

**Writing Bauhaus History?
Barr, Gropius und das transatlantische Museum**

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der

Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn

vorgelegt von

Kristina Johanna Engels

aus
Bonn

Bonn 2019

Gedruckt mit der Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Zusammensetzung der Prüfungskommission:

Prof. Dr. Harald Wolter-von den Knesebeck, Kunsthistorisches Institut
(Vorsitzender)

Prof. Dr. Anne-Marie Bonnet, Kunsthistorisches Institut
(Betreuerin)

Prof. Dr. Roland Kanz, Kunsthistorisches Institut
(Gutachter)

Prof. Dr. Heinrich-Josef Klein, Kunsthistorisches Institut
(weiteres Prüfungsberechtigtes Mitglied)

Tag der mündlichen Prüfung: 30.05.2017

DANKSAGUNG

Mein aufrichtiger Dank gilt Prof. Dr. Anne-Marie Bonnet für die wissenschaftliche Betreuung dieser Doktorarbeit, für die vielen Gespräche und für eine fortwährende Ermutigung zum kritischen Denken.

Prof. Dr. Roland Kanz möchte ich sehr für die freundliche wissenschaftliche Betreuung als Zweitgutachter danken. Prof. Dr. Harald Wolter-von dem Knesebeck und Prof. Dr. Heinrich-Josef Klein danke ich herzlich für die Bestellung der Prüfungskommission. Der Stiftung Doktorhut, gestiftet von Dr. Carl Ernst Köhne, und dem Maria von Linden-Frauenförderprogramm der Gleichstellungsstelle der Universität Bonn danke ich herzlich für die finanzielle Unterstützung meines Forschungsaufenthalts in New York. Für die Anregung zum Titel dieser Arbeit möchte ich Prof. Dr. Dr. Grischka Petri danken. Nicht zuletzt gilt den Mitgliedern der Museumsgruppe FLOORPLAN mein Dank für viele Jahre des bereichernden, lebendigen Austauschs.

Meinen Eltern, meinen Freunden und meinem Partner danke ich für ihr immerwährendes, großes Vertrauen, ihre Geduld und ihre wunderbare Unterstützung in mannigfacher Weise. Ihnen ist diese Arbeit gewidmet.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	5
1.1 Gegenstand und Erkenntnisinteresse dieser Arbeit	5
1.2 Theoretischer Ansatz und methodische Vorgehensweise	13
1.3 Stand der Forschung	19
1.4 Zum Aufbau dieser Arbeit	25
2. Begriffsbestimmung: Museum, Ausstellung, Transfer	30
2.1 Der Begriff Museum	31
2.2 Der Begriff Ausstellung	36
2.3 Der Begriff Transfer	39
TEIL I	46
3. Museale Kontextbestimmung: Die Beziehung des Bauhauses zum Museum und die neue Rolle der Ausstellung in der <i>Weimarer Republik</i> 1919-1933	46
3.1 Die Museumsreform in Deutschland und die neue Rolle der Ausstellung	46
3.2 Zum Verhältnis von Bauhaus und Museum in Europa zwischen 1919 und 1933	54
3.2.1 Alexander Dorner und Laszlo Moholy-Nagys <i>Raum der Gegenwart</i> im Landesmuseum Hannover	58
4. Das Bauhaus stellt (sich) aus: Die Ausstellung <i>Kunst und Technik – Eine neue Einheit</i> , Weimar 1923	63
4.1 Von der Beauftragung einer Leistungsschau zur ersten Bauhaus-Ausstellung	67
4.2 Die Ausstellung <i>Kunst und Technik – Eine neue Einheit</i> , Weimar 1923	73
4.2.1 Internationale Architekturausstellung	77
4.2.2 Landesmuseum Weimar	79
4.2.3 Das <i>Haus am Horn</i>	80
4.3 Zur Resonanz und Wirkung der Bauhaus-Ausstellung von 1923	84
4.4 Abbildungen zur Bauhaus-Ausstellung, Weimar 1923	93
5. (Selbst-)Darstellung des Bauhauses auf internationalen Messen – Die <i>Section Allemande</i> des <i>Deutschen Werkbunds</i> , Paris 1930	100
5.1 Die Einladung an den <i>Deutschen Werkbund</i> und die Berufung von Walter Gropius zum Ausstellungsleiter	101
5.1.1 Walter Gropius' Gestaltung der <i>Section Allemande</i> , Paris 1930: <i>Leben im Hochhaus</i>	108
5.2 Zur Rezeption der <i>Section Allemande</i> : Zwischen <i>Deutschem Werkbund</i> und „Gropius-Bauhaus“	118
5.3 Gropius' <i>Section Allemande</i> : Ein Vorbild für Bauhaus 1919-1928?	128
5.4 Abbildungen zur <i>Section Allemande</i> , Paris 1930	131

TEIL II	138
6. Museale Kontextbestimmung II: Ausstellen und Musealisierung des Bauhauses in Nordamerika (1930-1938)	138
6.1 Die Entwicklung des Museums der Moderne in den Vereinigten Staaten	139
6.2 Katherine Dreiers <i>Société Anonyme, Museum of Modern Art Inc.</i> als Vorbild für das MoMA	146
6.3 Das MoMA als ein Sondertypus unter den Museen der Moderne	151
6.4 Alfred Barrs <i>Multidepartmental Plan</i> für das MoMA: Sammeln und Ausstellen	155
7. Writing Bauhaus History– Die Ausstellung <i>Bauhaus 1919-1928</i> , New York 1938	166
7.1 Rezeption des Bauhauses in den Vereinigten Staaten vor 1938	167
7.2 Die Ausgangssituation der Ausstellungsmacher zwischen nationalsozialistischer Machtergreifung und <i>New Deal</i>	174
7.2.1 Alfred H. Barr Jr.	177
7.2.2 Walter Gropius	182
7.2.3 Herbert Bayer	189
7.3 Konzeption der Ausstellung <i>Bauhaus 1919-1928</i> : Zwischen Transfer und Selbsthistorisierung	194
7.4 Das Bauhaus ausstellen, aber womit? Suche und Beschaffung der Exponate	202
7.5 Der Katalog zu <i>Bauhaus 1919-1928</i>	211
7.6 Einordnung des Katalogs zwischen Sprachbarriere und (Selbst-)Zensur	215
7.7 Aufbau und Gestaltung der Ausstellung durch Herbert Bayer	223
7.8 Alfred Barrs Umbenennung der „Bauhaus Synthesis“ in die „Bauhaus idea“	231
7.9 Resonanz und Wirkung der Ausstellung: Museum, Presse, Kanon	234
7.10 Abbildungen zu <i>Bauhaus 1919-1928</i> , New York 1938	245
8. Fazit	255
9. Abbildungsverzeichnis	270
9.1 Abbildungsnachweise	272
10. Literatur- und Quellenverzeichnis	272
10.1 Quellenverzeichnis	272
10.2 Literaturverzeichnis	273

1. Einleitung

1.1 Gegenstand und Erkenntnisinteresse dieser Arbeit

Das „Museum der Moderne“¹, wie es heute allgemein bekannt ist, erfuhr wesentliche Impulse seiner Genese in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Wenn gegenwärtig von „dem Museum“ gesprochen wird, können damit drei unterschiedliche Dinge gemeint sein: das Konzept, die Sammlung oder der Bau. Bekanntlich gilt der Pariser *Louvre* als Prototyp des „klassischen“ Kunstmuseums. Dessen Sammlungen stellen allerdings eine heterogene, enzyklopädische Mischung von Objekten dar, entstanden aus den Zufällen der Geschichte, während der Bau ursprünglich als die Residenz der französischen Könige diente. Bauten, die speziell für Sammlungen errichtet und öffentlich zugänglich gemacht wurden, beispielsweise das 1683 in Oxford gegründete *Ashmolean*, hatte es zwar schon früher gegeben.² Der Typus des Kunstmuseums jedoch, errichtet als Hort von Kunst und Kultur einer Nation, entstand nach der Gründung des Louvre, also 1793.³

Zu Beginn der Entwicklung des „Museums der Moderne“, beziehungsweise des „Museums der Gegenwart“, wurde dieses nicht als solches bezeichnet, sondern als „Museum der lebenden Künstler“.⁴ Museum und Akademie waren dabei oft auf das Engste miteinander verbunden und galten ursprünglich als Repräsentanten von Geschichte und Tradition. Das Konzept „Museum der Moderne“ erweist sich folglich als Oxymoron und es wäre eine eigene Geschichte, nachzuvollziehen, ab wann die Moderne bzw. die Gegenwart direkt in die musealen „Hallen der Historisierung“ einzog.⁵ Zu dieser komplexen und transnationalen Entwicklung kann die vorliegende Untersuchung insofern einen Baustein liefern, als sie zwei wichtige Agenten der Moderne verhandelt: das *Museum of Modern Art* (MoMA) und das Bauhaus. Zum Zeitpunkt der Gründung des MoMA im Jahr 1929 gab es in manchen Museen bereits Sammlungen der Moderne bzw. der Gegenwart. Aber erst mit dem MoMA entstand

¹ Zur Annäherung an die vorliegende Thematik ist eine begriffliche Differenzierung erforderlich: „Das“ Museum gibt es hier ebenso wenig wie „die“ Moderne. Wenn von „dem Museum“ gesprochen wird, gilt der Fokus dem Typus des Kunstmuseums und mit „der Moderne“ wird allgemein auf die kulturgeschichtliche und die soziopolitische Revolution ab ca. 1800 verwiesen. Nähere Zeiträume werden im Verlauf dieser Arbeit gemäß dem entsprechenden Kontext spezifiziert. Eine ausführliche Definition des Museumsbegriffs wird in Kapitel 2 vorgenommen.

² So wurde bereits 1683 das *Ashmolean* Museum in Oxford als eigens für die Zwecke des öffentlichen Ausstellens einer Sammlung eröffnet. Ähnlich zählt das 1779 geründete *Friedericianum* in Kassel zu einem der ersten der Öffentlichkeit zugänglichen fürstlichen Sammlungen in Europa.

³ Als weitere Beispiele seien hier das Alte Museum Berlin und das British Museum genannt.

⁴ Das *Musée du Luxembourg* wurde 1818 als ein *Musée des artistes vivants* gegründet. Siehe Lorente 1998, S. 48ff. In Berlin eröffnete die Nationalgalerie 1918 ihre *Neue Abteilung*, auch *Galerie der Lebenden* bezeichnet.

⁵ Siehe hierzu u.a. Lorente 2008 und 2011.

ein „Museum der Moderne“ auf allen Ebenen: Modern sind der Bau, die Sammlungen und die Präsentationsstrategien. Eine Schlüsselrolle spielt dabei die Ausstellungspolitik des MoMA, insbesondere jene mit Bezug zum Bauhaus. Diese unter transatlantischen Gesichtspunkten in den Blick zu nehmen, ist das Anliegen der vorliegenden Arbeit.

Die Jahre der *Weimarer Republik* (1919-1933) definieren zugleich auch die Epoche des *Staatlichen Bauhauses*. Sie stellen eine ganz neue Phase des Austauschs und Experimentierens innerhalb der neu entstehenden avantgardistischen Kunstströmungen und ihrem Verhältnis zu den Museen ihrer Zeit dar. Im kulturell fruchtbaren Klima der 1920er und 1930er Jahre entwickelten sich in den aufstrebenden europäischen Kunst- und Museumsmetropolen wie Paris, Berlin und London künstlerische Positionen, die die Möglichkeiten der Kunst innerhalb der Institution Museum neu ausloten wollten. Als Reaktion auf diese Impulse aus der Künstlerschaft begannen vor allem in Deutschland erste Museen damit, ihre bisherigen Prinzipien und ihre Rolle in Bezug zu der von ihnen gesammelten und ausgestellten Kunst zu reflektieren. Durch Reformen, angestoßen von progressiven Museumsmännern, stellten sich viele Institutionen in dieser Zeit programmatisch und hinsichtlich ihrer Präsentationsformen neu auf. Sie bildeten damit die historischen Grundlagen für die Museen der Moderne bzw. Museen der Gegenwart von heute. Das Format der Ausstellung erhielt im Zuge dieser Entwicklungen eine gesteigerte Bedeutung als Verhandlungsort des Neuen.

Diese Phase des Wandels in der Kunst der Zwischenkriegsjahre kann in direktem Bezug zu einem tiefgreifenden Wandel musealer Sammlungs- und Ausstellungspolitik in der Geschichte des Museums gesehen werden. In Deutschland vollzog sich daraus resultierend während der Weimarer Republik eine allmähliche Öffnung der Museen für die Avantgarden ihrer Zeit. Parallel hierzu verlaufen die Jahre des Bestehens und Wirkens des *Staatlichen Bauhauses* (1919-1933). Es mag daher nicht verwundern, dass auch am Bauhaus seit 1925 Ausstellungsgestaltung in der neu gegründeten *Werkstatt für Druck und Reklame* gelehrt wurde.⁶ Die Rolle des Bauhauses im Kontext der Einrichtung des Museums für die Moderne und Gegenwart herauszuarbeiten, ist ein wesentliches Erkenntnisinteresse dieser Untersuchung. In einer von politischen Brüchen und tiefgreifendem kulturellen Wandel geprägten Epoche hatte das *Staatliche Bauhaus* national und international prägenden Einfluss auf Theorie und Praxis der künstlerischen Gestaltung. Die 1919 durch Walter Gropius formulierte „Vereinigung von Kunst und Handwerk unter der Ägide der Architektur“⁷, wurde 1923

⁶ Zur Gründung der *Werkstatt für Druck und Reklame* 1925 am Bauhaus, zu deren Curriculum auch die Messe- und Ausstellungsgestaltung zählte, siehe u.a. Kapitel 4.3 und 7.2.3.

⁷ Gropius, Walter: Manifest und Programm des *Staatlichen Bauhauses* in Weimar (April 1919), in: Wingler 1968, S. 38 f.

durch das Credo der „Einheit von Kunst und Technik“⁸ erweitert. Davon geleitet leistete das Bauhaus mehrfach wichtige Beiträge zu zeitgenössischen Diskursen der Lehre und Praxis der freien Kunst und Gestaltung im künstlerischen und industriellen Bereich ebenso wie zur musealen und nicht-musealen Ausstellungspraxis seiner Zeit.

Unter den drei aufeinanderfolgenden Direktoren Walter Gropius, Hannes Meyer und Ludwig Mies van der Rohe, die die Lehre am Bauhaus jeweils sehr unterschiedlich akzentuierten, stellte die Schule für viele Künstler, Gestalter und Intellektuelle eine Anlaufstelle und einen Ausgangspunkt für neue Impulse dar.⁹ Die aufgrund des politischen Drucks von rechts forcierten Ortswechsel der Schule von Weimar (1919-1925) über Dessau (1925-1932) nach Berlin (1932-1933) führte zu einer von diesen Standorten ausgehenden zeitlich und regional mehrschichtigen Entfaltung seiner Wirkung. Die Prinzipien des Bauhauses wurden durch eine fachlich breit aufgestellte Lehre und Praxis vermittelt und gleichsam weiterentwickelt zugunsten einer neuen, modernen Gestaltungssprache. Viele am Bauhaus ausgebildete bzw. ausbildende Künstler und Gestalter hatten durch ihre Arbeit direkten und indirekten Einfluss auf die Ausstellungspraxis ihrer Zeit. Drei Beispiele hierfür werden im Folgenden vorgestellt.

In den 1920er Jahren entwickelten sich das Museum der Moderne und das Bauhaus zu prägenden Elementen ihrer jeweiligen Wirkumfelder in der deutschen Kulturlandschaft, in Europa und darüber hinaus. Das Bauhaus und etliche Kunst- und Kunstgewerbemuseen verband dabei nicht nur die Absicht, neue künstlerische Impulse zu setzen oder zu dokumentieren. Sie teilten auch ein gemeinsames Ziel: Die Bildung und der Vermittlung eines neuen, modernen Lebensmodells. Trotz dieses gemeinsamen Strebens erwies sich *ein* Aspekt zunächst jedoch als Herausforderung: Viele *aus dem Bauhaus selbst* hervorgegangene künstlerische oder gestalterische Erzeugnisse stellten die zeitgenössischen Museen vor die Frage nach den „richtigen“ Orten und Formen des Sammelns und Präsentierens aktueller Kunstformen. Aufgrund ihres oftmals gattungsübergreifenden Charakters, der aus dem erweiterten Kunstbegriff des Bauhauses resultierte, stellten Bauhaus-Objekte für konventionelle Museen

⁸ Unter diesem Titel hielt Walter Gropius anlässlich der „Bauhaus-Woche“ in Weimar 1923 einen Vortrag. Zugleich handelte es sich dabei um die inhaltliche Überschrift unter der die Bauhaus-Ausstellung stattfand.

⁹ Das *Staatliche Bauhaus* wurde 1919 in Weimar gegründet. Walter Gropius, zunächst zum Direktor der ehemaligen *Großherzoglich Sächsischen Hochschule für bildende Kunst* ernannt, führte diese mit der Kunstgewerbeschule zusammen, die bereits 1915 geschlossen worden war. Diese neue Schule nannte Gropius *Staatliches Bauhaus* und gab ihr 1919 mit dem Bauhaus-Manifest eine erste Programmatik. Gropius leitete die Schule, die sich seit 1926 in Dessau befand, von 1919 bis 1928. Gropius' Nachfolger wurde Hannes Meyer. Er führte das Bauhaus bis 1930 und Ludwig Mies van der Rohe folgte auf seinen Posten als Direktor von 1930 bis zur Schließung der Schule durch die Nationalsozialisten im Jahr 1933 in Berlin.

ihrer Zeit ein Problem dar. Die in der Museumslandschaft bis dato vorherrschende Kategorisierung in Kunst- und Kunstgewerbemuseen führte dazu, dass beispielsweise freie Kunst und Bauhaus-Malerei dem Kunstmuseum, Bauhaus-Mobiliar und -Geschirr hingegen dem Kunstgewerbemuseum zugeordnet wurden. Dieses Phänomen der über verschiedenen Sammlungen ‚zerstreuten‘ Bauhaus-Objekte kann bis heute beobachtet werden.

Die am Bauhaus gelehrt und praktizierte ‚*Vereinigung aller Künste unter der Ägide der Architektur*‘ und das 1923 ergänzte Paradigma der ‚*Einheit von Kunst und Technik*‘ wollten jedoch genau diese Trennung der Gattungen und Disziplinen überwinden. Die Gestaltung von Ausstellungen am Bauhaus, für Bauhaus-Projekte und für externe Auftraggeber, setzte prägende Impulse in der Entwicklung von Ausstellungsformaten für moderne und zeitgenössische Kunst im Museumskontext. Walter Gropius und Herbert Bayer, zwei prominente Vertreter dieses Bereichs, zählen zu den Hauptprotagonisten dieser Arbeit.

Um die Geschichte und Prinzipien der Kunstschule in ihrer Gesamtheit, also *das Bauhaus* auszustellen, mussten die vorherrschenden Konditionen neu verhandelt werden. Dieser Prozess und der damit einhergehende Beginn der Musealisierung des Bauhauses wird in den folgenden Kapiteln schrittweise rekonstruiert und analysiert. Es wird dabei beleuchtet, *wann* und *wie* das Bauhaus seit Beginn der 1920er Jahre in den Kanon der von Museen geschriebenen Kunstgeschichte aufgenommen wurde. Die Geschichte des ‚Museums der Moderne‘ und des Bauhauses sowie ihr wechselseitiges Verhältnis stellen dabei die wesentliche Grundlage dar. Vor diesem Hintergrund wird die Frage behandelt, *wann* und *in welcher Form* sich erste Ansätze einer Musealisierung des Bauhauses festmachen lassen und welche Akteure daran beteiligt waren. Damit einher geht auch die Frage nach dem ‚Bild‘ (Image) des Bauhauses, das dabei kreiert und kommuniziert wurde und ob gar mehrere ‚Bauhaus-Images‘ identifiziert werden können. Zugleich soll gezeigt werden, inwieweit *die Prinzipien des Bauhauses selbst* in die Ausstellungs- und Sammlungskonzepte moderner Museen der 1930er Jahre einfließen.

Basierend auf diesem Erkenntnisinteresse wird die These aufgestellt, dass Ausstellungen in den 1920er bis in die frühen 1930er Jahre *den Ort* darstellen, an dem neue Präsentationsformen avantgardistischer Kunst ausgelotet wurden. Unabhängig von ihrem Status als kommerzielle Schau oder Kunstaussstellung hatten sie als Experimentierfelder wesentlichen Einfluss auf das Verhältnis von zeitgenössischer Kunst und Museen. Im Fall des Bauhauses kann in Deutschland recht früh ein erstes Interesse vonseiten einzelner Kunst- und Kunstgewerbemuseen für dessen Vertreter und künstlerische Erzeugnisse festgestellt werden. Schon kurz nach der Gründung der Schule sind erste Ausstellungsabsichten und Sammlungsaktivi-

täten nachweisbar. Im Verlauf der 1920er Jahre folgten zahlreiche weitere Aufträge, beispielsweise durch die deutsche Regierung oder durch die Industrie sowie Kooperationen mit Museen; zu dieser Zeit insbesondere (Kunst-)Gewerbemuseen. Hier waren es vor allem progressive Kunsthistoriker, Museumsdirektoren und Vertreter des Bauhauses, die auf persönlicher und inhaltlicher Ebene Kontakte aufbauten und den zeitgenössischen Diskurs zum Verhältnis von Bauhaus und Museum prägten.¹⁰ Zugleich bildete sich Mitte der 1920er Jahre die Werbe- und Ausstellungsgestaltung am Bauhaus in Dessau als eigener Fachbereich heraus. Für zahlreiche kommerzielle und nicht-kommerzielle Ausstellungsprojekte waren Bauhaus-Vertreter als Gestalter tätig. In diesem Sinn kann von einer *doppelten Präsenz* des Bauhauses im Museum der 1920er und 1930er Jahre gesprochen werden – als thematischer Gegenstand und als Lieferant neuer Ausstellungspraktiken.

Ein weiterer wichtigerer Aspekt wird durch die Frage beleuchtet, inwieweit einzelne Vertreter des Bauhauses *selbst* in diesem Diskurs zu den Lösungsansätzen beitrugen, also in welchem Maß *das Bauhaus selbst* einen Einfluss auf die Rolle der Ausstellung und die Entwicklung des sich für die künstlerischen Formen seiner Zeit öffnenden (Kunst-)Museums hatte. Weiter gefragt: Inwieweit beeinflusste *das Bauhaus selbst* den Prozess seiner eigenen Musealisierung? Diesen eigenen Anteil des Bauhauses an seiner Musealisierung wissenschaftlich nachzuweisen erfordert die Aufarbeitung der direkten und wechselseitigen Interaktion zwischen den Vertretern des Bauhauses und der musealen Institutionen ihrer Zeit.

In diesem Zusammenhang erweist sich die Ausstellungsgestaltung des Bauhauses als wichtiger Indikator für den Einfluss von Bauhaus-Prinzipien auf die Praktiken der Präsentation von Kunstwerken. So wurde während der Bauhaus-Ausstellung *Kunst und Technik – Eine neue Einheit* (1923) eine Präsentation von Bauhaus-Objekten im Landesmuseum in Weimar gezeigt. Zugleich präsentierte das von allen Werkstätten gemeinsam entworfene und ausgestattete *Haus am Horn* den Besuchern ein Modell modernen Wohnens nach Bauhaus-Prinzipien. Ähnlich verhielt es sich 1930 mit der Präsentation der *Section Allemande* des Deutschen Werkbundes (auch bekannt als *Deutsche Werkbundausstellung*), die in Paris

¹⁰ Dies wird im Zusammenhang mit der Weimarer Bauhaus-Ausstellung von 1923 näher geschildert. Bei eingehender Untersuchung stellt sich jedoch heraus, dass das Bauhaus als Sammlungs- und Ausstellungsgegenstand *in seiner Gesamtheit* von Museen erst später wahrgenommen und gezeigt wurde. Während die Werke der freien Künstler am Bauhaus wie Paul Klee, Wassily Kandinsky und Lionel Feininger sowie die einzelner Bauhaus-Gestalter einen Platz im sich zu dieser Zeit herausbildenden Ausstellungsprogramm der Museen zugewiesen bekamen, vollzog sich eine museale Aufarbeitung der *gesamten* Bauhaus-Zeit als Teil der Kunstgeschichte erst nach dem Ende der Weimarer Republik. Die ersten Museumsausstellungen zum Thema Bauhaus in Deutschland werden in der musealen Kontextbestimmung des zweiten Kapitels vorgestellt.

während der jährlichen Gewerbe- und Möbelausstellung der französischen Gesellschaft dekorativer Künstler im *Grand Palais* eine Darstellung moderner deutscher Industrieprodukte darbot.

Die Ausstellung *Bauhaus 1919-1928*, die 1938 im New Yorker MoMA gezeigt wurde, wird heute als eines der frühesten Beispiele angesehen, in der ein Kunstmuseum – das erste Museum für moderne Kunst in den USA – dem Bauhaus in seiner Gänze eine museale Schau widmete. Die vorliegende Arbeit entwickelte sich in einem wesentlichen Maß aus dem Erkenntnisinteresse, die Gründe für diesen besonderen Status der amerikanischen Ausstellung herauszuarbeiten. Dafür wurden frühere Entwicklungen und Vorgänger-Projekte aufgezeigt und Verbindungen zum historischen Bauhaus in der *Weimarer Republik* rekonstruiert. Dass es sich bei der New Yorker Ausstellung *nicht* um ein von Europa isoliert stehendes Ausstellungsprojekt, sondern – im Gegenteil – um ein kulturhistorisches Ereignis mit engen Verbindungen zu transatlantischen Netzwerken handelt, ist eine zentrale Hypothese und Ausgangspunkt dieser Untersuchung.

Im Zusammenhang mit der Rezeption europäischer Kunst und Gestaltung (amerikanisch *Design*), die die Entwicklung der amerikanischen Kunstszene vor Beginn des Zweiten Weltkriegs maßgeblich prägte, können auch für die New Yorker Ausstellung *Bauhaus 1919-1928* transatlantische Bezüge und Transfers aufgezeigt werden. Dabei bieten frühere Arbeiten von Walter Gropius als Ausstellungsmacher sowie von Herbert Bayer als Gestalter in Deutschland wichtige Bezugspunkte. Die Rekonstruktion europäischer Vorbilder und Vorgängerprojekte der Bauhaus-Ausstellung von 1938 dient dazu, das Thema der Musealisierung des Bauhauses aus einer spezifischen Perspektive aufzuarbeiten: Nicht die rein museumsimmanente Ausstellungsgeschichte stellt sich hier als bester Lösungsweg heraus, sondern die Suche nach verbindenden Entwicklungslinien im Werk von Walter Gropius, Herbert Bayer und weiteren Bauhäuslern wie Marcel Breuer und László Moholy-Nagy im nicht-musealen oder kommerziellen Bereich.

Dieser Ansatz ermöglicht die inhaltliche Rückbindung der Ausstellung *Bauhaus 1919-1928* an ihre europäischen Vorbilder und früheren Entwicklungsstufen ihrer Gestaltung in Europa. Ziel dieser Vorgehensweise ist es, den Einfluss bestimmter Ausstellungspraktiken aus Europa in den Vereinigten Staaten nachzuzeichnen. Auch hinsichtlich der inhaltlichen Schwerpunktsetzungen können die früheren Bauhaus-Ausstellungen für Vergleiche herangezogen werden. Welches Bild vom Bauhaus wurde in den drei Beispielen geschaffen und gegenüber der Öffentlichkeit vermittelt? Aufschlussreich ist hierbei, dass Walter Gropius und Herbert Bayer als Akteure in allen drei Projekten mitwirkten. Wie aktiv sie in den Entscheidungsprozess des Auswählens und Zeigens eingebunden wurden und inwiefern sie die

Möglichkeit hatten, das Ergebnis der Ausstellung und der darin erzählten *Überlieferung* des Bauhauses aktiv zu beeinflussen, wurde dabei überprüft. Ein festes Bild von Bauhaus herauszuarbeiten ist nicht das Ziel dieser Arbeit. Im Gegenteil geht es vielmehr darum zu belegen, dass es sich bei diesen Ausstellungen zum Bauhaus gerade nicht um objektive, universale Überlieferungen, sondern um jeweils eigenständige Elemente in der Geschichte der Kunst- und Ausstellungsgeschichte handelte.

In diesem Sinn soll auch die Bauhaus-Ausstellung des MoMA nicht als Teil *dessen* Ausstellungskanons gewertet werden, den *dieses* Museum anhand seiner Ausstellungen und Kataloge schrieb und der als einer unter vielen anerkannt wird. Da sich das MoMA im Zweiten Weltkrieg zu einem wirkmächtigen Organ in der internationalen Museumsszene entwickelte, werden seinen Ausstellungen bis heute rückblickend große Bedeutung beigemessen. Frühere Projekte, die wesentlich zur Vermittlung und Verbreitung der Ideen und Erzeugnisse des Bauhauses beitrugen, blieben dabei im Kontext früher Bauhaus-Musealisierung bisher leider allzu häufig unbeachtet. Um nähere Kenntnis über die formale Einordnung der Bauhaus-Objekte im Ausstellungskontext des MoMA zu gewinnen, die in Europa zuvor als Herausforderung für die bestehende museale Praxis galten, werden die von den Ausstellungsmachern verwendeten bzw. geprägten Begriffe ‚Bauhaus-Synthesis‘, ‚Bauhaus-Erbe‘ und ‚Bauhaus-Idee‘ herausgearbeitet. Dies hat zum Ziel, den Status, die Authentizität und die Bedeutung der ausgewählten Ausstellungsobjekte kritisch zu hinterfragen.

Besonders in den spannungsreichen Jahren um 1937/38, kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs, beeinflussten politische, gesellschaftliche und personelle Faktoren das Ergebnis der Ausstellung in besonderem Maß. Die von den Nationalsozialisten erwirkte Schließung von Museen in Deutschland ebenso wie eingeschränkte Kommunikations-, Transport- und Reisewege in Europa wirkten sich unmittelbar auf die Planungen der Bauhaus-Ausstellung in New York aus. Faktoren wie Immigration, politische Ausgrenzungen, Verfolgung und schließlich Exil waren prägend für die Arbeit der in die Ausstellung involvierten Personen. Wie bei den beiden zeitlich früheren Beispielen Weimar (1923) und Paris (1930) kommt dabei die spezifische Charakteristik von Ausstellungen deutlich zum Tragen, zugleich die Darstellung eines bestimmten Sujets *und* Dokument ihrer jeweiligen Zeit zu sein.¹¹

Wie der Ausstellungstitel *Bauhaus 1919-1928* bereits andeutet, beschränkte sich die New Yorker Bauhaus-Ausstellung, trotz des von Alfred Barr zunächst selbst erklärten Vollständigkeitsanspruchs an das Projekt, schließlich auf einen *Teil* der Geschichte des *Staatlichen Bauhauses*. Wie kam es zu dieser Begrenzung auf Gropius' Zeit als Direktor des Bauhauses?

¹¹ Zum Status einer Ausstellung als Gegenstand und Dokument seiner Zeit siehe die Definition des Ausstellungsbegriffs in Kapitel 2.

Dem von der Forschung lange Zeit verhältnismäßig gering und vermutlich aufgrund seines bekannten linkspolitischen Engagements mitunter kritisch betrachteten zweiten Bauhaus-Direktor Hannes Meyer und seiner Amtszeit wurden kein Platz eingeräumt.¹² Auch heute international bekannte „Bauhaus-Superstars“ wie der letzte Bauhaus-Direktor Ludwig Mies van der Rohe oder Wassily Kandinsky, die sich selbst phasenweise in den USA aufhielten und individuelle Karrieren verfolgten, beteiligten sich nicht aktiv an der Ausstellung.¹³

Mit der hier einleitend vorgestellten Fragestellung soll ein Beitrag zu einer Schärfung des kunsthistorischen Bewusstseins von Bauhaus und Museum sowie deren Umgang miteinander geleistet werden. Es sollen dabei neue Perspektiven auf Verhältnis und Berührungspunkte in deren wechselseitiger Geschichte eröffnet werden. Vor allem das Format der Ausstellung welches auf struktureller, institutioneller, personeller und diskursiver Ebene die Kunstgeschichte des Bauhauses beeinflusste, findet hier besondere Aufmerksamkeit. Die drei soziohistorisch kontextualisierten Ausstellungsanalysen werden mit einem kritischen Bewusstsein für die methodologischen Herausforderungen und Grenzen der Kunstgeschichte durchgeführt. Die Arbeit versteht sich damit auch als Beitrag zum Diskurs der zeitgenössischen Museologie, die sich kritisch mit der Rolle der Museums- und Ausstellungsgeschichte befasst und diese zugleich wissenschaftstheoretisch befragt. Insbesondere der dieser Thematik zugrundeliegenden transatlantischen Dimension des Kulturtransfers, wird besondere Aufmerksamkeit und ein differenzierender Blick gewidmet. Auf diese Weise werden teilweise bis heute vorherrschende und scheinbar feststehende Geschichtsbilder des historischen Bauhauses und dessen Erbe einer kritischen Neubewertung unterzogen. Der Ausgangspunkt dieser Arbeit kann daher in einer zentralen Frage subsummiert werden: Wer schrieb die Kunstgeschichte des Bauhauses und welche Rolle spielte dabei das Museum?

¹² Mit *das prinzip coop – Hannes Meyer und die Idee der kollektiven Gestaltung* (22.05. – 04.10.2015) widmete die Bauhaus Stiftung Dessau dem zweiten Direktor des Bauhauses, dessen Credo „Volksbedarf statt Luxusbedarf“ und der Idee des Kollektivs im Jahr 2015 eine eigene Ausstellung. Ausst.Kat. Leipzig 2015.

¹³ Nach Aussage einschlägiger Quellen verweigerte sich Ludwig Mies van der Rohe einer Teilnahme an der Bauhaus-Ausstellung im MoMA. Er verfolgte seine eigene Karriere als Architekt in den USA mit Erfolg weiter. Wassily Kandinsky stand in engem persönlichem Kontakt zu Solomon Guggenheim und Hilla Rebay, die seine Werke als Mäzene in die Sammlung Guggenheim und später ins Guggenheim Museum brachten. Hierdurch erfuhr er eine viel stärker auf sein eigenes Werk fokussierte Musealisierung. Dennoch wurde ein Werk von ihm in der Ausstellung gezeigt. Dieses Thema wird ausführlich in Kapitel 7.3 behandelt.

1.2 Theoretischer Ansatz und methodische Vorgehensweise

Die vorliegende Arbeit thematisiert nicht allein die Geschichte des historischen Bauhauses während der Weimarer Republik, sondern sie befasst sich insbesondere mit der frühen Rezeptionsgeschichte der Kunsthochschule, die zugleich eine führende Bewegung der Moderne des 20. Jahrhunderts darstellt.¹⁴ Im Zentrum steht dabei die Frage, *wie* die Musealisierung des Bauhauses vollzogen wurde und welche Rolle das Museum dabei spielte. Welche Prozesse der Konstruktion einer Bauhaus-Geschichte können, etwa anhand von musealer Praxis, festgemacht und kritisch hinterfragt werden? Aus einer soziohistorischen Perspektive auf das Museum blickend, werden einzelne Personen als Akteure seiner Sammlungs- und Ausstellungsgeschichte einbezogen: Direktoren, Ausstellungsmacher, Künstler, Kritiker und Mäzene. Das Format Ausstellung wird im Zuge dessen als Medium der Vermittlung, als soziohistorischer Knotenpunkt und als Quelle herangezogen.

Die einleitend vorgestellte Frage nach der Musealisierung des Bauhauses wird anhand von drei Fallbeispielen bearbeitet. Eine erste Untersuchung der hierfür als drittes Beispiel herangezogenen Ausstellung *Bauhaus 1919-1928* im MoMA 1938 und ihrer Wirkung wurde von der Autorin erstmals 2010 in Form einer Magisterarbeit ausgeführt, eingereicht an der Universität Bonn unter dem Titel „Transatlantischer Transfer zeitgenössischer Ausstellungskonzepte am Beispiel ‚Bauhaus 1919-1928‘ im Museum of Modern Art, New York 1938“. Einige unbeantwortete Fragen, die über die damalige Fragestellung hinausreichten, erwiesen sich jedoch im Anschluss einer umfassenden Untersuchung wert. So konnte vor allem die Frage nach möglichen Vorgängerprojekten des MoMA-Ausstellungsprojekts von 1938 zuvor nur skizzenhaft behandelt werden. Auch die einzelnen Akteure und ihr kulturhistorisches Umfeld versprachen die Lieferung aufschlussreicher Ergebnisse bei einer tiefergehenden wissenschaftlichen Auseinandersetzung.

Aus diesen vormals zunächst offen gebliebenen Aspekten wurde eine zentrale These abgeleitet: Durch die New Yorker Ausstellung *Bauhaus 1919-1928* hatte das Bauhaus 1938 als Thema der Kunstgeschichte zwar eine der wichtigsten öffentlichen Initiierungen durch ein Museum erfahren. Jedoch, und dies bildet einen methodischen Ansatz dieser Arbeit, kann sie *nicht* als isoliertes Ereignis der Kunstgeschichte betrachtet werden, sondern muss in ihren Diskurs eingebettet werden: Wie verlief die Entstehungsgeschichte dieser bedeutenden Ausstellung in den Vereinigten Staaten unmittelbar vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs? Das

¹⁴ Im Jahr 1926 wurde dem Bauhaus vom Land Sachsen-Anhalt der Status einer Kunsthochschule zuerkannt, was mit der Umbenennung der Meister in Professoren und der Bezeichnung der Schule als Hochschule für Gestaltung einherging.

MoMA (gegr. 1929) und das *Staatliche Bauhaus* (1919-1933) erscheinen unter historischen Gesichtspunkten zeitlich und geographisch zunächst als getrennte Entitäten im Kunstgeschehen der Zwischenkriegszeit. Durch weitere Recherchen und Quellenarbeit konnten diese beiden Akteure auf Verbindungen, gegenseitige inhaltliche Einflüsse und historische wie konzeptuelle Berührungspunkte vor 1938 untersucht werden. Das Aufzeigen von belegbaren Bezügen zwischen dem Bauhaus und dem New Yorker Museum bildet daher ein zentrales Ziel dieses Dissertationsprojekts.

Aus der einleitend hervorgehobenen zeitlichen Parallelität der (Selbst-)Reformierung des deutschen Museumswesens, die im Lauf dieser Arbeit ausführlicher beschrieben wird, und dem Wirken des Bauhauses während der Weimarer Republik ergeben sich zwei zentrale Aspekte: Erstens verkörperte *das Bauhaus selbst* in seiner Zeit als Ausstellungsgegenstand eine Herausforderung für das Museum. Die aus der ganzheitlich denkenden und multidisziplinär agierenden Bauhaus-Praxis hervorgegangene Werkpalette führte die in vielen Museen vorherrschende Trennung von angewandter und freier Kunst an ihre Grenzen. Dies galt auch für die bestehenden Konventionen der Präsentation von Museumsobjekten an der Wand, auf dem Sockel und in der Vitrine. Zweitens entstanden aus der Lehre des Bauhauses heraus neue Lösungsansätze für das Ausstellen von avantgardistischer Kunst, Kunstgewerbe oder Architektur. Diese Praktiken wurden nicht zuletzt auch anhand der eigenen Bauhaus-Erzeugnisse erprobt; vom Gemälde über den Wandteppich bis hin zum Teeglas.

Beeinflusst durch diese beiden Faktoren entwickelten sich einige Vertreter des *Staatlichen Bauhauses* als multidisziplinärer Kunsthochschule zu führenden Ausstellungsgestaltern ihrer Zeit. Neue Lösungen erprobten sie vielfach praktisch in Ausstellungen für deren Gestaltung sie von unterschiedlichen Auftraggebern herangezogen wurden. Häufig handelte es sich dabei um nicht-museale Formate im Umfeld von Messen, Welt- und Gewerbeausstellungen sowie Industrie- oder Arbeiterausstellungen. In den drei Ausstellungen, die hier als Beispiele dienen, treffen diese beiden Aspekte direkt aufeinander: Sie thematisieren – direkt oder indirekt – das Bauhaus als Ausstellungssujet und wurden zugleich von Bauhäuslern selbst in einer progressiven Ausstellungssprache als dessen Präsentationsmedium ausgeführt.

Als weitere Gemeinsamkeit verbindet sie die Mitwirkung eines klar zu bestimmenden, im Kern gleichbleibenden Kreises von Bauhaus-Vertretern um Walter Gropius: Herbert Bayer, Marcel Breuer und László Moholy-Nagy. In Bezug auf die eingangs formulierte Frage nach der Geschichte der Musealisierung des Bauhauses ergibt sich hieraus eine Hauptthese der Arbeit: Diese genau bestimmbare Personengruppe beeinflusste während und nach

ihrer aktiven Zeit am Bauhaus anhand solcher Ausstellungsprojekte maßgeblich die Form der Vermittlung des Themas Bauhaus sowie dessen Rezeption in Europa und den USA.

Für das Verständnis von *Museum* in dieser Arbeit ist eine 1981 von Walter Grasskamp formulierte Aussage von zentraler Bedeutung: Museen selbst seien bessere Zeugen für die *Zeit ihrer Entstehung*, als die in ihnen dargebotenen Objekte Zeugen für die Kulturen und Zeiten sein könnten, aus denen sie stammen.¹⁵ Grasskamp fordert in seiner Schrift dazu auf, damit zu beginnen, die Geschichte des *Gebrauchs* des Museums zu erzählen:

Der Bestand eines Museums hat daher eine andere Geschichte als der Gebrauch, den das Museum von ihm macht, aber es gehört zu der Besonderheit der musealen Tradition, daß sich die Geschichte des Gebrauchs hinter den Objekten verbirgt. Die Geschichtsschreibung in Sachen Museum ist deswegen manchmal so unergiebig, weil sie auf diese Mimikry hereinfällt, bei der sich der *Lieferant* hinter der *Überlieferung* versteckt und seine Spuren tilgt.¹⁶

Das Museum ist demnach als Zeitbild zu sehen, das uns bei richtiger Befragung die *Geschichte der Lieferanten des Museums* erzählt, die „die großen Erzählungen“¹⁷ verantworten. Im vorliegenden Fall wird diese Rolle der Lieferanten Personen wie Alfred Barr oder Walter Gropius zugeschrieben, die „das Bauhaus“ mit Hilfe der Ausstellung als Medium zum Gegenstand bzw. zum „Bestand“¹⁸ des Museums machen.

Ein theoretisches Gerüst für diese Arbeit liefert die Netzwerktheorie, insbesondere die Akteur-Netzwerk-Theorie nach Bruno Latour.¹⁹ Dieser zufolge bilden sowohl Personen als auch Akteure mit Objekten und schließlich auch mit Institutionen wie beispielsweise Museen als Aktanten komplexe Handlungszusammenhänge. Im Sinne Latours wird die Kunst- und Museumslandschaft als ein solches Netzwerk angesehen, das die Kunstszene transatlantisch, materiell und interpersonell miteinander verband. Die Netzwerktheorie ermöglicht eine konstruktive Herangehensweise an das komplexe, sich kontinuierlich wandelnde Gefüge aus Personen, Kunstwerken, Ausstellungen und Museen, die die Kunstwelt der 1930er Jahre ausmachten. Eine weitere theoretische Grundlage bildet der *Kulturtransfer* (Kapitel 2), der die multinationale Geschichte der modernen Kunst und damit auch die des Bauhauses prägte.

Unter Berücksichtigung der zuvor zitierten Forderung Walter Grasskamps danach, die Geschichte des Gebrauchs der Objekte durch das Museum zu erzählen und das Museum als Lieferanten dieser Geschichten zu erkennen, werden alle Beispiele dieser Arbeit durch Überblicksdarstellungen des jeweiligen kulturhistorischen Kontextes vorbereitet. Der Aufbau der

¹⁵ Grasskamp 1981, S. 73.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Siehe Engelmann 2012.

¹⁸ Grasskamp 1981, S. 73.

¹⁹ Siehe u.a. Latour 2002.

beiden Teile I und II des Hauptkapitels folgt daher der Systematik einer historischen Kontextbestimmung und dem darauffolgenden analysierten Fallbeispiel. Der Teil I wird durch die Beschreibung des historischen Kontextes der *Weimarer Republik* und der Entwicklung des Museums in Deutschland sowie dem frühen Verhältnis des Bauhauses zum Museum eingeleitet. Darauf folgt die umfassende hermeneutische Untersuchung der Selbst- und Fremddarstellung des Bauhauses anhand der zwei genannten Beispiele in Weimar (1923) und Paris (1930) in ihrem jeweiligen Ausstellungskontext. Dabei wird besonders die Ausstellungssprache von Walter Gropius und Herbert Bayer und ihre Merkmale hervorgehoben, ebenso wie deren Weiterentwicklung im Lauf der Jahre. Die Ausstellungssprache früherer Projekte, so lautet die These, beeinflusste die von Gropius und Bayer mitinitiierte Ausstellung *Bauhaus 1919-1928* am MoMA 1938 maßgeblich. Auch danach fanden die Prinzipien der Bauhaus-Gestaltung Eingang in die Gestaltung weiterer Ausstellungen des MoMA in den 1930er und 40er Jahren. Dieser Aspekt wird im Teil II dieser Arbeit ausführlich behandelt.

Die Analyse der Ausstellungen, ihr jeweiliger Entstehungskontext und die Auswertung ihrer unmittelbaren und langfristigen Wirkung sollen zeigen, dass sich in der Arbeit bestimmter Bauhaus-Vertreter bereits früh prototypische Verhaltensweisen und Ansätze der Ausstellungsgestaltung entwickelten, die auch in nachfolgenden Projekten aufgegriffen wurden. Dies soll neben der Weimarer Bauhaus-Ausstellung von 1923 für die Ausstellung des Deutschen Werkbundes in Paris 1930 ebenso wie für die New Yorker Bauhaus-Ausstellung 1938 geltend gemacht werden. Das verbindende Element ist dabei neben Walter Gropius als federführendem Initiator und künstlerischem Leiter der Kreis seiner engsten Wegbegleiter aus dem Bauhaus-Umfeld und deren Beiträge zu den einzelnen Projekten. Während im Teil I ein deutlicher Fokus auf Deutschland und Europa liegt, spielt sich Teil II mehrheitlich in den USA, vor allem in New York, ab.

Hier wird die Entstehung der Museumsszene für moderne Kunst in den USA während der 1920er Jahre und Barrs Museumskonzept für das MoMA vorgestellt, das er anhand von schematischen Darstellungen wie beispielsweise dem berühmten ‚Torpedo-Modell‘ visualisierte. Für die Entwicklung seines Konzepts griff Barr auch auf theoretische und praktische Vorbilder aus der modernen Museumslandschaft der *Weimarer Republik* zurück: Neben Ludwig Justis *Galerie der Lebenden* im Berliner *Kronprinzenpalais*, Alexander Dorners Plan für das Landesmuseum Hannover mit dem *Abstrakten Kabinett* und dem *Raum der Gegenwart* hatte auch das Bauhaus in Dessau Vorbildcharakter für Barrs Konzeption des

MoMA.²⁰ Neben einem historischen Abriss zum Gründungskontext des MoMA 1929 findet hier unter anderem auch die Ausstellung *Art in Our Time* im neuen Museumsgebäude 1939 Erwähnung. Mit dieser feierte das Museum die Eröffnung seines neuen und ersten eigenen Museumsbaus sowie sein zehnjähriges Bestehen. Gleichzeitig wurde damit die erste Dekade des MoMA programmatisch abgeschlossen.

Diese Untergliederung des Hauptteils in zwei Teile dient zur besseren zeitlichen und räumlichen Orientierung, darf jedoch nicht als Zeichen für einen kulturellen Bruch zwischen den beiden Kontinenten interpretiert werden. Im Gegenteil werden hier die Begriffe *Transfer*, *Austausch* und *Verschiebung* (Kapitel 2) als inhaltlich vermittelnde Klammern zwischen diesen beiden Teilen eingesetzt. Dies erfolgt mit dem Ziel, eine Schärfung des Bewusstseins für den intensiven transatlantischen Austausch und Transfer der Zwischenkriegsjahre zu erreichen. Dabei wird methodisch die Erkenntnis genutzt, dass ein Schlüssel zum Verständnis dieser Prozesse in den langjährigen und vielfältigen Kontakten zwischen Personen und Institutionen und dem von ihnen gespannten Netzwerk liegt. Wie im Verlauf der folgenden Kapitel deutlich werden soll, kann die Bedeutung von Barr und Gropius als Akteure in diesem transatlantischen Kulturgefüge hierbei nicht hoch genug eingeschätzt werden.

Im Fall von Alfred Barr als erstem Direktor des MoMA kann in diesem Zusammenhang seine Schlüsselposition als *Gatekeeper*²¹ festgestellt werden, eines einflussreichen Vermittlers zwischen Europa und den Vereinigten Staaten mit zahlreichen Verbindungen zur amerikanischen und europäischen Kunst- und Museumslandschaft.²² Seiner Rolle als Akteur der zeitgenössischen Kunstszene und insbesondere seine Aufgabe, in New York eine Sammlung moderner europäischer und amerikanischer Meisterwerke zusammenzustellen, zeigen dies anschaulich auf personeller und institutioneller Ebene. Am Beispiel von Barrs Arbeit als Museumsdirektor und Ausstellungsmacher soll weiterhin deutlich gemacht werden, dass seit der Gründung des MoMA 1929 eine Vernetzung zur europäischen Museumslandschaft bestand. Dieses Netzwerk, so die These, schuf die Bedingungen, unter denen sich eine schnelle,

²⁰ Alle drei Beispiele fielen dem nationalsozialistischen Regime 1933 bzw. 1937 zum Opfer und wurden ganz oder teilweise geschlossen.

²¹ Siehe Friemel 2010. Zitiert nach Katz und Lazarsfeld 1955.

²² Seit Beginn der 1930er Jahre, als Europa und die USA von tiefgreifenden politischen und wirtschaftlichen Veränderungen beeinflusst wurden, gewann Barrs Position als transatlantischer Netzwerker zunehmend an Bedeutung. Barr wirkte aktiv und planvoll dabei mit, hochrangigen europäischen Intellektuellen neue Positionen in den USA zu verschaffen. Dies war auch für zahlreiche ehemalige Bauhaus-Lehrer und Studenten der Fall. Die Berufung von Walter Gropius nach Harvard im Jahr 1937 ist ein wichtiges Beispiel für seine Vermittlertätigkeit. Zusammen mit Joseph Hudnut, Dekan der Harvard University, hatte sich Alfred Barr um die Einladung Gropius' an die *Harvard Graduation School for Architecture* bemüht. Gropius befand sich seit 1934 im Exil in Großbritannien. Eine Liste der ehemaligen Bauhaus-Mitglieder, die in den 1930er Jahren in die USA emigrierten, ist u.a. bei Grawe 2002 zu finden.

gezielte und vor allem breitenwirksame internationale Rezeption zeitgenössischer und moderner Kunst vollzog. Dies bedeutet, übertragen auf das Bauhaus, dass dessen Rezeption in den USA mittels seiner gut vernetzten Fürsprecher gezielt gefördert wurde. Die Bauhaus-Ausstellung wird in diesem museumspolitischen Kontext eingeordnet. Sie war 1938 die letzte Ausstellung vor den Feierlichkeiten zum zehnjährigen Bestehen des MoMA und rundete zugleich das Ausstellungsprogramm von Barrs Dekade als Direktor ab.

Im Rahmen der methodischen Aufarbeitung der eingangs gestellten Fragen und Thesen ist der erhaltene Quellenbestand von fundamentaler Bedeutung. Dieser liefert wesentliche Informationen für die Rekonstruktion und Analyse der drei Ausstellungsbeispiele. Insbesondere Material des *Museum of Modern Art Archive* und des *Bauhaus Archiv Berlin* wurde zu diesem Zweck herangezogen, ausgewertet und kritisch befragt. Erhaltene Pläne, Textentwürfe und Pressespiegel liefern zahlreiche Angaben, die das Bild der jeweiligen Ausstellung und ihrer Entstehung verdichten. Die teils persönlichen Zeugnisse geben die Eindrücke und Gedanken der an der Ausstellung beteiligten Personen wider und liefern einen Einblick in die Organisationsabläufe vor den jeweiligen Eröffnungen. Erhaltenes Bildmaterial wurde dabei zur Dokumentation der jeweiligen Exponate und ihrer Gestaltung sowie für den Vergleich der Ausstellungen herangezogen.²³ Durch die Quellenanalyse wird schließlich aufgezeigt, inwieweit das Museum als Institution die *Deutung* und damit die *Bedeutung* eines Elements, wie beispielsweise dem Bauhaus, vergrößern, beeinflussen oder ändern kann.

Eine wichtige Quellengruppe bilden dabei die Briefe, die Herbert Bayer mit ehemaligen Bauhäuslern in Deutschland und im europäischen Ausland austauschte.²⁴ Sie dokumentieren die unterschiedlichen beruflichen und privaten Situationen, in denen sich die einzelnen Personen um 1937/38 befanden, die für die Beteiligung an der Ausstellung kontaktiert wurden. Die Inhalte der Briefwechsel der im Vorfeld der Ausstellung entstandenen Kommunikation bergen das große Potential, Einblicke in das Zusammenspiel der Bauhäusler untereinander und zum Museum zu gewähren. Mit Hilfe der Briefe soll auch gezeigt werden, dass das

²³ Zum Zeitpunkt der Bearbeitung dieses Kapitels lagen der Autorin die Materialien vor, die sie bei Archivbesuchen in Berlin und New York dankenswerterweise vom *Museum of Modern Art Archive*, den *Archives of American Art* und dem *Bauhaus Archiv Berlin* zu Verfügung gestellt bekam. Im Zuge umfassender Digitalisierungskampagnen kam es seit dem Beginn dieser Dissertation 2010 zu mehreren Online-Veröffentlichungen von Quellenmaterial aus dem Bauhaus-Kontext. Im September 2016 veröffentlichte das Bauhaus Archiv Berlin große Teile des Nachlasses von Walter Gropius. Das MoMA stellte ebenfalls 2016 ein umfangreiches Konvolut historischer Ausstellungsfotos online, darunter auch über 60 Bilder der Ausstellung Bauhaus 1919-1928 aus dem Jahr 1938. Dieses Material wurde so weit wie möglich bei der vorliegenden Analyse berücksichtigt.

²⁴ Hierzu zählen unter anderem Briefwechsel von Herbert Bayer mit Wassily Kandinsky, Oskar Schlemmer, Johannes Itten und Wilhelm Wagenfeld.

Unterfangen einer Bauhaus-Retrospektive ein Novum darstellte, für das zahlreiche Objekte erst (wieder-)beschafft werden mussten. An vielen Stellen wird deutlich, wie aufwendig sich diese Beschaffung von Exponaten gestaltete. Hier kam neben der Diaspora der Bauhaus-Vertreter beispielsweise erschwerend hinzu, dass sich viele historische Bauhaus-Objekte aufgrund der von den Nationalsozialisten in Deutschland durchgeführten ‚Museumssäuberungen‘ nicht mehr in den musealen Sammlungen befanden.

Die detaillierte Rekonstruktion der Ausstellungen, ihrer Entstehungskontexte sowie deren Rezeption und Wirkung zielt darauf ab zu belegen, dass eine Ausstellung im Sinne Grasskamps mehr ist als ihr fertiges Display im (musealen) Ausstellungskontext. Das Quellenmaterial dokumentiert den Prozess der Ausstellungsmacher, die das Thema durch Auswahl, Ordnung und Texte kontextualisierten und in die Form brachten, in der es schließlich im Museum ausgestellt wurde. Weiterhin gibt es auch einen Einblick in die Resonanzen, die die Ausstellung nach ihrer Eröffnung auslöste. Die Erkenntnisse über die Rolle des Museums und dessen Wirkmechanismen für einen Ausstellungsgegenstand, die in den einzelnen Kapiteln erarbeitet werden, stehen dabei immer auch im Bezug zur Transferthematik. Damit werden wesentliche Elemente des Musealisierungprozesses dokumentiert, der zugleich auch ein Prozess der Kunstgeschichtsschreibung des Bauhauses ist.

1.3 Stand der Forschung

Obwohl Deutschland über eine (einfluss-)reiche und geschichtsträchtige Museumslandschaft verfügt, trat die deutsche Forschung auf dem Feld der Museologie, Museumsanalyse und Museumstheorie etwas verzögert durch wissenschaftliche Publikationen im internationalen Diskurs in Erscheinung. Die frühe museumshistorische und museumstheoretische Literatur setzte sich vor allem in den 1990er Jahren zunächst vorwiegend aus wissenschaftlichen Beiträgen aus dem angelsächsischen und französischen Raum zusammen.²⁵ Wie zahlreiche Publikationen belegen, hat sich jedoch inzwischen eine ganze Generation deutscher Wissenschaftler der Sammlungs- und Museumsgeschichte und zunehmend auch der

²⁵ Als frühe Beiträge sind an dieser Stelle vor allem Pomian 1989; Vergo 1989; Hooper-Greenhill 1995; Stavinsky 1993 und Bennett 1995 zu nennen. Jüngere internationale Beiträge erfolgten unter anderem durch Lorente 1998 und 2011, Altshuler 2005, Klonk 2009, Desvallées e.a. 2010, Macdonald 2011, Macdonald/Leahy 2015.

Ausstellungsgeschichte einer kritischen Geschichte des Museums zugewandt.²⁶ Für die vorliegende Arbeit wurde vor allem Literatur herangezogen, die sich auf der historischen und theoretischen Schnittstelle zwischen den Themenfeldern ‚Museum‘ und ‚Bauhaus‘, zwischen Europa und den USA, bewegt. Nur unter Berücksichtigung der amerikanischen *und* deutschen Perspektive gelingt der Blick auf eine transatlantische Kunstgeschichtsschreibung dieses Themas.

Gerade die jüngere Forschung nimmt vielfach weiter gefasste, transnationale Perspektiven auf die Geschichte des Museums ein.²⁷ Zu den zahlreichen wie umfassenden Studien zur Geschichte des Museums oder einzelner Museen unter chronologischen, historischen oder sammlungsspezifischen Gesichtspunkten kommen zunehmend kritische Reflektionen zur Rolle des Museums und seiner Funktion in der Gesellschaft hinzu. Einen wichtigen Denkanstoß zur Hinterfragung der Institution Museum lieferte Walter Grasskamp bereits 1981 mit seiner bis heute beachteten Schrift „Museumsgründer und Museumsstürmer“.²⁸ Im Jahr 2000 lieferte James J. Sheehan mit „Museums in the German Art World“ eine Darstellung über die Geschichte der deutschen Museumslandschaft aus US-amerikanischer Perspektive.²⁹ Über die „Museumsreformbewegung“, in deren Zuge sich zwischen 1880 und 1940 die deutschen Museen der Avantgarde-Kunst ihrer Zeit öffneten und neue Ausstellungs- und Erzählpraktiken erprobten, lieferte Alexis Joachimides 2001 eine umfassende Darstellung.³⁰ Pedro J. Lorente gab mit „Cathedrals of Modernity. The first Museums of Modern Art“ (1998) und „The Museums of Contemporary Art. Notion and Development“ (2011) umfassende und tiefgehende Einblicke in die Entstehungsgeschichte internationaler Museen der Moderne.³¹ Der Genese des MoMA zu *dem* paradigmatischen Museum der Moderne widmet Lorente dabei ein eigenes Kapitel.

Über die meisten großen Museen der Moderne unserer Zeit liegen detailreich aufgearbeitete Studien zur Geschichte der jeweiligen Institution vor.³² Für das MoMA ist an dieser Stelle Sybil Gordon Kantors Studie „Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the

²⁶ Unter den für diese Arbeit herangezogenen Beiträgen aus dem deutschsprachigen Raum seien genannt: Pomian 1998; Waidacher 1999; Joachimides 2001; Winkler 2002; Savoy 2006; Bonnet 2008 und 2017; Fehr 2008; Vieregge 2008; Krieger 2008; Baur 2010; Kratz-Kressemeier 2010; teHeesen 2012; Habsburg-Lothringen 2014; Müller/Möhlmann 2014; Grasskamp 2016 und Walz 2016.

²⁷ Anfang 2012 trafen sich deutsche und internationale Vertreter der Museumsforschung in Berlin zu der Konferenz „Transnationale Museumsgeschichte 1750-1940. Internationale Tagung“ (TU Berlin, 17.-18.02.12), um die Ergebnisse ihrer Forschung vorzustellen.

²⁸ Grasskamp 1981.

²⁹ Sheehan 2000.

³⁰ Joachimides 2001.

³¹ Lorente 1998 und 2011.

³² Lynes 1973, Elderfield 2004, Kantor 2002.

Museum of Modern Art“ (2003) zu nennen. Oftmals werden von den Institutionen selbst Dokumentationen zu ihrer Geschichte herausgegeben, eine auch für das MoMA gängige Praxis. Mit zahlreichen Publikationen dokumentiert es seine eigene Geschichte, darunter das von John Elderfield 2004 herausgegebene „Modern painting and sculpture: 1880 to the present at the Museum of Modern Art“. ³³ Museumseigene Beiträge zu ihrer Geschichte kritisch zu hinterfragen ist eine anhaltende Aufgabe der Museumswissenschaften. Hierzu gehören auch die Kataloge, die das MoMA seit seiner Gründung zu seinen Ausstellungen publizierte. Der Katalog zur Bauhaus-Ausstellung von 1938, der von Alfred Barr und Walter Gropius verfasst wurde, ist in dieser Gattung als wertvolle Quelle einzuordnen. ³⁴

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurden über das Bauhaus in Deutschland zunächst kaum deutschsprachige Publikationen publiziert. Seit der von den Nationalsozialisten erzwungenen Schließung der letzten Station des Bauhauses in Berlin 1933 waren mehr zehn Jahre vergangen. Mit der 1955 in Stuttgart publizierten Wiederauflage des Katalogs der MoMA-Ausstellung von 1938 in deutscher Sprache, herausgegeben von Walter Gropius und Herbert Bayer, wurde dieser zu einer der frühesten Publikationen über das Bauhaus, die im Nachkriegsdeutschland zugänglich war. Das lange Weiterleben der New Yorker Ausstellung durch ihren mehrfach aufgelegten Katalog kann damit erklärt werden. Es zeigt, welche Bedeutung die Rezeption der amerikanischen Ausstellung nicht nur in den USA, sondern auch in Deutschland hatte. Das große Desiderat an deutscher Forschungsliteratur zum Bauhaus nach dem Krieg verbesserte sich mit Gründung und Aufbau des *Bauhaus-Archivs* und Museums unter Leitung von Hans M. Wingler. ³⁵ Im Jahr 1962 erschien Winglers umfassendes Werk „Das Bauhaus“ im westdeutschen Buchhandel. ³⁶ Bis heute wird dieses Buch als Standardwerk zum Bauhaus herangezogen. ³⁷

Der Ausstellung *Bauhaus 1919-1928* und ihrer Analyse ist bisher noch keine größere wissenschaftliche Monografie gewidmet worden. Karen Koehler widmete 2002 Gropius' Rolle im Kontext der New Yorker Bauhaus-Ausstellung den Aufsatz „The Bauhaus 1919-

³³ Elderfield 2004.

³⁴ Ausst.Kat. New York 1938.

³⁵ Wingler hatte Gropius und Max Bill bei der Eröffnung der Hochschule für Gestaltung 1955 in Ulm kennen gelernt. Das Bauhaus-Archiv wurde 1960 in Darmstadt eröffnet und zog 1971 nach West-Berlin.

³⁶ Wingler Köln/Bramsche 1962. Eine erweiterte Ausgabe erschien 1968, die dritte Auflage folgte 1975. Das Buch erschien ebenfalls in englischer, japanischer, italienischer und spanischer Sprache.

³⁷ Hierfür hatte er aufwendige Recherchen in den USA, Israel aber auch in Ost- und Westdeutschland unternommen und hatte zahlreiche ehemalige Bauhaus-Schüler und Lehrer besucht. Nur vorsichtig waren die in internationaler Diaspora lebenden Künstler seiner Aussage nach dafür zu gewinnen, ihre Nachlässe in ein Archiv in Deutschland zu geben. Siehe Wingler 1968.

1928. Gropius in Exile and the Museum of Modern Art, N.Y.“.³⁸ Auch findet die MoMA-Ausstellung von 1938 Erwähnung in den einschlägigen Publikationen über das Bauhaus, die auch die Rezeption in den Vereinigten Staaten behandeln.³⁹ Hier sind vor allem die Arbeiten von Gabriele D. Grawe über das Wirken der Bauhaus-Mitglieder in Nordamerika und von Margret Kentgens-Craig über die frühe Rezeption der Bauhaus-Architektur in Nordamerika von 1919 bis 1936 zu nennen.⁴⁰ Einen Überblick über die frühe Rezeption und die Affirmation moderner deutscher Kunst in New York lieferte unter anderem Gregor Langfeld.⁴¹ Eine kritische Sichtweise auf die Bauhaus-Rezeption von den 1930ern bis heute nehmen einige jüngere Beiträge ein, die das Bauhaus als Idee, den „Mythos Bauhaus“ oder gar den „Bauhaus Streit“ ins Zentrum der Untersuchung stellen.⁴² Sie ergänzen und hinterfragen gängige und homogene sowie häufig unpolitische Geschichtsbilder, die unter anderem durch populärwissenschaftliche Bildbände und ‚Coffee Table Books‘ über das Bauhaus gezeichnet werden.

Weitere wichtige Anstöße für diese Arbeit kommen aus der Forschung zur Ausstellungstheorie und Ausstellungsgeschichte. Luisa Ziaja stellte 2013 treffend fest, dass die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts vor allem auch Ausstellungsgeschichte ist: „It is now widely accepted that the art history of the second half of the 20th century is no longer a history of artworks but a history of exhibitions. However, this critical history still largely remains to be written.“⁴³ Hiermit bestätigt sie eine aktuelle Tendenz, die Geschichte und Bedeutung von Ausstellungen verstärkt zu beforschen und ihre Rolle neu zu bewerten. Frühere wichtige Beiträge hierzu sind unter anderem Bruce Altshulers „The Avantgarde in Exhibition“ (1994), Jana Scholzes „Medium Ausstellung“ (2004) oder Reesa Greenbergs „Thinking about Exhibitions“ (2005). Eine zentrale Arbeit zur Geschichte der Ausstellungsgestaltung am MoMA lieferte Mary-Anne Staniszewski mit „The Power of Display“ (2001).

Zur kritischen Hinterfragung der formalistischen Kunstgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts und der Rolle des Museums der Moderne legte Anne-Marie Bonnet 2004 und

³⁸ Kantor 2002.

³⁹ Bis heute kann keine Arbeit über das Bauhaus geschrieben werden, ohne nicht die umfassenden Werke von Reginald R. Isaacs und Hans M. Wingler zu nennen. Wingler führte die Geschichte des Bauhauses anhand unzähliger Quellen in Deutschland und den USA zusammen. Isaacs Biografie über Walter Gropius stellt dessen Lebenslauf auf über tausend Seiten dar. Der Gropius-Schüler beruft sich dabei immer wieder darauf, in engem Austausch mit diesem gearbeitet zu haben. In beiden Fällen lässt sich fragen, inwieweit diese Werke der Mythisierung der Person Gropius Vorschub leisten. Mit wissenschaftlich-kritischer Perspektive können sie jedoch bis heute wichtige Anhaltspunkte zum historischen Ablauf anbieten.

⁴⁰ Grawe 2002, Kentgens-Craig 1993 und 1999.

⁴¹ Langfeld 2011.

⁴² Neef 2009, Baumhoff/Droste 2009, Oswaldt 2009.

⁴³ Ziaja 2013.

2008 umfassende Annäherungen an den Mythos “Kunst der Moderne” vor; 2017 folgte die Schrift „Was ist zeitgenössische Kunst oder Wozu Kunstgeschichte?“.⁴⁴ Mit seiner bereits 1985 verfassten Arbeit unter dem Titel “How New York stole the Idea of Modern Art” liefert Serge Guilbaut einen entscheidenden Beitrag, der den Kerngedanken dieser Arbeit prägte.⁴⁵ Gewissermaßen als Antwort darauf und zur Reflektion des Kunstverständnisses im Nachkriegsdeutschland dient Sigrid Rubys an der Universität Bonn entstandene Arbeit “Have We an American Art?” von 1999. Sie lieferten wichtige Denkanstöße zur kritischen Reflektion von Entstehung und Bedeutung der transatlantischen Kunstgeschichtsschreibung der Moderne und waren Begleiter bei der Erarbeitung der originären Fragestellung.

Archivalien wie Briefe, Listen von Exponaten, Abbildungen und Skizzen konnten als Quellen zur weiteren Erforschung des Themas herangezogen werden. Darin lassen sich persönliche Motive aufzeigen, die die Ausstellungsmacher jeweils motivierten, ihre Projekte voranzutreiben. Die Quellen und Nachlässe von Walter Gropius, Herbert Bayer und weiteren Bauhäuslern, ebenso wie ein großer Teil der Korrespondenzen zur Bauhaus-Ausstellung in New York liegen im *Bauhaus-Archiv Berlin* und im *Archive of the Museum of Modern Art* in New York. Letzteres beherbergt weitere umfassende Bestände zur eigenen Ausstellungshistorie, so auch zu der hier untersuchten Bauhaus-Ausstellung. Dieses Material konnte von der Autorin im New Yorker Archiv gesichtet und für die Untersuchung ausgewertet werden. Weitere Archive, die Materialien zu den Bauhäuslern in den USA und zu ihren Projekten bergen, sind u.a. die *Archives of American Art* und die *Busch-Reisinger Museum Archives, Harvard Art Museum*.

Mit unzähligen Ausstellungen zum Thema Bauhaus liefern deutsche wie internationale Kunst-, Design- und Kunstgewerbemuseen neue, zum Teil aber auch ‚bewährte‘ Perspektiven zur Geschichte der Schule, zum Bauhaus-Stil oder zu einzelnen Künstlern oder Werkstätten. Das *Bauhaus Archiv Berlin* beleuchtet in seinen Ausstellungen regelmäßig Einzelaspekte zu Personen und Themen wie Gropius’ Amerikareise 1928 (2008) oder eine kritische Reflektion zu Herbert Bayers Zeit während des beginnenden Nationalsozialismus (2013).⁴⁶ Einen Ansatz, der das Thema Kulturtransfer beim Bauhaus in den Vordergrund stellt, wählte Margarita Tupytzin für ihre bereits 2000 kuratierte Ausstellung *Bauhaus: Dessau – Chicago*

⁴⁴ Bonnet 2004 und 2008.

⁴⁵ Guilbaut 1983.

⁴⁶ Ausstellung *Amerika 1928. Fotos einer Studienreise von Walter Gropius* (19.11.2008 – 02.02.2009), *Mein Reklame-Fegfeuer. Herbert Bayer* (20.11.2013 – 24.12.2014), Bauhaus-Archiv Berlin.

– *New York* im Museum Folkwang.⁴⁷ Damit stellte sie das bewegte Nachleben des Bauhauses und das Exil seiner ehemaligen Mitglieder in direkten Bezug zum historischen Bauhaus in Dessau.

Im Jahr 2009, dem 90. Jubiläumsjahr der Bauhaus-Gründung, bot die Ausstellung *Modell Bauhaus* im Martin Gropius Bau eine groß angelegte Retrospektive mit über 1000 Objekten.⁴⁸ In Kooperation mit dem MoMA wurde diese Ausstellung als *Bauhaus 1919-1933. Workshops for Modernity* auch in New York gezeigt. Es kann etwas verwundern, dass das MoMA im Katalog von 2009 die besondere historische Verbindung des eigenen Hauses mit dem Bauhaus nicht dezidiert aufzeigte.⁴⁹ Im Jahr 2012 fand in London die groß angelegte Ausstellung *Bauhaus: Art as Life* statt.⁵⁰ Für die hier behandelte Thematik besonders interessant ist die im April 2016 eröffnete Ausstellung *Partners in Design: Alfred H. Barr Jr. and Philip Johnson* im *Montreal Museum of Fine Arts*.⁵¹ Die 2015 im Schweizer *Vitra Design Museum* gezeigte Ausstellung *Bauhaus #allesistdesign* wurde im März 2016 in der *Bundeskunsthalle* in Bonn eröffnet. Unter dem Thema *Bauhaus – Die Welt neu denken* feiert die deutsche Bundesregierung schließlich 2019 offiziell *100 Jahre Bauhaus* und damit das Gründungsjubiläum der Kunstschule.⁵²

Die vorliegende Arbeit begreift sich als Aufarbeitung des Wissensstands zur Thematik der Musealisierung des Bauhauses. Dabei werden neben Sekundärliteratur auch historische Quellen hinzugezogen, die in Archivbesuchen zwischen 2011 und 2014 vor Ort in New York und Berlin gesichtet wurden. Dank der kontinuierlich voranschreitenden Digitalisierung von Archivalien konnten auch Bestände der hier genannten Archive digitalisiert und damit Fachpublikum und Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Das bis dahin bis auf einige Ausnahmen wenig bekannte Material über die Planung und Gestaltung von *Bauhaus 1919-1928* konnte für die Beschreibung und Rekonstruktion der Ausstellungsräume der New Yorker Bauhaus-Ausstellung nutzbar gemacht werden. Unter Berücksichtigung dieser Entwicklungen sieht sich die vorliegende Arbeit in diesem Zusammenhang als Beitrag zu einem neuen,

⁴⁷ Ausst.Kat. Essen 2000.

⁴⁸ In diesem Kontext sei auf das Gastspiel des New Yorker Museums, *MoMA in Berlin*, im Jahr 2004 verwiesen. Dazu verfasste u.a. Werner Spies eine kritische Rezension in der er auf die Rolle des MoMA als „Schlachtschiff der Moderne“ einging. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/moma-in-berlin-die-amerikanische-unfehlbarkeitserklaerung-1175717.html> (abgerufen am 06.01.2014).

⁴⁹ Ausst.Kat. New York 2009.

⁵⁰ Die Ausstellung *Bauhaus: Art as Life* fand vom 03.05. – 12.08.2012 in der Barbican Art Gallery in London statt.

⁵¹ Eine Publikation zur Ausstellung erschien 2015. Siehe Hanks e.a. 2015.

⁵² Siehe hierzu u.a. den Internetauftritt www.bauhaus100.de.

international geprägten Forschungsdiskurs, der sich in den Anfängen bewegt und durch die Digitalisierung in Museen und Wissenschaft neuen Impulsen entgegensieht.

1.4 Zum Aufbau dieser Arbeit

Wie einleitend an früherer Stelle bereits dargestellt, bildet die Geschichte der Musealisierung des Bauhauses in den 1920er und 1930er Jahren die thematische Klammer dieser kunsthistorischen Arbeit. Der Überblick zum Forschungsstand zeigt, dass die *Museologie* und *Museumsanalyse* seit einigen Jahren in Deutschland ihren berechtigten Anklang findet und damit eine Diskussion über das Verhältnis von Bauhaus und Museum fruchtbar macht. Um dem Begriff der *Musealisierung* in diesem Kontext besser einordnen zu können, folgt der Einleitung zunächst eine Bestimmung der zentralen Begriffe *Museum*, *Ausstellung* und *Transfer* (Kapitel 2). Da diese Arbeit einen Blickwinkel einnimmt, der über die Institutionsgrenzen des Museums hinausgeht, findet das *Museum* und seine Ausdifferenzierung als Kunstmuseum, Kunstgewerbemuseum oder ‚Museum der Gegenwart‘, ebenso wie die Geschichte und Rolle der *Ausstellung* als autonomes Medium besondere Beachtung. Als dritter Leitbegriff, der zugleich für eine theoretische Grundidee dieser Arbeit steht, wird der Begriff *Transfer* vorgestellt und definiert.

Der Hauptteil der Arbeit (Teil I und II) gliedert sich in zwei jeweils zeitlich und geographisch definierte Teilabschnitte und wird bestimmt durch die Analyse der drei Ausstellungsbeispiele: Dem hier vorgestellten Paradigma des transatlantischen Kulturtransfers am Beispiel des Bauhauses bis 1938 folgend, stehen in Teil I zunächst die ‚Ausgangskultur‘ Deutschland und besonders die europäische Kunst- und Museumslandschaft im Fokus. Durch eine museale Kontextbestimmung werden dafür in Kapitel 3 die Geschichte des Museums (Kunst- und Kunstgewerbemuseum) und die neue Rolle der Ausstellung sowie das Verhältnis von Bauhaus und Museum in Deutschland bis 1933 dargestellt. In Kapitel 4 stehen anschließend die erste Ausstellungsanalyse und damit auch die Entstehung, der Aufbau und die Rezeption der ersten großen Ausstellung des Bauhauses in Weimar 1923 im Mittelpunkt. Besonders interessant ist dabei die internationale Dimension, die sich im Publikum, in Gastbeiträgen zur Ausstellung und in der allgemeinen Resonanz bereits andeutet.

Als zweite Ausstellungsanalyse behandelt das Kapitel 5 die *Section Allemande* des *Deutschen Werkbunds* unter Leitung von Walter Gropius im Pariser *Grand Palais* 1930. Sie bildet hinsichtlich der Darstellung Deutschlands im europäischen Ausland durch Ausstellungs-gestaltung aus der Feder Gropius’ und seinem Team ehemaliger Bauhaus-Freunde ein

besonderes Beispiel. Hier folgt auf die Rekonstruktion des Entstehungskontextes, der Zusammenarbeit mit der deutschen Industrie und dem Aussehen der Ausstellungsräume eine Übersicht über die Resonanz zur Ausstellung bei Künstlern und internationaler Presse. Besonders wichtig ist bei diesen beiden Ausstellungen, dass es sich einerseits in Weimar 1923 im ursprünglichen Kern um eine Leistungsschau nach einer Aufforderung durch die Regierung handelte und andererseits Gropius die Ausstellung in Paris 1930 im Staatsauftrag zur offiziellen Repräsentation Deutschlands in Frankreich durchführte.

Teil II wendet den Blick über den Atlantik in die ‚Empfängerkultur‘ der USA statt, und hier insbesondere nach New York. Wie zuvor wird auch hier in Kapitel 6 zunächst eine Kontextbestimmung zur Entwicklung des Museums der Moderne in der amerikanischen Museumslandschaft vorgenommen. Dem Entstehungskontext des 1929 gegründeten MoMA und seiner inhaltlichen und strukturellen Konzeption wird besondere Aufmerksamkeit zuteil (Kapitel 6.3 und 6.4.).⁵³ Durch sein besonderes Profil als erstes Museum für moderne Kunst in den USA entwickelte sich das MoMA in den 1930er Jahren zu einem wichtigen Akteur – ein von Beginn an transatlantisch wirkendes Museum.⁵⁴ Die Darstellung dieser Zusammenhänge schließt auch die besondere Rolle mit ein, die das Bauhaus bereits bei der Gründung und Profilierung des MoMA 1929 spielte.⁵⁵ Als Pionierin der amerikanischen Kunst- und Museumsszene wird hier zudem Katherine Dreier vorgestellt, die als frühe Vermittlerin im deutsch-amerikanischen Kulturtransfer und als Förderin deutscher Kunst mit ihrer *Société Anonyme* in New York das erste *Museum of Modern Art* gründete (Kapitel 6.2).

In Kapitel 7 wird einleitend eine ausführliche Darstellung des Entstehungs- und Planungsprozesses der Bauhaus-Ausstellung von 1938 vorgenommen. Anschließend daran werden die drei Ausstellungsmacher Barr, Gropius und Bayer vorgestellt (Kapitel 7.2). Für die beiden letzteren stellte das Jahr 1938 aufgrund der gesellschaftlichen und politischen

⁵³ Hierbei ist insbesondere die Zuflucht zahlreicher Künstler und Intellektueller ins Exil in den Vereinigten Staaten von Bedeutung. Die seit Beginn der 1920er Jahre zunehmend gegenüber der europäischen Avantgarde offene Kunst- und Museumslandschaft in New York und anderen Teilen der USA nahm zahlreiche Avantgarde-Vertreter auf und bot ihnen neue Möglichkeiten für Ausstellungen und ihre künstlerische Arbeit.

⁵⁴ Die ersten zehn Jahre des MoMA und die Direktorenzeit von Alfred Barr finden hierbei besondere Beachtung. Zunächst ohne eigene Sammlung und daher mehr Ausstellungshalle als Museum im Sinne seiner europäischen Vorbilder, generierte das MoMA seine zunehmende Bedeutung durch wechselnde Ausstellungen.

⁵⁵ So stellt beispielsweise die Vorbildfunktion von Gropius' Konzept des Bauhauses für Barrs Konzipierung des „Multidepartmental Plan“ für das MoMA in der einschlägigen Forschung ein bereits bekanntes Faktum dar, auf das im zweiten Teil dieser Arbeit näher eingegangen wird.

Umwälzungen in Europa und Amerika einen besonderen Zeitpunkt dar.⁵⁶ Bei der durch den Nationalsozialismus ausgelösten Auswanderung in die USA war New York für viele europäische Künstler und Intellektuelle, darunter auch ehemalige Bauhaus-Mitglieder, der erste Anlaufpunkt im amerikanischen Exil. Da das Bauhaus seit seiner Gründung aufmerksame Anhänger in den USA gewonnen hatte, wurden einige seiner bekannten Vertreter dort schnell aufgenommen.⁵⁷ In diesem Kontext entwickelte sich Alfred H. Barr, erster Direktor des MoMA, zu einem wichtigen Fürsprecher der immigrierten Bauhäusler in den USA.⁵⁸

Wie mit Hilfe des hinzugezogenen Quellenmaterials belegt werden kann, war es ein zentrales Ziel der New Yorker Bauhaus-Ausstellung, dem amerikanischen Publikum eine umfassende Gesamtschau über alle Formen künstlerischer Bauhaus-Erzeugnisse und deren Schöpfer zu liefern. Die Konzeption der Ausstellung wird vor allem in Kapitel 7.3 beschrieben. Um dieses Ziel zu erreichen, trugen die Ausstellungsmacher mit großem Aufwand Kunstwerke, Pläne, Drucke, Design-Prototypen und Möbel in Amerika und Europa zusammen. Die Objektauswahl wird in Kapitel 7.4. thematisiert, wobei deutlich werden soll, dass diese zugleich sehr plastisch den Prozess des Auswählens und Zeigens eines Museums, in diesem Fall des MoMA, dokumentiert.⁵⁹ Dabei wird der Frage, *wie* ‚das Bauhaus‘ 1938 inhaltlich für museale Zwecke aufgearbeitet wurde, ebenso große Beachtung geschenkt wie dem die Ausstellung umspannenden Netzwerk und seinen Akteuren. So begründeten die Organisatoren der Ausstellung einige getroffene Einschränkungen hinsichtlich gezeigter

⁵⁶ Deutschland erlebte nach der kulturellen Blüte der Weimarer Jahre seit 1933 eine Phase des kulturellen Niedergangs, in der seine reiche und kreative Kunstszene und Avantgarde durch den Machtgewinn der Faschisten in allen europäischen Zentren der Moderne nahezu ausgelöscht wurde. Am 17.07.1937 eröffnete in München die Ausstellung *Entartete Kunst*, die bis 1941 als Wanderausstellung durch Deutschland „tourte“ und mehrere hundert, aus Museen und Sammlungen konfiszierte und von den Nationalsozialisten als „entartet“ klassifizierte Kunstwerke einem Millionenpublikum zeigte. Im Jahr 1939 provozierte Hitler schließlich mit dem Angriff auf Polen den Ausbruch des Zweiten Weltkriegs, in den auch die USA 1941 eintraten.

⁵⁷ Besonders Gropius' früherer Kontakt zu Alfred Barr und dem MoMA sowie zur *Harvard University* können hierbei als wichtige Bezugspunkte zur Ausstellung *Bauhaus 1919-1928* nachgewiesen werden, die nur ein Jahr später eröffnet wurde. Wie gezeigt werden kann, war auch die Auswanderung von Walter Gropius ins amerikanische Exil ein Ergebnis gezielter Förderung. Diese entwickelte sich in Verbindung mit einem Lehrauftrag Gropius' an der *Graduate School of Design* der *Harvard University* im Jahr 1937. Barr war maßgeblich an der Vermittlung beteiligt.

⁵⁸ Das *Museum of Fine Arts Montreal* zeigte 2016 die Ausstellung *Partners in Design: Alfred H. Barr Jr. and Philip Johnson*, die die besondere Rolle der beiden Förderer des Bauhauses und von Design in den USA herausarbeitet. Quelle: <http://www.readings.com.au/products/19765173/partners-in-design-alfred-h-barr-jr-and-philip-johnson> (17.09.2015). Siehe auch Ausst.Kat. Montreal 2015.

⁵⁹ Neben Inhalt und Methodik der Lehre am Bauhaus zeigte das MoMA Objekte und Entwürfe der Meister als Repräsentation des künstlerischen Schaffens am Bauhaus. Aber auch Werke von ehemaligen Bauhaus-Künstlern, die nach deren Immigration Ende der 1930er Jahre in den USA entstanden waren, wurden in die Ausstellung aufgenommen.

Künstler wie auch bei der gezeigten Zeitspanne durch die aktuelle politische Situation in Deutschland. Heute muss bei einer kritischen Analyse zwischen äußeren, beispielsweise politischen Umständen und ‚kuratorischen‘ Entscheidungen differenziert werden.⁶⁰

Neben diesem Auswahlprozess der Objekte wird auch die Gestaltung der Ausstellung durch Herbert Bayer rekonstruiert und analysiert (Kapitel 7.7). Besonderes Augenmerk wird dabei auf die räumlichen Gegebenheiten und die zeitlichen und materiellen Ressourcen gelegt, mit denen Bayer arbeitete. Wie bei den Beispielen in Teil I spielt auch hier bei der kritischen Analyse die Ausstellungsgestaltung eine besondere Rolle. Während die Weimarer Ausstellung von 1923 ein Gemeinschaftswerk des gesamten Bauhaus-Lehrkörpers darstellte, zeichnete Walter Gropius für die Pariser Ausstellung von 1930 – zumindest offiziell – alleine verantwortlich. Für Entwurf und Ausführung des Displays der New Yorker Ausstellung von 1938 beauftragte das MoMA auf Anraten von Walter Gropius den ehemaligen Bauhaus-Lehrer und Gestalter Herbert Bayer. Damit führte es seine eigene, seit Anfang der 1930er Jahre begonnene, experimentelle Auseinandersetzung mit moderner Ausstellungspraxis im Museum fort.⁶¹

In der abschließenden Diskussion werden die Ergebnisse der drei Analysen zusammengefasst und vergleichend nebeneinandergestellt. Dies verspricht besonders daher aufschlussreich zu sein, da in der Ausstellung *Kunst und Technik – Eine neue Einheit*; in der *Section Allemande* (sog. *Deutsche Werkbundausstellung*) und in der Ausstellung *Bauhaus 1919-1928* sowohl die inhaltliche als auch die formale Ebene von Bauhaus-Vertretern stammen.⁶² Durchgängig wird dabei auch geschaut, welche Rezeption das Thema ‚Bauhaus‘ in deutschen Museen nach 1945 erfuhr, wie es aufgearbeitet und ausgestellt wurde. Dabei gilt es, die eingangs vorgestellte These zu überprüfen, dass das MoMA mit seiner Ausstellung von 1938 eine prägende Rolle bei der Rezeption in Deutschland spielte – oder gar bis heute spielt.

⁶⁰ So wurden nachweisbar verschiedene Aspekte und Akteure des *Staatlichen Bauhauses* ausgelassen. Nach Aussage von Alfred Barr wurden die Namen mancher Bauhäusler zum Schutz vor politischen Ressentiments in Deutschland im Katalog nicht erwähnt.

⁶¹ Diese lässt sich durch multimediale Ausstellungen wie *Cubism and Abstract Art* (1936), *Machine Art* (1934) sowie *Modern Architecture. An International Exhibition* (1932) anschaulich dokumentieren, in denen vielfach aktuelle Entwicklungen und Methoden avantgardistischer Ausstellungsinszenierungen aus Europa adaptiert oder zitiert wurden. Das MoMA publizierte zu nahezu allen eigenen Ausstellungen Kataloge, die heute als Quellen herangezogen werden können. Siehe Ausst.Kat. New York 1932, Ausst.Kat. New York 1934 und Ausst.Kat. New York 1936.

⁶² Im Vergleich zur New Yorker Ausstellung von 1938 war die Funktion der Objekte etwa in der *Exposition des Artistes Décorateurs*, die 1930 in Paris stattfand, eine andere. Formell ein Projekt des Deutschen Werkbunds, war diese keine reine Bauhaus-Ausstellung. Sie wurde jedoch ebenfalls von Walter Gropius, Herbert Bayer, László Moholy-Nagy und Marcel Breuer geplant und von der Forschung rückblickend als *die* paradigmatische Bauhaus-Ausstellung vor *Bauhaus 1919-1928* bewertet. Siehe hierzu Overy 2004.

In einem kurzen Ausblick wird die Thematik mit Blick auf jüngere Ausstellungen und vor allem auf das hundertjährige Bauhaus-Jubiläum im Jahr 2019 perspektivisch verlängert.

2. Begriffsbestimmung: Museum, Ausstellung, Transfer

Wie in der Einleitung bereits dargestellt, ist die Geschichte der modernen und zeitgenössischen Kunst im 20. Jahrhundert eng verflochten mit der Geschichte der Ausstellung. Das Museum bildet dabei für die Kunstgeschichte einen besonders relevanten Ort. Obwohl in der Wahrnehmung der Öffentlichkeit heute eng miteinander verbunden, sind Museum und Ausstellung zwei zunächst getrennt voneinander zu betrachtende Formate des Kunstbetriebs. Zu Beginn des 20. Jhdts. durchlief das Format der Ausstellung zunächst sogar wesentliche Entwicklungsstufen parallel und unabhängig vom institutionellen Kontext des Museums. Bereits seit Ende des 19. Jhdts. hatte sich jenseits des Museums ein reges Ausstellungswesen, beispielsweise in Form von Weltausstellungen sowie Kunst- und Gewerbeschauen, entwickelt.⁶³ Im Verlauf der *Weimarer Republik* bildete sich in Deutschland jedoch ein besonders fruchtbares Feld für moderne Ausstellungsformen durch das Museum. Mit der beginnenden Auseinandersetzung der Museen mit den europäischen Avantgarden und der Aufnahme der Gegenwartskunst ins Museum, fand allmählich eine Öffnung gegenüber neuen Arten des Ausstellens statt, um diese angemessen zu zeigen.⁶⁴

Die Epoche zwischen den beiden Weltkriegen zeichnete sich besonders in Deutschland durch eine Gleichzeitigkeit folgenreicher Entwicklungen aus: Parallel zu den Umschwüngen in den bildenden Künsten ausgelöst durch die Avantgarden fand eine Reform der Ausstellungspraxis sowie eine Reform innerhalb der Museen statt.⁶⁵ Gerade aufgrund dieser dichten Verbindungen und Interaktionen zwischen Museum, Kunst, Ausstellung und Ausstellungs-gestaltern soll an dieser Stelle zunächst eine Begriffsbestimmung vorgenommen werden. In den folgenden Unterkapiteln werden hierfür die Termini *Museum*, *Ausstellung* sowie der für die Fragestellung essentielle *Transfer*- bzw. *Kulturtransfer*-Begriff definiert. Im Anschluss daran wird der Hauptteil durch einen skizzenartigen Überblick über die Museumslandschaft der *Weimarer Republik* eingeleitet. Ziel ist es, davon ausgehend, den Blick auf das historische Verhältnis von Bauhaus und Museum zu lenken, um dann in die Ausstellungsanalyse überzuleiten.

⁶³ Zu nennen sind hier neben den Weltausstellungen, Messe- und Gewerbeausstellungen unter anderem auch die beispiellosen Rauminszenierungen der Wiener Secession, der Sonderbundausstellungen oder großer Galerien wie der Galerie *Der Sturm* oder die Galerie Thannhauser.

⁶⁴ Siehe hierzu Winkler 2002, Baumann 2016.

⁶⁵ Diese Entwicklung wurde in den Vereinigten Staaten aufmerksam von einem Fachpublikum beobachtet, das selbst entlang der amerikanischen Ostküste eine Szene für moderne Kunst aufbauen wollte.

2.1 Der Begriff Museum

Die einschlägige Forschung zur Geschichte des Museums liefert uns heute eine Vielzahl an Definitionsansätzen. Darunter finden sich Zuschreibungen, die vom „Tempel der Kunst“ (Béatrice Savoy), zum „Museum als Zentralbanken ästhetischer Werte“ (Anne-Marie Bonnet), als „Erfahrungsräume der Moderne“ (Charlotte Klonk), „Kontaktzone“ (Michael Fehr, Ben Dibley) bis zum „utopischen Labor“ (Alexander Dorner) und „Katalysator“ (Barbara Kirshenblatt-Gimblett) reichen.⁶⁶ Die Ansätze zur Beschreibung des Museums und seiner Funktionen wurden mit dem Aufkommen der *New Museology* seit Mitte der 1980er Jahre verstärkt angestoßen und werden bis heute weiterentwickelt. So definierte Marc-Alain Maure bereits 1985: „A museum is a means, a tool available to a society to find, give form to, mark, demarcate its identity, i.e. its territory and its frontiers in time and space, with respect to other societies and their social and cultural groups.“⁶⁷ Das Museum hat demnach die Funktion eines Werkzeugs inne, mit dem eine Gesellschaft ihrer Identität Form gibt und diese nach außen kennzeichnet.

Krystof Pomian stellte 1998 vor allem das Vorhandensein einer Sammlung das wesensbestimmende Merkmal des Museums dar. Diese beschreibt er folgendermaßen:

[Die Sammlung] ist jede Zusammenstellung natürlicher und künstlicher Gegenstände, die zeitweise oder endgültig aus dem Kreislauf der ökonomischen Aktivitäten herausgehalten werden, und zwar an einem abgeschlossenen, eigens zu diesem Zweck eingerichteten Ort, an dem die Gegenstände ausgestellt werden und angesehen werden können.⁶⁸

Peter van Mensch gab 1992 eine Definition des Museums durch die folgende Formel: „A museum is a permanent museological institution which preserves collections of corporal documents and generates knowledge about these corporal documents for the public benefit.“⁶⁹ Markus Walz stellt 2016 fest, dass trotz der bis heute vorherrschenden Vielzahl an allein in Deutschland angewandten Definitionen des Museums „bis zu vier, einen metonymischen Zusammenhang herstellende Bedeutungen des Worts Museum“⁷⁰ benannt werden können: „1. bauliche Hülle einer der anderen Bedeutungen; 2. Institution mit spezifischen Merkmalen, die unter anderem den Bedeutungen 3 und/oder 4 entsprechen; 3. Sammlung von Dingen; 4. Ausstellung von Dingen.“⁷¹ Hieraus resultierend schlägt Walz diese Definition des Museumsbegriffs vor: „Ein Museum ist eine auf Dauer angelegte Einrichtung, die

⁶⁶ Bonnet 2017; Kirshenblatt-Gimblett 2000; Klonk 2009; Savoy 2006.

⁶⁷ Maure 1985, S. 17.

⁶⁸ Pomian, 1998, S. 16.

⁶⁹ Van Mensch 1992, S. 232.

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Walz 2016, S. 10.

– zum Wohl der Gesellschaft – Sammlungen materieller Dokumente bewahrt und überliefern will sowie intern und extern Wissen um diese materiellen Dokumente erschafft.“

Als besonderer Typus des Museums steht in dieser das „Museum der Moderne“ im Mittelpunkt. Dieses zeichnet sich dadurch aus, den Schwerpunkt seiner Funktion auf das Sammeln und Ausstellen von zeitgenössischer Kunst, also Gegenwartskunst zu legen. Das historisch bekannteste Vorbild stellt in diesem Kontext das Pariser „Musée du Luxembourg“ dar, das sich als „Galerie der Lebenden“ und als dem Louvre konzeptuell vorgelagerte Institution verstand und damit den Status eines „Musée de Passage“⁷² für die Kunst seiner Zeit einnahm. Dieses Prinzip wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts von etlichen neu gegründeten Museen aufgegriffen. Bekanntestes Beispiel ist hier das *Museum of Modern Art* (MoMA), auf dessen Genese in Teil II im Zusammenhang mit dessen Bauhaus-Ausstellung von 1938 ausführlich eingegangen wird. Anne-Marie Bonnet weißt in diesem Zusammenhang auf ein zentrales Dilemma dieses Museumstypus hin: „Es ist Schicksal eines jeden Museums zeitgenössischer Kunst, im Laufe der Zeit zu einem historischen Museum zu mutieren, da ja jede Kunst einmal modern war.“⁷³

Für die *Museologie* als wissenschaftliche Disziplin steht neben dem *Museum* selbst das Museums-Objekt⁷⁴ sowie die „museale Tat“⁷⁵ im Zentrum der kritischen Untersuchung. Friedrich Waidacher liefert hierzu eine grundlegende Definition:

Erkenntnisgegenstand der Museologie ist eine spezifisch erkennende und wertende Beziehung des Menschen zur Wirklichkeit. Diese Beziehung wird als Musealität bezeichnet. Sie bedeutet, dass der Mensch ausgewählte Gegenstände als Zeugnisse bestimmter Sachverhalte für so wichtig erachtet, daß er sie unbegrenzt bewahren und der Gesellschaft vermitteln will.⁷⁶

Aufgabe des Museums ist nach Waidacher, die „materiellen Nachweise der Natur und des Menschen auszuwählen, zu bewahren, zu erforschen und zu vermitteln, die für die Gesellschaft Gedenkfunktion erfüllen.“⁷⁷ Während die Beziehung von Mensch und Wirklichkeit hier als *Musealität* bezeichnet wird, kann der Prozess des Eingangs eines Gegenstands in den Kontext des Museums, seine Auswahl, Erforschung und Vermittlung als *Musealisierung* bezeichnet werden.

⁷² Lorente 2011, S.52.

⁷³ Bonnet 2016, 86.

⁷⁴ Gemeint sind hier sowohl bereits gesammelte Exponate im Bestand des Museums als auch neue, für Ausstellungs- oder Sammlungszwecke vom Museum erstandene Objekte. Dies trifft auf alle Gattungen des Museums zu.

⁷⁵ Waidacher 1999, S. 34.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Waidacher 1999, S. 39.

Allgemein herrscht in der Museumslandschaft ein Konsens hinsichtlich der Kernaufgaben, die in der heute vielfach zitierten Museums-Definition des Internationalen Museumsbunds ICOM von 2007 in einem Satz zusammengefasst sind:

A museum is a nonprofit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment.⁷⁸

In beiden Zitaten sind Begriffe wirksam, die darauf hinweisen, dass das Museum eng verbunden ist mit *Erinnerung* und *Geschichte*. Während Waidacher von der „Gedenkfunktion“ spricht, verwendet die ICOM-Definition des Begriffes „tangible und intangible heritage“ (materielles und immaterielles Erbe).

In seiner Abhandlung über das kollektive Gedächtnis schrieb Maurice Halbwachs bereits 1985 zur Materialisierung von Erinnerung:

[...] solange die Erinnerung fortbesteht, ist es unnötig, sie schriftlich festzulegen, sie überhaupt festzulegen. [...] Wenn die Erinnerung an die Folge von Ereignissen nicht mehr eine Gruppe zum Träger hat [...] ist das einzige Mittel, solche Erinnerungen zu retten, sie schriftlich festzuhalten.⁷⁹

Im Sinne des *Linguistic Turn* kann die Verschriftlichung bzw. Materialisierung von Erinnerung in Sprache sowohl generalisierend als Ausdruck gesellschaftlicher Tendenzen als auch als konkret individualistischer Akt interpretiert werden. In beiden Fällen ist kritisch zu fragen, in welchem gesellschaftlichen, kulturellen und historischen Kontext die Aussagen stehen. Im Museum treffen die generell-gesellschaftlichen und die individuellen Varianten direkt aufeinander, wenn beispielsweise die Erinnerungen von Individuen an die Öffentlichkeit vermittelt und somit Teil des kulturellen Gedächtnisses werden.⁸⁰

Das Museumsobjekt wird dabei Teil einer *Semiotik* und kann sowohl einzeln stehen als auch in Bezug zu anderen Objekten gesetzt werden oder zu einer *Erzählung*, einem *Narrativ* geformt werden. Aleida Assmann setzt die Begriffe *Erzählung* und *Geschichte* wie folgt in Bezug zueinander:

⁷⁸ ICOM 2007.

⁷⁹ Halbwachs 1985, S. 66.

⁸⁰ Andersherum kann auch der Besucher wieder als einzelnes Individuum gesehen werden, der beispielweise in einem Nationalmuseum das (vermeintliche) kulturelle, historische oder künstlerische Selbstverständnis einer Nation vermittelt bekommt.

Zum einen bildete er [der Begriff Geschichte, Anm. d. A.] ein Amalgam aus der Geschichte als Erzählung und der Geschichte als Ereignis; zum anderen war er mehr als die Summe seiner Teile. Über die vielen einzelnen Geschichten wölbte sich fortan die Kuppel eines universalistisch verstandenen abstrakten Begriffs von Geschichte, der die Spuren seiner Perspektivität, seiner Gesamtheit, seiner Naivität immer stärker verschleierte.⁸¹

Assmann weist in Ihrer Aussage darauf hin, dass bei einem universalistischen Geschichtsbild die Gefahr der Verallgemeinerung besteht. Nur eine immer wieder neue Befragung des Gegenstands und seiner Quellen aus dem jeweiligen zeitlichen Kontext heraus kann einer festgeschriebenen Ereignisgeschichte entgegenwirken. Innerhalb des Museums kann dies beispielsweise durch eine *Ausstellung* geleistet werden. Die Ambivalenz zwischen Ereignis und Erzählung, die auch im Museum zusammentrifft, fasst Waidacher wie folgt zusammen: „Musealität ist eine besondere erkennende und wertende Beziehung des Menschen zur Wirklichkeit.“⁸² Das bedeutet, dass ein Museum nicht als Ort der Wahrheitsvermittlung von Kultur und Geschichte begriffen werden kann, sondern als ein Ort der *Deutung*.

Aus der zitierten ICOM-Definition des Museums geht hervor, dass neben Sammeln und Forschen heute das Ausstellen einen wesentlichen Aspekt des Museums darstellt, der dem Ziel der Bildung und dem ästhetischen Genuss dienen soll. Das Zeigen der Sammlung für die Öffentlichkeit ist heute nicht mehr vom Museum zu trennen, sondern Teil von ihm. Die Ausführung dieser Aufgaben ist der Prozess der *Musealisierung*; eine normative Funktion des Museums. Wird ein Gegenstand (Objekt, Thema) musealisiert, setzt dies das Sammeln und (öffentliche) Ausstellen im Rahmen des Museums voraus. *Musealisierung* bedeutet demnach auch den Prozess der *Deutung* und *Einordnung* des Gegenstands in den Kontext der Sammlung des Museums und in den Ausstellungskanon des jeweiligen Hauses, was Waidachers Verständnis von *Musealität* entspricht. Damit wird der musealisierte Gegenstand mit Durchlaufen einer symbolischen Wertschöpfungskette zum Teil einer Erzählung – beispielsweise der Kunstgeschichte – wie sie durch das jeweilige Museum erzählt wird. Hinter dem Begriff der *Musealisierung* kann sich demnach auch, je nach Fall, eine *Historisierung* und *Kanonisierung* verbergen.

Während die einleitend beschriebene *Museologie* das Museum als theoretisches Konstrukt einer Gesellschaft und Zeit verstehen, befragen und in den Kontext von Begriffen wie Geschichte und Erinnerung setzen will, bietet die *Museumsanalyse* Werkzeuge für die praktische Annäherung an konkrete Fallbeispiele. Joachim Baur grenzt die in seiner Arbeit vorgestellte Museumsanalyse, gegenüber der „philosophisch-totalisierenden Herangehensweise“ der Museologie ab, die das „Wesen des Museums“ zu ergründen versucht: „Statt für

⁸¹ Assmann 2003, S. 35.

⁸² Waidacher 1999, S. 39.

das Museum interessiert sich die Museumsanalyse für Museen, statt der abstrakten Idee nimmt sie konkrete Ausprägungen in den Blick, ohne gleichwohl die Traditionen und Formationen zu verkennen, in die jene eingeschrieben sind.“⁸³

Im vorliegenden Fall erweist sich die Museumsanalyse als methodisch geeignetes Modell, da mehrere Museen im Fokus stehen, die historisch, kulturell und inhaltlich äußerst unterschiedlich situiert sind. So ist das im zweiten Teil der Arbeit behandelte New Yorker MoMA in seiner gesamten Ausrichtung sowohl inhaltlich als auch hinsichtlich seiner Organisation schwer in die Kategorien der (deutschen) Kunst-, Kultur- und Kunstgewerbemuseen der damaligen Zeit einzuordnen.⁸⁴ Für den in dieser Arbeit verwendeten Begriff *Museum* kann daher Baur's Aussage gelten, dass es „ein Museum“ nicht gibt, sondern nur einzelne Museen.⁸⁵ Ein weiteres Argument für diese von Baur angeregte Betrachtung einzelner „Museen“ ist, dass es sich in der vorliegenden Untersuchung um historische Fallbeispiele handelt, die vor der postmodernen *New Museology* liegen und spezifisch-historischen Gegebenheiten unterliegen. Es ist jedoch die Absicht, diese im Bewusstsein der heutigen Perspektive und dem aktuellen Wissen über das Museum zu befragen. Dies bedeutet zum einen, das Museum als spezifisches kontextgebundenes Objekt zu verstehen. Ein weiterer Grund dafür, Museen individuell zu betrachten, ist die für die vorliegende Arbeit sinnvolle *Akteur-Netzwerk-Theorie* Bruno Latours, nach der das Museum als ein *Aktant* in einem Netzwerk zu begreifen ist.⁸⁶ Diese Theorie ermöglicht es, alle im hier untersuchten Fall der Musealisierung wirksamen *Akteure* (Personen, Museen, Ausstellungen, „das Bauhaus“) als dynamische Elemente eines komplexen kulturellen Gebildes – des Kunstbetriebs – zu begreifen.

Demnach ist das Museum ein technischer Aktant, in dem bei näherer Betrachtung Objekte sowie die Handlungen und Ideen menschlicher Akteure zusammenfallen. Zwischen den Landesmuseen in Hannover und Weimar und dem MoMA bestehen demnach ebenso theoretische Verbindungen (Assoziationen) wie zu den menschlichen Akteuren Walter Gropius, Alfred H. Barr oder Alexander Dorner. Als weiteres komplexes Netzwerk kann „das Bauhaus“ selbst verstanden werden. Zum einen mit seinen jeweiligen Standorten als Aktanten, beispielsweise dem Bauhaus Dessau, und den vielen Meistern und Schülern als dynamisch assoziierten Akteuren.

⁸³ Baur 2010, S. 8.

⁸⁴ Auf diesen Aspekt soll im Verlauf der Arbeit noch genauer eingegangen werden. Vor allem die Abschnitte mit den Historischen Kontextbestimmungen zu den Weimarer Museen sowie zum Museum of Modern Art in den Vereinigten Staaten sowie schließlich in der Abschlussbetrachtung.

⁸⁵ Siehe Baur 2010, S.16.

⁸⁶ Siehe u.a. Latour 2002.

2.2 Der Begriff Ausstellung

Das Hauptkriterium jeder Ausstellung ist ihre Wirksamkeit.⁸⁷

Bei einer Untersuchung des Verhältnisses von *Museum* und *Bauhaus* zueinander, genauer von einzelnen Museen zum Thema Bauhaus, wird schnell deutlich, dass der Prozess der *Musealisierung* in diesem Fall rein museumsimmanent nicht ausreichend erklärt werden kann. Ein Grund dafür ist die besondere Rolle der nicht-musealen Ausstellung in der hier untersuchten Zeitspanne, die unter anderem aus der Zusammenarbeit des *Staatlichen Bauhauses* mit der (deutschen) Wirtschaft und Industrie resultiert. Die Objektpalette des multidisziplinär ausgerichteten Bauhauses stellte Museen vor neue Herausforderungen, da es nicht immer in die bestehenden Kategorien des Sammelns und Zeigens passte. Zugleich lieferte das Bauhaus selbst Lösungsansätze zur neuen Raumgestaltung inner- und außerhalb des Museums und entwickelte eine eigene Ausstellungssprache. Um die Genese von „Bauhaus“ als Ausstellungsgegenstand grundlegend aufarbeiten zu können, muss in dieser Arbeit also zunächst die Ausstellung anhand von konkreten Beispielen Bedeutung beigemessen werden.

Wie im vorigen Abschnitt über den Museumsbegriff bereits deutlich wurde, stellt die *Ausstellung* heute eine wichtige Aufgabe des modernen Museums dar. Sie dient als Kommunikationsorgan gegenüber der Öffentlichkeit, deren Adressierung und Einbeziehung einen wesentlichen Aspekt darstellt. Ebenso dient die Ausstellung als öffentliche (Re-) Präsentation und Dokumentation der Arbeit eines Museums.⁸⁸ Vor allem aber ist eine Ausstellung die Vermittlung von Information anhand ausgewählter Exponate; sie ist ein Wissensmedium und eine Konstruktion von Wissensordnungen.⁸⁹ Der deutsche, an der *Hochschule für Gestaltung* in Ulm ausgebildete Designer Klaus Franck definierte 1961 die Charakteristiken einer Ausstellung wie folgt:

To exhibit means to choose, to display, to present a sample or an example. The imparting of information is the aim of every exhibition, and such information may be of didactic, commercial, or representational nature. Aimed at man as a consumer of products and ideas, an exhibit is meant to teach, to advertise, and to represent – to influence a person. An exhibit differs from all other media of communications because it alone can simultaneously transmit information visually, acoustically, and by touch.⁹⁰

⁸⁷ Franck 1961, S. 13.

⁸⁸ Siehe Aumann/Duerr 2013, S. 18.

⁸⁹ Siehe u.a. Scholze 2004 sowie Aumann/Duerr 2013, S. 18.

⁹⁰ Franck 1961, S. 13.

Unter Ausstellung versteht Franck demnach zunächst eine Zusammenstellung und Präsentation von Objekten. Dabei kann formal zwischen permanenter und temporärer Ausstellung unterschieden werden, wobei ersteres die Dauerausstellung und Präsentation einer Sammlung im Museum meinen kann.⁹¹

Zum Dauerausstellung als der gegenüber der Sonderausstellung älteren Form der musealen Präsentation schreibt Bettina Habsburg-Lothringen: „Bestimmte gesellschaftliche Funktionen des Museums, wie jene Sacharchiv oder Gedächtnisspeicher zu sein, werden mit den ständigen Ausstellungen assoziiert.“⁹² Weiter kritisiert sie das Format jedoch auch und verweist dabei unter anderem auf Michael Fehr: „Zeitlos-überzeitlich konzipiert und präsentiert, suggerieren sie eine dauerhaft gültige Deutung von Dingen und die Möglichkeit des objektiven Blicks. Sie verleugnen die Dynamik des Museums und berauben es seines eigenen historischen Moments.“⁹³ Mit dieser Aussage bestätigt Habsburg-Lothringen die zuvor zitierte Aussage von Grasskamp über die Ausstellung als Spiegel ihrer Zeit.

Anders als die „universell“ ausgerichteten Dauerausstellungen, die die Sammlung in ihrer Breite repräsentieren sollen, greift die Sonderausstellung ein einzelnes Thema, einen Teilaspekt oder eine bestimmte Botschaft heraus, die sie vermitteln möchte.⁹⁴ Mittels „Auswahl, Strukturierung, Hierarchisierung und Akzentuierung“⁹⁵ werden hierbei Objekte in einem Raum so zusammen- und dargestellt, dass sie dem Betrachter eine bestimmte Richtung der Interpretation der Objekte vorgeben. Jana Scholze schreibt in diesem Zusammenhang zum Medium Ausstellung: „Grundsätzlich ist jede Ausstellungskonzeption ein Versuch, der Begrenzung und Ordnung von Bedeutungen mittels mehr oder weniger konkreten Codierungen; und jede Ausstellungsgestaltung ist die Konkretisierung dieser Codierung im Raum.“⁹⁶ Die Ausstellung ist demnach die Manifestation einer Botschaft in Form materieller Objekte.

Orte von Ausstellungen können neben Museen aller Art auch Galerien, Off-Spaces oder temporäre Formate wie Messen oder Biennalen sein. Historisch betrachtet stellen seit der Jahrhundertwende vor allem die großen internationalen Weltausstellungen einen wichtigen

⁹¹ Zum Thema Dauerausstellung siehe u.a. Habsburg-Lothringen 2012.

⁹² Habsburg-Lothringen 2012, S. 9.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Die Museumsreformbewegung der 1920er Jahre, die im anschließenden Kapitel behandelt wird, zeigt, dass sich die Arbeit der Museumsdirektoren zunächst in Form von neuen Dauerausstellungen der Sammlung manifestierte. Die herausragenden Präsentationen von Ludwig Justi oder Alexander Dörner bildeten die Grundlage für ein neues Denken über die museale Sammlung sowie den Umgang des Museums mit der Gegenwartskunst. Der zunehmende Wandel und die Heterogenität der zeitgenössischen Avantgarden sowie die fortlaufende Entwicklung der Sammlung in die Gegenwart hätten jedoch langfristig die räumliche Kapazität der musealen Ausstellungsfläche herausgefordert und einen Wandel der Dauerausstellung gezeitigt.

⁹⁵ Scholze 2010, S. 137.

⁹⁶ Ebd., S. 267.

Katalysator zur Verbreitung neuer Ausstellungsformate als Präsentationsform dar. Verbindende Merkmale sind der Charakter des Ephemereren, die Adressierung einer Botschaft an ein Publikum und die Autorschaft der Ausstellungsmacher. Der Typus des Kurators als Ausstellungsmacher bildet sich jedoch erst in den 1960er Jahren durch Charaktere wie Harald Szeemann aus. Die Verwendung des Begriffs *Kurator* vor dem Zweiten Weltkrieg ist nicht üblich, wobei sie bezogen auf Personen wie Alexander Dorner, Alfred Barr und nicht zuletzt auch auf die Ausstellungsgestalter des Bauhauses, die durch ihre Arbeit nachfolgende Generationen prägen, durchaus diskutiert werden kann.

Während eine Welt-, Gewerbeausstellung oder Messe das Ziel verfolgt, eine Nation, Institution oder Firma zu repräsentieren und dessen wissenschaftlichen bzw. wirtschaftlichen Fortschritt in Form von teilweise käuflichen Objekten – also Ware oder Prototypen – zu präsentieren, arbeitet das Museum meist mit Museumsobjekten. Diese bilden eine spezifische Kategorie, die Jana Scholze folgendermaßen definiert:

Museumsobjekte werden [...] auf Grund besonderer Beziehungen zu menschlichen, örtlichen und zeitlichen Gebrauchs- und Vorstellungszusammenhängen gesammelt, interpretiert und ausgestellt. Durch die Eingliederung in Sammlungen werden Museumsobjekte von den Prozessen des Austauschs und Gebrauchs getrennt, wobei ihnen weitgehend die Funktionalität entzogen wird. Im Gebrauchszusammenhang würden funktionslose Objekte als nutzlos und bedeutungslos dem Abfall zugeschrieben werden: im Museum dagegen dominiert die Objekteigenschaft des Verweizens auf abstrakte oder ferne Realitäten über die Gebrauchsfunktion.⁹⁷

Im vorliegenden Fall des Bauhauses setzen sich die Museumsobjekte aus einer Gruppe verschiedener Objekttypen zusammen, die vom Kunstwerk, Artefakt, Gebrauchsgegenstand und Modell bis zum immateriellen Gegenstand reichen. Sie alle dienen in den hier untersuchten Ausstellungsbeispielen dazu, das Bauhaus von unterschiedlichen Standpunkten und mit unterschiedlichen Absichten einem Publikum zu vermitteln. Das Bauhaus ist nach Scholze die „abstrakte oder ferne Realität“; ein übergeordnetes theoretisches Modell.

Alle Typen von Ausstellungen, egal ob inner- oder außerhalb von Museen, können dabei in unterschiedlichem Maß Identitäten für die adressierte Gruppe schaffen und vermitteln. Waidacher Beschreibt diese Funktion wie folgt:

Die museale Präsentation ist eine Mitteilung. Sie stellt Abstraktes durch Konkretes dar. Ihre spezifische Bedeutung liegt darin, dass sie Erkenntnisse nicht nur vermittelt, sondern durch authentische Objekte auch beweist. Sie ist auch keinesfalls eine Imitation der Realität, sondern eine eigene kulturelle Realität.⁹⁸

⁹⁷ Ebd., S. 19.

⁹⁸ Waidacher 2005, S. 121.

Mit dem Verweis darauf, dass Ausstellungen immer auch eigene kulturelle Identitäten entwickeln, deutet Waidacher auf die Tatsache hin, dass jede Ausstellung in einem spezifischen zeitlichen, räumlichen und personellen Kontext entsteht. Auch Jana Scholze unterstreicht diesen Sachverhalt: „Wenn der Mensch sich durch Zeichen die Welt aneignet, bewertet, vermittelt und auf diese Weise „Natur ständig in Kultur verwandelt“, dann machen die Zeichen den Menschen zu dem, was er ist.“⁹⁹ Damit ist sie nicht nur eine inhaltliche Abbildung des ausgestellten Themas, sondern immer auch ein Spiegel der jeweils gegenwärtigen Zeit.

2.3 Der Begriff Transfer

Mit *Transfer* ist hier vor allem *Kulturtransfer* gemeint. Da dieser immer auch ein bi- oder internationales Moment beinhaltet, wird er vordergründig vor allem für die Ausstellungsbeispiele im französischen und US-amerikanischen Ausland wirksam. Weil es sich beim Prozess des Kulturtransfers jedoch um hoch dynamische, von Personen und Institutionen als Vermittlerinstanzen geprägte Prozesse handelt, muss hier gerade auch die Weimarer Bauhaus-Ausstellung von 1923 beachtet werden. Obwohl es sich dabei um die Ausstellung einer staatlichen Kunstschule in Deutschland handelte, steht sie den anderen Beispielen hinsichtlich ihrer internationalen Beteiligung, Rezeption und Wirkung in nichts nach. Mit der spezifischen Form des transatlantischen Transfers wird ein besonderer Fokus auf die starke Bauhaus-Rezeption in den USA gesetzt, die heute nicht zuletzt durch die vielfach verwendeten Begriffe „Bauhaus-Heritage“ und „Bauhaus-Idea“ geradezu zu einer kritischen Reflektion der vorgelagerten Prozesse verpflichtet.

Im Verlauf seiner historischen Genese verschob sich „das Bauhaus“ von einer *materiellen* Existenz (Essenz) als Schule und Schülern zu einer *immateriellen* („Bauhaus-Idee“, „Bauhaus-Erbe“, „Bauhaus-Stil“). Diese Verschiebung fand unter anderem in Form eines transatlantischen Transfers statt, als in den Vereinigten Staaten eine starke Bauhaus-Rezeption einsetzte. Das MoMA stellt einen Kristallisationspunkt in dieser Entwicklung dar. Mit dem Begriff des „transatlantischen Museums“, der bewusst in den Titel dieser Arbeit aufgenommen wurde, wird das damit umschriebene MoMA bewusst in den Kontext dieses transatlantischen Transfers eingebunden.

⁹⁹ Scholze 2010, S. 124.

Das Paradigma des Kulturtransfers wurde Mitte der 1980er von Michel Espagne und Michael Werner zunächst für die Untersuchung der deutsch-französischen Beziehungsgeschichte entwickelt.¹⁰⁰ Seitdem fand die Theorie großen Anklang in und Erweiterung durch verschiedene geisteswissenschaftliche Disziplinen. Als Lösung für die von statischen, eurozentristischen Nationalbegriffen und kulturimperialistischen Denkmustern verhärtete Geschichtswissenschaft schlugen sie den *kulturanthropologischen Akkulturationsbegriff* als neues sinnvolles Erklärungsmuster vor. Er steht für die Ablösung bestehender, einseitig verlaufender Modelle durch wechselseitige Prozesse, die Robert Leucht so beschreibt:

Kulturtransfer steht zunächst in scharfer Abgrenzung zu den Prämissen des Einflussmodells, in dem der Aspekt der Vermittlung unbestimmt bleibt, sowie zu einem komparatistischen Modell der vergleichbaren Parallelisierung zweier Kulturen, in dem die Kontaktstellen zwischen Ausgangs- und Aufnahmekontext zu wenig angesprochen werden. Kulturtransferforschung richtet ihre Aufmerksamkeit stattdessen verstärkt auf „die Translation eines Kulturgegenstandes von einem Ausgangskontext in einen Aufnahmekontext“, auf die Prozesse der Vermittlung, Aufnahme und Umdeutung von Gegenständen der einen Kultur in der jeweils anderen.¹⁰¹

Neben der hierbei neuen Bedeutung des Übersetzungsprozesses an sich wird dabei vor allem auch der sogenannte *Aufnahmekontext* oder *Empfänger* eine aktive Rolle zugesprochen. Aber auch das Objekt selbst wird als Teil dieses Prozesses betrachtet. Hierzu schreibt Lüssenbrink:

Definiert man, notwendigerweise in zunächst schematisierter Form, Kulturtransfer als die interkulturelle Vermittlung von kulturellen Texten, Objekten, Diskursen und Praktiken von einem [...] kulturellen System in ein anderes, so lassen sich in einem ersten Schritt drei wesentliche Untersuchungsebenen unterscheiden: das kulturelle System zum einen der Ausgangs- und zum anderen der Zielkultur; sowie die transferierten kulturellen Objekte, Diskurse, Texte und Praktiken.¹⁰²

In der Theorie des Kulturtransfers spielt der soziokulturelle Kontext des Ausgangs- und insbesondere des Aufnahmeumfelds nach Lüssenbrink eine wichtige Rolle.

Werner und Espagne beschreiben diesen Prozess als die „Übertragung eines wissenschaftlichen, philosophischen oder überhaupt ideologischen Denksystems [...], [die] weitgehend eine Rezeption des Empfängers [ist], der durch die Einfuhr fremder Vorstellungen auf eine besondere heimische Konjunktur reagiert.“¹⁰³ Für das Beispiel des Bauhauses kann hier beispielsweise der Bedarf nach funktionalen und günstigen Alltagsobjekten und Wohnraum

¹⁰⁰ Siehe hierzu u.a. Espagne/Werner 1985, S. 502-510. Michael Werner erweiterte dieses Paradigma um die Theorie der *Histoire croisée* (Verflechtungsgeschichte) die ein multiperspektivisches Geschichtsmodell voraussetzt und die Nation als Kategorie der Geschichtsschreibung zu überwinden versucht.

¹⁰¹ Leucht 2012, S. 9-22.

¹⁰² Lüssenbrink 2016, S. 145.

¹⁰³ Espagne/Werner 1985, S. 505.

genannt werden. Espagne und Werner weisen dabei auf die wichtige Rolle einzelner *Vermittler* im Prozess des Kulturtransfers hin: „Was dadurch deutlicher in den Blick rückt, sind die *Vermittlungsinstanzen* [...], die *Neuformungen* der transferierten Gegenstände, sowie die *Veränderungen*, welche sich im Zuge des Transfers innerhalb des Aufnahmekontextes beobachten lassen.“¹⁰⁴

Diese Zuschreibung einer aktiven Rolle von *Einzelpersonen als Vermittler* wirft ein neues Licht auf die möglichen Dimensionen, in denen die Theorie des Kulturtransfers fruchtbar gemacht werden kann. Espagne und Werner beschreiben dies folgendermaßen:

Selbstverständlich wird ein interkultureller Transfer nicht nur von abstrakten Konjunkturen und geistigen Konstellationen geprägt: er ist zuallererst das Werk realer Vermittlerpersönlichkeiten. Ihre jeweilige Rolle lässt sich sowohl singulär-monografisch wie auch gegebenenfalls von spezifischen Gruppenbildungen her beschreiben. [...] In günstigsten Fällen kann die Forschung ein (meist von Privatkorrespondenzen dokumentiertes) Netz von Verbindungen rekonstruieren, das als eine Art Matrix neue geistige und ideologische Konstellationen und damit auch neue Kulturwerke hervorbringt.¹⁰⁵

Eindeutig können diese Einflussmodelle von Individuen und Gruppen im Fall einzelner Bauhaus-Vertreter und ihrer internationalen Projekt- und Korrespondenzpartner fruchtbar gemacht werden. Insbesondere die Beschreibung einer „Netzwerk-Matrix“, die einzelne Personen in dieser Theorie um sich bilden, erinnert an den „Gatekeeper“¹⁰⁶ Alfred Barr und den weit vernetzten Walter Gropius.

Bei der Übertragung eines Gegenstands durch die Vermittlerinstanzen in einen neuen Kontext bleibt dieser nach Espagne und Werner nicht unverändert. Im Gegenteil erfolgt in ihrem Modell immer auch seine Um- oder Neubewertung, die zudem weitreichende Folgen auf weitere Instanzen im Aufnahmeumfeld haben kann:

Ein interkultureller Transfer setzt ein hermeneutisches Verfahren voraus. Auch wenn ein fremder Gegenstand durch den Rezeptionsprozess völlig verwandelt wird, geht es dabei doch um einen Deutungsversuch. Nicht nur die fremden Werke werden dem Stoffwechsel der Interpretation unterzogen, sondern auch die schon vorangegangenen, von anderen Konjunkturen hervorgerufenen Interpretationen. In diesem Sinn können kulturelle Wechselbeziehungen [...] zugleich auch als hermeneutische Tradition wie auch als hermeneutisches Problem aufgefasst werden.¹⁰⁷

Der spezifische Bedarf oder die „Konjunktur“ einer Gesellschaft zu einem bestimmten Zeitpunkt wirkt sich nach Espagne und Werner auf die Aufnahme von Gegenständen (Texten, Objekten, Diskursen) aus, dessen Einfluss in umgewandelter Form wiederum Funktion und Status früherer transferierter Gegenstände beeinflussen kann.

¹⁰⁴ Leucht 2012, S. 9-22.

¹⁰⁵ Espagne/Werner, S. 506

¹⁰⁶ Siehe Friemel 2010. Zitiert nach Katz und Lazarsfeld 1955.

¹⁰⁷ Espagne/Werner, S. 508f.

Das Phänomen des Kulturtransfers lässt sich nach Lüsebrink „auf Grundlage der Unterscheidung von drei Prozessen beschreiben“¹⁰⁸: Den *Selektions-, Vermittlungs- und Rezeptionsprozess*.¹⁰⁹ *Selektionsprozesse* bezeichnet er als „Formen der Auswahl von Objekten, Texten, Diskursen und Praktiken in der Ausgangskultur, die eine sowohl qualitative wie quantitative Dimension aufweisen.“¹¹⁰ Antrieb für die Auswahl kann dabei ein *technisches Interesse*, beispielsweise an der Optimierung von Arbeitsabläufen; ein *praktisches Interesse* am Selbst- und Fremdverstehen an sich; oder ein *ideologisches Interesse* sein. Dieses ideologische Interesse drückt sich nach Bernd Kortländer durch „Normen und Werte[...] [aus], die durch die importierten Kulturgüter in ihrer Ursprungskultur tatsächlich vertreten werden oder durch solche Normen und Werte, die die importierten Güter nach der Absicht der Importeure repräsentieren sollen.“¹¹¹ Im Fall des Bauhauses kann dies beispielsweise ein Interesse an neuen Ausdrucksformen der Modernität sein.

Als zweiten Prozess des Kulturtransfers beschreibt Lüsebrink institutionelle, mediale oder individuelle *Vermittlungsprozesse* von der Ausgangs- hin zur Zielkultur.¹¹² Diese werden maßgeblich durch die bereits genannten personalen Vermittler oder Mittlerinstitutionen getragen, wie Kulturinstitute oder kulturpolitische Abteilungen oder mediale Mittlerinstanzen wie Print- oder audiovisuelle Medien. Der dritte Prozess des Kulturtransfers ist der *Rezeptionsprozess*. Lüsebrink differenziert hier wiederum in die Erscheinungsformen der *Übertragung, Nachahmung, Kommentierung, kulturellen Adaption und produktiven Rezeption*.¹¹³

Im Kontext dieser Arbeit sind vor allem die Definitionen zu den beiden letztgenannten Begriffen interessant: „Formen *kultureller Adaption* betreffen die kulturellen Veränderungen von Diskursen, Texten, Praktiken und Institutionen im Hinblick auf Spezifika der Zielkultur, etwa bezüglich differenter Wertvorstellungen, Identifikationsmuster sowie ästhetischer Register.“¹¹⁴ Zur *produktiven Rezeption* schreibt Lüsebrink: „Hiermit sind Formen der kreativen Aneignung (nicht der imitativen Nachahmung) und Transformation von kulturellen Diskursen, Texten, Praktiken und Institutionen aus anderen Sprach- und Kulturräumen gemeint. Zu ihnen gehören auch Prozesse der ‚kulturellen Umdeutung‘ und des ‚negativen Kulturtransfers‘.“¹¹⁵

¹⁰⁸ Lüsebrink ⁴2016, S.145.

¹⁰⁹ Ebd.

¹¹⁰ Ebd.

¹¹¹ Kortländer 2011, S. 7.

¹¹² Lüsebrink ⁴2016, S. 146.

¹¹³ Lüsebrink ⁴2016, S. 147f.

¹¹⁴ Lüsebrink ⁴2016, S. 148.

¹¹⁵ Lüsebrink ⁴2016, S. 150.

Eine wichtige Komponente, um Transfers beschreiben und zu analysieren, ist nach Lüsebrink die der *Vergleichbarkeit* bzw. das Vorhandensein von Vergleichsparametern:

Die Analyse von Prozessen des Kulturtransfers setzt Vergleichsparameter voraus, d.h. die systematische Einführung und Berücksichtigung einer komparatistischen Perspektive als gemeinsamer Bewertungsmaßstab. Formen des Kulturtransfers können erst identifiziert werden, wenn vergleichbare Phänomene vorliegen, die vermittelt, übertragen und häufig mehr oder minder stark verändert wurden, aber zugleich eine zumindest in Grundzügen ähnliche Struktur aufweisen.¹¹⁶

Eindeutig kann hier das Format der Ausstellung als Rahmen für Vergleichsparameter herangezogen werden. Alle drei zum Vergleich stehende Fälle sind zeitlich begrenzte, von einem ähnlichen Personenkreis für ein bestimmtes Publikum gestaltete Präsentationen von Objekten und Texten.¹¹⁷ Anschließend an die Nennung der Vergleichbarkeit als Voraussetzung definiert Robert Leucht vier Leitfragen für die Analyse eines Transfers:

Die Frage nach der *Selektion*, Welche Elemente der anderen Kultur werden aufgegriffen, welche nicht?, jene nach der *Interpretation*, Wie wird die andere Kultur gelesen und wie wird sie dabei verändert?, jene nach den *Aneignungsstrategien*, Mit welchen Zielen wird die andere Kultur in der eigenen eingesetzt?, sowie nach der *Einbettung*, Wie wird der Aufnahmekontext durch den transferierten Gegenstand gestützt, gestört oder erneuert?¹¹⁸

In der Kunstgeschichte sind diese Elemente bereits Bestandteil der Ausstellungsanalyse und können daher leicht in den Prozess des Transfers übertragen werden.

Komplexer wird es in dem Moment, in dem innerhalb des Vergleichs- und Analyseprozesses zeitliche oder geographische *Asymmetrien* auftreten, wie es im vorliegenden Beispiel von 1938 für Deutschland und die USA der Fall war. Hierauf liefert die Theorie des Kulturtransfers ebenfalls entsprechende Instrumente: „Aufgrund der Tatsache, dass Kulturtransferprozesse sich durch zeitliche und räumliche Distanzen auszeichnen und hiermit Vergleiche ermöglichen, sind sie durch verschiedene *Formen der Asymmetrie* gekennzeichnet.“¹¹⁹ Hier nennt Lüsebrink drei Formen: *Zeitliche*, *räumlich-geographische* und *mehrdimensionale Asymmetrien*.¹²⁰ Letztere liegen bei der „Verknüpfung zeitlicher und räumlicher Asymmetrien“ vor, was für das Beispiel der MoMA-Ausstellung zutrifft.¹²¹

¹¹⁶ Lüsebrink ⁴2016, S. 144.

¹¹⁷ Besonders für das dritte Beispiel ist wichtig, dass Bauhaus-Rezeption in den USA bereits lange vor 1938 stattfand. Zum einen durch private Sammler und Intellektuelle bereits seit 1919, zum anderen durch europäische Ausstellungen und Publikationen zum Bauhaus, die von einer amerikanischen Kulturlite rezipiert wurde. Spätestens die Migration von Bauhaus-Vertretern ab 1933 (Josef und Anni Albers) und die Gründung des *Black Mountain College* und Pläne für das *New Bauhaus* sind Ergebnisse einer bestehenden amerikanischen Bauhaus-Rezeption.

¹¹⁸ Leucht 2012, S. 13.

¹¹⁹ Lüsebrink ⁴2016, S. 144.

¹²⁰ Lüsebrink ⁴2016, S. 145.

¹²¹ Ebd.

Hier findet eine von ehemaligen Bauhaus-Vertretern selbst gestaltete Ausstellung „zeitgenössischer Kunst“ statt, deren Inhalte und Prinzipien vom historischen, 1933 durch Nationalsozialisten in Berlin endgültig geschlossenen Bauhaus stammen. Wichtig für die Ergebnisse dieser Arbeit ist dabei der konstruktive Umgang der Kulturtransfer-Theorie mit diesen Formen der Asymmetrie und Veränderung:

Entscheidend ist, dass keiner dieser Prozesse aus einer Verlustperspektive betrachtet, sondern als eigenständig schöpferischer Vorgang analysiert wird. Es geht der Kulturtransferforschung – kurz gesagt – um eine „Geschichte des Umgangs mit“ kulturellen Gegenständen und um eine Analyse der aus diesem Umgang resultierenden Effekte.¹²²

Demnach kann auch dann von einem „erfolgreichen“ Kulturtransfer gesprochen werden, wenn ein Gegenstand im Lauf des Prozesses aus Sicht des Ausgangskontextes „produktiv missverstanden“ wurde.

Der hier beschriebene Transferbegriff funktioniert für diese Arbeit und die darin behandelten Ausstellungsbeispiele in zweifacher Hinsicht: Zum einen in Form einer Rezeption des kulturellen Elements „Bauhaus“, die sich sowohl materiell durch Objekte als auch immateriell durch Ideen und Theorien ausdrückt. Hierzu zählt auch die inhaltliche und materielle Adaption von Ausstellungskonzepten. Zum anderen kann mit Hilfe des Kulturtransferbegriffs auch die Migration der ehemaligen Bauhaus-Mitglieder in die USA in die Analyse einbegriffen werden. Die Migration ist demnach im Kontext der amerikanischen Bauhaus-Rezeption und der New Yorker Bauhaus-Ausstellung von 1938 ein Teil des transatlantischen Verschiebungsprozesses des „lebendigen Bauhauses“ in die sammelnde und ausstellende Institution *Museum*.

Aus den spezifischen historischen und biographischen Gegebenheiten des Themas ergibt sich das wechselseitige Verhältnis des europäischen und amerikanischen Kulturraums als Hintergrund der Untersuchung. Anhand der drei hier beschriebenen und in Bezug zueinander gesetzten Ausstellungen, wird die gestalterische Entwicklung einer bestimmten Ausstellungssprache aufgezeigt. Aber auch geographisch wie kulturell kann bei den Beispielen in Weimar, Paris und New York eine Weiterentwicklung festgestellt werden, die im zunehmend auch eine transatlantische Dimension erhält. Zugleich zeigt sich der prägende Einfluss einer Ausstellung wie der des MoMA, mit der die USA die europäische Kunstgeschichte mitschreiben. Dieser Transfermoment ist Teil der Argumentation dieser Arbeit.

Mit Blick auf dieses nicht nur kulturell wichtige transatlantische Verhältnis zwischen Europa und den USA betont Jörg Steigerwald: „Amerika und Europa müssen demnach als dynamische – transkulturelle und nicht als statische, durch nationale Grenzen abgeschlossene

¹²² Leucht 2012, S. 12.

Räume gesehen werden.“¹²³ Eurozentristische Sichtweisen und allzu enge kunsthistorische Setzungen greifen hier demnach zu kurz. Vielmehr kann das Bild einer Pendelbewegung die unterschiedlichen Phasen in der langjährigen, wechselseitigen Rezeption zwischen Europa und den USA veranschaulichen. Der Kunsthistoriker Steffen de Rudder, der das Bauhaus als „Mutterschiff der Moderne“¹²⁴ bezeichnet, verwendet das Bild eines Pendels:

Die Moderne war nie an einen Ort oder ein Land gebunden. Sie erhielt ihre Impulse durch das Hin- und Herpendeln zwischen den Nationen und Kontinenten. Schon am Anfang des 20. Jahrhunderts wird deutlich, dass es gerade diese permanente Bewegung, die unentwegte Reisetätigkeit war, die die Entwicklung der modernen Architektur vorangetrieben hat.¹²⁵

Die Phasen dieses Austauschs werden stark durch globale historische Ereignisse wie die beiden Weltkriege und die jeweiligen politischen Situationen der Länder zwischen Demokratie und Diktatur in diesem Kontext beeinflusst.

Besonders vor dem Zweiten Weltkrieg verlief verstärkt ein Transfer von Europa in die Vereinigten Staaten, die die aktive Rezeption durch eine amerikanische Bildungselite in Form von Korrespondenzen und Reisen nach Europa einschloss. Die in dieser Arbeit betrachteten Personen wie Alfred Barr, Walter Gropius, Herbert Bayer oder Alexander Dorner nehmen dabei als Vertreter des Bauhauses und des Museums immer wieder *zueinander* die Position der Vermittler ein. Ein konkretes Beispiel hierfür ist Barrs Studienreise nach Europa im Jahr 1928, ein Jahr vor seiner Berufung zum ersten Direktor des MoMA. Durch diese Reise erhielt er viele Impulse, die er mit zurück nach Amerika brachte und die seine Arbeit als Kunsthistoriker beeinflussten, darunter auch ein Besuch am Bauhaus in Dessau. Sybil Gordon Kantor schreibt hierzu: „Remarkably, considering the profound effect that it [the Bauhaus] had on him, he spent only four days there.“¹²⁶

¹²³ Böger 2007, S. 7.

¹²⁴ De Rudder 2009, S. 77-90.

¹²⁵ Ebd., S. 81.

¹²⁶ Kantor 2002, S. 155.

TEIL I

3. Museale Kontextbestimmung: Die Beziehung des Bauhauses zum Museum und die neue Rolle der Ausstellung in der Weimarer Republik 1919-1933

Der zeitliche und thematische Rahmen dieser Arbeit fokussiert Beispiele der deutschen und amerikanischen Museumslandschaft der 1920er und 1930er Jahre. Im ersten Teil liegt ein Schwerpunkt auf der Entwicklung der modernen Kunst- und Gewerbemuseen, unter anderem auf den Landesmuseen in Weimar und Hannover sowie den Gewerbemuseen in Bern und Zürich. Der Teil II behandelt die Museen für moderne bzw. zeitgenössische Kunst in den USA, vor allem jedoch das *Museum of Modern Art* in New York. Wie in der Einleitung dargestellt, beginnt die Untersuchung der hier ausgewählten Ausstellungen am Bauhaus in Weimar 1923 und folgt daraufhin den Spuren der Bauhaus-Ausstellungsgestalter nach Paris 1930 und schließlich New York 1938. Um ein umfassendes Verständnis für die Situation von Ausstellung in ihrer jeweiligen Zeit zu gewinnen, wird zunächst eine zeitliche und räumliche Kontextbestimmung vorgenommen.

3.1 Die Museumsreform in Deutschland und die neue Rolle der Ausstellung

Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs wurde innerhalb der deutschen Museumslandschaft eine Debatte über das Ausstellen von moderner und zeitgenössischer Kunst wieder aufgenommen, die seit der Jahrhundertwende von einer ersten Generation progressiver Museumsdirektoren des 20. Jahrhunderts wie Alfred Lichtwark oder Karl Ernst Osthaus geführt worden war.¹²⁷ Begonnen hatte diese historische Entwicklung mit der Öffnung fürstlicher und kirchlicher Sammlungen als nationale Museen für ein bürgerliches Publikum bereits im 18. Jahrhundert. Jana Baumann stellte diese Phase in der Entwicklungsgeschichte des „Museum als Avantgarde“ in engen Zusammenhang mit dem Prozess der Nationenbildung: „Das Museum wurde als bereits etablierter Ort der Bewahrung von Kulturgegenständen – waren doch zuvor schon zahlreiche Museumsgründungen unter diversen Bezeichnungen, darunter

¹²⁷ Die Umwandlung des Louvre in ein bürgerliches Museum wurde bereits nach der Französischen Revolution im Jahr 1791 per Dekret der französischen Nationalversammlung beschlossen und gilt heute museumsgeschichtlich als das Modell, nach dessen Beispiel schließlich in ganz Europa Museen für die Öffentlichkeit geöffnet oder neu errichtet wurden. Noch im Jahr seiner Öffnung initiierte der Louvre eine erste Beschriftung von Bildern sowie einen Museumsführer. Siehe Joachimides 2001, S. 17.

etwa das 1779 eröffnete Friedericianum in Kassel erfolgt – zum Kristallisationspunkt eines wachsenden nationalen Selbstverständnisses.¹²⁸

Diese Öffnung löste einen Paradigmenwechsel im Umgang mit den Kunstwerken aus, deren Bewahrung nun zumindest nicht mehr ausschließlich in der Hand der Fürsten lag, auch wenn der deutsche Kaiser weiterhin Einfluss hatte. Sie konnte auch von den Museumsdirektoren mitbestimmt werden, die sich um eigene Profile ihrer Sammlungen bemühten und zweilen in Konflikt mit den Vorstellungen des Kaisers oder staatlicher Institutionen gerieten. Welche Wirkung diese Öffnung der Museen auf die Präsentation und Funktion der Objekte hatte, beschreibt Hildegard Vieregk:

Für Kunstwerke, die durch die Französische Revolution und durch die Säkularisierung aus ihrem ursprünglichen Umfeld gerissen worden waren, wurde das Museum zu einem Ort, der die Objekte nicht mehr in dem Zusammenhang zeigt, für den sie einst geschaffen wurden. Originale wurden vielmehr in völlig neuen Kontexten präsentiert. Kirchliche Kunstwerke dienten nicht mehr vorrangig dem religiösen Kult, sondern wurden musealisiert und damit in ihrer Sinnggebung grundlegend verändert.¹²⁹

Dies bedeutete, dass in Konsequenz aus dieser Kontextverschiebung zunehmend Kunstwerke geschaffen wurden, deren Bestimmungsort nicht mehr allein von Fürsten oder der Kirche als Auftraggeber bestimmt wurden, sondern von Beginn an im Museum als offiziellen Ort der Kunstgeschichte gesehen wurde. Zu den im Verlauf des 19. Jahrhunderts weiterentwickelten Aufgaben der Kunstmuseen; der Sammlung, Repräsentation und der Vermittlung einer künstlerischen Ästhetik an das Volk, kam mit der Wende zum 20. Jahrhundert eine neue Herausforderung hinzu. Das Museum „sollte einerseits weiterhin sammeln, bewahren und konservieren und andererseits als Seismograph fungieren, am Puls der Zeit sein, das stattfindende Leben begleiten und entsprechend [...] unterstützen [...]“.¹³⁰

Vor dem Hintergrund dieser Spannungskräfte bildete sich das *Gegenwartsmuseum* als ein neuer Museumstypus heraus.¹³¹ Das Format Ausstellung trat in diesem Prozess verstärkt als Medium der Vermittlung neuer Tendenzen, Einzel- und Gruppenpositionen in den Vordergrund. Einer der stärksten künstlerischen Impulse ging dabei vom Deutschen Expressionis-

¹²⁸ Baumann 2016, S. 8.

¹²⁹ Vieregk 2008, S. 44.

¹³⁰ te Heesen 2012, S. 107.

¹³¹ Die von 1930-1933 herausgegebene Zeitschrift *Museum der Gegenwart* rekurriert auf den Begriff des Gegenwartsmuseums und auf das Museum der Avantgarde. Sie bildete ein Organ der zeitgenössischen Kunst- und Museumsdebatte und stellt heute ein wichtiges Zeugnis für eine der fruchtbarsten Phasen des deutschen Museumswesens dar. Unter den Autoren befanden sich nahezu alle namhaften internationalen Museumsdirektoren, unter anderem auch Alfred H. Barr Jr. Siehe hierzu Winkler 2002.

mus aus, für dessen Werke schon vor 1914 adäquate museale Rezeptions- und Präsentationsformen erprobt wurden.¹³² Ein initiales Ereignis stellte dabei die *Sonderbundaussstellung* 1912 in Köln dar. Hierzu schreibt Baumann:

Die ersten Manifestationen der Herausbildung einer mannigfaltigen Gegenwartskunst und ihrer historischen Ausgangspunkte in einer systematischen Hängung erlangten bei Großausstellungen wie der Kölner Internationalen Kunstausstellung des Sonderbundes westdeutscher Künstlerfreunde und Künstler von 1912 Gestalt. Die Ausstellung mit mehr als 170 Künstlern aus zehn europäischen Ländern verdankte sich dem Engagement eines Kuratoriums einflussreicher Bürger aus Politik, Wirtschaft, Kunst und Kultur.¹³³

Diese Ausstellung ist hinsichtlich ihrer Wirkung auf die Genese progressiver Ausstellungssprache und die Musealisierung der Avantgarde ihrer Zeit von hoher Bedeutung. Dennoch führte sie nicht umgehend zu einer Institutionalisierung des neuen Paradigmas. Nach Baumann „wurde bei diesen anfänglichen Versuchen, mögliche Narrationen der modernen Kunst unter Berücksichtigung eines Stilpluralismus mittels theoretischen Überbaus zu entwickeln, ein temporärer Raum in der Öffentlichkeit zugewiesen, aber kein fester Ort geschaffen.“¹³⁴

Dennoch ereigneten sich frühe Formen der Rezeption der Avantgarde manifestiert in der Entwicklung neuer Raumgestaltung schon vor dem Ersten Weltkrieg. Diese wurde nicht nur von den Museumsdirektoren, sondern auch von den Künstlern selbst mitentwickelt. Ein Beispiel ist die farbliche Gestaltung der Wände für die expressionistischen Werke und die Art ihrer Hängung. Dies belegt bereits die Ausstellungspraxis des *Blauen Reiters*, die 1911 in der Münchner *Galerie Thannhauser* von den Künstlern dieser Gruppe, darunter auch Wassily Kandinsky, selbst in Form und Ausführung gestaltet wurde. Charlotte Klonk bemerkt hierzu: „For both Wassily Kandinsky and Franz Marc, the initiators of the Munich exhibition, colours had an important symbolic significance.“¹³⁵

¹³² Ein weiterer Impuls der Erneuerung kam unter anderem aus der Sezessionsbewegung, die ebenfalls neue Formen der Ausstellung entwickelt hatten. Das Wiener Sezessionsgebäude war zur Jahrhundertwende einer der paradigmatischen Ausstellungsräume überhaupt. Siehe Louis 1997.

¹³³ Baumann 2016, S. 10.

¹³⁴ Baumann 2016, S. 10.

¹³⁵ Klonk 2009, S. 91.

Es zeigt sich, dass hier das theoretische und programmatische Fundament der Künstler nicht nur über die Werke selbst, sondern auch über ihren Bezug und Anordnung im (Ausstellungs-)Raum ausgedrückt wurde.¹³⁶ Dieses Konzept fand schließlich durch Förderer des Expressionismus wie Karl Ernst Osthaus in Hagen, Max Sauerlandt in Halle oder Gustav Pauli in Bremen Eingang in das Museum, da diese nicht nur die Kunstwerke, sondern auch die farblichen Wände in ihre Häuser holten. Ludwig Justi berief sich bei seiner Neugestaltung der 1919 eröffneten „Neue Abteilung der Nationalgalerie“ im Berliner Kronprinzenpalais unter anderem auf Georg Simmel.¹³⁷ Die Innenraumgestaltung sollte demnach Ausdruck der persönlichen Individualität von Mensch und Gesellschaft sein – was dem alten Museumsideal vom Tempel der Kunst entgegenstand.

Charlotte Klonk beschreibt den Einfluss von Justis Wirken und seine Weiterführung nach dem Ersten Weltkrieg:

For Justi and his colleagues who would continue their career as museum directors after the First World War, the search for a stylised interior remained the guiding principle behind their museum installations. Indeed, the creation of colourful rooms intensified initially under the influence of the German Expressionism.¹³⁸

Kurt Winkler geht in diesem Zusammenhang noch einen Schritt weiter: „Hatte der Expressionismus vorher [vor dem Ersten Weltkrieg, Anm. d. V.] als Kunstbewegung, als neuer Stil firmiert, so wurde er in der revolutionär-konservativen Kulturpropaganda nun zur Lebenshaltung, zur Weltanschauung.“¹³⁹ Während Kurt Winkler die Entwicklungen in den Museen bis dahin als ein „Kontinuitätsphänomen“¹⁴⁰ bezeichnet, stellt das Ende des Ersten Weltkriegs für ihn einen Bruch dar. Die Revolution von 1918, die durch „politische Rah-

¹³⁶ Wassily Kandinsky verfasste im Jahr 1911 die Schrift „Über das Geistige in der Kunst“, in der er über die Bedeutung der Farben und ihr Verhältnis zur Form schrieb: „Dieses unvermeidliche Verhältnis zwischen Farbe und Form bringt uns zu Beobachtungen der Wirkung, welche die Form auf die Farbe ausübt. Die Form selbst, wenn sie auch ganz abstrakt ist und einer geometrischen gleicht, hat ihren innern [sic!] Klang, ist ein geistiges Wesen mit Eigenschaften, die in dieser Form identisch sind. [...] Hier kommt die Gegenwirkung der Form und Farbe klar zutage. Ein Dreieck mit Gelb ausgefüllt, ein Kreis mit Blau, ein Quadrat mit Grün [...]. Dies sind alle ganz verschiedene und ganz verschieden wirkende Wesen.“ Hier kommt einerseits ein Verständnis zum Ausdruck, dass die expressionistische Sicht Kandinskys ausdrückt, andererseits bereits Grundgedanken seiner späteren Lehre am Bauhaus. Hahl-Fontaine 2004.

¹³⁷ Siehe hierzu u.a. Baumann 2016, S. 23 ff.

¹³⁸ Klonk 2009, S. 87.

¹³⁹ Winkler argumentiert hier politisch, indem er darauf verweist, dass der Deutsche Expressionismus nach dem Krieg als *die* deutsche Kunst und Alternative zum französischen Impressionismus angesehen wurde, der mit dem verlorenen Krieg zur Kunst des ehemaligen Kriegsgegners wurde. Winkler 2002, S. 404.

¹⁴⁰ Winkler 2002, S. 404.

menbedingungen“, die sich „außerhalb der Sphäre von Kunst und Kunstvermittlung abspielten“, bedingt wurde, veränderte diese „wie alle Lebensbereiche tiefgreifend“. ¹⁴¹ Eine Reaktion auf diesen politischen und gesellschaftlichen Umbruch war die Museumsreform, die sich nach 1919, flächendeckend vor allem zwischen 1924 und 1929, in Deutschland bemerkbar machte. ¹⁴²

Als eine unmittelbare Reaktion der Kunstwelt auf die Novemberrevolution von 1918/19 wurde 1918 der *Arbeitsrates für Kunst* ins Leben gerufen, in dem unter anderem auch der Bauhaus-Gründer Walter Gropius Mitglied war. ¹⁴³ Dass dieser sich von Beginn an mit der Rolle des Museums in der neu zu formenden Gesellschaft auseinandersetzte, zeigt das vom Kunsthistoriker Wilhelm R. Valentiner 1918 veröffentlichte Konzept „Zur Umgestaltung der Museen im Sinne der neuen Zeit“. ¹⁴⁴ Valentiner forderte in dieser Schrift eine Neuordnung der deutschen Museen unter der Aufgabe, „Quelle des ‚Genusses‘ sowie der ‚Belehrung‘ für das Volk zu sein und Kunst und Leben zu einer neuen Einheit zu führen.“ ¹⁴⁵ Zu Beginn seiner Schrift gab Valentiner ein Plädoyer für das Museum:

Die Museen sind Erinnerungsstätten der besten künstlerischen Leistungen des Volkes, ja der Menschheit, die aus dem eingeborenen Drang der Persönlichkeit nach Verewigung ihres höchsten Schaffens heraus schon vor Jahrhunderten errichtet wurden. Sie werden weiterbestehen und auch die Stätten sein, in denen jene Künstler fortleben, die jetzt gegen sie kämpfen, wenn es ihnen bestimmt ist, „alte Meister“ zu werden. ¹⁴⁶

Wie Valentiner selbst eingangs betonte, beabsichtigte er nicht die Beseitigung der Museen, wie es die italienischen Futuristen 1909 in ihrem *Futuristischen Manifest* gefordert

¹⁴¹ Ebd.

¹⁴² Grund für diese späte Blüte war die wirtschaftliche Situation der Weimarer Republik, die es verhinderte, dass die theoretischen Ergebnisse der Museumsdebatte in Realiter Umsetzung finden konnte. Erst nach der erfolgreich greifenden Währungsreform nach 1923 – wenige Wochen nach der Eröffnung der Weimarer Bauhaus-Ausstellung – konnte die Reform ihre Wirkung entfalten.

¹⁴³ Der Arbeitsrat für Kunst wurde 1918 in Berlin gegründet und stand seit 1919 unter dem Vorstand von Bruno Taut, Walter Gropius, César Klein und Otto Behne. Das erste Manifest wurde von Künstler wie Emil Nolde, Max Pechstein, Otto Mueller, Karl Schmidt-Rottluff und vom zukünftigen Bauhaus-Mitglied Lyonel Feininger unterzeichnet. Ebenso zählten Wilhelm R. Valentiner und Walter Kaesbach zu den unterzeichnenden Mitgliedern. Der Arbeitsrat für Kunst formulierte den programmatischen Leitsatz, Kunst und Leben zu einer Einheit zu formen.

¹⁴⁴ Valentiner hatte nach seiner Promotion bei Wilhelm von Bode am Kaiser-Friedrich-Museum und im Kunstgewerbemuseum in Berlin gelernt, der ihm 1908 eine Stelle als Kurator für Kunstgewerbe im *Metropolitan Museum* in New York verschaffte. 1913 gründete er *Art in America*, eine der ersten Kunstzeitschriften in den Vereinigten Staaten. 1914 kehrte er nach Deutschland zurück, um im Ersten Weltkrieg zu kämpfen und gründete schließlich mit anderen 1918 den *Arbeitsrat für Kunst* mit, darunter auch Walter Gropius. Siehe hierzu Valentiner 1919 sowie Langfeld 2011.

¹⁴⁵ Flacke-Knoch 1985, S. 17.

¹⁴⁶ Valentiner 1919, S. 8.

hatten. Vielmehr war es sein Ziel, in den Museen nur noch die besten Meisterwerke zu zeigen, um „das Volk unmittelbar zum Genuss der höchsten Kunst heranzubilden.“¹⁴⁷ Dies schloss auch lebende Künstler mit ein. Die Museen sollten nach Zielgruppen ausgerichtet werden und zu Orten für die Bevölkerung werden, für Handwerker oder für wissenschaftliches Fachpublikum. Nur eine umfassende Museumsreform könne nach Valentiner der Weg sein, um dieses Ziel zu erreichen:

Erste Bedingung für eine wahre Volkserziehung zur Kunst durch die Museen ist also eine Neuordnung der öffentlichen Sammlungen, bei der eine klare Scheidung zwischen dem, was für die weitere Öffentlichkeit, für die Kunsthandwerker und für die Gelehrtenwelt bestimmt ist, getroffen werden muss.¹⁴⁸

Ein Weg dorthin sei es, „eine Reihe von Gesamtbildern der künstlerisch bedeutungsvollen Epochen in zeitlicher Anordnung“ der Öffentlichkeit sowohl durch Bildende Kunst als auch Kunstgewerbe unter einem Dach zu vermitteln.¹⁴⁹ Für die Handwerker sollten in den Kunstgewerbemuseen Typensammlungen entstehen, mit Vorbildern für ihre eigene Arbeit. Eine Äußerung Valentiners zeigt diesbezüglich deutlich, dass seine Schrift von 1918 *vor Gropius' Bauhaus-Manifest* von 1919 und der 1923 von ihm formulierten Idee der ‚*Einheit von Kunst und Technik*‘ entstand:

Die Objekte müssen so ausgestellt sein, dass die Technik des Gegenstandes gut kenntlich gemacht wird und ein Kopieren leicht möglich ist. – Gäbe es nur schöpferische Naturen unter den Künstlern, so wären die Typensammlungen überflüssig, da der Meister aus dem Geist der Zeit heraus neue Formen und Techniken schafft.¹⁵⁰

Daran wird deutlich, dass das Bauhaus mit der Idee des Gestalters als Handwerker *und* Künstler ein für die Zeit vollkommen neues Konzept war, das auch die alten Gattungen von Kunst- und Kunstgewerbemuseum herausfordern würde.

Eine weitere Forderung Valentiners war die Gründung von „Volksstätten“, die die Provinzmuseen ersetzen sollten, um darin „Sportplatz, Musikhalle, Bibliothek und Naturaliensammlung zu integrieren“, um dadurch „mehr „Wirksamkeit“ als von „Repräsentationsmuseen“ zu erzielen.¹⁵¹ Dieses Konzept kann als ein Vorbote des Kulturzentrums gedeutet werden. Als „besondere Vorschläge für die Berliner Museen“ forderte er die „Öffnung der Museen“, „Wechselnde Ausstellungen alter Kunst“, „Schaffung eines Ressorts für Erziehung des Volkes zur Kunst“ und die „Bildung einer öffentlichen Sammlung für die Werke lebender Künstler“.¹⁵²

¹⁴⁷ Siehe Valentiner 1919, S. 9.

¹⁴⁸ Valentiner 1919, S. 9.

¹⁴⁹ Ebd.

¹⁵⁰ Valentiner 1919, S. 13.

¹⁵¹ Flacke-Knoch 1985, S. 17.

¹⁵² Valentiner 1919, S. 5.

Besonders interessant für den Kontext dieser Arbeit ist der von Valentiner vorgebrachte Vorschlag der „Gesamtbilder“, in dem – ähnlich wie bei Karl Ernst Osthaus – die Kunstmuseen mit „anders gearteten Objekten“ belebt werden könnten.¹⁵³ Diese sollten aus dem von ihm eher negativ bewerteten Kunstgewerbemuseum stammen:

Die bedeutendsten Kunstwerke des Kunstgewerbemuseums gehören in die eigentlichen Kunstmuseen Berlins [...], die entsprechend dem oben ausgeführten Plane einheitliche Gesamtbilder von allen Kunstgattungen der verschiedensten Epochen geben müssen. [...] Wie gut sich ein paar Vitrinen mit wenigen hervorragenden Majoliken neben gleichzeitigen Gemälden ausnehmen, kann die Pierpont-Morgan-Sammlung im New Yorker Museum lehren, in dem der Saal mit dem großen Raffael, den Majoliken und einigen Reliefs einer der Eindrucksvollsten ist.¹⁵⁴

Das von Valentiner konzipierte „Gesamtbild“, das Zusammenbringen verschiedener Kunstgattungen sowie Kunsthandwerk im Ausstellungsraum deutet eine Idee voraus, die sich im Verlauf der *Weimarer Republik* als „Moderne Raumkunst“¹⁵⁵ ausbildet und sich von künstlerischer Seite bis zum „Gesamtkunstwerk“ steigert. Kurt Schwitters' Errichtung des *Merzbau* in Hannover 1923 sei hier als ein Beispiel für die Umsetzung dieser Idee genannt.

Auch wenn längst nicht alle Vorschläge von Valentiner auf Zustimmung stießen, fanden die Impulse, die von den reformerischen Kräften wie dem *Arbeitsrat für Kunst* ausgingen, beispielsweise die Verbindung von Kunst und Leben, der Aufnahme der Gegenwart in das Museum sowie die Vermittlung der Kunst durch Ausstellungen, langfristigen Eingang in die einzelnen Häuser.¹⁵⁶ Ein Ort an dem sich im großen und wirksamen Maß der Neuerungsgehalte nach dem Zweiten Weltkrieg manifestierte, war die bereits genannte, von Ludwig Justi mitbegründete *Neue Abteilung der Nationalgalerie*. Charlotte Klonk bezeichnet dessen Entstehungssituation als „great good fortune“¹⁵⁷ und streicht die besondere Bedeutung von Justis Schaffen in seiner Zeit heraus: „He obtained permission from the government of the

¹⁵³ Ebd., S. 68 f.

¹⁵⁴ Ebd., S. 68 f.

¹⁵⁵ Siehe Joachimides 2001, S. 129.

¹⁵⁶ Vor allem Valentiners Forderungen, besonders nach einem zentralen Internationalen Museum, wurde jedoch nicht umgesetzt. Dies mag, so Flacke-Knoch, unter anderem daran gelegen haben, dass Valentiner forderte, dass in diesem neuen Museum an einem zentralen Ort Deutschlands alle wesentlichen Meisterwerke für das Volk zusammengebracht werden sollten: „Mag sein, daß ihm sein Wunsch, die „Meisterwerke“ aus den Deutschen Museen zusammenzutragen, und in die Provinz zu verbannen verbunden mit einer allgemeinen Kritik an der Verfasstheit der deutschen Museen zusammenzutragen und in die Provinz zu verbannen verbunden mit einer allgemeinen Kritik an der Verfasstheit der deutschen Museen die heftige Ablehnung eingetragen hatte.“ Flacke-Knoch 1985, S. 172.

¹⁵⁷ Klonk 2009, S. 99.

young republic to expand the Nationalgalerie in 1919 off all years, a time of street turmoil and revolution.”¹⁵⁸

Als zwei der größten Errungenschaften Justis erkennt Klonk die Fokussierung auf noch lebende Künstler sowie seine Entscheidung für regelmäßige Ausstellungen, um einen Besucherzuwachs zu erzielen, was ein Modell für andere Museen wurde, nicht zuletzt auch zehn Jahre später für das New Yorker MoMA:

When Justi decided to show work only by living artists in this building and to increase attendance numbers through a steady flow of exhibitions, he carved out a place for himself in museum history as the first director of a “contemporary museum of art”. The ‘New Department of the Nationalgalerie’, as the Kronprinzenpalais was called, was an important model for the Museum of Modern Art in New York [...], whose first director, Alfred Barr, spent formative years in Germany in the late 1920s.¹⁵⁹

Die Öffentlichkeitswirkung, die Justi durch den Ort und die Bedeutung seines Hauses als Abteilung des Nationalmuseums erreichte, trug zur Verbreitung seines Konzeptes bei.

Dies gilt auch für die Gestaltung der Ausstellungsräume selbst. Während Justi die kaiserlichen Privaträume 1919 zunächst in ihrem ursprünglichen Zustand belassen hatte, gestaltete er 1928 das oberste Stockwerk gänzlich neu. Die Ausstattung der Räume wurde stark reduziert, hellgrau und weiß gehaltene Wände wurden zu einem neutralen Hintergrund für die Werke von Max Beckmann, Wilhelm Lehmbruck, Paul Klee, Lyonel Feininger, Wassily Kandinsky uvm. Charlotte Klonk beschreibt Justis Beweggründe hierfür folgendermaßen:

In contrast to his usual opulent display strategy, these appeared almost bare, painted in brilliant white with no panelling on the lower wall. The reason for this departure was, according to Justi, a changed taste in interior design. The works shown here, he declared, were not destined for more traditional homes, but for the white walls of the Bauhaus-style interiors.¹⁶⁰

Hier deutete sich ein grundlegender Wandel in der Ästhetik der späten 1920er Jahre an, der durch die Verbreitung formalistischer Kunstbewegungen wie Bauhaus, DeStijl oder Konstruktivisten wie Kasimir Malewitsch oder El Lissitzky geprägt wurde.

Erneut wird deutlich, was auch schon bei den Expressionisten und ihrer Rezeption durch das Museum praktiziert wurde: Die Künstler und ihre Kunst beeinflussten den musealen Raum und seine Entwicklung. Klonk hierzu: „Far from being a pioneer of the idea of the art museum as a neutral container, however, Justi was simply continuing a display strategy that he had developed before the First World War.”¹⁶¹ Dies bedeutet, dass Justi „sein“ Museum

¹⁵⁸ Im Kontext der Abdankung des Kaisers und der Enteignung des kaiserlichen Familienbesitzes wurde der Ausbau der Nationalgalerie beschlossen, die im ehemaligen Kronprinzenpalais untergebracht werden sollte. Klonk 2009, S. 99.

¹⁵⁹ Ebd.

¹⁶⁰ Ebd., S. 100.

¹⁶¹ Ebd., S. 101.

durch die konsequente Durchführung seines Prinzips in Korrespondenz zum Wandel der Kunst als “Seismograph am Puls der Zeit” ausbildete.¹⁶² Diese Funktion erfüllte Justis Abteilung, die er selbst als *Galerie der Lebenden* bezeichnet hatte, bis 1930, als die erste „Säuberung“ der Ausstellungsräume durch die Nationalsozialisten stattfand.

Zur großen und langfristigen Bedeutung der Weimarer Epoche für die Entwicklung des modernen Museumswesens sei folgende Einordnung Kurt Winklers zitiert:

Die deutschen Museen zeitgenössischer Kunst waren am Ende der Weimarer Republik in ihrer lebendigen Vielfalt und in der Aktualität ihrer Sammlungen weltweit führend, die Bestände an modernen Gemälden und Bildwerken von Rang zählten in die Hunderte, der Fundus von graphischen Blättern in die Tausende. In punkto Ausstellungsaktivität, Publikationswesen, museumsdidaktischen Standards und wissenschaftlicher Kompetenz müßten viele Häuser den Vergleich mit heute nicht scheuen. Es ist nicht übertrieben zu behaupten, daß das Museum zeitgenössischer Kunst, wie wir es heute kennen, damals entstanden ist.¹⁶³

Neben Ludwig Justi trugen auch viele weitere Personen, Projekte und Entscheidungen zur Museumsreform bei, darunter Alexander Dorner. In seiner Funktion als Direktor des *Provinzial- und Landesmuseum Hannover* machte er sein Haus von 1925 bis 1937 zu einem der paradigmatischen Museumsmodelle seiner Zeit. Auch Dorners Museum in Hannover erfuhr eine starke Zensur und Säuberung von Seiten der Nationalsozialisten.¹⁶⁴ Was nach der Revolution von 1918 angestoßen worden war und in der zweiten Hälfte der Zwanziger Jahre zu einer regelrechten Museumsblüte entwickelt hatte, erfuhr durch das Dritte Reich und den Beginn des Zweiten Weltkriegs einen erneuten Bruch.

3.2 Zum Verhältnis von Bauhaus und Museum in Europa zwischen 1919 und 1933

Das *Staatliche Bauhaus* und die Genese des Museums der Moderne sind in der *Weimarer Republik* allein durch Ort und Zeit ihres Wirkens eng miteinander verbunden. Auch inhaltlich setzten sich beide mit ähnlichen Themenstellungen auseinander: Die Verbindung von Kunst und Leben, die Annäherung von Architektur, Skulptur und Malerei zueinander und die kritische Auseinandersetzung mit der eigenen Gegenwart. Das im Frühjahr 1919 von Walter Gropius in Weimar gegründete *Staatliche Kunstschule Bauhaus*, seit 1926 *Bauhaus Hochschule für Gestaltung*, beeinflusste Zeit ihres Bestehens die kulturelle und industrielle Landschaft inner- und außerhalb Deutschlands. Umso erstaunlicher ist, dass sich die Zahl

¹⁶² Siehe te Heesen 2012, S. 107.

¹⁶³ Winkler 2002, S. 16.

¹⁶⁴ Große Teile der Sammlung fungierten als Ausstellungsstücke für die seit 1937 an verschiedenen deutschen Städten gezeigte Ausstellung *Entartete Kunst*.

großer Museumsausstellungen über die Errungenschaften des Bauhauses in der Weimarer Epoche auf den ersten Blick in Grenzen hält.¹⁶⁵

Hierfür gibt es mehrere Gründe, die im vorigen Kapitel bereits angedeutet wurden: Zum einen wandelte sich die Form und Bedeutung von Ausstellungen in den 1920er Jahren und wurde erst allmählich zu einem zentralen Medium des Museums. Ein zweiter Aspekt ist, dass die meisten Museen Sammlungsprofile aufwiesen, die formal nur Teilaspekte der vielseitigen künstlerischen Erzeugnisse des Bauhauses berücksichtigen konnten. Während Kunstmuseen für die Malerei von Wassily Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger oder Oskar Schlemmer zeigten, wurden Objekte des Alltags und der Industrie von Marcel Breuer, Marianne Brandt oder Hannes Meyer in (Kunst-)Gewerbemuseen gesammelt und ausgestellt. Eine Musealisierung von Tanz, Theater und Architektur befand sich, wenn überhaupt erst in den frühesten Anfängen.

Wilhelm Valentiners zitierter Vorschlag von 1918, in den Kunstgewerbemuseen Typensammlungen mit beispielhaften Originalen und Kopien für das Handwerk zur Verfügung zu stellen, basiert auf der Annahme, dass nicht unbedingt jeder Handwerker über einen künstlerischen Geist verfüge und somit in Typensammlungen ausgestellten Objekte Modelle für seine praktische Arbeit darstellen könnten. Eben diese Verbindung des schöpferischen Geistes des Künstlers mit den technischen Fähigkeiten des Handwerks in Form des modernen Gestalters formulierte Walter Gropius 1919 in seinem Bauhaus-Manifest: Ein am Bauhaus ausgebildeter Gestalter sollte in der Lage sein *selbst* Prototypen zu entwickeln, die die Industrie seriell anfertigen konnte, also geistig und gestalterisch tätig zu sein.

Im diesem Zusammenhang weist Walter Grasskamp 1981 auf das ambivalente Verhältnis von „Museum“ und „Bauhaus“ zu Beginn der 1920er Jahre hin:

Die Bauhaus-Ästhetik war die Fortführung der bürgerlichen Integration von Kunst und Alltag im Kunstgewerbe, in funktional, aber von Künstlerhand gestalteten Gebrauchsgegenständen, die nun auf die industriell gefertigten Gebrauchsgegenstände für die gesamte Gesellschaft übertragen werden sollte, um die Trennung von Kunst und Alltag zu revidieren. [...] Gleichwohl hat sich auch bei den Bauhaus-Künstlern eine Trennung zwischen Kunst und Alltagsdesign durchgehalten, die es ermöglicht hat, dass die Kunstwerke der Bauhaus-

¹⁶⁵ Neben einzelnen kleineren Beispielen stechen dabei in der heutigen Wahrnehmung der Ausstellungsgeschichte des Bauhauses vor allem die beiden amerikanischen Ausstellungen *Modern Architecture: An International Style* (1932) und *Bauhaus 1919-1928* (1938) des New Yorker Museum of Modern Art hervor.

Künstler heute als Museumsstücke gepflegt werden, während die sozialetischen Beweggründe für das Experiment einer *neuen Alltagskultur* kaum noch Beachtung finden.¹⁶⁶

Einerseits sieht Grasskamp hier das Bauhaus gewissermaßen als Antwort auf die von Valentiner geforderte Verbindung aller Kunstgattungen. Andererseits führt die Differenzierung zwischen Prototyp und Produkt dazu, dass die primären Erzeugnisse aus der Hand der Bauhaus-Vertreter den Wert eines Museumsobjekts erhalten konnten. Grasskamp zufolge sei es den Bauhaus-Vertretern selbst nicht gelungen, die Grenzen vollkommen und in all ihren Erzeugnissen aufzulösen. Aus „Schönheit und Funktionalität für Alle“ wurde Kunst als Museumsobjekt und Luxusgut.¹⁶⁷ Die ursprünglichen „sozialetischen Beweggründe“, die in den einzelnen Bauhaus-Werkstätten durch die einzelnen Bauhaus-Vertreter in materieller und immaterieller Form ausgedrückt wurden, gehen nach Grasskamp in diesem Prozess verloren.¹⁶⁸

In diesem Sinn war die frühe Musealisierung des Bauhauses letztlich kontraproduktiv für das, was ursprünglich das Ethos des Bauhauses ausmachte. Da die zeitgenössischen Museen nach anderen Kategorien sammelten und ausstellten als, wie hier notwendig, unter einer programmatischen Klammer, fand die museale Rezeption des Bauhauses zunächst getrennt in Kunst- und Kunstgewerbemuseen statt.¹⁶⁹ Obwohl die Bedingungen in den deutschen Museen der *Weimarer Republik* noch zu sehr im Wandel begriffen scheinen, um den institutionellen Sammlungs- und Ausstellungsort für das Bauhaus in all seinen Ausprägungsformen zu bieten, kam es zu ersten Ausstellungen. Das *Städtische Kunstmuseum* in Dessau und der Kunstverein im nahe gelegenen Erfurt zeigten bereits 1925 die Ausstellungen *Bauhaus. Le-*

¹⁶⁶ So war „Volksbedarf statt Luxusbedarf“ das deutliche Credo des zweiten Bauhaus-Direktors Hannes Meyer. Grasskamp 1981, S. 60.

¹⁶⁷ Ein Beispiel hierfür ist Philip Johnsons Auftrag an Ludwig Mies van der Rohe zur Ausstattung seines New Yorker Appartements. Im Gegensatz zu Johnson stattete Alfred Barr seine Privatwohnung zwar ebenfalls im modernen Bauhaus-Stil aus, jedoch mit günstigeren amerikanischen Nachbildungen. Siehe Hanks e.a. 2015.

¹⁶⁸ Grasskamp 1981, S. 60.

¹⁶⁹ Einzelne bildende Künstler am Bauhaus wie Lyonel Feininger, Wassily Kandinsky oder Paul Klee hatten bereits zuvor eine Reihe erfolgreicher Einzel- und Gruppenausstellungen im Museum, die sich auch während der Bauhaus-Jahre fortsetzte. Dies muss jedoch ein Nebenaspekt der vorliegenden Arbeit bleiben.

ben – Wissen – Kunst und Werke der Bauhausmeister aus Anlass ihres Umzugs nach Dessau.¹⁷⁰ Des Weiteren ist hier die *Bauhaus-Wanderschau* mit einer Präsentation von Wohnobjekten unter Federführung von Hannes Meyer zu nennen, die 1929 im Gewerbemuseum Basel und 1930 im Kunstgewerbemuseum Zürich zu sehen war.¹⁷¹

Ein weiterer Grund für die erst verzögert einsetzende Musealisierung des Bauhauses in Deutschland kann in der Zeitgenossenschaft gesehen werden. Das *Staatliche Bauhaus* brachte nicht nur eine disziplinär überaus heterogene Palette an, zum Teil politisch aufgeladenen, Erzeugnissen seiner Schüler und Meister hervor, sondern es handelte sich in jedem Fall auch um zeitgenössische, avantgardistische (Kunst-)Objekte. Der Ort für diese Art Objekt war in dieser Zeit in der Breite mehrheitlich (noch) nicht das Museum, sondern Messen, Gewerbeschauen und Weltausstellungen. Dies lag auch in der Absicht der Bauhaus-Mitglieder selbst begründet, nicht zuerst die Würdigung durch die erhabene Institution Museum zu erlangen, sondern direkt auf die Lebensrealität der Menschen zu wirken.

Dieses Wirken wiederum vollzog sich auch aktiv über das Medium der Ausstellung. Deren Rolle ist bereits im Bauhaus-Manifest von 1919 fest verankert: „Neue Versuche im Ausstellungswesen zur Lösung des Problems, Bild und Plastik in architektonischen Rahmen zu zeigen.“¹⁷² Aus diesem Grund bildet in der vorliegenden Publikation zunächst das Bauhaus selbst sowie seine Ausstellungsprojekte den Ausgangspunkt und daran anknüpfend die Museen, die aufgrund von persönlicher und räumlicher Nähe einen Austausch mit der staatlichen Kunsthochschule pflegten. Während der ersten Bauhaus-Ausstellung in Weimar 1923 beispielsweise stand das Ausstellungskomitee aus Bauhaus-Mitgliedern in Verhandlungen mit *Thüringischen Landesmuseum* in Weimar. Die Pläne für eine Ausstellung im Museum während der über mehrere museale und nicht-museale Orte in Weimar ausgedehnten Bauhaus-Schau werden im anschließenden Kapitel dargestellt. Besonders interessant sind dabei die – leider Theorie gebliebenen – Verhandlungen um eine Ausstellung über das Bauhaus im Landesmuseum Weimar, die die aktuellen Entwicklungen der Schule in allen Disziplinen zeigen sollte.

¹⁷⁰ In der Ausstellungsdokumentation des Erfurter Kunstvereins finden sich vielfach Namen der Bauhaus-Vertreter wie Wassily Kandinsky, Paul Klee und Lyonel Feininger. Neben der genannten Ausstellung von 1925 fand 1929 „Die jungen Bauhausmaler (Dessau)“ statt, die 12 Positionen zeigte, sich dabei allerdings ebenfalls auf die Malerei begrenzte. Siehe hierzu Herrbach 2009, S. 175.

¹⁷¹ Das Verhältnis der Bauhaus-Maler wie Klee, Kandinsky, Feininger oder Schlemmer zum Museum in den verschiedenen Ausprägungen ihrer künstlerischen Karrieren ist ein interessantes und umfassendes Themenfeld, das jedoch den Rahmen dieser Arbeit überschreitet und daher nicht eingehender behandelt werden kann.

¹⁷² Walter Gropius: Programm des *Staatlichen Bauhauses* in Weimar, 1919 in: Wingler 1968, S. 39 ff.

3.2.1 Alexander Dorner und Laszlo Moholy-Nagys *Raum der Gegenwart* im Landesmuseum Hannover

Auch zwischen dem Bauhaus und dem *Provinzial- und Landesmuseum in Hannover* bestand ein enger Austausch, der besonders durch das professionelle und freundschaftliche Verhältnis von Walter Gropius und dem Kunsthistoriker und Museumsdirektor Alexander Dorner gepflegt wurde.¹⁷³ Gropius hielt etliche Vorträge im Museum in Hannover und Dorner verfasste mehrere Texte über Gropius und das Bauhaus, darunter auch einige Jahre später die historische Einführung für den Katalog der Bauhaus-Ausstellung am MoMA 1938. Neben dem inhaltlichen Austausch zwischen den beiden Männern und den von ihnen geführten Einrichtungen, spielt Dorners paradigmatische Neuhängung der Museumssammlung eine wichtige Rolle. Seit Mitte der 1920er ordnete er die Sammlungsobjekte seines Museums in Epochenräumen vom Mittelalter bis in die Gegenwart an.¹⁷⁴

Diese Reihe wurde durch das von El Lissitzky gestaltete „Abstrakten Kabinett“ abgeschlossen. In die abstrakte und durch bewegliche Elemente veränderbare Raumgestaltung konnten Werke von Pablo Picasso, Piet Mondrian, Fernand Leger, László Moholy-Nagy und El Lissitzky integriert werden. Schon bei Zeitgenossen galt dieser Raum als Inkunabel der modernen Ausstellungsgestaltung. Unter den Fachleuten, die persönlich nach Hannover reisten, um den Raum zu sehen, waren auch die Amerikaner Katherine Dreier, Gründerin der *Société Anonyme, Museum of Modern Art Inc.* sowie die späteren MoMA-Mitarbeiter Alfred Barr und Philip Johnson.¹⁷⁵

Als Abschluss der neuen Sammlungspräsentation im *Landesmuseum Hannover* sah Alexander Dorner schließlich den *Raum der Gegenwart* vor, der von László Moholy-Nagy gestaltet werden sollte. Samuel Caumann erläutert in seiner Arbeit über Alexander Dorner den Entstehungskontext dieses Ausstellungsraums:

Die Idee zu einem solchen Raum, den Dorner in Gedanken schon lange geplant hatte, bekam bestimmten Auftrieb, als er 1930 in Paris die Ausstellung des Werkbundes (Leiter Walter Gropius; Mitarbeiter Moholy, Breuer, Bayer) sah. Als der Raum aufgelöst wurde, nahm er Verbindung mit den ausstellenden Firmen und den Verantwortlichen der Veranstaltung auf,

¹⁷³ Walter Gropius lernte seine Frau Ise Gropius, geborene Ilse Frank, 1923 bei einer Ausstellungseröffnung im Landesmuseum Hannover kennen, als Alexander Dorner Direktor dieses Museums war. Das freundschaftliche Verhältnis zwischen den Ehepaaren Dorner und Gropius hielt über Jahrzehnte und auch im Exil in den USA, wo die beiden Männer ab 1937 ihre Arbeit an amerikanischen Institutionen fortsetzten.

¹⁷⁴ Als Dorner sein Amt als Museumsdirektor in Hannover antrat, waren die Kunstwerke im Salonstil und nach Mäzenen und Stiftern der Werke gehängt. Dorner nahm mit seinem Konzept der „Stimmungsräume“ einen radikalen Eingriff vor und ordnete die Sammlungspräsentation chronologisch. Im Sinne des von Alois Riegl definierten Kunstwollens sollten die Räume ein Einblick in das künstlerische Wollen der jeweiligen Zeit ermöglichen. Siehe Elcott 2010 b.

¹⁷⁵ Siehe Caumann 1960.

bat sie um Überlassung von Teilen des Materials und der Schaustücke, um sie direkt von Paris nach Hannover zu schicken. Er sprach gleichzeitig mit Lazlo Moholy-Nagy über zusätzliches Material aus dem zeitgenössischen Schaffen, das er zusammen mit der Pariser Ausstellung zeigen wollte.¹⁷⁶

Auch Mary Anne Staniszewski verweist auf diese interessante und aufschlussreiche Verbindung zwischen Bauhaus und Museum hin. Zugleich bewertet sie die von Gropius gestaltete *Section Allemande* in Paris als eine der wichtigsten internationalen Ausstellungen ihrer Zeit.

Dorner had invited Moholy to create *The Room of our Time* in the summer of 1930 after seeing his contribution to the German Section of one of the most important international exhibitions of the period, the 1930 Exposition de la Société des Artistes Décorateurs, held at the Grand Palais in Paris.¹⁷⁷

Damit kündigte sich eine der größten Übernahmen von einer umfassenden vom Bauhaus geprägten Raumgestaltungen nebst Objekten in ein Museum an.

Die Verhandlungen und Planungen waren bereits aufgenommen, als die Bestände des Museums in Hannover 1930 einer kulturellen „Säuberungsaktion“ der Nationalsozialisten zum Opfer fielen. Dabei wurde das *Abstrakte Kabinett* zwar nicht zerstört, jedoch abgebaut. Moholy-Nagys *Raum der Gegenwart* konnte danach nicht mehr ausgeführt werden. Da die fertigen Pläne erhalten geblieben sind, konnte der *Raum der Gegenwart* im Jahr 2009 jedoch von Kai-Uwe Hemken und Jakob Gebert in Hannover rekonstruiert und an mehreren Orten in Deutschland gezeigt werden.¹⁷⁸ Er zeigt, räumlich gegliedert durch Stahl, Licht und Glas, die Werke zeitgenössischer Künstler im Kontext eines Gesamtkunstwerks, darunter die Bauhaus-Lampe von Wilhelm Wagenfeld und eine Fotografie von Gropius‘ Bauhaus-Gebäude in Dessau.

In Dorners Konzipierung des musealen *Raum der Gegenwart* treffen erste wesentlichen Elemente einer Musealisierung des Bauhauses zusammen. Als Teil einer progressiven Sammlungspräsentation konzipiert durch den Kunsthistoriker und progressiven Museums- mann Dorner, gestaltet durch den ehemaligen Bauhaus-Meister Moholy-Nagy sollte der *Raum der Gegenwart* als ganzheitliche Raumgestaltung an der zeitlichen Spitze der Hannover- schein Museumskonzeption stehen. Das Bauhaus als wesentlicher formaler und inhaltlicher Bestandteil dieses Raums wäre damit Teil der kunsthistorischen Narration im Museum

¹⁷⁶ Caumann 1960, S. 113.

¹⁷⁷ Staniszewski 1998, S. 25.

¹⁷⁸ Der *Raum der Gegenwart* („Room of Our Time“) wurde von Kai-Uwe Hemken und Jakob Gebert für das Van Abbemuseum, Eindhoven rekonstruiert. Er wurde in der Kunsthalle in Erfurt (29.03. – 24.05.2009), im Bauhaus Dessau (09.06 – 24.10.2009) sowie in der Schirn Kunsthalle in Frankfurt (08.10.2009 – 07.02.2010) gezeigt. Siehe auch Elcott 2010b.

geworden, die von den Avantgardisten wie Picasso und Matisse weiter in die Zukunft schaute.

Die außerordentliche Bedeutung dieses Raums für die Geschichte des Museums der Moderne wird von der Forschung heute wiederentdeckt. In seiner Abhandlung schreibt Noam Elcott über den Aspekt der Multimedialität im Museum als zentrale Errungenschaft aus dieser Kooperation von Bauhaus und Museum:

What would have been the first multimedia exhibition space to incorporate photography and film as part of a permanent museum gallery became instead an unrealized and quickly forgotten avant-garde attempt to merge art and life through the power of media.¹⁷⁹

Mit der Zusammenarbeit von Alexander Dorner und dem ehemaligen Bauhaus-Meister Moholy-Nagy war im Landesmuseum Hannover die Verbindung von Zeitgenossenschaft der Kunst, neuen technischen Medien und der umfassenden Kunstsammlung des Museums in Form eines permanenten Ausstellungsraums gelungen – zumindest theoretisch. Elcott streicht das Potential dieser Errungenschaft deutlich heraus:

If it had been brought into effect, this would have been the first permanent museum gallery to exhibit photography, film, and other technological media as the culmination of the history of art. Since it was never realized, the Dorner – Moholy-Nagy collaboration presents us with the opportunity to consider a counterfactual history, which at the same time complicates our understanding of the involvement of the historic avant-gardes with cinema and with the construction of the modern museum.¹⁸⁰

Die Kooperation von Alexander Dorner mit zeitgenössischen Künstlern und deren Gestaltung der letzten beiden Räume seiner Museumspräsentation stellt einen Paradigmenwechsel im Verhältnis vom Museum zur zeitgenössischen Kunst dar.

Am Beispiel von Moholy-Nagys *Raum der Gegenwart* wird noch ein weiterer Aspekt deutlich: Eine Ausstellung *außerhalb* des Museums diente als Modell für eine Reform *innerhalb* des Museums. Im vorliegenden Fall zog sich Dorner für die Pläne seines Vorhabens, sein Museum in die Gegenwart zu weiterzuführen, die Konzeption, Präsentation und die Objekte aus der *Section Allemande* des *Deutschen Werkbundes* in Paris 1930 heran. Auch wenn es hier um das Verhältnis des Museums zum „Gesamtphänomen Bauhaus“ und seinen Vertretern geht, spielen in diesem Zusammenhang Ausstellungen jenseits des institutionellen Rahmens des Museums folglich eine wichtige Rolle. Dies sind zum einen Ausstellungen, die am Bauhaus selbst, im näheren Bauhaus-Umfeld und im Rahmen von Messen ausgerichtet wurden.

¹⁷⁹ Elcott 2010 b, S. 265.

¹⁸⁰ Elcott 2010a, S. 26.

Hierzu können im Sinne einer erweiterten Definition des Begriffs *Ausstellung* neben der Bauhaus-Ausstellung von 1923 auch das Musterhaus *Haus am Horn*, die Meisterhäuser oder die Mustersiedlung in Dessau Törten gezählt werden, die jeweils Bauhaus-Objekte in einem dafür bestimmten Wohnkontext präsentierten. Weiterhin spielt die Ausstellung anlässlich der Eröffnung der *Weißenhofsiedlung*, bzw. *Werkbundsiedlung* 1927 in Stuttgart eine wichtige Rolle für die Rezeption der modernen Architektur. Diese Projekte lösten eine starke Rezeption in der internationalen Museumsszene aus, darunter Alfred Barr und Philip Johnson. Diese spiegelt sich unter anderem in der Ausstellung *Modern Architecture: An International Exhibition* von 1932 wieder.

Auch nachdem am Bauhaus 1928 die Ära Gropius mit dessen Rücktritt endete und zugleich mehrere Bauhaus-Meister, u.a. Herbert Bayer, das Bauhaus verließen, gestalteten diese weiterhin Ausstellungen. Ein für diese Arbeit zentrales Beispiel, ist die genannte *Section Allemande*, die Abteilung des *Deutschen Werkbundes* in der *XXe Exposition de la Société des Artistes Décorateurs* 1930 im Grand Palais in Paris. In dieser Abteilung präsentierte das deutsche dekorative Gewerbe die neuesten Erzeugnisse auf internationaler Bühne und im direkten Vergleich zum Gastgeber Frankreich. Dass für dieses Prestigeprojekt des *Deutschen Werkbundes* ein Team aus ehemaligen Bauhaus-Mitgliedern eingesetzt wurde, erscheint zunächst wenig naheliegend und dokumentiert zugleich den Stellenwert, der dem Bauhaus zu diesem Zeitpunkt von offizieller Seite aus entgegengebracht wurde.¹⁸¹

Die Geschichte der modernen Ausstellung im Deutschland der 1920er ist ohne die Leistung von Bauhaus-Vertretern wie Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe, László Moholy-Nagy, Herbert Bayer u.v.m. nicht zu denken. Es ist daher eine Schlussfolgerung dieser Arbeit, dass dem Eingang des Bauhauses in den Ausstellungskanon des modernen Museums wesentliche Entwicklungen in einer „vor-musealen“ Phase vorangingen. Hier sind vor allem eben jene Messeausstellungen und Gewerbeschauen zu nennen, die diesen Entwicklungsprozess einer spezifischen Ausstellungssprache und das Bild vom Bauhaus als Ausstellungsgegenstand maßgeblich prägten. Darüber hinaus erprobten die Mitglieder des Bauhauses Zeit seines Bestehens die Repräsentation ihrer Schule und der künstlerischen Erzeugnisse nach außen.

Schon bevor erste deutsche Museen dem Bauhaus als Gesamtphänomen in der Kunst Ausstellungen widmeten, fanden Präsentationen über das Bauhaus an der und durch die

¹⁸¹ Diese Ausstellung markiert zugleich einen Höhepunkt und das Ende einer Entwicklung. Denn nach 1930 wandelte sich die Auftragslage für die ehemaligen Bauhaus-Architekten und Gestalter allmählich. Spätestens mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten (30. Januar 1933) wurde es nahezu unmöglich, mit dem Etikett „Bauhaus“ Aufträge zu erhalten. Dennoch war die Gestaltung gefragt (Herbert Bayer).

Schule selber statt.¹⁸² Auch nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933 wurden diese Ausstellungsformate stark weiterentwickelt: Sie wurden mehrfach vom nationalsozialistischen Regime übernommen und für eigene Zwecke instrumentalisiert. Bekanntestes Beispiel ist die Ausstellungsreihe *Entartete Kunst*, *Entartete Musik* und *Entarteter Film*, die seit 1937 in zahlreichen deutschen Städten gezeigt wurde. Auch die Ausstellung *Deutsches Volk, Deutsche Arbeit* und die Ausstellung zur Olympiade 1937 sind hier relevant, da der Bauhaus-Gestalter Herbert Bayer daran maßgeblich gestalterisch beteiligt war.¹⁸³

Aufgrund der multidisziplinären künstlerischen Ausrichtung des Bauhauses fand die erste Annäherung der Museen an diesen Gegenstand gattungsübergreifend statt. Das Bauhaus, das alle künstlerischen Formen zu vereinen strebte, wirkte in einer Zeit, in der die Museen innerhalb ihrer Gattung als Kunst- und Gewerbe- oder Ethnologische Museen operierten. Erst das MoMA in New York, so erscheint es, konnte diesen Aspekten in seinem musealen Rahmen erneut gerecht werden. Es verstand sich von Beginn an als Museum für zeitgenössische Kunst in all ihren Erscheinungsformen. Auch Tanz, Theater und Architektur fanden hier Eingang in die Sammlung und den Ausstellungsraum des Museums und das Bauhaus nahm darunter von Beginn an eine prominente Stellung ein. Wie in diesem Kapitel gezeigt werden konnte, beruft sich das MoMA dabei auf europäische Vorbilder, darunter neben Museen wie dem Louvre, dem Musée du Luxembourg oder Ludwig Justis *Kronprinzenpalais* auch auf das Bauhaus selbst. Die hier aufgezeigten Verbindungslinien treffen im Verlauf der Arbeit und besonders im Zusammenhang mit der New Yorker Bauhaus-Ausstellung 1938 wieder aufeinander.

¹⁸² Wenn also von „dem Bauhaus“ die Rede ist, kann sowohl die Fakultät und ihre Vertreter gemeint sein, das auch im jeweiligen Kontext das Bauhaus als Gestaltungsschule und kunsthistorischer Inhalt.

¹⁸³ Siehe hierzu Nerdinger 1996.

4. Das Bauhaus stellt (sich) aus: Die Ausstellung *Kunst und Technik – Eine neue Einheit*, Weimar 1923

Das 1919 von Walter Gropius ins Leben gerufene Bauhaus stellte bereits nach Abschluss des ersten Semesters Arbeiten seiner Schüler aus. Es zeige sich,

[...] dass die Bilanz der Arbeit [...] Gropius keinesfalls befriedigte, da sich kaum ein Unterschied zum Herkömmlichen feststellen ließ. Wie sollte es auch; von den sechs lehrenden Meistern am Bauhaus hatten vier bereits an der Hochschule ihren Dienst getan. Ähnlich verhielt es sich bei der Schülerschaft, die zum großen Teil schon vor dem Krieg an der Hochschule eingeschrieben gewesen bzw. wegen ihres guten Rufs nach Weimar gekommen waren.¹⁸⁴

Hier deutet sich bereits an, was auch in der Analyse der Weimarer Bauhaus-Ausstellung von 1923 erkennbar wird: Das Bauhaus befand sich Zeit seines Bestehens als Kunsthochschule im permanenter inhaltlicher und künstlerischer Entwicklung, die durch die Lehrenden und Studierenden beeinflusst wurde und diese wiederum beeinflusste. Die Bauhaus-Ausstellung von 1923 markiert einen zeitlich und räumlich klar umrissenen Moment, in dem die Entwicklung der Schule erstmals nach außen sichtbar gemacht wurde.

Das Wissen um Inhalt und Wirkung der Ausstellung liefert wichtige Ansätze für die Untersuchung und Einordnung der Museumsausstellung *Bauhaus 1919-1928* im New Yorker MoMA. Die wissenschaftlichen Darstellungen zur politischen Situation des Weimarer Bauhauses um 1923, beispielsweise von Ute Ackermann und Wulf Herzogenrath, zeigen, wie komplex das Verhältnis aller am Bauhaus beteiligten Personen untereinander und zur sich kontinuierlich verändernden und schwierigen politischen Situation war.¹⁸⁵ Die Analyse der Ausstellung gibt Aufschluss über die Denkweise der Ausstellungsmacher in dieser Zeit, ihre Motivation und die mit der Ausstellung verbundenen Absichten. Zudem bildet sie Grundlage und Ausgangspunkt für weitere Ausstellungsprojekte und die Ausstellungsgestaltung selbst, die sich im Verlauf der folgenden Jahre zu einer eigenen künstlerischen Disziplin und Bildsprache entwickelte.

¹⁸⁴ Ackermann 2010, S. 210. Gemeint ist hier die Großherzoglich Sächsischen Hochschule für bildende Kunst, als deren Direktor Gropius 1919 ernannt worden war und die er zum Bauhaus reformierte.

¹⁸⁵ Die genannten Beiträge von Ackermann und Herzogenrath erschienen 2010 im von der Bauhaus Universität Weimar herausgegebenen Kompendium „Aber wir sind! Wir wollen! Wir schaffen! Von der Großherzoglichen Kunstschule zur Bauhaus-Universität Weimar 1860-2010“, Weimar 2010. Dort schreibt Ute Ackermann, dass das Bauhaus 1921 bis 1923 eine „Phase relativer Stabilität“ erlebte: „August Frölich (SPD) führte die Regierungsgeschäfte, der engagierte Schulpolitiker Max Greil brachte das Einheitsschulgesetz auf den Weg und setzte eine umfassende Schulreform durch, als deren Teil er den Bauhausgedanken betrachtete.“ Ackermann 2010, S. 214.

In seinem Manifest für das Bauhaus hatte Walter Gropius 1919 die Vereinigung von Kunst und Handwerk gefordert: „Architekten, Bildhauer, Maler, wir alle müssen zum Handwerk zurück!“¹⁸⁶ Gropius forderte die Verbindung aller Disziplinen unter der Ägide der Architektur. Unmissverständlich leitete er sein Manifest mit dem bekannten Satz ein: „Das Endziel aller bildnerischer Tätigkeit ist der Bau!“¹⁸⁷ Auch die Ausstellung als Medium wird von Gropius in die Programmatik des Bauhauses auf folgende Weise eingebunden: „

Fühlung mit dem öffentlichen Leben, mit dem Volke durch Ausstellungen und andere Veranstaltungen.

Neue Versuche im Ausstellungswesen zur Lösung des Problems, Bild und Plastik in architektonischen Rahmen zu zeigen.¹⁸⁸

Die Ausstellung diente demnach dazu, Kommunikationsmittel zwischen dem Bauhaus und „dem öffentlichen Leben“ und „dem Volke“ zu sein. Zum anderen steckt darin der hohe inhaltliche Anspruch, das Ausstellungswesen weiterzuentwickeln und für eine aktuelle Fragestellung neue Lösungsansätze zu entwickeln. Trotz dieser klar formulierten Statuten wird an den im Vorfeld der Bauhaus-Ausstellung 1923 geführten internen Debatten und Verhandlungen mit der Politik erkennbar, dass sich die Programmatik des Bauhauses in seinen ersten Jahren noch festigen und ihren Weg in die Lehre und ihre Ergebnisse finden musste.

Früh schien Gropius in seinem Amt als Direktor eine grundsätzliche Vorsicht entwickelt zu haben was das Verhältnis des Bauhauses zur Öffentlichkeit anging. Grund dafür war unter anderem die öffentliche Skepsis, die das Bauhaus Zeit seines Bestehens bei konservativen Kritikern auslöste, die in offene Feindschaft ausschlugen und das Bestehen der Schule gefährden konnte. Hierzu Ackermann: „Für alle verdächtigen Aktionen in der Stadt, die im weitesten Sinne mit moderner Kunst zu tun hatten, gab es nun einen Verdächtigen: das Bauhaus.“¹⁸⁹ Auch Herzogenrath erwähnt dieses Verhalten von Gropius. Wie vorsichtig Gropius war, wenn Politisches angesprochen sein könnte, belegt seine sofort veranlasste Rücknahme eines Textes von Oskar Schlemmer zur Bauhaus-Ausstellung 1923, in der dieser die „Kathedrale des Sozialismus“ erwähnte.¹⁹⁰

Diese Vorsicht, verbunden mit der Tatsache, dass die eingangs genannten Vorstellungen von Gropius 1919 noch nicht mit der Realität des Schulalltags übereinstimmten, hatten dazu geführt, dass eine Ausstellungstätigkeit des Bauhauses in den ersten Jahren kaum vorhanden war. Dies änderte sich erst, als von außen Forderungen nach einer Arbeitsbilanz der Schule

¹⁸⁶ Gropius: Manifest und Programm des *Staatlichen Bauhauses* in Weimar (April 1919), in: Wingler 1968, S. 38 f.

¹⁸⁷ Ebd.

¹⁸⁸ Gropius: Programm des *Staatlichen Bauhauses* in Weimar, 1919 in: Wingler 1968, S. 39 ff.

¹⁸⁹ Ackermann 2010, S. 210.

¹⁹⁰ Wulf Herzogenrath in Ackermann 2010, S. 228.

laut wurden. Aus der folgenden Aussage von Ute Ackermann lässt sich schließen, dass der Grund dafür auch ein programmatischer war und von der Absicht geleitet wurde, dass eine Präsentation des Bauhauses durch seine Vertreter von der Schule kontrolliert wurde:

Der Meisterrat hatte schon 1919 genau darauf geachtet, dass kein Schüler ohne Genehmigung Ausstellungen beschickte. Man sah vor allem die Gefahr, dass das Bauhaus als Urheber vor Arbeiten betrachtet wurde, die seinem Programm nicht entsprachen. In der Reihe von Sitzungen war damals eingehend über eine Ausstellungsordnung beraten worden, laut derer gemeinschaftliche Expositionen gegenüber privaten bevorzugt veranstaltet werden sollten. Bis 1921 war nur wenig vom Bauhaus in der Öffentlichkeit zu sehen gewesen. Insofern war die Ankündigung einer Ausstellung ein gewagter, aber notwendiger Schritt.¹⁹¹

Als „Beweis für die Tragkraft der Bauhaus-Idee“ sollte die Ausstellung in Weimar 1923 die bisher geleistete Arbeit und ihre Vorstellungen für das weitere Bestehen der Schule der Öffentlichkeit präsentieren.¹⁹² Die bereits 1921 einsetzende Planungsphase führte zu einer intensiven Auseinandersetzung aller Bauhaus-Mitglieder mit dem Programm der Schule, mit ihrer eigenen Arbeit und mit ihren Kollegen und Mitstudierenden am Bauhaus. Das Ergebnis war weit mehr als eine Ausstellung von Schülerarbeiten und sie umfasste alle künstlerischen Disziplinen, die an der Schule gelehrt wurden – oder die danach ein Bestandteil der Lehre wurden.

Die Ausstellung selbst sowie die zur Eröffnung veranstaltete Bauhaus-Woche waren gut besuchte Ereignisse und führten zu einer größeren Bekanntheit und gesteigerten Popularität unter den Bauhaus-Befürwortern im In- und Ausland. Aber auch die Gegner des Bauhauses erfuhren eine Stärkung, sei es durch die Bestätigung ihrer Sichtweise durch das Aussehen des *Haus am Horn* oder durch den unzureichenden Nachweis der wirtschaftlichen Tragfähigkeit des Bauhauses. Zwar war die Ausstellung nicht allein auslösender Faktor, doch kam es 1924 zu weiteren Auseinandersetzungen mit der lokalen Politik, die schließlich zur Kündigung des Verhältnisses zwischen der Bauhaus-Schule und dem thüringischen Weimar führte.¹⁹³ Auf diese „fruchtbare Epoche des Bauhauses in Weimar“¹⁹⁴ von April 1919 bis April 1925 folgte ein Ortswechsel in die „zweite Bauhausstadt Dessau“ und 1926 die Eröffnung des neuen, von Walter Gropius entworfenen Schulgebäudes unter breiter internationaler Beachtung statt.¹⁹⁵ In den Dessauer Jahren kamen viele wichtige Akteure der zeitgenössischen Kunstszene als Besucher in die Stadt, unter ihnen auch die Amerikaner Alfred Barr

¹⁹¹ Ackermann 2010, S. 215.

¹⁹² Ebd., S. 216.

¹⁹³ Siehe u.a. Herzogenrath in Ackermann 2010; Schimpf 2008; Hüter 1976; Wingler 1968 e.a.

¹⁹⁴ Isaacs 1983, S. 15.

¹⁹⁵ Nach Rainer K. Wick ging diese Gründungsphase im Jahr 1923 in die Konsolidierungsphase des Bauhauses über, die nach 1928 endete und in eine „Desintegrationsphase“ unter den Direktoren Hannes Meyer und Ludwig Mies van der Rohe führte.

und Philip Johnson, die zum Bauhaus pilgerten, um das Gebäude und die Werkstätten zu besichtigen.

Die Dessauer Jahre des Bauhauses zählen heute zu den bekanntesten und prägen das Image der Schule. Das Phänomen dieser einheitlichen öffentlichen Wahrnehmung der Schule *und* des Schulgebäudes in Dessau als „das Bauhaus“, erforschte Margret Kentgens-Craig in Ihrer Arbeit zur frühen Bauhaus-Rezeption von 1919 bis 1936 in den USA:

Zusätzlich zu dem verwirrenden zweimaligen Standortwechsel des Bauhauses innerhalb von kurzer Zeit trug ein zweiter Faktor zu der überwältigenden Identifizierung des Bauhauses mit der Dessauer Periode bei: das Schulgebäude selbst. Es manifestierte seit 1926 die Bauhaus-Idee über Bewegung und Institutionalisierung hinaus in Form einer physischen Entsprechung. Das eine wurde zum Synonym des anderen: Indem Gropius dem Bau den Namen verlieh, mit dem er schon Bewegung und Institution getauft hatte, machte er das eine untrennbar vom anderen. Daß der Architekt mit dem Gründer der Schule identisch war, kam dem Eindruck, dass es nur *ein* Bauhaus gab, entgegen.¹⁹⁶

Die Dessauer Jahre (1926-1932) und besonders die Zeit unter Walter Gropius als Direktor (1926-1928) bilden einen Höhepunkt in der Wirkgeschichte des Bauhauses und nehmen eine hervorgehobene Rolle in der Rezeption des Bauhauses ein. Diese Annahme wird durch die beiden Ausstellungen von Paris 1930 und New York 1938 bekräftigt, da auch hier eine starke Präsenz des Dessauer Bauhaus unter Gropius festzustellen ist.

Die Weimarer Jahre zeichnen sich im Vergleich dazu als die Phase aus, in dem das Bauhaus seine anfängliche romantisch-expressionistische Ausrichtung überwand und sich nach internen Auseinandersetzungen zwischen den Meistern, vor allem Gropius und Johannes Itten, unter dem Bekenntnis *Kunst und Technik – Eine neue Einheit!*¹⁹⁷ zur Erfüllung von Gropius' Gründungsmanifest bekannte.¹⁹⁸ Die Zeit vor und nach der Ausstellung von 1923 markiert einen maßgeblichen Wendepunkt von der besonders durch Johannes Itten geprägten Lehre, dem die Herausbildung des Vorkurses zu verdanken ist, hin zur Ära der neu berufenen Lehrer Klee, Kandinsky und vor allem László Moholy-Nagy. Auch die Berufung der Jungmeister Herbert Bayer und Marcel Breuer fällt in die Phase unmittelbar nach der Bauhaus-Ausstellung.¹⁹⁹

¹⁹⁶ Kentgens-Craig 1993, S. 98.

¹⁹⁷ Unter diesem Titel hielt Walter Gropius anlässlich der „Bauhaus-Woche“ 1923 einen Vortrag. Zugleich handelte es sich dabei um die inhaltliche Überschrift unter der die Bauhaus-Ausstellung stattfand.

¹⁹⁸ Wick begründet dieses Modell vor allem mit dem Ende eines Konflikts zwischen Gropius und Ittens, der mit Ittens Weggang 1922/23 endete: „Strukturell war dies ein Konflikt, der aus der Konfrontation zweier grundverschiedener, ja diametral gegenüberstehender Lebensentwürfe [...]“. Wick 2000, S. 34 ff.

¹⁹⁹ Nach Rainer K. Wick ging diese Gründungsphase im Jahr der Ausstellung 1923 in eine stabile Konsolidierungsphase des Bauhauses über, die jedoch nach Gropius Weggang 1928 endete und in eine „Desintegrationsphase“ unter den Direktoren Hannes Meyer und Ludwig Mies van der Rohe führte. Siehe Wick 2000, S. 29-51.

Vom Standpunkt der im zweiten Teil dieser Arbeit behandelten Ausstellung *Bauhaus 1919-1928* stellt die Weimarer Zeit die essentielle Basis für die Dessauer Jahre dar. Diese Phase wurde von den Ausstellungsmachern Alfred Barr, Walter Gropius und Herbert Bayer in die Ausstellung aufgenommen, wie der Titel bereits erkennen lässt. Auch im Ausstellungskatalog des MoMA, der in mehreren Auflagen verlegt wurde, erhält die Weimarer Phase eine gleichberechtigte und vorbereitende Rolle neben dem Bauhaus Dessau und auch die Bauhaus-Ausstellung von 1923 wird in mehrfacher Hinsicht in den Katalog aufgenommen.²⁰⁰ Der aufwendig gestaltete Katalog *Staatliches Bauhaus in Weimar 1919-1923*, der 1923 anlässlich der Ausstellung erschien, diente 1938 als wichtige Dokumentation für die Ausstellungsmacher und als Quelle für den New Yorker Ausstellungskatalog.

4.1 Von der Beauftragung einer Leistungsschau zur ersten Bauhaus-Ausstellung

Im Folgenden wird der Entstehungskontext der Ausstellung offengelegt, um daraus Schlüsse zur Motivation und Absicht der Ausstellungsmacher zu ziehen. Sowohl hinsichtlich programmatischer Gesichtspunkte als auch personell wurden hier entscheidende Weichen gestellt für den weiteren Bestand der Schule und für eine Ausstellungssprache, mittels derer das Bauhaus sich selbst reflektierte sowie objekt- und inhaltsbezogen nach außen darstellte. Neben den historischen und politischen Rahmenbedingungen wird dabei ein Fokus auf die Rolle von Walter Gropius als Koordinator der Ausstellung und Netzwerker zwischen allen beteiligten Seiten gelegt.

Die Initiierung einer öffentlichen Ausstellung wurde erstmals Ende des Jahres 1921 im Meisterrat diskutiert. Walter Gropius reagierte damit auf Forderungen der Politik, die bestimmte Bedingungen an die Genehmigung des neuen Haushalts für das Bauhaus geknüpft hatte.²⁰¹ Auch wenn die Lage zwischen Bauhaus und örtlicher Politik zu diesem Zeitpunkt verhältnismäßig stabil war, „[...] war es immer wieder notwendig, für das Bauhauspro-

²⁰⁰ Siehe Gropius 1954.

²⁰¹ Ute Ackermann nennt den genauen Zeitpunkt der Bekanntgabe: „Während der Meisterratssitzung am 1. Oktober 1921 gab Gropius bekannt, dass „für den kommenden Sommer eine öffentliche Ausstellung der Werkstattarbeiten geplant werde.“ Ackermann 2010, S. 215.

gramm zu werben, um auch weiterhin die dringend erforderlichen Staatsgelder zu bekommen.²⁰² Die Kunsthochschule sollte ihre Leistungsfähigkeit in Form einer Ausstellung unter Beweis stellen, um den weiteren Bestand zu gewährleisten.²⁰³

Gegen diese kulturpolitische Vorgabe von außen wurden Einwände von Seiten mancher Meister laut. Dennoch reagierte das Bauhaus auf die Forderung der Thüringischen Regierung, da die fortschreitende Inflation einen steigenden finanziellen Druck auf den laufenden Schulbetrieb ausübte und die Finanzierung unbedingt gesichert werden musste.²⁰⁴ Cornelia Schimpf konkretisiert diesen finanziellen Aspekt: „Man hoffte, so auf der Sitzung des Meisterrates am 24. März 1922 formuliert, durch diese Ausstellung sich neue Sponsoren- und Auftraggeberkreise erschließen zu können und dadurch auch den Verkauf von Arbeiten erwarten zu dürfen.“²⁰⁵ Auch Ute Ackermann bestätigt diesen finanziellen Aspekt:

Da mit der bisherigen Arbeit des Bauhauses noch kaum Einnahmen erzielt werden konnten, versprach man, eine Ausstellung als Leistungsschau und Bilanz zu veranstalten, und hoffte, dadurch vermehrt Aufträge zu erhalten und darüber hinaus „Persönlichkeiten zu finden, die das Bauhaus wirtschaftlich stützten“.²⁰⁶

Aus diesem Grund wurde zunächst eine Verlängerung einer Vorkursausstellung im April 1922 angeordnet, um diese auch den Politikern zu zeigen. „Das Ziel war es, einen Kredit zu erhalten, der die Bauhaus-Ausstellung von 1923 finanzieren sollte.“²⁰⁷

Die Idee, dass das Bauhaus eine Verbindung zur Wirtschaft aufbauen wollte, ist bereits im 1919 von Gropius formulierten „Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar“ festgeschrieben: „Auftragsvermittlung an Studierende“ und „ständige Fühlung mit Führern des Handwerks und Industrie im Lande“ gehörten vom ersten Tag an zur Programmatik der Schule.²⁰⁸ Aufgrund der akuten wirtschaftlich prekären Lage lag es nun jedoch in der Verantwortung von Gropius, von der Politik und anderen Quellen die finanziellen Mittel für die Ausstellung zu beschaffen, um die Wirtschaftlichkeit des Bauhauses nachzuweisen und

²⁰² Ackermann 2010, S. 215.

²⁰³ Gropius und seine Kollegen wollten das Bauhaus lieber in Ausstellungen im Ausland zeigen und dort für seine Werkstattarbeit und Lehre werben wie zum Beispiel im Kunstgewerbemuseum in Zürich 1923, oder aber an internationalen Ausstellungen in Kalkutta oder Moskau teilnehmen. Die erste Auslandsausstellung des Bauhauses fand tatsächlich 1922 in Kalkutta statt, vermutlich vermittelt durch den indischen Literaturnobelpreisträger Rabindranath Tagore. Siehe Wick 1993, S. 95.

²⁰⁴ Im Juli 1923 erreichte die Hyperinflation ihren Höhepunkt und 1 Millionen Mark waren 1 US-Dollar wert. Im November 1923 setzte die Einführung der Rentenmark der rasenden Geldentwertung ein vorläufiges Ende. Ein positiver Aspekt war, dass Ausländer in den Jahren der Inflation zu einem extrem günstigen Kurs nach Deutschland reisen konnten.

²⁰⁵ Schimpf 2008, S. 76.

²⁰⁶ Ackermann 2010, S.215.

²⁰⁷ Ebd., S.214ff.

²⁰⁸ Gropius: Programm des *Staatlichen Bauhauses* in Weimar, 1919, in: Wingler 1968, S. 40.

langfristig zu gewährleisten. Diese Situation war Anlass, die Umsetzung der oben genannten Grundsätze zu forcieren.

Nach der Ausstellung von 1923 etablierte sich die Praxis, direkt mit den Firmen zusammenzuarbeiten, um „neue Sponsoren- und Aufträgerkreise“ und beispielsweise Material für die Umsetzung von Entwürfen zu erhalten. Das am Bauhaus gestaltete Objekt sollte mit dem Ziel entworfen werden, ein Bestandteil des neuen Wohnens und Lebens der Gesellschaft zu werden. Im Verlauf der Ausstellungsplanung und in den folgenden Jahren wurde dieser Aspekt auch ein fester Bestandteil der Bauhaus-Lehre: die Typisierung von Objekten für die serielle Produktion durch Firmen. Die „Typenware“ findet sich auch als wesentliches Merkmal bei der im Jahr 1930 von Gropius in Paris ausgerichteten *Werkbundaustellung*.

Das Ausstellungsprojekt, das schließlich nach rund einjähriger Vorbereitungszeit im Jahr 1923 ausgeführt wurde, war von diesen wirtschaftlichen und politischen Begleitumständen geprägt. Schimpf belegt, dass das Bauhaus trotz der schwierigen Vorzeichen materielle Hilfe vom Land Thüringen erhielt:

Auch im Oktober 1922 wurden weitere Grundsteine für die geplante Ausstellung gelegt. Der Landtag stellte dem Bauhaus für diese Veranstaltung drei Räume im Museum, welches sich im Weimarer Schloss befand, zu Verfügung. Die Regierung unterstützte so weit (sic!) es ging, die Vorhaben des Bauhauses bezüglich der Ausstellung. Sicher erhofften sich die Regierungsvertreter auch eine finanzielle Entlastung, wenn diese Ausstellung erfolgreich sein würde.²⁰⁹

Schimpf erwähnt hier zwar keine konkrete finanzielle Hilfe, doch ist dafür die Unterstützung der „Veranstaltung“ durch die Bereitstellung von Räumen im Schloss umso mehr hervorzuheben, die für die vorliegende Untersuchung interessant ist: Der Landtag eröffnete den Vertretern des Bauhauses die Möglichkeit, Räume des Landesmuseums zu bespielen. Dies bedeutete für sie, sich mit dem Museum als Ausstellungsort für ihre Objekte zu auseinandersetzen. Neben diesem positiven und wichtigen Aspekt schwingt in der oben zitierten Aussage jedoch auch die Erwartung der „finanziellen Entlastung“ mit, die dem gesamten Unterfangen entgegengebracht wurde.

Mit der Ausstellung von 1923 zeigte das Bauhaus zum ersten Mal das volle Spektrum seiner Lehre; des Vorkurses und die Ergebnisse der Werkstätten. Aber nicht nur bei Gropius, sondern auch innerhalb der Lehrer- und Schülerschaft kamen im Vorfeld zunächst Zweifel hinsichtlich des angedachten Zeitpunktes auf, da viele eine Ausstellung für zu früh hielten. Reginald Isaacs fasst diese interne Einschätzung folgendermaßen zusammen:

Nicht wenige unter den Lehrern und Schülern meinten, daß die Zeit für eine solche Leistungsschau noch nicht reif sei, daß das Bauhaus das Stadium des Experimentierens noch

²⁰⁹ Schimpf 2008, S. 76.

nicht hinter sich gelassen habe und die experimentell erprobte Arbeitsweise samt ihren Ergebnissen so radikal neuartig seien, daß sie eine möglicherweise wenig verständnisbereite Öffentlichkeit befremden und in der Folge eine weitere Erschütterung der ohnehin unsicheren Existenzgrundlage des Bauhauses nach sich ziehen könnten.²¹⁰

Meister und Schüler sahen demnach Ihre Schule in einem „Stadium des Experimentierens“, zugleich bewerteten sie ihre eigene Arbeit als „radikal neuartig“.²¹¹

Insgesamt wurden der Entwicklungsgrad der Schule und vor allem die Ausbildung der Schüler von den Mitgliedern selbst als noch nicht in dem Maße ausgereift wahrgenommen, als dass sie dem kritischen Urteil der Öffentlichkeit hätten standhalten können. Diese Bedenken werden durch die Literatur in unterschiedlichem Grad bestätigt. Sigrid Wortmann spricht mit Blick auf die Jahre 1922/23 gar von einer steigenden Feindschaft gegenüber dem Bauhaus: „Mounting hostility from the craft guilds, the Academy of Art, the nationalistic Thuringian government and Weimar citizens, who were suspicious of the unconventional young Bauhäusler, had forced the issue.“²¹²

Eine Äußerung des Bauhaus-Syndikus Hans Beyer scheint diese Situation ebenfalls zu bestätigen:

Der Kampf des Bauhauses in den letzten Monaten und die Einstellung der oberen Behörden bis zu den Ministerien ist ein sicherer Beweis dafür, daß diese Kreise, von denen unser Sein oder Nichtsein abhängt, wohl die Kraft haben, das Bauhaus zu erdrosseln und heute bereit sind, dem Bauhaus jede Hilfe für die nächste Zukunft zu versagen. Aus dem Ausbleiben des seit Jahren erwarteten produktiven Ergebnisses entnehmen sie einen Grund für den Beweis, daß das Bauhaus keine Existenzberechtigung hat (Finanzminister). Es gibt heute keinen anderen Weg mehr, unsere Daseinsnotwendigkeit zu beweisen und unseren Zusammenbruch zu verhüten, als die möglichst beschleunigte, stark wirkende Ausstellung.²¹³

Walter Gropius selbst bezeichnete das Projekt schließlich als „Flucht in die Öffentlichkeit“²¹⁴ und äußerte seine Meinung in einem Brief an den Staatsminister Greil wie folgt:

Wir sind seit Jahr und Tag immer wieder von der Öffentlichkeit und von Personen der Ministerien aufgefordert worden, unsere Arbeit in einer Ausstellung zu zeigen. Nun haben wir uns nach sorgfältigen Vorbereitungen zu einer solchen Ausstellung entschlossen, aber wir werden an den Vorbereitungen verhindert anstatt unterstützt. Wir empfinden seit längerer Zeit die Stellungnahme der Regierung zu unserer aufbauenden Arbeit als fortschritts-

²¹⁰ Isaacs 1983, S. 296.

²¹¹ Ebd., S. 296.

²¹² Wortmann 1993, S. 61.

²¹³ Arbeitsbericht des Syndikus am 9. XII. 1922. Zit. nach: Wahl 2001, S. 282-285. Der Syndikus Hans Beyer entwickelte sich im Lauf der Weimarer Zeit jedoch zu einem Kritiker der Bauhaus-Politik.

²¹⁴ Schimpf 2008, S. 52.

feindlich und wissen, dass die gleichen Klagen auch seitens des Theaters und Museums lebhaft laut geworden sind. [...] Wir haben den Eindruck, dass die Tragweite der Arbeit des Staatlichen Bauhauses in künstlerischer und wirtschaftlicher Beziehung in Thüringen selbst durchaus nicht erkannt worden ist, während sich eine breite Öffentlichkeit in Deutschland und auch des Auslandes fortgesetzt für unsere Arbeit interessiert und mit uns in Verbindung steht.²¹⁵ Gropius weist darauf hin, dass das Bauhaus zu diesem Zeitpunkt bereits viele Anhänger inner- und außerhalb Deutschlands hatte, ein Aspekt, der schließlich durch die Bauhaus-Ausstellung und die Bauhaus-Woche erfolgreich bewiesen werden konnte.

Der Zusammenhang von inhaltlicher Arbeit und der Sicherung der materiellen Existenzgrundlage sind ein Merkmal der Ausstellung. Der Schlüssel für einen Erfolg des gesamten Unterfangens lag im Nachweis der wirtschaftlichen Tragbarkeit des Bauhauses. Dies macht allzu deutlich, dass es sich beim Bauhaus um eine staatliche Kunsthochschule handelte, die von der Unterstützung der Politik abhängig war, und nicht um eine private Schule oder gar eine freie Künstlergruppe. Größtmögliche künstlerische Freiheit und die Abhängigkeit durch die Finanzierung der öffentlichen Hand bildeten in der Geschichte des Bauhauses zwei Gegenpole, die es immer wieder zu verbinden galt. Für Walter Gropius und das Bauhaus ergab sich aus dieser Abhängigkeit das Dilemma, die innovativen Grundsätze des Programms weiter in die Arbeit zu integrieren – „Wollen, erdenken, erschaffen wir den gemeinsamen Bau der Zukunft“ – und gegenüber den realen politischen und ökonomischen Faktoren zu bestehen.

Auch Schimpf resümiert das schwierige Verhältnis des Bauhauses gegenüber den Regierungen von Weimar und Thüringen, das im starken Gegensatz zu seinem positiven Echo im Ausland stand:

Genau das stellte das Hauptproblem der ganzen Bauhauszeit dar. Die zuständigen Ministerien und Regierungsstellen agierten in wichtigen Momenten zu zaghaft, zu unsicher und immer sehr ausdauernd, was ihre langwierige Entscheidungsfindung anging. Das Ausland verstand viel eher die herausragende Bedeutung des Bauhausgedankens. Für Gropius musste die Behandlung im eigenen Land wie eine Farce gewirkt haben.²¹⁶

Trotz all dieser Probleme und internen Einwände scheint die Notwendigkeit einer Ausstellung zur Legitimierung des Bauhauses in finanzieller Hinsicht von der Bauhausleitung mehrheitlich akzeptiert worden zu sein.

Es lässt sich zusammenfassen, dass die Ausstellung zunächst nicht auf Freiwilligkeit oder auf dem Wunsch nach künstlerischem Ausdruck basierte, sondern dass es sich vielmehr um

²¹⁵ 11.11.1922: Gropius an Staatsminister Greil, Bauhaus-Archiv, AWG, 5/1, Mappe 20, zit. nach Schimpf 2008, S. 52.

²¹⁶ Schimpf 2008, S. 52.

die Ausrichtung einer Leistungsschau handelte, die auch eine materielle Absicherung der eigenen Existenz des Bauhauses zum Ziel hatte. Adressaten der Ausstellung waren demnach die Kritiker in der Politik, die von der Unterstützung des Bauhauses überzeugt werden wollten, ebenso wie die Bürger der Stadt und des Landes. Darüber hinaus, das wird besonders aus Gropius' oben zitierten Äußerung und im Ergebnis deutlich, erreichte die Ausstellung viele dem Bauhaus freundlich gesinnte Anhänger im In- und Ausland, die sich dessen Erzeugnisse vor Ort ansehen wollten.

Trotz der genannten Vorbehalte, die auch Gropius teilte, kam die Planung für die Ausstellung Ende 1922 in Gang und führte zu einer intensiven Zusammenarbeit aller Mitglieder der Schülerschaft und des Lehrkörpers. Das Annehmen des Auftrages durch den Meisterrat löste eine kollektiv produktive Phase am Bauhaus aus, während der alle Mitglieder gemeinsam intensiv auf eine Präsentation ihrer Schule hinarbeiteten. Gropius formulierte diese besondere Situation gegenüber seinen Mitarbeitern: „Es tritt von heute ab ein Ausnahmezustand in Kraft, der die Arbeit eines jeden Einzelnen und der Werkstätten in Beziehung setzen soll zu Idee und Gestalt der Ausstellung.“²¹⁷ Wortmann beschreibt die Schaffung der organisatorischen Strukturen für die Ausstellung wie folgt:

Gropius, who regarded an exhibition as premature, was extremely reluctant to present the Bauhaus to the public. Yet he immediately directed his considerable organizational and administrative talents towards making the event possible and appointed a planning committee of masters and students.²¹⁸

Während Gropius selbst die Verantwortung für Koordination und Finanzierung übernahm, plante ein im Meisterrat gebildetes Komitee die inhaltlichen Schwerpunkte der Ausstellung.

Von diesem Komitee wurden die zentralen Elemente der „Leistungsschau“ beschlossen, darunter ein Wettbewerb für das von allen Werkstätten gemeinsam gebaute und ausgestattete Musterhaus für eine Familie, das so genannte *Haus am Horn*. (Siehe Abb. 10, S. 97)

Hierzu Wortmann:

In addition, the Council of Masters [Meisterrat] decided to hold an open competition for the design of a sample house. It was to be a fully-furnished residence intended to prove to the outside world the close collaboration between the Bauhaus workshops. Georg Muche, who chaired the exhibition committee, submitted the winning plan, for which Benita Otte had rendered the elevation and isometric drawings. The house was built under the technical supervision of Gropius' partner, Adolf Meyer.²¹⁹

²¹⁷ Mitteilung des Direktors zur Wahl einer Ausstellungskommission vom 13. Oktober 1922 und von ihr erlassener Aufruf zur „Ersten Ausstellung des Bauhauses“ im Sommer 1923, in: Wahl 2009, S. 277.

²¹⁸ Wortmann 1993, S. 61.

²¹⁹ Ebd., S. 61.

Die Erbauung eines Musterhauses stand im Zentrum der internen Planungen, verbunden mit der Aufgabe, dieses unter Beteiligung aller Werkstätten vollständig auszustatten. Damit sollte, ganz im Sinne der Bauhaus-Programmatik, die enge Zusammenarbeit aller Werkstätten für die Öffentlichkeit und schließlich die ‚*Vereinigung aller künstlerischen Disziplinen unter der Ägide der Architektur*‘ demonstriert werden. Die interne Abstimmung führte dazu, dass das Haus nicht von Gropius oder anderen Architekten wie Gropius‘ Partner Adolph Meyer entworfen wurde, sondern vom Bauhaus-Meister und Maler Georg Muche. (Siehe Abb. 2, S. 93; Abb. 9, S.9 96; Abb. 10, S. 96 und 19, S.99; Abb. 13, S. S.97; Abb. 14, S. 98; Abb. 15, S. 98 und 16, S. 98)

Neben diesem kollektiven Bauprojekt bildeten die Ausstellungen in den Räumen der Schule und an weiteren Orten wie dem Landesmuseum in Weimar den Kernbereich der Ausstellung. Für die Zeit der Ausstellung wurden die Werkstätten geöffnet, in denen die Ausbildung sowie Arbeit und Ergebnisse des Vorkurses zu sehen waren. Darstellungen und Vorführungen spielten besonders während der Bauhaus-Woche eine große Rolle, in der Musik, Tanz und Theater von Bauhaus-Mitgliedern und Gastkünstlern dargeboten wurde.²²⁰ Über allem stand das *Credo Kunst und Technik – eine neue Einheit*, das zum Teil von der Forschung als Ausstellungstitel genannt wird. Dabei handelt es sich in erster Linie um die Überschrift von Walter Gropius‘ Vortrag, den er anlässlich der Ausstellungseröffnung hielt. Inwieweit diese auch inhaltlich in der Ausstellung aufgegriffen wurde, soll im Folgenden gezeigt werden.

4.2 Die Ausstellung *Kunst und Technik – Eine neue Einheit*, Weimar 1923

Die Berichte zur Ausstellung, die am 15. August 1923 mit einer „Bauhauswoche“ eröffnet wurde, beschreiben ein fulminantes und im allgemeinen Grundtenor positiv wahrgenommenes Ereignis.²²¹ Unter der thematischen Überschrift *Kunst und Technik – Eine neue Einheit* fand eine Vielzahl von Ereignissen in Weimar und Umgebung statt, die ein großes Publikum anzogen. Wortmann fasst die Fakten der Veranstaltung zusammen und benennt Gropius‘ Vortrag als ihren Höhepunkt:

It is estimated that between 15 August and 30 September 1923 fifteen thousand visitors travelled to Weimar to see the exhibition, which was inaugurated with the famous “Bauhaus Week”, five dizzying days of avant-garde events. One could hear music, even premiere performances, by Paul Hindemith, Ferruccio Busoni, Ernst Krenek and Igor Stravinsky. Schlemmer staged his Triadic Ballet, first seen in Stuttgart a year earlier, and his Mechanical

²²⁰ Siehe Isaacs 1983, S. 298.

²²¹ Bei der Analyse der Bauhaus-Ausstellung ist zwischen der vom 15. August bis zum 30. September 1923 laufenden Ausstellung und der Bauhaus-Woche zu differenzieren, mit der diese eröffnet wurde.

Ballet. Films with the latest slow motion effects attracted rapt audiences. J.J.P. Oud spoke on modern Dutch architecture and Wassily Kandinsky on Synthetic Art. But the high point was Gropius' opening lecture "Art and Technology – A New Unity", which announced the direction the Bauhaus was to take from this point onwards.²²²

Das Spektrum des Gezeigten reichte von offenen Werkstätten bis zur internationalen Kunst- und Architekturausstellung. Der moderne Tanz, Theater, Musik und Film ergänzten die Ausstellung. Zur multidisziplinären Programmatik formulierte der zu diesem Zeitpunkt noch unbekannte Ausstellungsbesucher und spätere Architekturkritiker Sigfried Giedion 1923 treffend: „Das Bauhaus will auf ganz breiter Front die formschaffenden Gebiete in sich schließen, von der Druckerei, Weberei, Keramik bis zur Bühnentechnik, Malerei, Plastik und Architektur.“²²³

Während in der „Bauhaus-Woche“ vor allem die Bühnenaufführungen vom teils prominenten Publikum besucht wurden, kamen die Besucher in den darauffolgenden Wochen, um die einzelnen Ausstellungen anzusehen. Wortmann spricht von 15.000 Besuchern, die die Ausstellung besuchten und nach Aussage von Isaacs kamen nach „[...] Schätzungen der Städtischen Behörden [...] allein zur „Bauhauswoche“ Tausende von Gästen nach Weimar“ und die Ausstellung hatte zwischen dem 15. August und dem 30. September „im Tagesdurchschnitt mehrere Hundert Besucher“.²²⁴

Die avantgardistischen Aufführungen und Konzerte, die die Zuschauer auf einer unmittelbar ästhetischen und sinnlichen Ebene erreichten und den Gesamteindruck ihres Aufenthalts in Weimar mitbestimmten, können im Rahmen dieser Arbeit nicht umfassend und ihrer Bedeutung entsprechend behandelt werden. Wichtig ist jedoch, dass sie sowohl aus der Wahrnehmung der Besucher, besonders aber im Sinne des Bauhaus-Planungskomitees ein Bestandteil der Bauhaus-Ausstellung war. Die Bauhaus-Woche stelle einen vermeintlich randständigen Grundsatz des Bauhaus-Programms von 1919 in den Vordergrund: Die „Pflege freundschaftlichen Verkehrs zwischen Meistern und Studierenden außerhalb der Arbeit; dabei Theater, Vorträge, Dichtkunst, Musik, Kostümfeste. Aufbau eines heiteren Zereemoniells bei diesen Zusammenkünften.“²²⁵

Die Bauhaus-Woche stellte den feierlichen und aus avantgardistisch-ephemereren Ereignissen bestehenden musischen Überbau dar, dessen Grundlage die Ausstellungen darstellten. Deren Gestalter konnten die geplante Zusammensetzung aus Werkschau und Präsentation des Vorkurses, dem Musterhaus, den beiden „internationalen Ausstellungen“ zur Kunst und

²²² Wortmann 1993, S. 64.

²²³ Giedion 1923, S. 232.

²²⁴ Isaacs 1983, S. 299.

²²⁵ Gropius: Programm des *Staatlichen Bauhauses* in Weimar, 1919, in: Wingler 1968, S. 40.

Architektur sowie ein breites Spektrum an musischen Aufführungen trotz der komplizierten Ausgangslage realisieren. Ausstellungsorte waren die Schule, das *Haus am Horn*, das Landesmuseum Weimar sowie die Spielorte für Tanz, Musik und Vorführungen.

Das Schulgebäude allein konnte das geplante Programm nicht beherbergen. Zudem war es, wie eingangs erläutert, Absicht und Ziel des Bauhauses, die Stadt Weimar in dieses Ereignis einzubinden, da die Politik von der Funktionalität des Bauhauses überzeugt werden wollte und von dessen „Grundsatz des Gesamtkunstwerks von Architektur, Malerei und Plastik.“²²⁶ Es wurden „[...]“ zwei von den Bauhäuslern zusammengestellte Ausstellungen freier Arbeiten gezeigt, im Bauhaus-Hauptgebäude eine internationale Architektur-Ausstellung und im Weimarer Landesmuseum eine Ausstellung moderner Plastik und Malerei.²²⁷ Auch hier zeigt sich das weite Spektrum der am Bauhaus geschaffenen Objekte, die mehrere künstlerische Disziplinen abdeckten. Ein von Oskar Schlemmer gestaltetes Informationsblatt fasst alle Orte zusammen:

Die Ausstellung 1923

Die Schule: Ausstellung von Natur-Studien, Form-, Farb- und Materiestudien, Materialkompositionen.

Die Werkstätten: Ausstellung von Einzelerzeugnissen der Werkstätten für Stein, Holz, Metall, Ton, Glas, Farbe, Gewebe.

Der Bau: Ein Haus und seine Einrichtung, Siedlungspläne und Hausmodelle, Utopisches, Ausstellung internationaler Architekten.

Malerei und Plastik: Internationale Kunstausstellung von Einzelwerken der Bauhausangehörigen. Malerei und Plastik in räumlicher Bindung.

Die Bühne: Aufführungen der Bauhauswoche, Ausstellung von Entwürfen, Modellen, Figuren.²²⁸

Oskar Schlemmer hatte sich mit der Umsetzung der Bauhaus-Programmatik in der Ausstellung intensiv auseinandergesetzt und seinen Vorschlag Ende 1922 verschriftlicht:

Das Bauhaus, dessen höchste Aufgabe es ist, die Zusammenfassung der bildnerischen Kräfte der jungen Kunst zu vollbringen, wird sich dokumentieren müssen als Schule, als Werkstatt und als Stätte freier Kunst. Als Ganzes und auf jedem dieser Gebiete hat es eine Mission in der Welt.²²⁹

Schlemmer nannte sieben potentielle Elemente, die die Ausstellung seiner Auffassung nach beinhalten sollte: Die Darstellung des Lehrgangs am Bauhaus; der Bau als „Sinn und

²²⁶ Vorschlag von Oskar Schlemmer zur Gestaltung einer Ausstellung des *Staatlichen Bauhauses* von Oktober/November 1922, in: Wahl 2009, S. 279.

²²⁷ Isaacs 1983, S. 298.

²²⁸ Oskar Schlemmer: Werbeblatt für die Bauhaus-Ausstellung 1923, in: Scheidig 1966, S. 57.

²²⁹ Vorschlag von Oskar Schlemmer zur Gestaltung einer Ausstellung des *Staatlichen Bauhauses* von Oktober/November 1922, in: Wahl 2009, S. 278.

Wesen des Bauhausgedankens“; der Grundsatz des Gesamtkunstwerks, das Architektur, Malerei und Plastik umfasst; die Gestaltung des Gartenplatzes vor dem Schulgebäude; eine internationale Kunstschau im Museum; eine Zahl von Aufführungen während einer Bauhaus-Woche sowie die Einrichtung eines Kinosales in Weimar.²³⁰ Zu jedem Punkt nannte er konkrete Vorschläge für die Umsetzung und die Notwendigkeit der einzelnen Maßnahmen zur Kommunikation des Bauhaus-Programms an die Besucher.²³¹ Wie das Ergebnis zeigt, wurden viele seiner Vorschläge zumindest in Teilen übernommen.

Auch retrospektiv, 15 Jahre nach der Weimarer Ausstellung, fertigte Walter Gropius 1938 für den Ausstellungskatalog des MoMA eine Übersicht der Weimarer Ausstellung an. Die Elemente, Ausstellungsorte und Vorführungen werden darin zusammengefasst und spiegeln den multidisziplinären Charakter und die Idee des Gesamtkunstwerkes wider:

Exhibitions in the main Bauhaus building: design, mural, reliefs in various vestibules, staircases and rooms, international exhibition of modern architecture.

In the workshops: Products of the workshop.

In the classrooms: Theoretical studies; the preliminary course.

In the State Museum of Weimar: Bauhaus painting and sculpture.

At the ground of the Bauhaus “settlement” (Siedlung): One-family house “Am Horn”, built and furnished by the Bauhaus workshops.

“Bauhaus Week” Program:

Lectures: Walter Gropius, “Art and technics, a New Unity”; Wassily Kandinsky “On Synthetic Art”; J.J.P. Oud, “New Building in Holland”

Performances: Oskar Schlemmer, “Das Triadische Ballett”, the class in stagecraft, mechanical vaudeville; C. Koch, lectures with films; Concert introduced by H. Scherchen; Program: Hindemith, Busoni, Krenek, Stravinsky (Most of the composers were present at the concerts)

Other entertainments: Paper lantern festival, fireworks, dance with music by Bauhaus jazz-band, reflected light compositions.²³²

Im Weimarer Schulgebäude fand die Dokumentation der Lehre und der bisherigen Arbeiten statt. Der Vorkurs wurde dabei anhand einer eigenen Ausstellung erläutert. Auch für Schlemmer stellte dies 1922 eine wichtige Grundlage dar: „Arbeiten des Vorkurses zur Vorbereitung auf die handwerkliche und überhaupt künstlerisch-schöpferische Tätigkeit. Dies erstmals im ganzen Umfang und rechten Lichte zu zeigen, ist von programmatischer Bedeutung für den Kunsterziehungsunterricht.“²³³ Die Werkstätten waren während der gesamten Ausstellungszeit für das Publikum geöffnet und Studierende führten die praktische

²³⁰ Ebd.

²³¹ Ebd.

²³² Ausst.Kat. New York 1938, S. 80.

²³³ Vorschlag von Oskar Schlemmer zur Gestaltung einer Ausstellung des *Staatlichen Bauhauses* von Oktober/November 1922, in: Wahl 2009, S. 278.

Arbeit vor. Fotografien der Räumlichkeiten sind im Ausstellungskatalog abgedruckt und geben einen Eindruck des praktischen Arbeitsumfeldes wieder.

Eine Ausstellung freier Arbeiten von Bauhäuslern im Oberlichtsaal des Schulgebäudes gab einen Überblick über weitere individuelle Erzeugnisse der Bauhaus-Schüler und Meister und stellte das künstlerische Potential anhand einzelner Werke dar. Die meist kleineren Arbeiten auf Papier waren in einer Ecke des Raumes an die Wände montiert und zeigten meist Farb- und Formstudien. Zwei bis drei große gläserne Vitrinen standen in der Raummitte und zeigten Modelle und Objekte aus den Bauhauswerkstätten, mehrheitlich Gefäße aus Ton und Metall. Auch Möbel, Teppiche und Wandbehänge waren im Raum platziert, jedoch nicht in einer Wohnraumsituation arrangiert. Lediglich ein großer Teppich lag zentral auf dem Boden des Saales.

4.2.1 Internationale Architekturausstellung

Auch die internationale Architekturausstellung von Walter Gropius wurde in den Räumen der Schule gezeigt und ist hier besonders hervorzuheben. Gropius nahm darin eine Bestandsaufnahme der modernen Architektur vor, mit der er die Arbeit des Bauhauses in dieser in Beziehung setzte. (Siehe Abb. 4-6, S. 94-95; Abb. 7-10, S.95-96.) Gropius' Intention war es, nicht nur Modelle, sondern auch internationale Architekten nach Weimar zu bringen. Die konzeptuelle Stoßrichtung ging „weg vom Ornament und Profil“ und hin zur „Entwicklung“ der modernen Architektur nach der dynamisch funktionellen Seite.“²³⁴ „Nach heutigem Maßstab bescheiden“²³⁵ waren die von Gropius zusammengetragenen Modelle und Pläne in einem Raum der Schule aufgebaut. Dabei handelte es sich weniger um eine Inszenierung als vielmehr um eine sachliche und auf Information abzielende Anordnung der Objekte. Dennoch, der Raum war gänzlich leergeräumt und den Ausstellungsobjekten vorbehalten, die auf den weißen Wänden, auf montierten Trennwänden und weiß verkleideten Sockeln angeordnet waren.

Der Wert dieser Architekturausstellung liegt weniger in ihrer Gestaltung als in ihrem Inhalt. Nach Aussage Winklers antworteten „etwa 30 Architekten aus Deutschland, USA, Frankreich, Holland, Dänemark, Tschechoslowakei und Ungarn“²³⁶ auf die Einladung von Gropius und stellten ihre Arbeiten zur Verfügung. Die Liste der beitragenden Architekten ist aus heutiger Sicht außerordentlich: Walter Gropius, Hannes Meyer, Farkas Molnár,

²³⁴ Winkler 1993, S. 139.

²³⁵ Ebd., S. 140.

²³⁶ Ebd.

Marcel Breuer, Herbert Bayer, Erich Dieckmann und Carl Fieger für das Bauhaus.²³⁷ Weiterhin die Mitglieder des *Arbeitsrats für Kunst*, u.a. Ludwig Mies van der Rohe, Bruno Taut und Erich Mendelsohn. Internationale Beiträge kamen von J.J.P. Oud, mehreren tschechischen und holländischen Architekten sowie von Frank Lloyd Wright und Le Corbusier.²³⁸ Während der Bauhaus-Woche kamen mehrere dieser Architekten zu einem inhaltlichen Austausch nach Weimar und J.J.P. Oud hielt einen Vortrag über „Die Entwicklung der Baukunst in Holland“.²³⁹

Ein Bereich des Raumes war den Bauhaus-Arbeiten vorbehalten, darunter ein Modell des *Haus am Horn* und einer Siedlung mit „fertigungsgerechten“ Serienhäusern. An den Wänden befand sich eine große Abbildung der geplanten Bauhaus-Siedlung in Weimar und weitere Entwürfe und Fotografien von Gebäuden. „Das Bauhaus präsentiert die dem damaligen Arbeitsstand entsprechenden Entwürfe und Bauten aus dem Baubüro Gropius und seinem Umfeld.“²⁴⁰ In einem weiteren Abschnitt standen ein Modell für ein Glashochhaus und ein Bürogebäude aus Beton von Mies van der Rohe vis à vis zu einem Modell von Gropius‘ Wettbewerbsbeitrag für das neue Bürogebäude des *Chicago Tribune* von 1922. Le Corbusier hatte Pläne zu Bauten mit vorgefertigten Teilen eingeschickt sowie acht große Pläne zu „Theoretischen Untersuchungen von fundamentalen Prinzipien des modernen Städtebaus“.²⁴¹

Es wird deutlich, dass Gropius, aus dessen Feder viele der Arbeiten stammten, hier einen Beitrag leistete, der auf einer Schnittstelle zwischen seiner eigenen Profession als Architekt und seiner Position als führendem Vertreter des Bauhauses liegt. Zwar gab es bereits Architektorentwürfe von anderen Bauhaus-Mitgliedern, wie den Entwurf *Roter Würfel* von Farkas Molnar für das *Haus am Horn*. Doch Gropius stellte das architektonische Programm des Bauhauses hier anhand vieler eigener Beiträge dar: Nicht nur den Entwicklungsstand von Architektur und Bau am Bauhaus im Jahr 1923, sondern als Vision in Form von Entwürfen, wie es sich in naher Zukunft entwickeln *sollte*. Für die oben beschriebenen Ausstellungen wurden Räumlichkeiten in der Schule gewählt und gestaltet. Durch diese räumliche Nähe

²³⁷ Ebd.

²³⁸ Ebd.

²³⁹ Ebd. Winkler schreibt weiterhin, dass der Deutsche Werkbund in dieser Woche in Weimar tagte. Auch scheint es in einem Treffen zwischen Gropius und Oud zur Idee einer internationalen Vereinigung von Künstlern und Architekten gekommen zu sein, die zunächst noch keine weiteren Früchte trug, jedoch als wegweisend für die Gründung des Congrès International d’Architecture Moderne (CIAM), die von 1928 bis 1959 bestand.

²⁴⁰ Winkler 1993, S.140.

²⁴¹ Im selben Jahr (1922) verfasste Le Corbusier die Schrift „Vers une Architecture“.

konnte eine Verbindung zwischen Vorkurs, Werkstätten, freier Arbeit und Architektur hergestellt werden.

4.2.2 Landesmuseum Weimar

Ein weiterer Ausstellungsort war das Landesmuseum in Weimar, in dem drei Räume vom Bauhaus bespielt wurden. Gropius nannte diesen Ort in einem Plan der Ausstellung an erster Stelle:

Der Plan für die ganze Ausstellung ist in großen Zügen etwa folgendermaßen gedacht

1. die vom Landtag bewilligten Mittel und Räume (3) für eine eigenständige Bauhaus-Ausstellung im Museum (Schloß) sollen die Grundlage der Ausstellung bilden und zwar in folgender Weise: Ein Raum enthält eine vorbildliche Zusammenstellung von Vorkursarbeiten (Zeichnungen und Materialstudien) mit genauen textlichen Erklärungen. Der zweite Raum enthält die besten Einzelstücke, die aus den Werkstätten hervorgegangen sind. Der dritte Raum wird in sich ausgebaut unter Zusammenarbeit der verschiedenen Werkstätten (Tischler, Maler, Glasmaler usw.) [...]
2. Im ersten Stock des Museums sollen in sämtlichen Räumen freie Arbeiten der Meister, Gesellen und Lehrlinge (Bilder, Zeichnungen, Plastiken usw.) ausgestellt werden und für diese Ausstellung hervorragende Künstler des In- und Auslandes mit eingeladen werden.²⁴²

Auch Oskar Schlemmer geht in seinem bereits genannten Vorschlag von 1922 auf eine Nutzung des Museums ein: „Ein weiterer Plan ist, eine erste internationale Kunstschau in Weimar zu zeigen.“²⁴³

Künstler und Privatsammlungen sollten in Verbindung mit den Meistern des Bauhauses ausgestellt und „die wesentlichsten Bilder moderner Kunst gesammelt“ gezeigt werden. Konkrete Namen nennt Schlemmer an dieser Stelle nicht, er geht jedoch deutlich auf die Absichten ein: „Eine solche Ausstellung wäre von kunstgeschichtlichem Wert und ihre Bedeutung sicher. Für diese Ausstellung brauchen wir die nötigen repräsentativen Räume, am besten im Museum.“²⁴⁴ Sowohl Gropius als auch Schlemmer räumten dem Museum in ihren Programmen eine gesonderte Stellung ein. Schlemmer bezeichnete die repräsentativen Räume des Museums als den geeigneten Ort für eine internationale Kunstaussstellung und Gropius plante eine „vorbildliche Zusammenstellung“ der „besten Einzelarbeiten“ im Museum.

²⁴² Ausarbeitung von Walter Gropius zur Planung einer Bauhaus-Ausstellung im Sommer 1923 vom 15. September 1922, in: Wahl 2009, S. 276.

²⁴³ Vorschlag von Oskar Schlemmer zur Gestaltung einer Ausstellung des *Staatlichen Bauhauses* von Oktober/November 1922, in: Wahl 2009, S. 279.

²⁴⁴ Vorschlag von Oskar Schlemmer zur Gestaltung einer Ausstellung des *Staatlichen Bauhauses* von Oktober/November 1922, in: Wahl 2009, S. 279.

Die Ausstellung im Landesmuseum am Museumsplatz in Weimar zeigte schließlich „freie Arbeit der Meister, Gesellen und Lehrlinge des Staatlichen Bauhauses.“²⁴⁵ (Siehe Abb. 3, S. 93) Das Museum hatte während der Ausstellungswochen täglich geöffnet und jeden Tag wurden Führungen angeboten.²⁴⁶ Die Arbeiten der Ausstellung waren verkäuflich.²⁴⁷ Die sich über drei Räume erstreckende Ausstellung stellte die Lehre und Erzeugnisse des Bauhauses dar, fokussierte sich dabei jedoch auf Malerei und Plastik. Der Grund dafür lag in den räumlichen und sachlichen Beschränkungen, die von Seiten des Museums und der Thüringischen Regierung vorgenommen wurden.²⁴⁸ Die Quellenlage weist auf ein weitaus ambitionierteres und umfassenderes Ausstellungsprojekt hin, das auch die Präsentation von Architektur umfasste.²⁴⁹ Die Schlussfolgerung, dass Teile von Gropius' Internationaler Architektur-Ausstellung ebenfalls im Museum gezeigt werden sollten, ist daher in Erwägung zu ziehen.

4.2.3 Das Haus am Horn

Das übergeordnete Ziel der Bauhaus-Ausstellung von 1923 lag für die Bauhäusler selbst in der Umsetzung ihrer Programmatik in die Realität: „Der große Bau“ stellte im Selbstverständnis des Bauhauses und seiner Mitglieder die verbindende Einheit aller Werkstätten und

²⁴⁵ Nach langwierigen Verhandlungen zwischen Gropius und Dr. Köhler, dem positiv eingestellten Direktor der Staatlichen Kunstsammlungen Weimar, und dem Thüringischen Museum für Volksbildung konnten schließlich entgegen zwischenzeitlicher Absagen doch einige Räume im Museum organisiert werden. Grund für die Probleme waren der Korrespondenz nach zu schließen schlichtweg Platzprobleme neben den anderen Ausstellungsprojekten, die im Programm liefen. Zwischenzeitlich wurden das Schloss Belvedere und eine Reithalle in Weimar als Ausweichorte diskutiert. Köhler konnte Ende des Jahres 1922 mitteilen, dass der östliche Oberlichtsaal, drei anstoßende Nebenräume und weitere Wandflächen für die Bauhaus-Ausstellung von Juli bis September zur Verfügung gestellt werden könnten.

²⁴⁶ Werbeblatt zur Bauhaus-Ausstellung in Weimar vom August 1923 (Auszug), in: Wahl 2009, S. 302.

²⁴⁷ Werbeblatt zur Bauhaus-Ausstellung in Weimar vom August 1923 (Auszug), in: Wahl 2009, S. 302.

²⁴⁸ Im Vorfeld gab es schwierige Verhandlungen über Form, Ort und Größe der Ausstellung. Der Museumsdirektor Dr. Köhler, der dem Bauhaus grundsätzlich aufgeschlossen gegenüberstand, meldete gegen Ende des Jahres Zweifel an, ob das geplante Format im kommenden Jahr umgesetzt werden könne.

²⁴⁹ Das Ausstellungskomitee, bestehend aus Paul Klee, Georg Muche, Farkas Molnár und Paul Citroen hatte ursprünglich die Vorbereitungen für eine „Internationale Kunstausstellung“ und „eine Ausstellung der freien Arbeiten der Bauhausformmeister und Bauhausgesellen (Bilder, Plastiken, Architektur)“ geplant, die jedoch nicht in dieser Form genehmigt wurde. (Angedachte bzw. realisierte Bereitstellung von Räumen für die Bauhaus-Ausstellung im Sommer 1923 im Landesmuseum Weimar, im Kunstschulgebäude, in Schloss Belvedere sowie im Residenzschloss und in der Reithalle im Marstall in Weimar (36) Landesarchiv Thüringen – Hauptstaatsarchiv Weimar, *Staatliches Bauhaus* Weimar, Nr. 30.

Sinnbild der Lehre am Bauhaus dar. Oskar Schlemmer formulierte dies 1922 ebenfalls in seinem Vorschlag für die Ausstellung:

Da das große Einigende der Werkstätten bisher fehlte: der Bau, muß erstmals diese Zusammenarbeit gezeigt werden können, die Sinn und Wesen der Bauhausarbeit ausmacht. Von einer Ausstellung des Bauhauses wird der Hausbau erwartet. An ihm und in ihm ist die einzige Möglichkeit, die zerstreuten Kräfte der Werkstätten zu einen und aus der Gefahr der Zersplitterung und des Dilettantismus zu reißen durch Zweckgebundenheit aller Produkte. Wir dürfen und wollen nicht nach Art der Kunstgewerbeschulen ein Warenlager von unzusammenhängenden nützen oder unnützen Gegenständen ausstellen.²⁵⁰

Der Hausbau stellte demnach *das* zentrale Element der zu errichtenden Ausstellung dar, für den alle Werkstätten und einzelnen Personen einen Beitrag im Sinne des Bauhaus-Gedankens leisteten.

Ganz deutlich spricht sich Schlemmer in diesem Kontext *gegen* die Nutzung der Museums- bzw. Schlossräume aus:

Die Schloßräume z.B. sind deshalb für diesen Zweck unzureichend für uns, weil sie uns immer wieder nur Surrogat sein können. Gegebene, zudem ungünstige Räume schließen das erste, die Raumgestaltung aus und drücken von vorne herein allem Weiteren den Stempel des Kompromisses auf. Zudem haben die Werkstätten der Außengestaltung – Steinbildhauerei vor allem – keine Wirkungsmöglichkeit. Wir wollen einfache, gediegene Räume schaffen, die vorbildlich sein können und werden sollen für das Wohnen und Leben des heutigen Menschen.²⁵¹

„Der Bau“ war dabei in erster Linie das *Haus am Horn* als Manifestation von Bauhaus-Architektur (Siehe Abb. 7-9, S. 95-96). Wie eingangs bereits genannt, stammte der Entwurf für dieses Haus von Georg Muche, der nach internen Abstimmungen für die Ausstellung realisiert und als Prototyp für eine ganze Bauhaus-Siedlung stehen sollte. Dabei handelte es sich um ein Gebäude mit quadratischem Grundriss und Flachdach, um dessen zentralen Wohnraum die weiteren Zimmer für eine Familie angeordnet waren. Sämtliche Räume von der Küche über den „Raum für die Dame und für den Herrn“ bis zum Kinderzimmer wurden durch die Werkstätten ausgestattet. Mobiliar, Textilien, Geschirre, Wandbehänge und Kinderspielzeug waren als lebensnahes Szenario inszeniert, durch das der Besucher gehen und das er aus jeder Perspektive ansehen konnte.

Wortmann beschreibt das Musterhaus in ihrer Untersuchung als kubistischen Bau, dessen äußere Form bei den Besuchern mehrheitlich negative Reaktionen auslöste:

The Haus am Horn, named after the street – *am Horn* – in Weimar in which it was situated and referred to as either a model of an experimental house, was Cubist in design. Prefabri-

²⁵⁰ Vorschlag von Oskar Schlemmer zur Gestaltung einer Ausstellung des *Staatlichen Bauhauses* vom Oktober/November 1922, in: Wahl 2009, S. 278 f.

²⁵¹ Vorschlag von Oskar Schlemmer zur Gestaltung einer Ausstellung des *Staatlichen Bauhauses* vom Oktober/November 1922, in: Wahl 2009, S. 278 f.

cated industrial material and the maligned flat roof heightened its sparse, pared-down appearance. Its nucleus was the family room, a large central square with clerestory windows surrounded by the rest of the living space. Predictably, the stark modernity of its exterior met with largely negative reactions and invited comparison with the Gemütlichkeit (cosiness) of Goethe's garden pavillon, which was in close geographical proximity.²⁵²

In einer ebenfalls negativen Reaktion der Presse auf das Musterhaus wurde die grundsätzliche Realisierbarkeit eines solchen Gebäudes angezweifelt: „Die ganze niedrige Bauweise des Hauses am Horn kann wohl nur für den Orient in Frage kommen, denn für Weimar und andere deutsche Städte dürfte diese extreme Bauweise im größeren Stil wohl kaum Erlaubnis erlangen.“²⁵³

Unter programmatischen Gesichtspunkten bildete das Musterhaus *Haus am Horn* einen zentralen Gegenstand der Ausstellung: Es handelte sich um das erste kollaborativ umgesetzte Modell der Idee von Walter Gropius, den Entwurf des Künstlers und die technische Umsetzung zu vereinen.²⁵⁴ Im Ausstellungskatalog von 1923 schrieb Gropius über diese Programmatik:

Das spekulative Arbeitsfeld einer Akademie, verbunden mit der Werkarbeit einer Kunstgewerbeschule, sollte den Rahmen für einen neuen umfassenden Ausbildungsplan für künstlerisch Begabte liefern. Der Leitsatz, unter dem die Arbeit begonnen wurde, lautet: »Das Bauhaus erstrebt die Sammlung alles künstlerischen Schaffens zur Einheit, die Wiedervereinigung aller werkkünstlerischen Disziplin zu einer neuen Baukunst als deren unablässige Bestandteile. Das letzte, wenn auch ferne Ziel des Bauhauses ist das Einheitskunstwerk – der große Bau – in dem es keine Grenze gibt zwischen monumentaler und dekorativer Kunst.«²⁵⁵

Als das erste Gebäude einer geplanten Wohnsiedlung war das *Haus am Horn* eine frühe paradigmatische architektonische Manifestation von moderner Formgebung und neuem Lebensmodell aus der Feder eines Bauhaus-Vertreterers.

Im Katalog wurde das Musterhaus in Kapitel „B. Der Raum“ in mehreren Abbildungen vorgestellt, darunter mehrere dreidimensionale und farbige Entwürfe und ein Plan für die Bauhaus-Siedlung in Weimar.²⁵⁶ (Siehe Abb. 8, S. 95.) Damit verkörperte das Musterhaus *Haus am Horn* eine wichtige Wegmarke in der Umsetzung des Bauhaus-Programms und

²⁵² Wortmann 1993, S. 61. In der Tat lag Goethes Gartenpavillon nur zehn Minuten entfernt von der neuen Architektur des *Haus am Horn*.

²⁵³ zit. nach Herzogenrath in Ackermann 2010, S. 229. Zitat vom 30.09.1923, in: Ausst.Kat. Berlin 1980, S. 38.

²⁵⁴ Gropius arbeitete auch in den Jahren zuvor bereits als Architekt im eigenen Baubüro und entwarf in Anlehnung an die Bauhaus-Prinzipien Wohnhäuser, ein Hochhaus für die Chicago Tribune (1922) und Fabriken. Siehe hierzu u.a. Winkler 1993.

²⁵⁵ Ausst.Kat. Weimar 1923, S. 9.

²⁵⁶ Außerdem eine Fotografie zu Gropius' „Modell zu Serienhäusern“, welche in der Architektur-ausstellung im Bauhaus-Gebäude zu sehen war, und ein Wettbewerbsbeitrag für ein Hochhaus der *Chicago-Tribune*.

somit auch für die Rezeption der Ausstellung durch die Besucher. Wortmann schreibt hierzu:

The Haus am Horn was, of course, only one aspect of the 1923 exhibition. Special displays were also set up in the workshop buildings. Vestibules, halls and stairways were transformed by murals and wall paintings. Even the director's office was open to the public. Here Gropius could present his idea of a modern executive space through furniture he had designed himself.²⁵⁷

Ein weiterer Raum, den Wortmann hier nennt und in dem mit den Grenzen zwischen monumentaler und dekorativer Kunst gespielt wurde, ist das Direktorenzimmer bzw. der „Arbeitsraum“ von Walter Gropius, der sich im Schulgebäude befand und vom Besucher betreten werden konnte. Im Ausstellungskatalog war dieser Entwurf von Gropius die letzte Abbildung im Kapitel „B. Der Raum“, ein dreidimensionaler farbiger Entwurf, ausgeführt von Herbert Bayer.²⁵⁸ (Siehe Abb. 17 und 18, S. 99.) Die rechtwinklig zu Fenster und Wänden arrangierten Möbel, der Teppich und der Wandbehang wurden ergänzt durch eine Lampe, die durch ebenfalls rechtwinklige Drähte zwischen den Wänden und der Decke montiert wurde. Ein gelbes Farbfeld in einer oberen Raumecke korrespondierte mit der Einrichtung am Boden.

Von der offenen Werkstatt, der ersten Manifestation des „großen Baus“ bis zum gestalterischen Gesamtkunstwerk des Direktorenzimmers umfasste die Bauhaus-Ausstellung ein breites Spektrum an Präsentationen des eigenen Schaffens. Diese reichten von der Bestandsaufnahme des Lehrplans bis zur musealen Ausstellung. Die Besucher konnten sich ein Bild von der Lehre, Programmatik und Vision des Bauhauses an verschiedenen Orten in Weimar machen. Während der ersten Woche wurde dieses Programm um zahlreiche weitere Elemente ergänzt, die den musikalischen, theatralischen und theoretischen Aspekt des Bauhauses in den Vordergrund stellten. Die Bauhaus-Woche bildete den feierlichen Auftakt der Ausstellung durch ein umfassendes Rahmenprogramm über mehrere Tage hinweg und zog zahlreiche internationale Gäste an. Viele Eindrücke und Berichte beziehen sich vor allem auf diese Woche, in denen Weimar zur Weltstadt und Stadt der Avantgarde wurde. Oskar Schlemmer schrieb dazu: „Wir haben es heute in der Hand, Weimar zu einer Centrale neuer Deutscher Kunst zu machen.“²⁵⁹

²⁵⁷ Wortmann 1993, S.63.

²⁵⁸ Auch eine farbige Fotografie ist davon in der Literatur zu finden. Siehe u.a. Wingler 1993, S. 160.

²⁵⁹ Vorschlag von Oskar Schlemmer zur Gestaltung einer Ausstellung des *Staatlichen Bauhauses* von Oktober/November 1922, in: Wahl 2009, S. 278.

4.3 Zur Resonanz und Wirkung der Bauhaus-Ausstellung von 1923

Wollen wir wieder zu selbständigen Lebensäusserungen kommen, so geht es nicht an, dass wir die Maschine verleugnen und sehnsüchtige Idylliker bleiben.²⁶⁰

Die Resonanz auf die Bauhaus-Ausstellung in Weimar reichte von starker Kritik bis zu nachhaltiger Begeisterung über das Gesehene und Erlebte. Wie zu Beginn des Kapitels bereits gezeigt, hatte die Bauhaus-Ausstellung eine hohe Zahl an Besuchern; in der Bauhaus-Woche ebenso wie über den gesamten Zeitraum der Ausstellung hinweg. Da es sich nicht um eine einzelne Ausstellung, sondern um eine umfassende und an verschiedenen Orten gleichzeitig stattfindende Darbietung handelte, ist ein eindeutiges Ergebnis der zeitgenössischen Reaktionen nur schwer herauszuarbeiten. Es wird jedoch aus den erhaltenen Aussagen deutlich, dass sich das gegenüber dem Bauhaus feindlich eingestellte Lager ebenso bekräftigt sah wie die wachsende Bauhaus-Anhängerschaft.

Ute Ackermann fasst diesen heterogenen Charakter der Resonanz auf die Weimarer Bauhaus-Ausstellung zusammen:

Das Interesse an dieser Ausstellung im In- und Ausland war enorm. Die kontroversen Diskussionen rückten die Schule in den Brennpunkt der öffentlichen Wahrnehmung. Der Höhepunkt der Inflation verhinderte jedoch einen endgültigen Triumph der modernen Kunst in Weimar. Politisch gesehen war das Ergebnis der Ausstellung ein Desaster. Die Verkäufe blieben hinter den Erwartungen zurück und dies gefährdete die Weiterarbeit der Werkstätten. Die Zuversicht, mit der die Regierung Frölich das Bauhaus unterstützt hatte, wurde nicht bestätigt. Der Bauhausgegnerschaft lieferte das neue Munition.²⁶¹

Der Druck von Seiten der Politik hatte den Hauptanreiz gebildet, das Ausstellungsprojekt ab 1921/22 konkret anzugehen. Die dabei entstandenen Konzepte wurden schließlich jedoch nur eingeschränkt genehmigt, wie die Verhandlungen mit dem Thüringischen Kulturministerium hinsichtlich der Museumsnutzung verdeutlichen. Die wirtschaftliche Lage der durch die Inflation stark eingeschränkten Haushalte ist ein weiterer Faktor für die Beschränkung der Bauhaus-Planungen. Auch die Firmen, mit denen das Bauhaus wirtschaftliche Verbindungen geknüpft hatte, konnten nicht im gewünschten Maße agieren. Negative und positive Aspekte schienen dabei eng verschränkt zu sein, denn die Auseinandersetzungen mit der Politik führten zu einer gesteigerten Aufmerksamkeit für die Ausstellung.

Ungeachtet dieser äußeren Faktoren spielte die Reaktion von Presse und Publikum die wichtigste Rolle für die unmittelbare und langfristige Wirkung der Bauhaus-Ausstellung. Sigfried Giedion verfasste eine Rezension, die 1923 in der Zeitschrift *Das Werk* veröffent-

²⁶⁰ Sigfried Giedion in seiner Rezension der Weimarer Bauhaus-Ausstellung. Giedion 1923, S. 232.

²⁶¹ Ackermann 2001, S. 217.

licht wurde. Obwohl Giedion zu diesem Zeitpunkt erst am Beginn seiner Auseinandersetzung mit dem Neuen Bauen stand, formulierte er Bedeutung und Wirkung der Ausstellung zukunftsweisend:

Im Grunde waren die enormen Anstrengungen, die damit verbunden waren, ein einziger Hilferuf an die Welt gegenüber den immer unerträglicher werdenden Bedrohungen aus der nächsten Umgebung: zu kommen, zu sehen, zu retten, was zu retten war. Wer an jener Manifestation teilnahm, die von Ausstellungen der Schüler und Meister, Aufführungen und Bauhausfesten bis zur Einbeziehung moderner Musik reichte [...] trägt den Eindruck davon ein Leben lang mit sich. Alles Frische und die Unmittelbarkeit einer neu entstehenden Welt strömte auf ihn ein.²⁶²

Die Bauhaus-Ausstellung von 1923 ist ein zentrales Ereignis, an dem sich die Selbstsicht des Bauhauses und seine Außendarstellung veranschaulichen lassen. Zusammen mit den Konzerten, Theateraufführungen, Vorführungen und Festen der Bauhaus-Woche steht dieses Ereignis für ein lebendiges und „authentisches“ Abbild des Bauhauses, auf das sich bis heute bezogen wird, um das Leben am Bauhaus zu illustrieren.

Bei internationalen Rezensenten hinterließ besonders Gropius' internationale Architektur-Ausstellung einen prägenden Eindruck. Dass die Ausstellung unter gestalterischen Gesichtspunkten nicht herausragend war, spielte dabei eine untergeordnete Rolle. Hierzu erneut Giedion:

Es folgten nun tastende Fragen nach dem Wesen der entstehenden Architektur, deren wenige Fragmente 1923 sich erst langsam herauszuschälen begannen. Was an Greifbarem damals vorhanden war, hatte Gropius in einer – wohl ersten – Ausstellung über die heutige Architektur gesammelt.²⁶³

Wie gezeigt wurde, war die Ausstellung war in Räumen der Schule aufgebaut worden und nicht im Museum. Die Ansätze, neben Malerei und Plastik auch Architektur in Räumen des Landesmuseums oder des Schlosses zu zeigen, waren jedoch in den Vorschlägen des Ausstellungskomitees angedacht. Das Bauhaus hatte hier, zumindest in der Theorie, eine multidisziplinäre Schau im Museum angestrebt.

Als Ganzes betrachtet wies die Bauhaus-Ausstellung von 1923 ein hohes Maß an Multidisziplinarität auf. Hier zeigten die Schüler sowie ihre Meister die Produkte, die Sie nach den Grundsätzen des Bauhauses in den verschiedenen Disziplinen geschaffen hatten. Die künstlerischen Disziplinen umfassten dabei gemäß dem Gründungsmanifest von Walter Gropius alle Formen der Kunst unter der Ägide der Architektur. Die Vereinigung von Kunst und Leben und das Nebeneinander aller Kunstformen spiegeln sich als Prinzipien auch in den Ausstellungen des Bauhauses wider. Durch die verschiedenen Ausstellungsformate und

²⁶² Giedion 1954, S. 33.

²⁶³ Ebd., S. 37.

Orte setzte sich die Ausstellung als Ganzes besonders in der Bauhaus-Woche zu einer Synthese aller Künste zusammen.

Während der „five dizzying days of avant-garde events“²⁶⁴ in der Bauhaus-Woche, schien die Notwendigkeit der grundlegenden Überzeugungsarbeit in den Hintergrund zu rücken, die Gropius und seine Kollegen mit der Ausstellung leisteten, um Arbeit und Ziele der Schule zu vermitteln. Vielen Besuchern wird die in dieser Hinsicht existenzielle Tragweite der Ausstellung nicht bewusst gewesen sein. Sigfried Giedions Rezension macht jedoch deutlich, dass das gut informierte Fachpublikum Einblick hinter die offizielle Schauseite des Ereignisses hatten:

Nach dreieinhalbjährigem Bestehen rief das staatliche Bauhaus zu Weimar die Zeitgenossen, um seine Existenzberechtigung durch sein Wollen und seine Leistung auszuweisen. Achtung ist ihm im vornherein gesichert, denn es bedeutet mehr als gewöhnliche Triebkraft im heutigen, ganz von der Not des Augenblicks aufgesogenen Deutschland, trotz karger Unterstützungen, trotz der individualistischen Komplikationen im eigenen Schoss, unbeirrt nach den neuen Grundlagen der Formung zu suchen, die unumgänglich sind, soll einmal eine Versöhnung der künstlerischen Triebe im Menschen mit der Industrie erfolgen.²⁶⁵

Diese „neuen Grundlagen der Formung“²⁶⁶ und die „Versöhnung der künstlerischen Triebe mit der Industrie“²⁶⁷, finden sich in allen Bereichen der Ausstellung bis hin zu Oskar Schlemmers Triadischem Ballett im Weimarer Theater. „Auch der menschliche Körper will hier in strenge Form gepresst werden, selbst im Tanz wird die strenge Linie gesucht.“²⁶⁸

In Jena wurde im von Gropius entworfenen und ganz neu errichteten Theater Aufführungen gegeben, in denen die Grundelemente des Bauhaus-Vorkurses aufgegriffen wurden. Auch hier ist Giedion Zeitzuge:

Im Theater von Jena, das Gropius aus einer Scheuer baute, vollzog sich der immerhin merkwürdige Versuch, ganz abstrakte Gestaltung zu geben, indem der Mensch hinter blauen, roten, gelben Latten verschwand, die sich – zusammengesetzt wie ein kubistisches Bild – zur Musik bewegten, und es war nicht ohne Reiz, als zur Vervollständigung dieses «mechanischen Balletts» ein rotes und ein blaues Quadrat vor schwarzem Hintergrund aneinander vorbeischieben, im Schlusstakt sich auf die Spitze stellten und auf ihren Seiten hinter den Kulissen verschwanden.²⁶⁹

Anders als die ephemeren Elemente Tanz, Theater und Musik war die Architektur positioniert, in der sich die Theorien der Bauhaus-Architekten in Form von Glas, Stahl und Beton manifestierten. Die Architektur hatte Gropius auch in seinem Vortrag *Kunst und Technik – Eine neue Einheit* behandelt, auf den Giedion in seiner Rezension von 1923 eingeht:

²⁶⁴ Wortmann 1993, S. 64.

²⁶⁵ Giedion 1923, S. 232.

²⁶⁶ Ebd.

²⁶⁷ Ebd.

²⁶⁸ Ebd., S. 233.

²⁶⁹ Ebd.

Durchgehend wird mit den neuen Baumitteln Eisen, Beton und Glas nach einer neuen Gefühlstatik [sic!] in der Baukunst gesucht. Das Material soll aus sich sprechen: weitvorspringende, freitragende Platten sollen Anwendung finden. Der Entwurf eines französischen Architekten zeigte ein Betonhaus, das unwillkürlich an einen Kran erinnerte: von einem Kernstrahlen zu beiden Seiten fast freischwebende – nur von einem Betonpfahl gestützte – Anbauten, die ganz von Luft umspült sind, aus. Die Gestaltungsmittel entstammen wieder der kubistischen Phantasie: der Bau wird aus dem Kristall geboren, aus dem Körper, aus einer Summe von Kristallen, nicht aus dem Raum, aus der Aushöhlung, wie es etwa im Barock geschah. Darum gab es – etwa in dem Vortrag, den Gropius über Kunst und Technik hielt – so wenig Innenräume und überhaupt keine Grundrisse zu sehen.²⁷⁰

In Giedions Schilderung schwingt die Begeisterung für die neue Architektur mit, die hier propagiert wird: „Der Bauhauswoche 1923 war ich staunend und anonym gefolgt.“²⁷¹

Doch scheint dem Architekturhistoriker zu diesem Zeitpunkt noch das Vokabular zu fehlen, um das Gesehene in einen aktuellen Architekturdiskurs einzubinden.²⁷² Auch wird deutlich, dass Giedion das genannte Beispiel, das sehr wahrscheinlich von Le Corbusier stammte, und seinen Urheber nicht kannte. Ungeachtet der tastenden Beschreibungsansätze Giedions entsteht der Eindruck, dass sich die von Gropius vorgetragene Idee zur Bauhaus-Architektur bis dahin vor allem theoretisch und auf Papier abspielte. Ein weiterer Einwand von Giedion zielt ebenfalls auf die bis dahin fehlende praktische Umsetzung der Idee von der ‚*Einheit von Kunst und Technik*‘: „Neben den Bauten des Leiters Walter Gropius, die bekannt sind und nicht als eigentliche Bauhausarbeit angesprochen werden können, sahen wir nur das kleine Einfamilienhaus am Horn, das für die Ausstellung erbaut worden ist.“²⁷³

Das *Haus am Horn* erhält dadurch einen besonderen Status. Es wurde als Musterhaus präsentiert. Ungeachtet der zum Teil sehr negativen Reaktion einiger Zeitgenossen ist das *Haus am Horn* bis heute ein wichtiges Beispiel für die Synthese aller Künste in einem Bau. Das Gebäude war komplett durch die Bauhaus-Werkstätten ausgestattet worden. Auch wenn alle Elemente zur seriellen Fertigung bestimmt waren, die in der Zukunft eine ganze Siedlung bestücken sollten, waren es eben jene Objekte im *Haus am Horn*, die im Lauf der Zeit besonderen Wert erlangten, nahezu Seltenheitswert, und die 15 Jahre später in New York als Ausstellungsstücke anderer Art auftauchten. Für das Bauhaus stellte das *Haus am Horn* einen Meilenstein in seiner Entwicklung dar, ein Bekenntnis zur Umsetzung des Bauhaus-Programms in die Lebensrealität.

²⁷⁰ Ebd., S. 232.

²⁷¹ Giedion 1954, S. 38.

²⁷² In seiner 1954 in mehreren Sprachen aufgelegten Biographie über Walter Gropius äußerte sich Giedion zu diesem Punkt. „Tastend und in vielen Punkten unsicher“ sei sein Bericht gewesen, der seine „erste Äußerung über die moderne Bewegung“ war. Siehe Giedion 1954, S. 33 ff.

²⁷³ Giedion 1923, S. 233.

In der Errichtung des von Walter Gropius entworfenen Bauhaus-Gebäudes 1926 in Dessau fand das Programm schließlich seine wesentliche Erfüllung und bildete den Höhepunkt im Streben des Bauhauses nach dem „großen Bau“. Winkler schreibt hierzu:

Die Bauhaus-Ausstellung markiert einen Wendepunkt, der nun auch Anschluß an den Trend der internationalen Bestrebungen in der Architektur bedeutet, und dieser weist in die Richtung, die von Gropius mit „Kunst und Technik – eine neue Einheit“ bezeichnet wurde.²⁷⁴

Ohnehin zeichnete Gropius für wesentliche Bereiche der Ausstellung verantwortlich, was in seinem Amt als Direktor begründet ist. Auch unter programmatischen Gesichtspunkten stammten wesentliche Elemente von Gropius selbst: Idee, Konzept und Teile der internationalen Architektur-Ausstellung, das ganzheitlich gestaltete Direktorenzimmer, der rahmengebende Vortrag *Kunst und Technik – eine neue Einheit*.

Auch bei den Verhandlungen zum Musterhaus stand im Raum, ob der Entwurf hierfür von Gropius kommen sollte, was jedoch von den Studierenden zugunsten eines Entwurfs aus den eigenen Reihen entschieden wurde. Dies lässt verschiedene Schlüsse zu. Ein Grund könnte die anfängliche Sorge sein, dass das Bauhaus noch nicht bereit für eine derartige Ausstellung sei und die Ergebnisse der Lehre möglicherweise noch nicht so weit entwickelt, dass sie Gropius' Bauhaus-Manifest in seinen Augen noch nicht angemessen wiedergaben. Die Beiträge von Gropius können in jedem Fall als Elemente angesehen werden, die die Ausstellung ergänzen und abrunden sollten. Immerhin kam im Ergebnis eine Präsentation mit über zehn Schauplätzen zustande, für die ausreichend und passende Exponate vorhanden sein mussten. Besonders im Bereich Architektur schuf Gropius rückblickend eine Überbrückung zwischen dem Stand der Studierenden und seinen Ambitionen für die Entwicklungsrichtung der Schule. Die internationale Architekturausstellung und das Direktorenzimmer waren für Besucher wie für die Studierenden selbst ein wichtiger Impuls für das, was Gropius als Vision für das Bauhaus in den kommenden Jahren vorsah.

Eine wichtige Quelle zur Bauhaus-Ausstellung von 1923 ist ihr umfangreicher Katalog.²⁷⁵ Diese von László Moholy-Nagy und dem Studenten Herbert Bayer aufwendig gestaltete und reich bebilderte Publikation bildete auf über 200 Seiten die schriftliche Essenz der für die Ausstellung zusammengestellten Inhalte ab. Aufsätze von Gropius, Moholy-Nagy, Kandinsky und Schlemmer führten in das Programm der einzelnen Kurse ein. Ein Text von Walter Gropius erläuterte die Idee und Theorie des Bauhauses im Bezug zum Thema der Ausstellung. Dieses Buch war für das Publikum aber auch für die Bauhaus-Vertreter selbst eine wichtige Dokumentation, die über die Zeit der Ausstellung hinaus greifbar war. Für die

²⁷⁴ Winkler 1993, S. 142.

²⁷⁵ Siehe Auss. Kat. Weimar 1923.

Weimarer Jahre des Bauhauses nimmt der Katalog einen singulären Stellenwert ein. Durch das baldige Ende der Weimarer Phase, das sich seit 1924 abzeichnete, wird der Katalog nachträglich zum Manifest für die Jahre 1919-1925. Ohne den Titel *Staatliches Bauhaus 1919-1923* könnte gar die Gefahr bestehen, dass ihm eine überproportionierte Gewichtung für die gesamte Weimarer Phase zugeschrieben würde.

Im Kontext dieser Arbeit bildet die Bauhaus-Ausstellung von 1923 Grundlage und Ausgangspunkt für die weitere Entwicklung der Ausstellungsgestaltung, durch die die Prinzipien des Bauhauses für ein Publikum und für Firmen gleichermaßen dargestellt werden sollte. Durch Prototypen wurde dabei, ganz im Sinn des Bauhaus-Manifestes, künstlerischer Entwurf und technische Umsetzung von einer Hand gezeigt. Diese Methode wurde auch in der Bauhaus-Ausstellung von 1923 angewandt. Sowohl in der Bauhaus-Ausstellung von 1923 als auch in den darauffolgenden Ausstellungsprojekten spielte der *Prototyp* und dem entsprechend die *Typenware* eine besondere Rolle. Die Herausbildung dieser Art von Bauhaus-Objekten führte zu einer guten Ausstellbarkeit von Bauhaus-Ideen im Bereich der industriellen Gestaltung und erleichterte erste Bestrebungen, Erzeugnisse des Bauhauses in eine museale Sammlung aufzunehmen.

Der 1918 berufene Direktor der Staatlichen Kunstsammlungen in Weimar, Wilhelm Köhler, hatte bereits 1922 im Kontext der Planungen für die Weimarer Bauhaus-Ausstellung erste Ansätze in diese Richtung unternommen. Bereits 1922 hatte das Bauhaus in einigen Räumen des Museums Teile seiner Erzeugnisse präsentiert. Nun sollte diese Kooperation in einer größeren Ausstellung im Jahr 1923 ausgebaut werden. Köhler schreibt hierzu:

Die erste öffentliche Ausstellung von Arbeiten des Staatlichen Bauhauses in Weimar hat gezeigt, dass hier in ernster und erfolgreicher Arbeit aus der Vereinigung technischen Könnens im Sinne der alten, uns verloren gegangenen handwerklichen Tradition mit dem künstlerischen Formwillen unserer Zeit ein neuer Stil für die uns umgebenden Gegenstände des täglichen Lebens entwickelt wird, der in verheissungsvollen Anfängen klar zu erkennen ist und auf einzelnen Gebieten bereits zu erfreulichen Ergebnissen geführt hat. [...] Es sind hier Ansätze einer neuen wirklich von unten entwickelten und nicht in den sog. kunstgewerblichen Werkstätten für den überfeinerten, exklusiven Luxusgeschmack einer bevorzugten Gesellschaftsschicht künstlich gezeichneten Kultur des Hausgerätes die mit allen Mitteln zu fördern, nur selbstverständliche Pflicht aller beteiligten Stellen zu sein scheint, weil von hier aus eine innere Gesundung unseres ganzen Lebens sich vollziehen kann. Die ganze Bedeutung dieser Bewegung wird man erst dann erkennen, wenn man sie sich [unleserlich] auf die Gesamtproduktion an Nutzgegenständen, deren der Mensch bedarf, übertragen denkt auf das Haus, den Bau, mit seinem gesamten Inhalt an Gegenständen des Schmuckes und des täglichen Bedarfs. [...] ²⁷⁶

²⁷⁶ Köhler an Gropius, 22.05.1922. Landesarchiv Thüringen – Hauptstaatsarchiv Weimar, *Staatliches Bauhaus* Weimar, Nr. 30.

Aus Köhlers Beschreibung geht hervor, dass das Innovative des Bauhauses für den Kunsthistoriker Köhler anhand der Objekte deutlich erkennbar war und dass sich deren Wert im Lauf der Zeit, insbesondere jedoch im Vergleich zu anderen Erzeugnissen zeigen würde.

Trotz dieser Anerkennung durch den Museumsdirektor konnte die aktive Nutzung des Museums für die vom Bauhaus formulierte Bestrebung eines Gesamtkunstwerkes im Kontext der Ausstellung von 1923 nicht umgesetzt werden. Sie scheiterten am *Thüringischen Ministerium für Volksbildung*, das Ende 1922 diese Pläne unterband:

Wir müssen aus verschiedenen Gründen davon absehen, Räume im Museum am Museumsplatz zu Ausstellungen gleicher oder ähnlicher Art, wie im Sommer 1922, auch für 1923 zur Verfügung zu stellen. Wir haben vielmehr ein sehr erhebliches Interesse daran, dass das Museum künftig in erster Linie denjenigen Zwecken dient, für die es bestimmt ist. [...] Wir sind daher nicht in der Lage, die mit Schreiben vom 25. September erbetenen Räume des ersten Stockes im Museum für die dortseits geplante Ausstellung zur Verfügung zu stellen.²⁷⁷

Aufgrund dieser reaktionären Verhinderung der ursprünglichen Pläne wurde die Entwicklung einer direkten Kooperation zwischen Bauhaus und Museum in Weimar im Keim erstickt.

Unter programmatischen Gesichtspunkten erreichte dadurch allein das *Haus am Horn* am ehesten das Ziel, das Zusammenkommen aller Werkstätten in einem Bau zu verkörpern. Funktionalität, Anwendbarkeit und die Nähe zur vom Bauhaus angestrebten Wohn- und Lebenswelt stellten die wesentlichen Merkmale der „wahren“ Ausstellungssprache des Bauhauses dar.²⁷⁸ Einen theoretischen Lösungsansatz zwischen dem realen „großen Bau“ und dem durchaus vorhandenen Bestreben führender Bauhäusler, einen Platz im Museum und im Kanon der Kunstgeschichte zu erhalten, stellte 1923 das Direktorenzimmer von Walter Gropius dar. Dieser Raum im Weimarer Schulgebäude veranschaulichte die von Gropius angestrebte ganzheitliche Bauhaus-Gestaltung und Funktionalität durch moderne Formgebung.

Einen solchen Raum im Museum zu realisieren, hätte ohne die Unterbindung durch das Ministerium durchaus eine Möglichkeit dargestellt. Der Direktor des Landesmuseums Köhler hatte dies 1922 in Grundzügen angedacht, als er den folgenden Vorschlag unterbreitete:

[...] erscheint es mir als ein unbedingtes Erfordernis, Einzelstücke von besonderer Qualität, die aus den Werkstätten hervorgehen, für das Museum zu erwerben und gleichzeitig Aufträge zur Herstellung abzuschliessen. Die erworbenen Gegenstände wären in den im Anfang

²⁷⁷ Thüringisches Ministerium für Volksbildung an Gropius, 16. Oktober 1922. Landesarchiv Thüringen – Hauptstaatsarchiv Weimar, *Staatliches Bauhaus* Weimar, Nr. 30.

²⁷⁸ Die historischen Museumsräume im Schloss waren von Oskar Schlemmer bereits 1922 als „Surrogat“ wahrgenommen worden, in denen das Bauhaus nur entfunktionalisiert und unvollständig dargestellt werden konnte.

bezeichneten Räumen des Schlossmuseums aufzustellen; aus ihnen wären allmählich geschlossene Zimmereinrichtungen zu bilden, deren Ausmalung der Dekorationsmalerei des Bauhauses übertragen werden müsste. Auf diese Weise würde eine Mustersammlung entstehen, die ständig zugänglich wäre, von den Anregungen auf alle Gewerbe und Produktionszweige ausgehen würden und die endlich die gleichberechtigten Bestrebungen des Volksbildungswesens aufs ausdrücklichste unterstützen würden. [...]²⁷⁹

Köhler plante dieser Aussage zufolge 1922 eine Aufnahme von Bauhaus-Objekten in die Sammlung des Landesmuseums und schlug vor, diese als „geschlossene Zimmereinrichtungen“ zu präsentieren.

Wie gezeigt wurde, blieben erste konkrete Ansätze, das Bauhaus in das Sammlungsprogramm der *Staatlichen Kunstsammlungen* in Weimar aufzunehmen, nur theoretische Überlegungen. Zwar fand eine Ausstellung von Bauhaus-Objekten in mehreren Räumen des Museums statt, jedoch nicht in der ursprünglich gedachten Form. Schon im Mai 1922 hatte Köhler eine Einschätzung abgegeben, die die Verhinderung einer Musealisierung des Bauhauses durch repressiver Kräfte vorausahnte: „Vom musealen Standpunkt aus wäre noch darauf aufmerksam zu machen, dass ein Unterlassen dieser bescheidenen Sammeltätigkeit in den bezeichneten Grenzen später als eine nie wieder gut zu machende Unterlassungssünde empfunden werden wird.“²⁸⁰

Neben der Präsentation nach außen und der programmatischen Verortung innerhalb der Kunstlandschaft war die Bauhaus-Ausstellung 1923 jedoch auch Anlass und Vehikel für eine interne Erneuerung und Selbstfindung der Schule nach den ersten Jahren ihres Bestehens. Der von Gropius ausgerufene interne Ausnahmezustand und die darauffolgende kollektive Produktivität wirkten sich auf alle Studierenden und Lehrenden aus und beeinflussten ihr Wirken maßgeblich. Hierzu schreibt Herzogenrath:

Der Umschwung am Bauhaus war nicht mehr aufzuhalten: So hörte im September 1922 Marcel Breuer bewusst seine Malerei auf, um sich ganz der Entwicklung von Möbeln und der Architektur zu widmen und das zu beginnen, was Gropius mit Typisierung und „reproduzierbarer Produktion“ meinte.²⁸¹

Eine der wichtigsten Folgen der Weimarer Bauhaus-Ausstellung stellte die Gründung der *Werkstatt für Druck und Reklame* unter der Leitung von Herbert Bayer im Jahr 1925 dar.²⁸²

²⁷⁹ Köhler an Gropius, 22.05.1922. Landesarchiv Thüringen – Hauptstaatsarchiv Weimar, *Staatliches Bauhaus* Weimar, Nr. 30.

²⁸⁰ Köhler an Gropius, 22.05.1922. Landesarchiv Thüringen – Hauptstaatsarchiv Weimar, *Staatliches Bauhaus* Weimar, Nr. 30.

²⁸¹ Herzogenrath in Ackermann 2010, S. 234.

²⁸² Als Herbert Bayer 1928 sein Meisteramt abgab, konnte er bereits auf drei Jahre theoretischer und praktischer Entwicklungsarbeit zurückgreifen, die er in seinen folgenden Projekten anwandte. Er wurde häufiger von Walter Gropius an Aufträgen beteiligt, die Drucksachen wie Kataloge und Plakate beinhalteten. Aber auch in der Raumgestaltung leistete Bayer maßgebliche Beiträge, wie im Folgenden gezeigt werden kann. Siehe hierzu auch Staniszewski 1998.

Neben der Herstellung von typografischen Drucksachen, Zeitschriften und Büchern entwickelten die Studierenden hier auch Konzepte für Ausstellungen und Messepräsentationen. Damit etablierte sich am Bauhaus ein neuer Fachbereich, der auch die Ausstellungsgestaltung umfasste.²⁸³

Wie die weiteren Entwicklungen nach 1923 zeigen, nahm die Ausrichtung auf die serielle Produktion einen zunehmenden Stellenwert ein. Das Bauhaus sicherte sich durch die angestrebte Kooperation mit der Industrie seine unabhängige Existenz durch eine größtmögliche eigenständige Finanzierungsgrundlage in Form von privaten Geldgebern und durch Kooperationen mit der Wirtschaft. Dies war sicherlich auch ein Resultat aus der Erfahrung der Ausstellung, dass zum gegebenen Zeitpunkt eine volle Finanzierung durch Staat, Stadt und Land nicht erreicht werden konnte. Dennoch hatte die Ausstellung wichtige Prozesse in Gang gesetzt und in künstlerischer wie personeller Hinsicht wesentliche Weichenstellungen für die Zukunft des Bauhauses vorbereitet.

²⁸³ Die Ausstellungsgestaltung wurde in der Direktoren-Ära Hannes Meyers unter Joost Schmidt weiterentwickelt, der Bayers Amt 1928 übernahm.

4.4 Abbildungen zur Bauhaus-Ausstellung, Weimar 1923



Abb 1 Ausstellungsplakat Bauhaus-Ausstellung Weimar 1923.

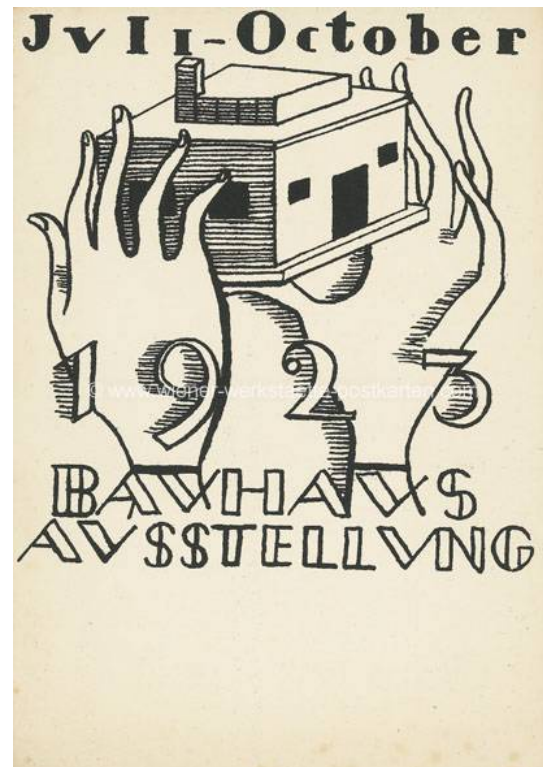


Abb. 2 Ausstellungsplakat Bauhaus-Ausstellung Weimar 1923 mit schematischer Abbildung des Haus am Horn (rechts).



Abb. 3 Oberlichtsaal Landesmuseum Weimar, Bauhaus-Ausstellung Weimar 1923.

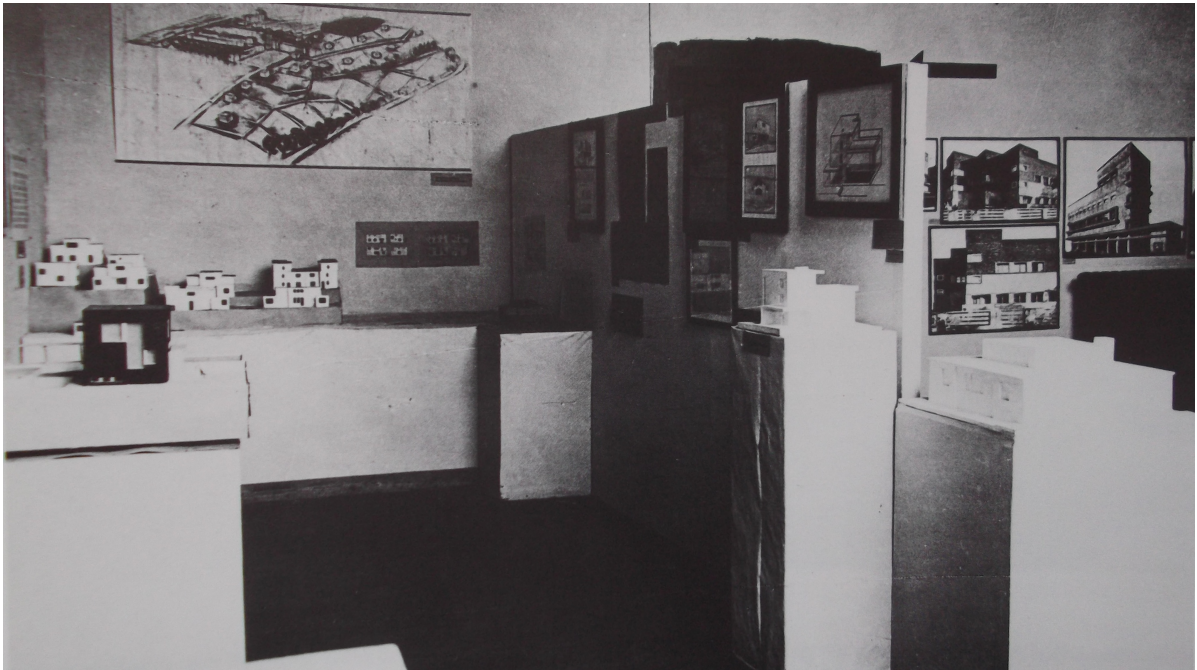


Abb. 4 Ausstellung internationaler Architektur, Bauhaus-Schulgebäude, Weimar 1923.



Abb. 5 Ausstellung internationaler Architektur, Bauhaus-Ausstellung Weimar 1923.

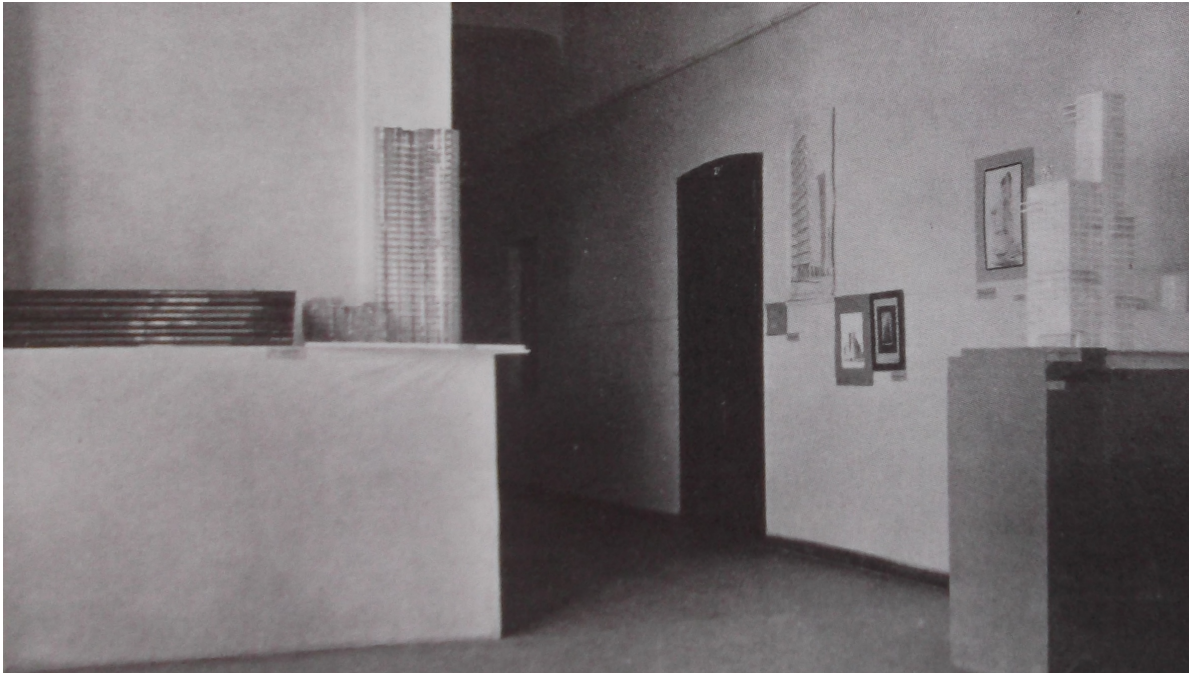


Abb. 6 Ausstellung Internationale Architektur, Bauhaus-Ausstellung Weimar 1923.

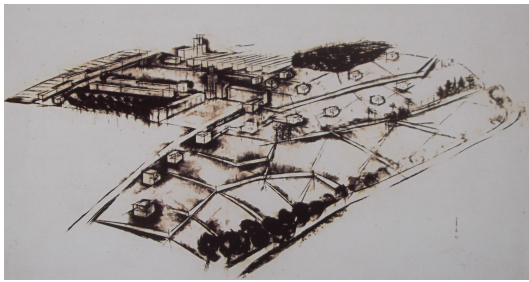


Abb. 7 Plan für eine Mustersiedlung Am Horn, Bauhaus-Ausstellung Weimar 1923.

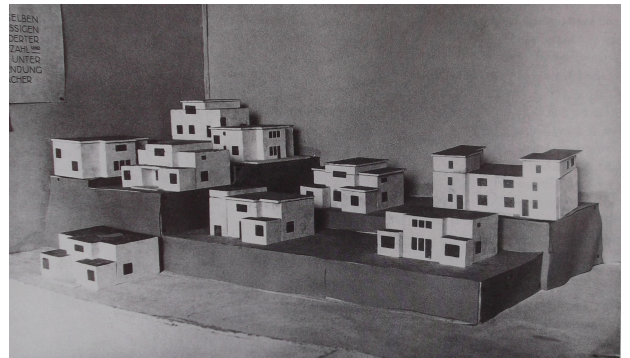


Abb. 8 Mustersiedlung, Ausstellung internationale Architektur, Bauhaus-Ausstellung Weimar 1923.

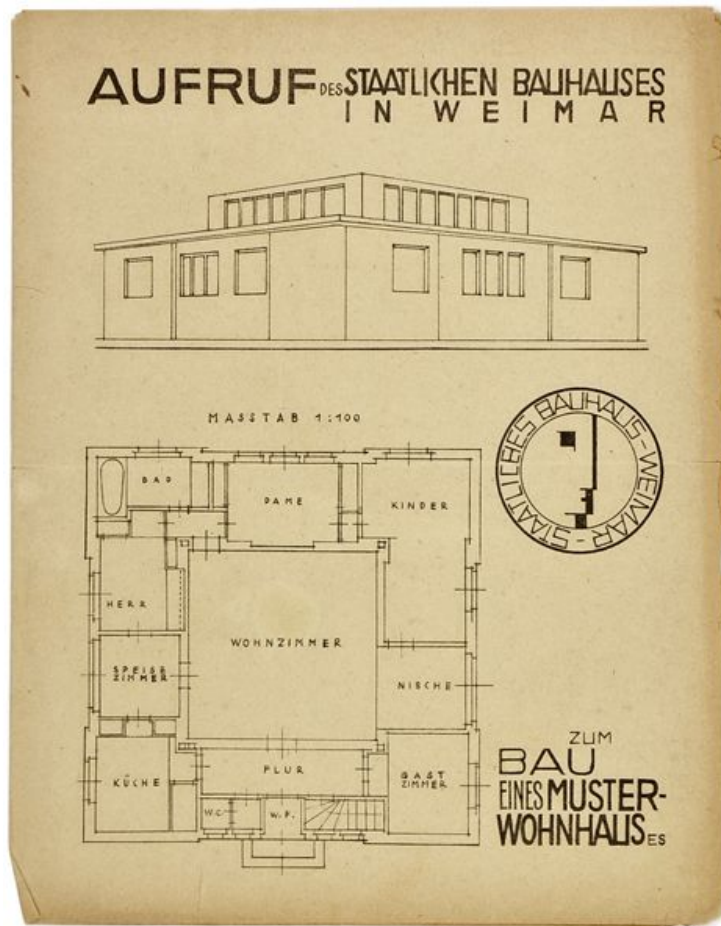


Abb. 9 Plakat des Staatlichen Bauhaus in Weimar mit Aufruf zum Bau eines Musterwohnhauses, Weimar 1923.



Abb. 10 Georg Muche, Haus am Horn, Weimar 1923.



Abb. 11 Innenraum, Haus am Horn, Bauhaus-Ausstellung Weimar 1923 (Rekonstruktion).



Abb. 12 Haus am Horn, Weimar 1923 (Rekonstruktion)



Abb. 13 Wohnzimmer, Haus am Horn, Weimar 1923.

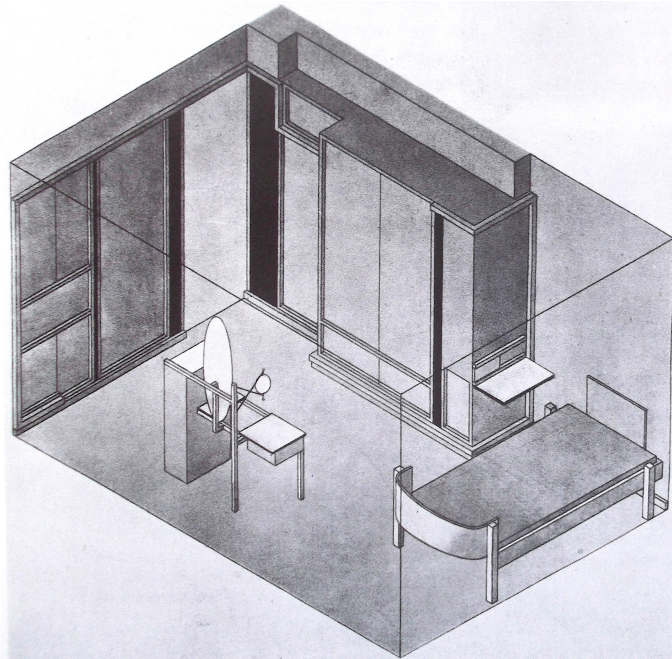


Abb. 14 Marcel Breuer, Entwurf Raum für die Dame, Haus am Horn, Weimar 1923.

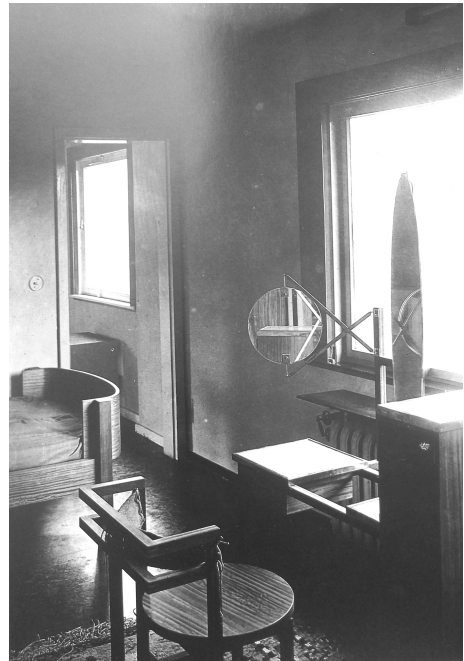


Abb. 15 Marcel Breuer, Raum für die Dame, Haus am Horn, Weimar 1923.

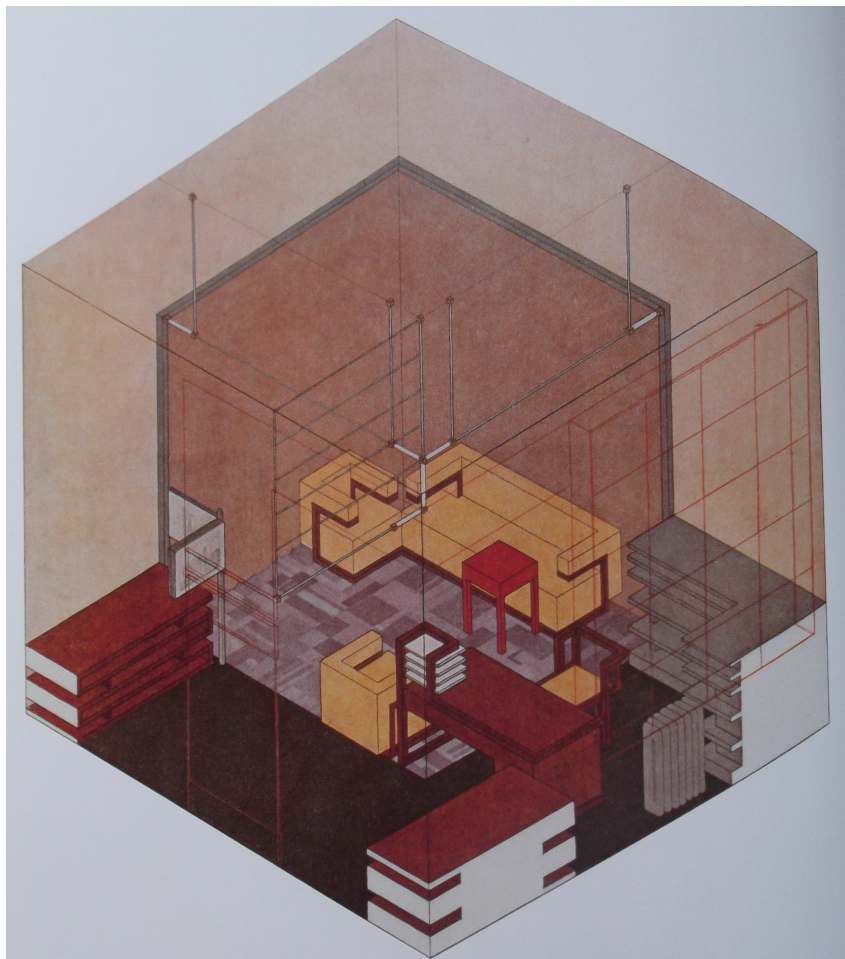


Abb. 16 Isometrie des Direktorenzimmers im Bauhaus Weimar, Entwurf: Walter Gropius, Zeichnung: Herbert Bayer, Weimar 1923.



Abb. 17 Direktorenzimmer von Walter Gropius im Bauhaus Weimar 1923 (Rekonstruktion).

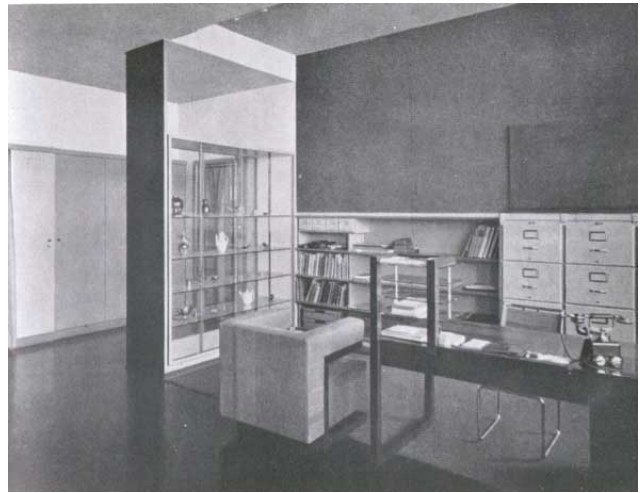


Abb. 18 Direktorenzimmer von Walter Gropius im Bauhaus Dessau 1926.

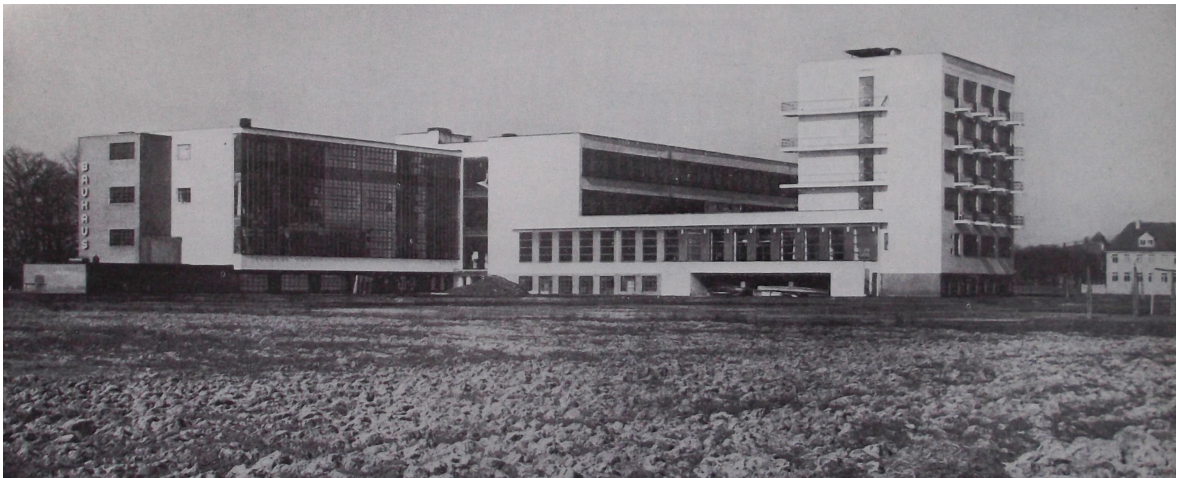


Abb. 19 Walter Gropius, Bauhaus-Gebäude, Dessau 1926.

5. (Selbst-)Darstellung des Bauhauses auf internationalen Messen – Die *Section Allemande des Deutschen Werkbunds*, Paris 1930

Die *Section Allemande* auf dem XX^e *Salon* der Pariser *Société des Artistes Décorateurs* (*SAD*) von 1930 ist für diese Arbeit unter zwei Aspekten von besonderer Relevanz. Zum einen arbeitete für dieses Projekt jene Gruppe zusammen, die auch acht Jahre später in New York für die Ausstellung *Bauhaus 1919-1928* konzeptuell und gestalterisch tätig wurde: Walter Gropius und sein enger Zirkel bestehend aus Marcel Breuer, Herbert Bayer und László Moholy-Nagy.²⁸⁴ Zum anderen handelte es sich bei der *Section Allemande*, wie im Folgenden gezeigt werden soll, um ein Modell für eine umfassende gestalterische Aufarbeitung des Bauhaus in einer repräsentativen internationalen Ausstellung. Trotz der Tatsache, dass der *Deutsche Werkbund* Ausrichter der deutschen Abteilung war, flossen zentrale Konzepte des Bauhauses in das Ergebnis der Ausstellung ein, was durch die Ausstellungsdocumentation und durch Aussagen von Gropius deutlich wird.

Die hier genannten befreundeten Kollegen aus Walter Gropius' Zirkel waren 1928 aus dem Bauhaus ausgeschieden. Nach knapp eineinhalb Jahren freier Berufsausübung fanden sie 1929 für das Pariser Projekt wieder zusammen. Ihre in der Zeit nach ihrer Bauhaus-Tätigkeit entwickelten Arbeiten, insbesondere die von Walter Gropius, beeinflussten die Konzipierung der Ausstellung in Paris, die in der Literatur auch als *Pariser Werkbundaussstellung* bezeichnet wird. Unter Berücksichtigung dessen kann die *Section Allemande* folgerichtig auch als die erste Ausstellung angesehen werden, in der das Thema Bauhaus durch seine prominenten Vertreter *nach* deren aktiver Zeit an der Kunsthochschule nach außen repräsentiert wurde. Konzeptuell kann die *Pariser Werkbundaussstellung* von 1930 daher als eines der wichtigsten Vorgängerprojekte vor der Bauhaus-Ausstellung des MoMA von 1938 herangezogen werden, obwohl es sich dabei *nicht* um eine museale Ausstellung handelte.

²⁸⁴ Gemeinsam hatten diese Männer, dass sie 1928 das Bauhaus verließen, um daraufhin in Berlin frei in ihrem jeweiligen Metier zu arbeiten. Walter Gropius (1907 Mitglied im Deutschen Werkbund, 1919 Leitung des Bauhauses bis 1928; 1934 Immigration nach England; 1937 Professor für Architektur an der *Graduate School of Design* der *Harvard University*, USA); László Moholy-Nagy (1923 Formmeister der Metallwerkstatt, Leiter des Vorkurses, Lehre am Bauhaus bis 1928; 1933 Immigration in die Niederlande und nach London, 1937 schließlich in die USA: Leitung des *New Bauhaus – American School of Design* in Chicago); Marcel Breuer (1920 Schüler am Bauhaus, 1925 Jungmeister, Leitung der Möbelwerkstatt bis 1928; 1933 Immigration nach Budapest, anschließend London und 1937 in die USA: Professur für Architektur an der *Graduate School of Design* der *Harvard University*); Herbert Bayer (1921 Schüler am Bauhaus, 1925 Jungmeister, 1925 Leiter der neu gegründeten *Werkstatt für Druck und Reklame* bis 1928, danach freie Arbeit in Berlin; 1938 Immigration, Ausstellungsgestaltung und Werbung in den USA).

Zwar kommt es auch in den Jahren zwischen der *Section Allemande* und der New Yorker Ausstellung *Bauhaus 1919-1928* immer wieder zu weiteren, teils in Zusammenarbeit ehemaliger Bauhaus-Mitglieder entstandenen Ausstellungsprojekte, doch keines weist von seiner Ausgangslage und dem Arbeitsprozess solche Parallelen auf wie die beiden genannten: Die Form der arbeitsteiligen Planung und Ausführung einer Präsentation für einen Auftraggeber im fremdsprachigen Ausland; die Leitung von Walter Gropius; die Erfüllung des entwickelten inhaltlichen Konzeptes durch eine unter zeitlichem und finanziellem Druck durchgeführte Beschaffung der Exponate und nicht zuletzt das inhaltliche Konzept selbst. Mit dem heutigen Wissensstand stellt die mehrfach aufkommende Rechtfertigung des künstlerischen Handelns gegenüber Dritten eine weitere Gemeinsamkeit dar, die die unmittelbare Reaktion des Ausstellungsumfeldes auf die Arbeit der Ausstellungsmacher widerspiegelt.

Die Untersuchung der *Section Allemande* des *Deutschen Werkbunds* auf dem Pariser *Salon des Arts Décoratifs* liefert somit wichtiges Vorwissen zum Prozess der Ausstellungsplanung, Konzipierung und zum gestalterischen Ergebnis, das im Hauptteil zur Analyse und Kontextualisierung der New Yorker Bauhaus-Ausstellung vergleichend herangezogen werden kann. Zunächst soll jedoch eine allgemeine Kontextualisierung des Pariser Projektes in Bezug auf das Bauhaus vorgenommen werden.

5.1 Die Einladung an den *Deutschen Werkbund* und die Berufung von Walter Gropius zum Ausstellungsleiter

Die Ausstellung des *Deutschen Werkbunds* in der französischen Hauptstadt hatte für das bilaterale Verhältnis der beiden Länder eine besondere Bedeutung, denn mit der deutschen Abteilung des 20^e *Salon* der *Société des Artistes Décorateurs* war Deutschland erstmals seit Ende des Ersten Weltkriegs das Gastland dieses jährlich stattfindenden Ereignisses.²⁸⁵ Die von französischer Seite ausgesprochene Einladung stand im Zeichen einer langjährigen außenpolitischen Annäherung beider Länder unter den Außenministern Aristide Briand und Gustav Stresemann.²⁸⁶ Robin Krause schreibt hierzu: „Beide Staatsmänner hatten sich für eine Politik der Verständigung eingesetzt, welche in die Locarno-Verträge vom Oktober

²⁸⁵ Deutschland war in diesem Jahr Gastland der jährlich stattfindenden französischen Gewerbeausstellung, an der alternierend Vertreter aus dem europäischen Ausland ausstellten. Dass Deutschland nicht schon an der Ausstellung von 1925 teilnahm, lag jedoch nicht an politischen Differenzen, sondern vor allem daran, dass der Deutsche Werkbund für 1925 die Einladung zu „Internationalen Gewerbeausstellung“ in Monza angenommen hatte. Nach Aussage von Krause lehnte das Auswärtige Amt aus diesem Grund eine Einladung zur Teilnahme an der Société im gleichen Jahr 1925 ab. Der Wunsch zum künstlerisch-wirtschaftlichen Austausch hatte also zumindest von französischer Seite auch schon vor 1930 bestanden. Siehe Krause 2002, S. 275 f.

²⁸⁶ Siehe Krause 2002, S. 276.

1925 mündete und 1926 mit dem gemeinsamen Friedensnobelpreis ausgezeichnet worden war.²⁸⁷

Dies veranschaulicht den hohen Stellenwert, der diesem vom deutschen Auswärtigen Amt unterstützten Ereignis durch den historisch-politischen Kontext von vorne herein beigemessen wurde. Joachim Driller ordnet die Ausstellung folgendermaßen ein:

[...] die Einladung an den Deutschen Werkbund durch die Société des Artistes décorateurs français, im folgenden Jahr an deren jährlicher Ausstellung im Grand Palais teilzunehmen, war keineswegs allein für den Werkbund, sondern aufgrund der politischen Implikationen vielmehr auch für die Reichsregierung eine Frage höchsten nationalen und internationalen Prestiges – insbesondere nachdem Deutschland, der ehemalige Kriegsgegner, 1925 noch von der Teilnahme ausgeschlossen geblieben war.²⁸⁸

Wesentliche Vorarbeit leistete in diesem Zusammenhang Richard Graul, der Direktor des Grassi-Museums in Leipzig.²⁸⁹ Er spielte eine wichtige Vermittlerrolle, da er die französische *Société des Artistes Décorateurs* im Jahr 1927 zur Gewerbeausstellung in Leipzig eingeladen und eine Teilnahme des Werkbundes an der französischen Gewerbeschau angeregt hatte.²⁹⁰

Die Vorbereitungen für eine Ausstellung deutschen Kunstgewerbes durch Graul gingen so weit, dass bereits Zusagen der Unterstützung durch das Auswärtige Amt und erste Raumpläne vorhanden waren, für die Graul mehrmals nach Paris gereist war. Der ursprüngliche Impuls für die Einladung zu dieser Ausstellung von Kunst und Kunstgewerbe in Frankreich kam also von Seiten dieses deutschen Museums.²⁹¹ Driller schreibt hierzu: „Weil damals aber Bedenken von deutscher Seite bestanden, bereits mit der exklusiven Eleganz französischen Designs konkurrieren zu können, wurde die Ausstellungsteilnahme in Paris auf das Jahr 1930 verschoben.“²⁹² Mit der gegenüber dem Auswärtigen Amt ausgesprochenen Einladung begannen schließlich konkrete Vorbereitungen für die Ausstellungsteilnahme. Nach längeren internen Verhandlungen des Deutschen Werkbundes über die Realisierbarkeit der

²⁸⁷ Ebd.

²⁸⁸ Driller 2002, S. 256. Diese Aussage widerspricht der oben angemerkten Argumentation von Krause.

²⁸⁹ In seinem Beitrag von 2002 beschreibt Robin Krause die kulturpolitischen Zusammenhänge, die schließlich zu der deutschen Ausstellungsbeteiligung führten. „Der Direktor des Leipziger Grassi Museums hatte bereits im Juli 1928 beim französischen Kulturministerium angefragt, ob eine Ausstellung deutscher Gebrauchsgegenstände in Frankreich durchführbar sei. Daraufhin wurde der Deutsche Werkbund von der Société des Artistes décorateurs über das Deutsche Auswärtige Amt nach Paris eingeladen.“ Krause 2002, S. 276.

²⁹⁰ Im Rahmen der Ausstellung „Europäisches Kunstgewerbe“ wurde 1927 in Leipzig zum ersten Mal nach dem Krieg französisches Kunstgewerbe ausgestellt. Siehe u.a. Schober 2004, S.70 f.

²⁹¹ Zur Vorarbeit von Richard Graul siehe Schober 2004, S. 72 ff.

²⁹² Driller 2002, S. 256.

Ausstellung, die Carolin Schober in ihrer Untersuchung beschreibt, fiel schließlich das Votum für das Projekt positiv aus.²⁹³

Überraschenderweise schien Graul die Eigenschaften eines Ausstellungsleiters nicht oder nicht mehr zu erfüllen, da zu diesem Zeitpunkt eine kurzfristige Nominierung von Walter Gropius zum künstlerischen Leiter stattfand.²⁹⁴ Gropius nahm die Position an und damit auch die organisatorische Verantwortung für dieses prestigeträchtige Projekt, in dem sich das Deutsche Reich gegenüber seinem Nachbar Frankreich und der internationalen Öffentlichkeit präsentierte.²⁹⁵ Die Frage, warum Walter Gropius dieses Projekt im Namen des Deutschen Werkbunds ausführen sollte, ist an dieser Stelle naheliegend, zumal das oben genannte Zitat von Driller verdeutlicht, dass sich der Werkbund offenbar erst 1930 soweit sah, mit der französischen „exklusiven Eleganz“²⁹⁶ in den Vergleich zu gehen.

Im Rahmen dieser Arbeit steht Gropius vor allem als zentrale Leitfigur der Bauhaus-Jahre 1919-1928 im Mittelpunkt, sodass die hier vorgenommene Kontextualisierung mit dem Deutschen Werkbund notwendig für die richtige Einordnung der Ausstellung ist. Um 1925 fand innerhalb des *Deutschen Werkbundes* ein Generationenwechsel statt. Kai-Uwe Hemken weist auf diese internen Veränderungen hin, die für die Vorgeschichte zur Pariser Ausstellung einen wichtigen Beitrag zum Verständnis leisten:

Zu diesem Zeitpunkt wurde der alte Vorstand mit Richard Riemerschmidt und anderen, mehr der Tradition verbundenen Kräften des Deutschen Werkbundes durch zum Teil recht junge Architekten und Künstler ersetzt. Zu ihnen gehörten u.a. Hans Scharoun, Ludwig Mies van der Rohe und Walter Gropius, die dem Werkbund nun eine neue Stoßrichtung geben wollten.²⁹⁷

²⁹³ Siehe Schober 2004, S. 73 ff.

²⁹⁴ Nach Aussage von Driller bleiben die Umstände dieser Nominierung „im Dunkeln“ ebenso wie der genaue Zeitpunkt der offiziellen Ernennung von Walter Gropius. Ursprünglich war Bruno Paul, damals Direktor der Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst (heute Universität der Künste Berlin), für die Position des künstlerischen Leiters angedacht. Jedoch kam es nicht zu diesem Arrangement und im November 1929 wurde Gropius für die Aufgabe bestellt. Siehe Driller 2002, S. 256.

²⁹⁵ Carolin Schober nennt in ihrer Untersuchung insgesamt vier Ausstellungen, die 1930 mit Unterstützung des Auswärtigen Amtes im Ausland stattfanden. Neben der hier behandelten deutschen Abteilung in Paris waren dies die deutsche Abteilung auf der 17. Internationalen Kunstausstellung in Venedig von April bis Oktober, die deutsche Abteilung im Rahmen der 3. Internationalen Kunstgewerbe-Ausstellung in Monza von Mai bis Oktober und die Ausstellung deutscher Kunst in der Liljevalchs Kunsthall in Stockholm von Oktober bis November. Siehe Schober 2004, S. 69.

²⁹⁶ Driller 2002, S. 256.

²⁹⁷ Hemken 1994, S. 86.

Tatsache ist, dass Gropius bereits seit 1910 und damit langjähriges Mitglied des Deutschen Werkbundes war und in engem Kontakt zu den führenden Architekten dieser Vereinigung stand. Gropius gehörte also nicht nur zu dessen Vorstand, sondern verkörperte zudem auch eine neue Generation.²⁹⁸

Mit dieser Entscheidung signalisierte der Deutsche Werkbund, dass er Walter Gropius in der Lage sah, der französischen *Société des Artistes Décorateurs* auf der Bühne einer international wahrgenommenen Messe konzeptuell etwas entgegenzusetzen.²⁹⁹ Durch seine Direktorenzeit am Bauhaus konnte er für dieses Projekt auf Kontakte zu zahlreichen deutschen Firmen aus Industrie und Handwerk zurückgreifen. Ein weiteres Argument war, dass Walter Gropius in Frankreich bereits erste Bekanntheit erlangt hatte.³⁰⁰ Der Architekt Le Corbusier, welcher 1910/11 unter seinem bürgerlichen Namen Charles-Édouard Jeanneret-Gris wie Gropius im Berliner Büro von Peter Behrens arbeitete, hatte in seiner Zeitschrift *L'Esprit nouveau* bereits Anfang der 1920er Jahre einen Artikel über Gropius und das Bauhaus veröffentlicht.³⁰¹ Auch Gropius hatte sich mit Le Corbusier theoretisch und praktisch auseinandergesetzt und beide waren mit Beiträgen an der *Weißenhofsiedlung* in Stuttgart beteiligt, die 1927 vom Deutschen Werkbund eröffnet wurde.

Im Leitartikel des anlässlich der Pariser Werkbundaussstellung erschienenen Sonderheftes der Zeitschrift *Die Form* schreibt Wilhelm Lotz 1930 zur Personalfrage der künstlerischen Leitung folgendes:

Der Deutsche Werkbund ist seiner alten Ausstellungstradition treu geblieben, indem er *einen Mann* als verantwortlichen künstlerischen Leiter bestellt hat. Man hat Walter Gropius gewählt. Gropius hat sicher den Vorteil, daß er durch seine Arbeit bewiesen hat, daß er die Fragen der modernen Gestaltung als Einheit sieht und nicht Spezialist auf einem Sondergebiet ist. Er bejaht die sozialen, technischen und wirtschaftlichen Vorbedingungen aller künstlerischen Arbeiten, und man konnte von ihm erwarten, daß er eine Ausstellung nicht

²⁹⁸ Im Zuge des erwähnten Generationenwechsels plante der Werkbund außerdem eine große Werkbundaussstellung mit dem Titel *Die neue Zeit*, die zunächst für 1929 angesetzt war, schließlich jedoch 1932 in Köln stattfinden sollte. Dies ist insofern von Relevanz als dass sich die Vorbereitungsphase für Paris und Köln zeitlich überschneiden und Gropius, der in beide Projekte involviert war, *Die Neue Zeit* während seiner Planung im Blick gehabt haben musste.

²⁹⁹ Der Salon hatte in den Jahren zuvor wechselnde internationale Gäste eingeladen oder im europäischen Ausland ausgestellt und war somit erfahren im internationalen Wettbewerb im Bereich der Gestaltung und angewandten Kunst.

³⁰⁰ Robin Krause fasst die Rezeption von Gropius in Frankreich zusammen, die hier kurz wiedergegeben wird. Besonders ausschlaggebend für die Einordnung von seiner Bekanntheit in Frankreich ist ein Bauprojekt des französischen Innenministeriums zur Bekämpfung von Wohnungsnot, an dem Gropius als Architekt nach Aussage von Krause beteiligt werden sollte. Dieses Projekt wurde jedoch nicht realisiert, was bedeutet, dass die Bekanntheit bei offizieller Seite nicht auf Medien und breite Bevölkerung übertragen wurde, wie es bei der Realisierung dieses der Maßnahme der Fall sein konnte. Siehe Krause 2002, S. 276.

³⁰¹ Auch in den Zeitschriften *Architecture* und *Architecture vivante* wurde über Gropius' Projekte und beispielsweise über das neue Bauhausgebäude in Dessau berichtet. Krause 2002, S. 276.

als Selbstzweck, sondern als eine Demonstration ausgestalten würde. Die fertige Ausstellung zeigt, daß das Vertrauen des Werkbundes zu Gropius gerechtfertigt war.³⁰²

Dieser Kontext verdeutlicht, dass es sich bei der deutschen Abteilung in der *20^e Exposition des Artistes Décorateurs* im Jahr 1930 formell *nicht* um eine Bauhaus-Ausstellung handelte, sondern um eine Ausstellung des Deutschen Werkbundes. Dennoch ist sie ein überaus wichtiges Beispiel für die in dieser Arbeit aufgezeigte Entwicklung der zeitgenössischen Ausstellungsgestaltung durch Bauhaus-Vertreter. Die Namen der von Gropius berufenen Mitarbeiter verdeutlichen diesen Bezug: Unter seiner künstlerischen Leitung beteiligten sich Marcel Breuer, Herbert Bayer und László Moholy-Nagy maßgeblich an dem Projekt.³⁰³

Die Planung der Pariser Ausstellung wurde innerhalb weniger Monate durchgeführt. Nach seiner Ernennung im November 1929 blieb Walter Gropius nicht viel Zeit, denn am 14. Mai 1930 eröffnete die *20^e Exposition des Artistes Décorateurs* für die Besucher.³⁰⁴ Auch die vom Staat und Werkbund zu Verfügung gestellten finanziellen Mittel waren aufgrund der anhaltenden Weltwirtschaftskrise stark begrenzt.³⁰⁵ Eine erste Fassung des Raumplans und erste Unterlagen existierten jedoch wie bereits erwähnt aus der frühen Planungsphase des Werkbundes.³⁰⁶ Kurz nach seiner Ernennung zum künstlerischen Leiter übernahm Walter Gropius die weiteren Planungen für das Prestigeprojekt und involvierte bald seine Mitarbeiter. Durch mehrere Aufenthalte in Paris verschafften sich die Ausstellungsmacher einen Überblick über die Situation vor Ort, die räumlichen Gegebenheiten ebenso wie über die aktuellen Entwicklungen im Bereich der französischen Angewandten Kunst.

³⁰² Lotz 1930, S. 282.

³⁰³ Es handelte sich dabei um „jene Mitarbeiter des Bauhauses, die am 1. April 1928 gemeinsam mit ihm [Gropius Anm. d. A.] die Dessauer Institution verlassen hatten.“ Siehe Krause 2002, S. 277. Alle vier waren als Meister bzw. Jungmeister am Bauhaus tätig, bevor sie alle die Schule im Jahr 1928 verließen und als Architekten und Gestalter tätig waren. Ihre Lebensläufe weisen auch darüber hinaus einige wichtige Parallelen auf. So werden sie zwischen 1936 und 1938 in die Vereinigten Staaten auswandern, wo es 1937 erneut zu engem Kontakt im Zusammenhang mit dem New Bauhaus und der Bauhaus-Ausstellung kam.

³⁰⁴ Die Ausstellung lief vom 14. Mai bis zum 13. Juli 1930.

³⁰⁵ Die Zusammenarbeit mit den deutschen Firmen sollte in Form einer „unentgeltlichen mitwirkung“ stattfinden, da laut Gropius‘ Einschätzung „keine mittel für anschaffungen übrig blieben und dass man auf das entgegenkommen beteiligter firmen unbedient rechnen“ musste. Siehe Brief von Walter Gropius an Günther von Pechmann, 30. November 1929, zitiert in Driller 2002.

³⁰⁶ Hemken macht hierzu die wichtige Anmerkung, dass „auch wenn in Einklang mit der bisherigen Forschung“ [...] „Gropius diese Aufgabe in nur kurzer Zeit in dieser Qualität gelöst hatte“, erwähnt werden müsse, „daß seit 1928 nicht nur die formalen technischen Daten wie beispielsweise die Raumsituation feststanden, sondern mehr noch seitens des Werkbundes an einem Ausstellungsplan gearbeitet wurde, bis der ehemalige Bauhaus-Direktor Ende 1929 mit dem Ausrichten der Exposition betraut wurde.“ Siehe Hemken 1994, S. 80.

Ein Besuch des *Salon d'Automme* von 1929 während eines vorbereitenden Aufenthalts von Gropius und Moholy-Nagy ist durch ein erhaltenes Protokoll dokumentiert und gibt die persönlichen Eindrücke und Schlussfolgerungen der beiden ehemaligen Bauhaus-Meister wieder:

der gerade eröffnete salon d'automme gibt ein gutes bild über den status quo in paris, es zeigt sich hier folgendes: der materielle aufwand, die qualität der möbel, stoffe und einzelgegenstände ist sehr hoch. bei der knappheit der mittel wird es für die deutsche abteilung sehr schwer sein, in dieser beziehung die wage [sic!] zu halten. auch das geschmacksniveau ist sehr kultiviert, jedoch ist die geistige grundlage alles dessen, was geboten wird mit ausnahme eines ausgezeichneten raumes von corbusier und jeanneret durchweg alten stils. das dargebotene ist nicht modern, sondern modernistisch und hat auch in seinen gewagtesten beispielen immer das louis seize zimmer als vorbild.³⁰⁷

Diese Zeilen geben die Ausgangssituation in Paris wieder, in der Gropius sein Projekt sah und die Ziele, die er damit erreichen wollte: Trotz geringer Mittel eine moderne Ausstellung konzipieren, die im klaren Kontrast zu den geschilderten modernistischen Tendenzen stand und zumindest gleichberechtigt neben von ihm ebenso modern eingestuften Beiträgen des französischen Mitbewerbers Le Corbusier bestehen konnte. Besonders der letzte Aspekt scheint ein persönlicher Anspruch von Gropius gewesen zu sein, wie in seinem theoretischen und praktischen Konzept der Abteilung sichtbar wird. Driller schreibt hierzu: „Dass dieser [Le Corbusier, a. d. V.] am Ende auf eine Teilnahme an der Ausstellung von 1930 verzichten würde, konnte Gropius im Dezember 1929 noch nicht ahnen.“³⁰⁸

Ende des Jahres 1929 versandte Gropius zahlreiche Briefe an deutsche Firmen, in denen diese dazu eingeladen wurden, sich an der Leistungsschau im Grand Palais zu beteiligen. In der freundlichen Einladung zur Zusammenarbeit schwang jedoch auch die Dringlichkeit mit, unter der das ganze Unternehmen anlaufen musste. Für die Pariser Gewerbeschau waren Objekte, die in Kooperation von Künstlern und Wirtschaft entwickelt worden waren, und Prototypen moderner Gestaltungsformen aus der jüngsten industriellen Produktion in Deutschland ein zentraler Bestandteil. Dass die für die teilnehmenden Firmen verursachten Kosten nicht durch die Veranstalter gedeckt werden konnten, wurde von Gropius mit der Aussicht entschädigt, dass es sich um ein Renommierprojekt höchster Ebene handele bei dem die deutschen Kulturleistungen im Ausland gezeigt werden sollten.³⁰⁹

³⁰⁷ Protokoll „reise nach paris vom sonnabend d. 14.12. – donnerstag d. 19.12. mit den herren prof. moholy und herbert bayer“, undatiert, unsigniert. Zitiert nach Driller 2002, S. 262.

³⁰⁸ Driller 2002, S. 263.

³⁰⁹ Aufgrund des engen Zeitplans kamen manche Kooperationen nicht zu Abschluss, so wie mit den Deutschen Werkstätten in Hellerau. „Deren Aufsichtsrat erklärte sich nach Erhalt der Zeichnungen mit Verweis auf die wirtschaftlichen Verhältnisse und die anfallenden Eigenkosten außerstande, von Breuer für Paris entworfene Möbel zu übernehmen.“ Driller 2002, S. 264.

Aus einem von Joachim Driller beschriebenen Vorfall geht hervor, dass die Ausstellungsgestalter ihre Pläne zum Teil gegenüber den kooperierenden Firmen rechtfertigen mussten. Als einer Krawattenfirma der Einsatz der gelieferten Produkte in der Ausstellung bekannt wurde, beschwerte sie sich über die geplante Präsentation, „da sie eine Beeinträchtigung der Wirkung ihrer Waren befürchtete.“³¹⁰ In seinem Antwortschreiben verteidigte Gropius das Vorhaben:

wir sind nun wirklich etwas ratlos, wie wir ihren Wünschen entsprechen sollen. Der Sinn der Ausstellung ist doch der, dass wir in formaler Beziehung versuchen, neue Wege zu gehen, ganz besonders auch in der Art der Aufstellung der Waren. Wir können in folgedessen unmöglich die übliche Schaufensterausstellung vornehmen.³¹¹

Um weiteren kritischen Reaktionen vorzubeugen, veranlasste Gropius bereits vor der Eröffnung der Schau im Mai 1930 eine Offensive gegenüber der französischen und internationalen Presse.

Diese Aufgabe wurde in Paris an Fritz Drach delegiert, der mit einem Exposé über sein Vorhaben und Material wie Fotografien von Bauhaus-Objekten, „Broschüren [...], die in knapper Form die Ideen des Werkbunds und seine Leistungen“ und „einige Bücher, insbesondere über die Weißenhofsiedlung in Stuttgart“ zu versorgen plante.³¹² Schober fasst diese Art der Öffentlichkeitsarbeit wie folgt zusammen: „Der Werkbund beschränkte sich darauf, das nötige Rohmaterial an Aufsätzen und Abbildungen für Drach zur Verfügung zu stellen und verzichtete auf direkten Kontakt mit der Presse.“³¹³ Driller berichtet von den Plänen, die deutsche Ausstellung zu bewerben:

Weiterhin notierte Gropius, dass sowohl an den Haupteingängen zur deutschen Abteilung Sonderplakatierung auf Kosten des Werkbunds erfolgen könne. Ferner könnten in den Hauptstraßen der Stadt Plakate ausgehängt werden, und zwar jeweils in Nachbarschaft der entsprechenden Reklame der Société.³¹⁴

Die Ausstellung wurde schließlich am 20. Mai 1930 in einem offiziellen Festakt für das Publikum geöffnet, zu dem auch die Vertreter beider Länder anwesend waren.

³¹⁰ Driller 2002, S. 266.

³¹¹ Brief von Gropius an Ernst Raemisch, 15. März 1930 zitiert nach Driller 2002, S. 267.

³¹² Außerdem wollte er ein von Herbert Bayer gestaltetes Plakat der Ausstellung in Paris aushängen zu lassen. Siehe Driller 2002, S. 266.

³¹³ Schober 2004, S. 75.

³¹⁴ Inwiefern diese Plakatierung umgesetzt wurde, geht aus der Literatur nicht hervor, dennoch zeugt diese mediale Offensive von der Erfahrung und der Bestimmtheit, mit dem er das gesamte Projekt durchführte. Driller 2002, S. 262.

In den Tagen zuvor hatte bereits eine Pressekonferenz stattgefunden sowie eine Vernissage.³¹⁵ Drach hatte auch hier eine koordinierende Rolle und informierte das Auswärtige Amt über den Ablauf:

Nach meiner Meinung wäre es gut, wenn der Herr Botschafter mit den Herrn der Botschaft und den offiziellen deutschen Persönlichkeiten am 16. abends die Ausstellung besuchte und bei dem üblichen Ministerrundgang am Eingang der deutschen Ausstellung zusammen mit Herrn Prof. Gropius empfinde und dem nachfolgenden gesellschaftlichen Teil beiwohnte.³¹⁶

Nach Schobers Schilderungen war die Ausstellungseröffnung sehr gut besucht; von „Vertretern der französischen Regierung“ und von „führenden Gesellschaftskreisen, der Künstlerschaft und Presse.“³¹⁷ Die Resonanzen auf die Ausstellung fallen in Schobers Untersuchung ebenfalls sehr positiv aus, was auch in anderen Literaturquellen belegt wird. Bevor jedoch das Echo der deutschen Abteilung bei Presse und Fachkreisen untersucht werden kann, soll zunächst eine detaillierte Beschreibung der Räume gegeben werden.

5.1.1 Walter Gropius' Gestaltung der Section Allemande, Paris 1930: *Leben im Hochhaus*

„La maison de France à l'étranger“³¹⁸ – das französische Bauwerk im Ausland – so lautete die von der Jury formulierte Aufgabenstellung, die in der Einladung an die deutschen Gäste gestellt worden war und an der sich das Konzept der Ausstellung orientieren sollte.³¹⁹ Einschlägige Artikel, zeitgenössische Rezensionen und das Ergebnis selbst zeigen jedoch, dass Gropius sich nicht sehr eng an diese Vorgabe hielt.³²⁰ So findet dieses Motto auch in Wilhelm Lotz' Leitartikel „Die Ausstellung des deutschen Werkbundes“ in *Die Form* von 1930 keine Erwähnung. Lotz war inhaltlich verantwortlicher Mitherausgeber dieser Zeitschrift, sodass er mit seiner Ausstellungsrezension auch die Ansicht des Deutschen Werkbundes nach außen vertrat. In seiner Beschreibung der deutschen Abteilung schildert er statt des französischen Mottos Gropius' *eigenes* Konzept als übergeordnete Sinneinheit der gesamten Präsentation:

³¹⁵ Die Termine waren ursprünglich wie folgt angesetzt: Eröffnung für das Publikum am 15. Mai 1930; Pressebesichtigung am 13. Mai; Vernissage am 14. Mai und „offizielle Eröffnungsfeierlichkeit“ am 16. Mai 1930. Alle Termine wurden um einen Tag nach hinten verschoben und der Eröffnungsakt sogar auf den 20. Mai 1930. Siehe Schober 2004, S. 76.

³¹⁶ PA AA, Botschaft Paris 296b, Bd. 4. Ausstellungen, Drach an Kühn, 9. April 1930; zitiert nach Schober 2004, S. 76.

³¹⁷ Schober 2004, S. 76.

³¹⁸ Krause 2002, S. 293.

³¹⁹ Nach Aussage von Robin Krause griff Charles Hairen, der zweite Vorsitzende der Section dieses Motto in seinem Grußwort auf, dass er für den Katalog der Deutschen Abteilung verfasste. Siehe hierzu Krause 2002, S. 293.

³²⁰ Siehe hierzu Driller 2002 und Krause 2002.

Die einheitliche Wirkung ist vor allen Dingen der Tatsache zu verdanken, daß der Ausgestaltung eine Aufgabe zugrunde gelegt war, gewissermaßen ein Bauprogramm. Es sind Räume aus einem zehnstöckigen Wohnhochhaus in der Art eines Wohnhotels oder Boardinghouses.³²¹

Gropius' Ausstellungskonzept basierte demnach auf seinem Entwurf eines modernen „Wohnhochhaus-Projekts“, das sich inhaltlich unter anderem an seinen Plänen für eine Genossenschaftsstadt orientierte, die er 1929 in seinem Vortrag *Die soziologischen Grundlagen der Minimalwohnung für die städtische Industriebevölkerung* zusammengefasst hatte.³²² Neben einzelnen Wohneinheiten wies dieses Wohnhochhaus große Gemeinschaftsräume für alle Bewohner als besonderes Novum auf.

Während der Begriff des Wohnhotels auf Walter Gropius zurückgeführt werden kann, wird der Begriff des *Boardinghouse* bereits früher von Le Corbusier verwendet, der diesen in seinen 1923 publizierten Artikel *Vers une architecture* näher umreißt.³²³ Hier entwickelte er eine ähnliche Form des Gemeinschaftshauses mit zentralen Wohneinheiten für alle Bewohner, was bedeutet, dass Gropius nicht der genuine Schöpfer dieser Idee war. Hierzu Robin Krause:

Vers une architecture enthält demnach Überlegungen, die auch in der Werkbundausstellung in Paris zu finden sind. Sowohl bei Le Corbusier als auch bei Gropius spiegelt sich die Ablösung des familiären Haushalts durch den gemeinschaftlichen Großhaushalt wider.³²⁴

Wie Krause umfassend darlegt, sind die Schriften des Soziologen Franz Müller-Lyer, eine weitere wichtige Quelle für die theoretische Konzipierung der Säle 1 und 3 der *Séction Allemande*. (Abb. 19, S. 131) Hierin sind wesentliche Thesen zum modernen Wohnen anhand der Entwicklung der Familie und des Individuums vorformuliert. „Mit dem wachsenden Rechtsbegriff des Individuums übergebe die Familie schrittweise ihre Funktion an den Staat, der durch Sozialgesetze die Alters- und Krankheitsvorsorge übernehme.“³²⁵

Im Unterschied zu Gropius war bei Le Corbusier noch der zunehmende Mangel an Dienstboten ein ausschlaggebendes Argument für die Neugestaltung und Zentralisierung des Wohnens in gemeinschaftliche Einheiten mit geteiltem Wirtschaftstrakt, die unter anderem

³²¹ Lotz 1930, S. 282.

³²² Diesen Vortrag hielt Gropius 1929 in Frankfurt auf dem *Congrès International d'Architecture Moderne* (CIAM). Siehe Krause 2002, S. 277 ff.

³²³ Robin Krause rekonstruiert die inhaltlichen Referenzen auf Le Corbusier, die Walter Gropius für das Konzept des Gemeinschaftsraumes der *Section allemande* heranzieht detailliert in seinem Artikel. Walter Gropius hatte Anfang 1924 eine Kopie seines neuen Textes *Vers une Architecture* mit einer Widmung an Gropius gesandt, woraufhin sich ein persönlicher Schriftwechsel zwischen den beiden Architekten entwickelte. Gropius und seine Frau Ise übersetzten die Schrift schließlich ins Deutsche. Krause 2002, S. 289.

³²⁴ Krause 2002, S. 290.

³²⁵ Ebd., S. 280.

in seinem bereits 1922 entworfenen *Immeuble-villas* eine Visualisierung erfuhren. Auch bei Gropius spielte die „Dienstbotenfrage“ eine Rolle, stand jedoch nicht im Mittelpunkt. Gropius sah noch einen weiteren Faktor:

Dem Großhaushalt legte Gropius jedoch den gesellschaftlichen Wandel zugrunde, in welchem die veränderte Stellung der Frau eine entscheidende Position einnahm. Mit Hilfe der soziologischen Untersuchungen Ferdinand [sic!] Müller-Lyers gelangte Gropius zu einer umfassenderen Begründung des Großhaushaltes als Le Corbusier.³²⁶

In dieser Aussage von Krause beurteilt er Gropius' Entwurf als Weiterführung der von Le Corbusier angestoßenen Überlegungen. Gropius' Konzept für die Pariser Ausstellung basierte demnach auf umfassenden theoretischen Überlegungen zum neuen Wohnen, das auf die Herausforderungen einer sich verändernden Gesellschaft einging. Eine neue Mobilität der Gesellschaft, ein neues Bild der Frau und die Konsequenzen für die Wohn- und Lebenssituation sowie neue Möglichkeiten der seriellen Produktion flossen in dieses Konzept ein, das den Rahmen bildete, in dem neue Produkte aus Deutschland gezeigt werden sollten.

Nach einer Aussage von Gropius selbst war es das Ziel seiner Präsentation, „in einer knappen schau den starken anteil deutschlands an der entwicklung moderner handwerklicher und industrieller erzeugnisse“³²⁷ zu präsentieren. Hierfür konnten die Ausstellungsmacher die Räumlichkeiten, die durch Einbauten in den Grand Palais integriert wurden, frei einteilen und gestalten. Das bedeutet, dass sie hinsichtlich der tatsächlichen Ausstellungsgestaltung nicht auf eine vorgefundene Raumsituation eingehen mussten, wie es bei einer musealen Ausstellung der Fall sein konnte, sondern die Konstruktion mitbestimmten.³²⁸ Die Raumsituation an sich stand aus früheren Plänen von 1928 jedoch bereits fest und auch einen Ausstellungsplan gab es in dieser Phase bereits, als Gropius Ende 1929 die Leitung übernahm.³²⁹

Insgesamt gab es „fünf ineinander gehende Säle mit inhaltlich und formal übergreifendem Konzept“³³⁰, die „eine große Resonanz in der zeitgenössischen französischen und deutschen Fachpresse fanden.“³³¹ Die Idee des Gemeinschaftsraums wurde im Ausstellungsplan aufgegriffen, indem Sie als Herzstück einen Saal mit einer Bar aufwies, die im Betrieb gezeigt

³²⁶ Ebd., S. 290.

³²⁷ Brief von Walter Gropius an Vertreter der deutschen Industrie am 30. November 1929. Zitiert nach Driller 2002, S. 255.

³²⁸ Die Räume wurden durch Einbauten, die mittels Bodenlöchern mit dem historischen Mosaikboden des Grand Palais verankert wurden, errichtet. Auf dem Boden selbst wurde Linoleumboden verlegt. Hierzu schreibt Driller: „Das wegen seiner Leichtigkeit oft gerühmte Erscheinungsbild der Einbauten der *Séction allemande* könnte – zumindest bis zu einem gewissen Grad – auch Resultat der baulichen Situation im Grand Palais gewesen sein.“ Driller 2002, S. 264.

³²⁹ Hemken 1994, S. 80.

³³⁰ Driller 2002, S. 256.

³³¹ Ebd.

wurde. In direkter Nachbarschaft war ein Gymnastikraum mit Schwimmbecken angelegt.³³² Direkt daran schloss der von Marcel Breuer ausgeführte Saal 3 an, der die oben erwähnte Musterwohnung des „Wohnhochhaus-Projektes“ zeigte, zu der neben einer kleinen Küche und Bad zwei separate Wohnräume für den Mann und die Frau gehörten.³³³ Daneben gab es noch drei weitere Ausstellungsräume: Raum 2 gestaltete Lazlo Moholy-Nagy mit Lichttechnik und Lampen; Raum 4 und 5 lagen in der gestalterischen Verantwortung von Herbert Bayer und präsentierte Objekte aus der seriellen industriellen Produktion, sogenannte „Typenwaren“.³³⁴

Im Sonderheft von *Die Form* werden die Räume der Ausstellung in großen schwarz-weiß-Abbildungen dokumentiert, die für diese Arbeit eine wichtige Bildquelle darstellen.³³⁵ Kai-Uwe Hemken veröffentlichte in seinem Aufsatz über die *Section Allemande* ebenfalls wichtiges Bildmaterial sowie einen Raumplan, der die vorhandenen Abbildungen ergänzt und in den richtigen Zusammenhang stellt. Der Katalog, der anlässlich der Ausstellung erschien und von Herbert Bayer gestaltet wurde, beinhaltete keine Fotografien der fertigen Räume. Dies lag daran, dass der Berliner Verleger Reckendorf wollte, dass der Katalog zur Ausstellung fertig war. Die Abbildungen wurden im kurze Zeit später erscheinenden Sonderheft von *Die Form* publiziert, das ebenfalls von Reckendorf verlegt wurde.³³⁶

Die gesamte Ausstellung konnte von den Besuchern der *Section Allemande* in Form eines Rundgangs durchschritten werden, wie die Quellen und der Raumplan veranschaulichen. Dieser verdeutlichte die von Gropius beabsichtigten kompositorische Sinneinheiten, die durch Reihenfolge, intendierte Sichtachsen und inhaltliche Schwerpunktsetzung die Wahrnehmung und Wirkung der Ausstellung beeinflussten. Nach Betreten der *Section Allemande* sahen die Besucher zuerst das Schwimmbecken und die dazu gehörigen Sportgeräte, um sich dann nach links in Richtung der Bar zu bewegen, die in Betrieb gezeigt wurde und um die herum Besucher auf Barhockern und in Stahlrohrsesseln sitzen konnten. Parallel zur Bar

³³² Saal 1, siehe Abb. 19, S. 127.

³³³ Siehe Abb. 22, S. 128; Abb. 20-21, S. 128-128; Abb. 24, S. 129.

³³⁴ Abb. 26, S. 130, Abb. 29 und 30, S. 131. Der Begriff Typenware bezieht sich hier auf mehrere Artikel in *Die Form*, die unter diesem Stichwort im Sonderheft zur Werkbundaussstellung erschienen waren. „Wie ziehen diese Bezeichnung dem Ausdruck „Standardware“ vor, weil nach unserem Sprachgebrauch der Standard etwas Feststehendes, Unveränderliches bedeutet, während der Typus etwas Lebendiges ist, das stets die Entwicklung begleitet.“ So heißt es in einer kurzen Einleitung des Deutschen Werkbunds. Siehe *Die Form*, Heft 11/12, Berlin 1930.

³³⁵ Siehe Driller 2002, S. 267.

³³⁶ Ebd.

befand sich an der hinteren Wandseite eine Stahlkonstruktion eingeteilt in drei Kojen, sogenannte „Spiel- und Lesenischen“³³⁷ (Abb. 28, S. 134). Diese Kojen waren mit Stahlrohrmöbeln, Lampen und Zimmerpflanzen ausgestattet. Darüber zog sich über die gesamte Breite der Konstruktion eine eingezogene Ebene aus „Tezettrosten“, auf der eine Bibliothek eingerichtet war, zu der der Besucher über eine Stahltreppe gelangen konnte (Abb. 25, S. 134).

Der Parcours leitete den Besucher anschließend um die abgerundete Seite der Bar herum und an der Bibliothek vorbei in den Saal 2.³³⁸ Getrennt wurden diese beiden Säle durch einen langen und sehr schmalen Raum, dessen Wände mit Schautafeln über Deutschland und einer Weltkarte bestückt waren. Auch wenn der Besucher nach Durchschreiten des großen Gemeinschaftsraumes den Saal 1 wieder verließ, um dem Parcours in den erleuchteten Raum von Moholy-Nagy zu folgen, konnte er immer den gesamten großen Hauptsaal überblicken, der durch Glas und eine Brücke Stahlelemente in zwei Teile eingeteilt war. Über diese Stahlbrücke gingen die Besucher von Saal 2 zurück in den hinteren Teil des Hauptraums; der Saal 3 von Breuer.³³⁹

Der von Lázló Moholy-Nagy entworfene Saal 2 im Parcours war ein Ausstellungsraum mit dem Thema „Licht und Beleuchtung“.³⁴⁰ Der ehemalige Leiter der Metallwerkstatt am Bauhaus präsentierte hier Lichtmittel, die von der für die serielle Produktion bestimmte Schreibtischlampe bis zum „Lichtrequisit einer elektrischen Bühne 1922/1930“ aus der A.E.G. Theaterabteilung reichte.³⁴¹ Weitere Elemente im Raum waren eine Stellwand mit Fotografien und der Bedientresen eines modernen Postamtes, an dem die Kataloge zur Ausstellung verkauft wurden. Neben der Beleuchtung, die an der Wand arrangiert im Original oder als Abbildung gezeigt wurde, bildeten Theater- und Bühnenmodelle eine weitere Gruppe Exponate. Daneben waren hier auch Fotografien von Gebäuden und seriell abgebildeten Möbeln in Sichthöhe des Besuchers montiert.

Speziell für den *Salon* waren diese Objekte als „Zeugnisse für die Anwendungsbereiche moderner Beleuchtung, gleichzeitig aber auch Dokumente des innovativen Schaffens des Dessauer Bauhaus“ inszeniert.³⁴² Im Mittelpunkt dieses Raumes stand jedoch eine eigene Arbeit von Moholy-Nagy; das Modell des „Licht-Raum-Modulators“.³⁴³ Mit einer Größe

³³⁷ Siehe Lotz 1930, S. 285.

³³⁸ Siehe Abb. 19, S. 127.

³³⁹ Siehe Abb. 22 und 23, S. 128.

³⁴⁰ Siehe Abb. 27, S. 129, Abb. 31, S. 131.

³⁴¹ Siehe Abb. 27, S. 129.

³⁴² Hemken 1994, S. 81.

³⁴³ Siehe Abb. 27, S. 129.

von 1,20 x 1,20 m zog das Lichtrequisit durch seine zentrale Inszenierung die Aufmerksamkeit des Besuchers auf sich. Moholy-Nagy selbst schrieb in *Die Form* über die Bedeutung seines Entwurfs:

Das regulierbare künstliche elektrische Licht erlaubt uns heute mühelos, leicht Lichteffekte zu schaffen. Mit elektrischer Kraft kann man vorberechnet verschiedene Bewegungen durchführen, die sich unveränderbar immer wiederholen lassen. Licht und Bewegung werden, gemäß der heutigen Beziehungen, wieder Elemente der Gestaltung. Die Springbrunnen der Barockzeit, die Wasserfontänen und Wasserkulissen der Barockfeste können durch Lichtfontänen und mechanische elektrische Bewegungsspiele schöpferisch erneuert werden. Diese Möglichkeiten werden in naher Zukunft wahrscheinlich als Reklame oder bei Volksfesten als Unterhaltung, im Theater als Erhöhung der Spannungsmomente verwendet.³⁴⁴

Der Parcours führte um dieses Lichtrequisit herum, entlang der Wände, wo die großen Abbildungen von Bühnenszenen hingen und Schlemmers Theaterfigurinen standen. Daneben wurde ein Modell von Gropius' „Totaltheater“ präsentiert, das er 1927 für Erwin Piscator entworfen hatte.

An einer Wand befand sich eine Inszenierung von Lampen, die auf einem durch Trennwände eingeteilten Bord platziert waren. Jede Lampe hatte hier eine eigene Nische und war entweder stehend oder an der Wand montiert platziert. Unter dem Bord waren große Fotografien von Beleuchtungsobjekten angebracht, die weitere Modelle zeigten. Die Fotografie in *Die Form* zeigte alle Lampen in eingeschaltetem Zustand, wodurch nicht nur ihre Form, sondern auch die Beleuchtungsfunktion gezeigt wurde. Bei dieser Inszenierung wird deutlich, dass die durch Reihung erzeugte Lampenserie außerhalb ihres eigentlichen Funktionskontextes platziert war. Dass eine Lampe in einer Wohnraumsituation gezeigt wurde, war nur in der Koje im Hauptsaal 1 der Fall, wo eine Schreibtischlampe auf einem Tisch stehend gezeigt wurde. Ein Zitat aus *Die Form* ist in diesem Zusammenhang von besonderer Bedeutung: „Vollkommene Gleichheit wird angestrebt. Erst wenn der einzelne Gegenstand seiner Bestimmung zugeführt wird, erhält er Beziehung zu seiner Umgebung und zum Menschen. Ihm wird seine Funktion gegeben, er wird dazu zum Einzelwesen.“³⁴⁵

Die Inszenierung von Moholy-Nagy zeigte mehrere Lampen im direkten Vergleich nebeneinander, was auch dem Grundgedanken der seriellen Typenware nahekommt. Kai-Uwe Hemken merkt an, dass diese Reihung der Exponate auf die serielle Fertigung in der Fabrik anspielt:

³⁴⁴ *Die Form* 1930, S. 297.

³⁴⁵ Ebd., S. 310.

Moholy-Nagy präsentierte die Beleuchtungsobjekte in Betrieb und gleichzeitig darunter in ihrer Form, das heißt die Fotografien zeigten nur eine Ansicht der Lampe. Form und Funktion wurden hier getrennt, womit zugleich auf die Bedingungen der Industrieproduktion verwiesen wurde. [...] Der körperlich-geistige Entfremdungseffekt im Zuge der Fertigung wird wohl allein in der Funktion des Verbrauchers wieder aufgefangen.³⁴⁶

Auf die Thematik der Reihung von Ausstellungsobjekten wird in Bezug auf Herbert Bayers Vitrine mit Typenware (Saal 4) noch weiter eingegangen.³⁴⁷

Abgesehen von der Inszenierung dieser kleineren Beleuchtungsobjekte spielte das elektrische Licht in der gesamten Ausstellung eine wichtige Rolle. Alle Säle und Objekte wurden durch elektrische Lichtstrahler an den Wänden direkt oder indirekt illuminiert. Auch wenn die Strahler nicht bewusst als Teil der Raumin szenierung wahrgenommen wurden oder sich am Rand des Blickfeldes befanden, bestimmte helles, „gleißendes“ Licht und die Lichtreflektionen um omnipräsentes schimmerndes Glas und Metall den Gesamteindruck der gesamten Ausstellung. Nach Verlassen dieses zweiten Saals kehrte der Besucher in den großen Hauptsaal zurück und wurde auf die Brücke geleitet. Besucher konnten darüber in den hinteren Bereich und somit in den nächsten Saal gelangen. Auf dem Weg dorthin war es möglich, den gesamten Raum aus unterschiedlicher Höhe und Perspektive zu überblicken. Auf diese Weise konnte der Betrachter auf der Brücke stehend den gesamten Raum und somit auch Gropius' Konzept des Gemeinschaftsraumes als Gesamtheit erfassen. Beleuchtet wurde der Raum durch große Strahler, die umlaufend an den Wänden montiert waren.³⁴⁸

Hinter der Brücke, in direkter Nachbarschaft zur Bar und dem Gymnastikraum lag der von Marcel Breuer konzipierte Saal 3. Dieser repräsentierte ein „idealtypische Modellapartment“ im von Gropius zugrunde gelegten Konzept des Wohnhochhauses. Im Gegensatz zu Gropius' Gemeinschaftsraum mit Bar war Breuers Modellapartment konzeptuell auf den einzelnen Bewohner ausgerichtet. Diese beiden Bereiche gehörten zusammen und repräsentierten die unterschiedlichen Lebensbereiche im Wohnhochhaus-Projekt. Das Modell des dafür intendierten Gebäudes ist in *Die Form* abgebildet.³⁴⁹ Das Apartment wurde in Marcel Breuers Berliner Architekturbüro entworfen und verkörperte eine gestalterische Ausführung der zugrundeliegenden theoretischen Überlegungen zum modernen Wohnen.³⁵⁰

³⁴⁶ Hemken 1994, S. 83.

³⁴⁷ Siehe Abb. 29 und 30, S. 131.

³⁴⁸ Krause hebt in seinem Text die Bedeutung der Beleuchtungskörper hervor, die von der Firma Körting & Matheisen hergestellt worden waren und „die zur Entwicklung der Lichttechnik in der *Weimarer Republik* entscheidend beigetragen und seit 1928 mit der Metallwerkstatt des Bauhauses eng zusammengearbeitet hatte.“ Krause 2002, S. 285.

³⁴⁹ *Die Form* 1930, S. 311.

³⁵⁰ Driller 2002, S. 273.

Bei der Einrichtung kamen Breuers Stahlrohrmöbel zum Einsatz sowie einige ausgesuchte Schrankmöbel, die auf ein Modulsystem von Breuer zurückgingen, das er seit Mitte der 1920er entwickelt hatte. Bei den Schränken handelte es sich um für diesen Anlass geschaffene Einzelteile, aber Marcel Breuer nahm auch Einfluss auf die Gestaltung anderer serieller Objekte: Auch, wenn sie nicht aus seiner Feder stammten, passte er sie ästhetisch seinem Konzept an. An die Firma August Blödner in Gotha sandte er einen Brief mit folgender Passage: „um die einheitliche modernste formgebung der gesamten ausstellung zu wahren, wäre es erforderlich, dass sie an den ausstellungsobjekten einzelne details, farban-gaben, beschläge, u.s.w. ändern, wofür ich ihnen genaue angaben zur verfügung stellen würde.“³⁵¹ Die einzelnen Produkte wurden in Breuers Entwurf ebenso wie in Gropius' Gemein-schaftsraum der übergeordneten Ästhetik angepasst.

Teile seiner theoretischen Grundlagen stellte Marcel Breuer zwei Monate vor Eröffnung der Pariser Werkbundaustellung für den Deutschen Werkbund im Artikel „Beiträge zur Frage des Hochhauses“ in der Märzangabe 1930 von *Die Form* dar. Darin umriss er die Ergebnisse seiner „Analyse des heutigen Wohnbedürfnisses“ durch zwei gegensätzliche Modelle:

1. Ein „eigenes Heim“ zu besitzen, örtlich und praktisch mit der „Scholle“, mit Pflanzen und Tieren verbunden zu sein; die Frau wirtschaftet zu Hause, der Mann und die Kinder verbringen ihre freie Zeit mit Gartenarbeit und erleichtern durch diese gesunde Tätigkeit ihre wirtschaftliche Existenz: Das Einfamilien-Siedlungshaus.
2. Eine Wohnung, in der die Haushaltarbeit durch gemeinschaftliche, großzügig organisierte Anlagen auf das Minimum reduziert ist, so daß die Arbeitskraft der Frau zur selbständigen Existenz (Berufsarbeit) frei wird; ebenfalls gemeinschaftlich organisierte Sportgelegenheiten sollen systematisch für den Ausgleich der täglichen Arbeit sorgen: Das Hochhaus.³⁵²

Diese beiden Typen des Eigenheimes werden in Breuers Text stark mit der Rolle der Frau in Zusammenhang gebracht, die im Modell *Das Hochhaus* aufgrund ihrer eigenen Berufstätigkeit nicht mehr einen ganzen Haushalt bewirtschaftet.

Mit dem „Zimmer für die Dame“ und dem „Zimmer für den Herrn“ stellte Breuer diese Thematik auch gestalterisch in den Mittelpunkt seines Saales.³⁵³ Die mit Globus und Blumenvase gesetzten männlichen und weiblichen Attribute weisen in der nach strengen formellen Richtlinien ausgeführten Wohnsituation auf diesen Grundgedanken hin. Neben einer kleinen Küche und Bad steht der Wohnbereich im Mittelpunkt der Inszenierung, in dem das „Zimmer für die Dame“ und das „Zimmer für den Herrn“ nebeneinander präsentiert wurden.

³⁵¹ Brief von Marcel Breuer an die Firma Wertheim, 2. Dezember 1929. Zitiert nach Driller 2002, S. 263.

³⁵² Marcel Breuer, in: *Die Form*, Heft 5, 1930, S. 113.

³⁵³ Siehe Abb. 20, S. 128 ; Abb. 21, S. 128.

Mann und Frau haben hier getrennte und gemeinsame Wohnbereiche. Das gesamte Appartement war zwar von Wänden umschlossen, die jedoch aus Glas bestanden und durch Durchgänge betreten werden konnten. Auf diese Weise wurden die Wege der Besucher geleitet, die nicht unkontrolliert auf die ausgestellte Wohnfläche strömen, sondern nur durch die angedeuteten „Türen“ in die Räume treten konnten.

Der letzte Abschnitt der *Section Allemande* bestand aus den von Herbert Bayer gestalteten Sälen 4 und 5.³⁵⁴ Die Besucher gelangten in den Saal 4, nachdem sie Marcel Breuers Musterappartement halb umrundet hatten. Übergeordnetes Thema dieses Saals waren die Typenware; seriell gefertigte Gebrauchsgegenstände aus der Feder von Künstlern und Gestaltern. Die zentrale Präsentationsfläche für diese Objekte war eine hell illuminierte, große Vitrine in der Mitte des Saales. Ähnlich wie in Saal 2 leitete der Parcours den Besucher um diese Vitrine herum, sodass sie von allen Seiten eingesehen werden konnte. Entlang der Wände waren ebenfalls Ausstellungsstücke in einer die Wandfläche ausnutzenden Form präsentiert. Anders als bei Gropius und Breuer wurde in diesen Räumen keine Wohnraumsituation nachgebildet. Die hier gezeigten Haushaltswaren wurden nicht etwa in einer Küche oder auf einem gedeckten Tisch gezeigt.

In der großen Vitrine waren auf einer planen Fläche Geschirre, Körbe, Besteck, Kannen und Schüsseln aus Keramik, Metall weiteren Materialien präsentiert. Eine separate kleinere Vitrine enthielt Schmuck. Diese in geraden Reihen, nach gleicher oder in ansteigender Größe sortierten Modelle zogen sich horizontal oder vertikal über die Fläche und bildeten je nach dem Standort des Betrachters Sichtachsen, an denen dieser an den Objekten entlang sehen konnte. Je nach Anordnung fiel auf diese Weise die präzise Gleichartigkeit der einzelnen Schälchen oder Bestecke auf oder die unterschiedlich großen Typen konnten direkt miteinander verglichen werden. Kleine Nummern, die untern den Produktreihen angebracht waren, dienten der leichteren Bestimmung einzelner Objekte. Wie zuvor bei Moholy-Nagy wurde mit dieser Präsentation das Serielle der Fabrikate betont, die sich beim Umschreiten der großen Vitrine vom Eindruck der massenhaften Ware bis zum einzelnen Messer oder Schachspiel ausdifferenzierte. Eine Einordnung in den individuellen Wohn- und Nutzungskontext vollzog der Besucher lediglich in seinem Kopf. In Sinn der oben zitierten Worte des Deutschen Werkbunds wird der seriell produzierte Gegenstand erst durch die Beziehung zum Wohnumfeld und zum Menschen wieder zum „Einzelwesen“.³⁵⁵

³⁵⁴ Siehe Abb. 32 und 33, S. 131.

³⁵⁵ Siehe *Die Form* 1930, S. 310.

Neben der großen Vitrine hatte Bayer die Wände des vierten Saales für die Präsentation weiterer Typenwaren genutzt. Hier wurden Stoffe für Kleidung und Wohnen sowie typografische Lettern in serifenloser Schrift und einzelne metallene Armaturen in Szene gesetzt. Auch hier wurden die Objekte nicht in ihrem Funktionskontext gezeigt. Die Stoffe waren in Reihe an zwei vertikalen Leisten an der Wand entlanggespannt, wodurch rund zwei Dutzend Muster dicht nebeneinander platziert wurden. Auf diese Weise konnte der Besucher die Beschaffenheit und Textur des Materials im direkten Vergleich zueinander sehen. Die Art der Verwendung im Haushalt wurde dabei nicht vorgegeben, die Stoffe standen vielmehr für sich und waren wie alle Objekte in diesem Raum vollkommen dekontextualisiert. Dies galt auch für die Beispiele für Anzug- und Krawattenstoffe und die Lettern, die das Alphabet in Kleinschrift zeigten. Vielmehr wurden sie innerhalb dieser Inszenierung ästhetisiert und zum Exponat und Teil der Gesamtkomposition erhoben.

Nach dem die Messebesucher während des bisher zurückgelegten Parcours die Idee des Gemeinschaftsraumes mit Bar und Spielstätten, die Theater- und Lichttechnik, die individuelle Wohneinheit im Hochhaus und deren serielle Ausstattung durch Typenwaren kennen gelernt hatten, erreichten sie den finalen Raum der Ausstellung. Der Saal 5 stand im Zeichen der Architektur und subsummierte die einzelnen bisher gezeigten Elemente im Hochhaus als moderne und zeitgemäße Hülle. Auch hier verantwortete Herbert Bayer die gestalterische Umsetzung, deren Hauptgewicht auf einer mit großen Bildtafeln bestückten Wand lag. Diese zeigten Ansichten moderner Architekturen, die von Walter Gropius, Ludwig Hilbersheimer oder Ludwig Mies van der Rohe stammten.³⁵⁶

Bayer hatte für die Installation der Bildtafeln das Konzept des „Erweiterten Gesichtsfelds“ (später „Field of Vision“) entworfen, das er in den kommenden Jahren immer weiterentwickelte und das er in dieser Ausstellung in einer frühen Variante zeigte. Während der Betrachter im großen Saal seinen Blickwinkel durch Standortwechsel und das Überschreiten der Brücke veränderte, reagierte die Präsentation in Saal 5 auf den betrachtenden Menschen in der Mitte des Raumes: Die Bildtafeln waren nicht nur vertikal an der Wand angebracht, sondern auch im bis 45 Grad geneigten Winkel über und unterhalb der Wand. Auf diese Weise musste der Betrachter lediglich seinen Blick heben und senken und konnte dadurch alle Bilder sehen, ohne sich selbst in großem Umfang zu bewegen. In der Mitte dieser Installation war ein Modell des Dessauer Bauhausgebäudes von 1926 platziert, das dem Besucher am nächsten stand. Dieses Modell konnte sowohl vom Eingang als auch vom Ausgang gut gesehen werden und war das zentrale Objekt dieses Saales.

³⁵⁶ Siehe Abb. 33, S. 131.

Nachdem der Besucher die Wand mit den Beispielen moderner Architektur betrachtet hatte, wandte er sich von dieser ab, um durch einen breiten Durchgang zurück in den Hauptsaal zu gelangen. Dieser Durchgang war rechts und links durch Sitzmöbel aus Stahlrohr flankiert, von denen jeweils vier Stück übereinander und in Reihen nebeneinander an die Wand montiert waren. Auch hier greifen die bereits ausgeführte Beschreibung der dekontextualisiert und in Serie präsentierten Typenware. Mehr noch als bei den Geschirren und Stoffen waren die Sessel und Stühle durch ihre Platzierung an der Wand vollkommen ihrer Bestimmung entzogen und konnten vom Betrachter als Objekt betrachtet und verglichen werden. Von diesen beiden Installationen im Saal 5 ergab sich eine direkte Sichtachse in den Saal 3 von Breuer, sodass ein inhaltlicher Bezug zwischen den Möbeln und Breuers Appartement entstand.

Der Parcours endete zurück im Saal 3 mit einem letzten Gang um Breuers Musterwohnung in Richtung Ausgang, wo sich bei Gropius' Bar der Kreis schloss. Der Hauptsaal blieb während des gesamten Besuchs der Abteilung ein zentraler Orientierungspunkt, der mehrfach betreten und verlassen wurde. Die angrenzenden Räume wurden auf diese Weise inhaltlich wie formell mit Gropius' Konzept des Wohnhochhauses in Saal 1 und 3 verbunden. Mit dem Hauptsaal sollte die Botschaft der Ausstellung verbunden werden: „Die Sportstätte, der Gesellschaftsraum und diese Zellenreihung waren Bestandteil einer Einheit. Wohnzellen zur Kultivierung des Individuellen und Gesellschaftsräume zur Pflege des Gemeinnsinns sowie die körperliche Ertüchtigung gehörten zur neuen Lebensform.“³⁵⁷

5.2 Zur Rezeption der *Section Allemande*: Zwischen *Deutschem Werkbund* und „Gropius-Bauhaus“

Da es sich, wie eingangs gezeigt, bei der *Section Allemande* unter Schirmherrschaft des Deutschen Werkbundes um ein nationales Renommierprojekt handelte, fand die Arbeit von Walter Gropius und seinen Mitarbeitern bereits im Vorfeld große öffentliche Aufmerksamkeit. Der *Salon*, beziehungsweise die *Exposition* der *Section des Artistes Décorateurs français* war ein jährliches Großereignis der französischen Kunstgewerbebranche, die alternierend mit unterschiedlichen internationalen Gästen ausstellte und in Frankreich ohnehin

³⁵⁷ Hemken 1994, S. 81.

eine breite mediale Berichterstattung erhielt.³⁵⁸ Die Rezeption der *Section Allemande* fand daher zunächst auf der Ebene eines Vergleichs zwischen den deutschen und französischen Inszenierungen statt.³⁵⁹ Unter den Reaktionen der Presse ist das ganze Spektrum von Begeisterung bis zur deutlichen Kritik am deutschen Beitrag vertreten, wobei Nationalität und der mehr oder weniger progressive Standpunkt des Autors eine wesentliche Rolle spielen.

Auch in der Forschung gibt es verschiedene Einschätzungen zur Rezeption der Ausstellung. Carolin Schober beispielsweise bewertet das Echo auf die Ausstellung als überaus positiv und legt dafür entsprechendes Quellenmaterial vor.³⁶⁰ Paul Overy hingegen weist darauf hin, dass es auch viele überaus kritische Pressestimmen zu Gropius' Inszenierung gab und die Pariser Werkbundaussstellung von 1930 allgemein eher ein „succès de scandale“ war.³⁶¹ Sigfried Giedion, als Zeitzeuge, Rezensent der Ausstellung und späterer Gropius-Biograph nimmt hier eine gesonderte Position ein, auf die noch genauer eingegangen wird. Alle Kritiken befassten sich mit zwei grundsätzlichen Fragen: Zum einen mit der Frage nach Qualität und Bedeutung der Schau als Beitrag zur deutschen Gestaltung im nationalen Wettbewerb mit Frankreich. Zum anderen mit der Einordnung der Ausstellung als Werkbundaussstellung oder versteckte Bauhaus-Ausstellung.

Bevor vor allem auf die zweite Frage eingegangen werden kann, soll zunächst das Stimmungsbild vor der Ausstellung wiedergegeben werden. In Anbetracht der Ausgangslage, bestimmt von zeitlicher und finanzieller Knappheit bei der Planung und der recht kurzfristigen Berufung von Gropius als künstlerischem Leiter schien eine Einschätzung des zu erwartenden Erfolges kaum möglich zu sein. Ein Zitat des in die Ausstellungsvorbereitungen involvierten Johannes Sievers schildert, dass auch er sich vor der Eröffnung über die zu erwartende Resonanz nicht sicher war:

Noch vor der Eröffnung der von Mai bis Juli 1930 währenden Ausstellung fuhr ich nach Paris und ging mit Gropius durch die deutsche Abteilung. Auf dem Weg durch das vielräumige Ausstellungsgebäude hatte ich eigentlich nichts weiter als Möbel und Dekorationsstü-

³⁵⁸ Nahezu alle großen französischen sowie einige ausländische Tages- und Fachzeitungen widmeten dem Salon Artikel und Rezensionen. Darunter unter anderem von Georges Rémon: Ensembles Mobiliers au Salon des Artistes Décorateurs, in: *Le Figaro. Supplement artistique*, Juni 1930, S.29-34; Le Salon des Artistes Décorateurs, in: *Mobilier et Décoration*, Juli 1930. Das Urteil von Presse und Fachpublikum anhand von Artikeln und zeitgenössischen Rezensionen wurde in zwei jüngeren Beiträgen von Robin Krause und Matthias Noell editiert und umfassend untersucht. (Siehe Krause 2002 und Noell 2002). Unter den Artikeln ist das anlässlich der Pariser Werkbundaussstellung erschienene Sonderheft der Zeitschrift *Die Form* ein zentrales Dokument zur Rezeption.

³⁵⁹ Auswahl deutscher Berichte, u.a. Sigfried Giedion: Der Deutsche Werkbund in Paris, in: *Ciccone* 23/1930, S. 429-434. Zit.n. Driller 2002.

³⁶⁰ Siehe Schober 2004.

³⁶¹ Paul Overy weist darauf hin, dass die Reaktionen der Presse nicht durchweg positiv waren. Siehe hierzu Overy 2004, S. 343.

cke in den verschiedenen, historischen Stilarten Frankreichs gesehen. Um so schärfer kontrastierte die aus ganz anderem, neuzeitlichen Geist heraus entstandene, deutsche Abteilung, aber ich gestehe, daß ich der Aufnahme des in so gänzlich anderer Art von Deutschland Gebotenen durch Publikum und Presse mit gewisser Besorgnis entgegensah. Obendrein war mein Empfang durch den deutschen Botschafter Herrn von Hoesch auch nicht gerade ermutigend gewesen, als er mir in wenig liebenswürdigem Ton die goldenen Worte sagte: „Da haben Sie mir aber einen schönen Blechladen (!) geschickt!“ – vermutlich wollte er damit auf das viele verwandte Metall hinweisen. Nun, ich wartete die Eröffnung am nächsten Tag und das Erscheinen der ersten Tageszeitungen ab – auf das Schlimmste gefasst. Aber ich traute meinen Augen nicht, als ich in jedem Blatt, das ich zur Hand nahm, Jubelhymnen las!³⁶²

Schober ergänzt zu diesem Zitat, dass Sievers und auch von Hoesch das Ausstellungskonzept kannten: „Sicherlich waren beide davon überrascht, zu sehen, wie modern die Umsetzung des ihnen bekannten Entwurfes schließlich ausgefallen war.“³⁶³

Ein bei Schober zitierter Bericht über die Stimmung vor der Eröffnung zeigt jedoch nicht nur, dass die deutschen Fachleute Bedenken wegen der Modernität der „sachlichen Gestaltung“ hatten, sondern dass sie vor allem befürchteten, dass die Franzosen nicht bereit dafür sein könnten. Schober schreibt:

Selten hat man auch im engeren Kreise der Fachleute die voraussichtliche Aufnahme einer Ausstellung durch ein fremdes Publikum so skeptisch beurteilt, wie diese deutsche Werkbundaussstellung in Paris. Man glaubte fast sicher zu sein, daß die durchaus retrospektiv eingestellten Franzosen, die, wie man zu sagen pflegt, noch heute über die Stilformen ihrer verschiedenen „Louis“ nicht hinausgekommen sind, für diese sachliche Gestaltung nur Ablehnung finden würden.³⁶⁴

Diese beiden Einschätzungen zeigen, dass die im Vorfeld eingeweihten deutschen Repräsentanten nicht nur die zu erwartende Reaktion der Franzosen auf die Gegenüberstellung der beiden Ausstellungen im Grand Palais schwer vorhersagen konnten. Sie zeigten sich auch von dem fertigen Ergebnis überrascht. Auch wenn ihnen Gropius' Arbeit am Bauhaus und für den Deutschen Werkbund in Grundzügen bekannt sein musste, schien das fertige Ergebnis diesen Aussagen zufolge für sie ein Novum zu sein. Obwohl Gropius eng mit dem Deutschen Werkbund und dem Auswärtigen Amt zusammengearbeitet und ihnen den Stand seiner Planungen mitgeteilt haben musste, war die Ausstellung in ihrer Wirkung bei ihrer Eröffnung fast eine Überraschung für alle Seiten. Daraus folgt, dass Gropius hier seiner eigenen Programmatik folgte und nicht nur Vorgaben des Deutschen Werkbundes oder gar der Politik ausführte.

³⁶² Zitiert aus Johannes Sievers: Lebenserinnerungen, unveröffentlichtes Manuskript, S. 16, in: Schober 2004, S. 78.

³⁶³ Schober 2004, S. 79.

³⁶⁴ PA AA, Botschaft Paris 927a, Bd. 5, Ausstellungen, Freytag an Auslandsvertretungen, 24. Februar 1931, zitiert nach Schober 2004, S. 79.

Eng mit diesem Aspekt verbunden ist die Frage, ob es sich bei der Ausstellung um eine Werkbund- oder um eine Bauhaus-Ausstellung handelte. Bereits Gropius' Auswahl seiner Mitarbeiter im Vorfeld der Ausstellung war nicht frei von kritischen Kommentaren geblieben. Der Autor des weitestgehend positiven Artikels in *Die Form*, Wilhelm Lotz, verteidigte Gropius' Entscheidung jedoch: „Daß Gropius seine früheren Mitarbeiter vom Bauhaus, Marcel Breuer, Herbert Bayer und Moholy Nagy [sic!] zur Mitarbeit herangezogen hat, ist selbstverständlich und gibt der ganzen Ausstellung eine einheitliche Haltung.“³⁶⁵ Joachim Driller weist in seiner Darstellung ebenfalls auf Ressentiments hin, die von Seiten einiger deutscher Architekten kamen:

Die Auswahl der Mitarbeiter scheint in der Folge erhebliche Verstimmung bei deutschen Architekten und Designern hervorgerufen zu haben – weniger, weil man eine Überbetonung des ehemaligen „Gropius-Bauhaus“ in der Ausstellung befürchtete (immerhin wurden ja auch zahlreiche Produkte gezeigt, die nicht im Umfeld des Bauhaus entstanden waren), sondern aus nationalen Empfindlichkeiten: Breuer und Moholy-Nagy kamen aus Ungarn, während Bayer Österreicher war. Mithin waren, abgesehen von Gropius, nur Ausländer – die alle in Berlin lebten – mit diesem Renommierprojekt des Werkbundes betraut.³⁶⁶

Diese Reaktion zeigt, dass zwar die Nationalität von Breuer, Bayer und Moholy-Nagy in diesem Zusammenhang als kritisch wahrgenommen wurde, ihre Verbindung zum Bauhaus als solches jedoch nicht. Im Gegenteil veranschaulicht Dillers Feststellung, dass der Stellenwert des Bauhauses in diesem Kontext von deutscher Seite durchaus als wichtig und repräsentativ wahrgenommen wurde, um das eigene Land nach außen zu vertreten.

Ungeachtet der Herkunft des berufenen Planungskomitees erwarteten der Deutsche Werkbund und offizielle Vertreter, dass die Präsentation der *Séction Allemande* dem Selbstbild eines modernen Deutschland gerecht werden würde. Dabei war den Koordinatoren aus den Reihen des Werkbundes die Bedeutung des Bauhauses in diesem Zusammenhang bewusst. Das Label der Bauhaus-Ausbildung des Planungskomitees war hierbei durchaus hilfreich.³⁶⁷ Die oben genannte Aussage von Driller wird von Robin Krause weitergeführt:

³⁶⁵ Lotz 1930, S. 282.

³⁶⁶ Driller 2002, S. 258.

³⁶⁷ Dies änderte sich jedoch, als beispielsweise Herbert Bayer im Verlauf seiner Berliner Jahre 1928-1938 eine zunehmende Zahl von Aufträgen für den nationalsozialistischen Staat ausführt. Anders als bei der Pariser Messe wird die Verbindung zum Bauhaus hierbei nicht mehr erwünscht, gefragt waren jedoch nach wie vor die modernen Formen der Ausstellungsgestaltung und Typographien, die am Bauhaus entwickelt worden waren und mit denen Ausstellungskataloge und Plakate gestaltet wurden. Den Berliner Jahren in Herbert Bayers künstlerischer Laufbahn widmete das Bauhaus Archiv die Ausstellung „mein reklamefegefeuer. Herbert Bayer und die deutsche Werbegrafik“, Berlin 2013. Siehe hierzu auch Rössler 2014.

Obwohl ein großer Teil der Exponate Entwürfe der Bauhauswerkstätten darstellten, fühlten sich die Werkbundmitglieder angemessen vertreten. Gropius hatte 1923 einen wesentlichen Programmpunkt des Werkbunds, die Verbindung von Kunst und Technik, zu einem Ziel des Bauhauses erklärt. Tatsächlich stellten die führenden Firmen ab 1927 verschiedene Bauhaus-Objekte her. In allen fünf Räumen wurden entsprechende Erzeugnisse präsentiert.³⁶⁸

Das Credo *Kunst und Technik – eine neue Einheit*, das Gropius 1923 als Leitmotiv für die Bauhaus-Ausstellung in Dessau ausgesprochen und in einem Vortrag dem Publikum vermittelt hatte, wurde hier als theoretische Schnittstelle zwischen dem Bauhaus und dem Deutschen Werkbund aufgefasst.

Eine Weiterentwicklung der Theorien des Werkbundes und des Bauhauses seit 1923 wird bei dieser Interpretation jedoch nicht berücksichtigt, ebenso wenig wie die Rolle von Gropius als Mittler und eigenständige künstlerische Position. Wie komplex die politische und personelle Ausgangssituation für das Ausstellungsprojekt war, macht auch Kai-Uwe Hemken deutlich:

Die Ausstellung im Grand Palais war ein Balanceakt, bei dem es folgende Positionen zu vereinen galt: Gropius als individuellen Protagonisten der Moderne, die Darlegung des Programms des Dessauer Bauhauses, dem Gropius bis 1928 vorstand, die Repräsentation des Deutschen Werkbundes als Vertreter moderner Gestaltung in Deutschland und schließlich die Dokumentation deutscher Industrieproduktion.³⁶⁹

Das Programm des Dessauer Bauhauses darzulegen war jedoch *nicht* expliziter Teil des Auftrags. Von der Einladung und dem daraus resultierenden Auftrag her handelte es sich formell vor allem um den letzten Punkt; der Repräsentation des Deutschen Werkbundes für Deutschland. Jedoch wird im Ergebnis deutlich, dass Gropius diese Aufgabe mit seinen Konzepten zum Bauhaus sowie mit neuen Ideen verbinden wollte.

Für die fünf Säle, die das Publikum als geschlossenen Parcours durchlief, bildete die Vision von Gropius' Wohnhochhaus die inhaltliche Klammer. Alle Elemente der Ausstellungen waren Teil der übergeordneten Botschaft an den Besucher, die er über die Inszenierung vermittelt bekam. In der Tat beziehen sich ausnahmslos alle Rezensionen der Ausstellung auf diese bis ins Detail vollzogene Inszenierung der Räume, legen diese jedoch unterschiedlich aus. Die Inszenierung beeinflusste auch den gezeigten Kanon der ausgestellten Waren und Objekte. Wie bei der Planung der Ausstellung bereits deutlich wurde, wählten die Ausstellungsmacher alle Exponate nach ästhetischen und funktionalen Gesichtspunkten aus, die sich in das geplante Gesamtergebnis einfügen sollten und nicht anders herum. Dies illustriert Driller an einem Beispiel:

³⁶⁸ Krause 2002, S. 284.

³⁶⁹ Hemken 2014, S. 120.

Vielmehr machten die Ausstellungsgestalter in der Folge bei dem konsequenten Bemühen, Produktdesign auf ein einheitliches (technoid-glänzendes) Erscheinungsbild zu trimmen, nicht einmal vor der entsprechenden Umgestaltung einer Espresso-Kaffeemaschine halt.³⁷⁰

Wie eingangs ebenfalls genannt, gingen Gropius und seine Mitarbeiter so weit, dass sie „Teile der Einrichtungsgegenstände speziell für die Ausstellung entworfen“ hatten, die „allenfalls Muster für eine zukünftige Serienherstellung“ werden konnten.³⁷¹ Hier zeigt sich, dass der konzeptuelle Rahmen von den Gestaltern nicht durch den tatsächlich verfügbaren Warenbestand ausgefüllt werden konnte beziehungsweise wollte, weshalb eigene Entwürfe eingesetzt wurden.

Die Ausstellungsgestalter schossen hier also gewissermaßen über das Ziel hinaus, deutsches Kunstgewerbe zu arrangieren, sondern näherten sich vielmehr dem Bauhaus-Ideal des Gesamtkunstwerks an. Driller interpretiert diesen Sachverhalt jedoch positiv, indem er mit der wirtschaftlichen Lage argumentiert:

Eine Ausstellung, deren schwerpunktmäßige Aussage die inhaltliche Verknüpfung von kultureller Leistung und Formentwicklung war, und den merkantilen Aspekt zurückstellte, war durchaus verständlich unter Berücksichtigung der wirtschaftlichen Situation. Insofern war nachzuvollziehen, dass sich der Werkbund in Paris insgesamt gut vertreten fühlte, obwohl sich mehr Firmen zu Recht hätten beschweren können, dass ihre Produkte dort in Aussehen und Inszenierung geradezu zwanghaft der „modernsten Formgebung“ eingepasst wurden.³⁷²

Dieses merkantile Argument mag in Anbetracht der rasenden Inflation in dieser Zeit und dem begrenzten Budget für die Ausstellung richtig sein, jedoch bleibt zu fragen, ob Gropius, Breuer und ihre Mitarbeiter unter besseren wirtschaftlichen Bedingungen im bestehenden Warenkonvolut die richtigen Objekte für die geplante Ausstellungspräsentation gefunden hätten, oder ob sie sich dennoch für entsprechende Prototypen entschieden hätten.

Das Konzept von Gropius ging nicht von Kleinware und Serienprodukten aus, sondern begann thematisch mit dem Modell des Wohnhochhauses – und einem neuen Gesellschaftsbild und Lebensmodell. Gropius selbst ging einige Monate vor der Ausstellung auf den Aspekt des wirtschaftlichen gegenüber dem inhaltlichen Gehalt der *Section Allemande* ein:

besonders unterscheiden möchte ich noch, dass die ausstellung ihrer ganzen anlage nach mehr eine kulturelle als eine wirtschaftliche ist. ihr rahmen ist viel zu klein, um ihr den charakter einer wirtschaftlichen messe zu geben. sie soll im wesentlichen zeigen, was deutschland auf dem gebiet des kunstgewerbes insbesondere der formschönen standardware zu leisten vermag und welchen anteil es an der formentwicklung des letzten jahrzehnts genommen hat.³⁷³

³⁷⁰ Driller 2002, S. 271.

³⁷¹ Ebd.

³⁷² Ebd.

³⁷³ Brief von Gropius an Fritz Drach, 19. Februar 1930. Zitiert nach Driller 2002, S. 270.

Zu diesem Zeitpunkt begannen sich die erheblichen Schwierigkeiten bei der Beschaffung geeigneter Exponate von deutschen Firmen jedoch erst abzuzeichnen.³⁷⁴ Der Mangel an repräsentativen Objekten aus deutscher Produktion in der fertigen Ausstellung bleibt vor dieser Aussage als möglicher Kritikpunkt bestehen.

Zu Gropius' oben zitierter Aussage, allein „formschöne Standardware“ aus deutscher Produktion in einer „kleinen kulturellen Ausstellung“ zeigen zu wollen, liest sich folgende Interpretation von Hemken bezüglich Ausstellung und Objekten nahezu konträr:

Hier scheint das Ausstellungsdesign eine Sinnebene hervorzurufen, die dem Massenprodukt scheinbar von vornherein zugeeignet wurde und nun neben dem Aspekt der Funktionalität ans Tageslicht befördert wird: der utopische Gehalt. [...] So war die Ausstellung von Gropius keinesfalls nur eine herkömmliche Warenmesse mit Produkten von deutschen Fließbändern. Vielmehr zeigte sich hier eine visionäre Zukunftsperspektive, die die moderne aufgeklärte Industriegesellschaft im Blickfeld hatte.³⁷⁵

In der Tat hatte Gropius mit seinen Mitstreitern eine Utopie geschaffen – das Leben im Hochhaus – welche von der Espresso-Maschine bis zur neuen Rolle der Frau in der Gesellschaft reichte. Damit kamen sie dem Bauhaus-Gedanken und dem „großen Bau“ nahe, wie er auch in der Ausstellung von 1923 angestrebt worden war. Auch Driller stellt rückblickend fest, dass es in dem Ausstellungskonzept „mehr um ‚Formschönheit‘ denn um ‚Standardware‘“³⁷⁶ ging: „In ihrem Hang zum Formalismus war die *Section Allemande* des Werkbunds damit in der Tat jene „Bauhaus-Ausstellung“, als die sie später vorrangig wahrgenommen wurde.“³⁷⁷

Als Ausstellung mit „visionärer Zukunftsperspektive“ und „utopischem Gehalt“ wurde die *Section Allemande* von Künstlern, Architekten und Gestaltern gleichermaßen rezipiert. Die Zukunftsperspektive in Form eines radikal neuen Lebensentwurfs, den die Ausstellungsmacher hier dem Publikum vermittelten, löste bei Kritikern wie Anhängern starke Reaktionen aus. Die kühle und minimalistische Präsentation, die durch das Material Metall und Glas dominiert wurde, und der Eindruck der stromlinienförmigen Sterilität, die den Gesamteindruck vieler Besucher prägte, wurde auch in den zeitgenössischen Rezensionen aufgegriffen. Dies zeigt beispielsweise folgende kritische Äußerung von Pierre Lavedan in *L'Architecture* im Jahr 1930:

On the beautiful steel barracks, I seem to read the following inscription: *the house without joy*. They really should have bad stomachs, these husbands who eat alone in their bedrooms, while their wives rest in theirs. They might invite each other to their doll's dinner party,

³⁷⁴ Siehe hierzu Driller 2002, S. 257 ff.

³⁷⁵ Hemken 2014, S. 199 f.

³⁷⁶ Driller 2002, S. 271.

³⁷⁷ Ebd.

which would be charming unless a rule of so well organized a house ordains that only Mondays, Wednesdays and Fridays will Monsieur dine with Madame and on Tuesdays, Thursdays and Saturday Madame will go to dine with Monsieur.³⁷⁸

Lavedan zielt hier nicht nur auf die Ästhetik der Räume, sondern auch auf das Konzept des Wohnhochhauses und Breuers Appartement.

Gropius' Botschaft eines neuen Wohn- und Lebensmodells entsprach nicht der gegenwärtigen Lebensrealität des durchschnittlichen Besuchers, der sich vielmehr in den Räumen der *französischen Séction* widerzuspiegeln schien. Dies betrifft nach Lavedan besonders einen Punkt, den Gropius' Auslegung von Müller-Lyers *Die Familie* nicht berücksichtigte:

And children? No place is foreseen for them in the home of the future. No doubt, as in Soviet Russia, the State has liberated them since birth from the family yoke. There will be no need for laughter, for playful yeast, for spontaneity among the calculators and then, in M. Gropius house, the poor little things will not even have anything to break, when everything is in steel.³⁷⁹

Dies ist ein durchaus berechtigter Kritikpunkt an Gropius' propagiertem Lebensmodell, jedoch könnte er gewiss auch auf die elegant-luxuriöse Präsentation des französischen Beitrages angewandt werden. Lavedan zielt hier aber auch auf das modernistische und sozialistisch anmutende Familien- und Lebensmodell ab, in dem auch der Frau eine wesentlich eigenständigere Rolle zugesprochen wurde.

Neben der immer wieder diskutierten Frage, inwieweit die Pariser Werkbundaussstellung von 1930 tatsächlich eine solche war, oder ob es sich vielmehr um eine Bauhaus-Schau handelte, bilden die Polarität von Warenschau versus Inszenierung sowie das vermittelte Modell des „Neuen Lebens“ als Leben im Wohnhochhaus die drei Hauptkritikpunkte an der Ausstellung. Mit Besinnung auf deren Kontext des traditionsreichen Salons und die bilaterale Bedeutung dieser kulturellen Annäherungsmaßnahme und der im Vergleich zur *Section Allemande* eher traditionell-historistisch ausgefallenen *Section française* erscheint derartige Kritik jedoch naheliegend. Unter diesen Umständen ist nicht verwunderlich, dass im Abschlussbericht der Deutschen Botschaft an das Auswärtige Amt folgendes stand:

[der] Gegensatz zwischen der französischen, sich in alten Bahnen haltenden oder jedenfalls nur sehr vorsichtig vorwärts tastenden „luxuriösen“ und „dekorativen“ Ausstellung und der deutschen spartanisch einfachen, sich in durchaus neuen Formen bewegend und nach neuen Zielen strebenden Abteilung [...] von einem grossen Teil des breiten Publikums in seiner Bedeutung nicht erkannt worden sein [mag].³⁸⁰

³⁷⁸ Pierre Lavedan in „Le Salon des décorateurs“, *L'Architecture*, vol. 43, 1930, S. 229. Übersetzt und zitiert von Overy 2004, S. 341.

³⁷⁹ Ebd.

³⁸⁰ PA AA, Botschaft Paris 926b, Bd. 4, Ausstellungen, Gerth an AA, 27. Juni 1930, zitiert nach Schober 2004, S. 80.

Im Gegensatz zu der kritischen Reaktion vieler Zeitgenossen fällt die Rezeption vonseiten des Fachpublikums damals wie heute überaus positiv aus. Jochen Driller resümiert hierzu, dass die „ihm [Gropius, A. d. V.] übertragene Aufgabe tatsächlich eine ganz außergewöhnliche Leistung bedeutet, berücksichtigt man die schwierige Raumdisposition in dem neobarocken Ausstellungsgebäude und die Kürze der zur Verfügung stehenden Zeit.“³⁸¹

Neben der zeitlich, politisch und finanziell komplizierten Ausgangslage – einem Zustand, den Gropius von seiner Arbeit für das Bauhaus kannte – spielt hier auch die Tatsache eine Rolle, dass das Format der Ausstellungsgestaltung selbst eine sich entwickelnde Disziplin war, die erst im Verlauf der 1930er Jahre zur vollen Blüte kam. Hemken weist ebenfalls auf diese Tatsache hin:

Die Gestaltung der Ausstellung, ihre Ausstellungstechnik zeugte von erstaunlicher Routine, ruft man sich in Erinnerung, daß das Einrichten von Ausstellungsinterieurs erst seit Beginn der Zwanziger Jahre als künstlerische Aufgabe definiert wurde. Gropius zog alle bis dahin bekannten Register des Ausstellungsdesigns, dessen Formenvokabular aus einem innovativen Wechselspiel künstlerischer Medien wie Architektur, Malerei, Bildhauerei, Typo- und Fotografie erwachsen war.³⁸²

Das Aufgreifen der „bis dahin bekannten Register“ führt Hemken in seiner Erläuterung bezugnehmend auf die *Section Allemande* weiter aus:

Der geschlossene Rundgang und die Sukzessivität der Informationen, die architektonische Durchdringung des Raumvolumens, die Variabilität des Betrachterstandpunktes (Auf-, Unter- und Frontalansicht), verschiedene Formen der Anschaulichkeit wie Modelle, 1:1-Konstruktionen usw., die Verlebendigung der Rezeption beispielsweise durch Öffnen und Verengen von Räumen sowie das Spiel von Transparenz und Geschlossenheit sind die wichtigsten Merkmale moderner Ausstellungs- und Raumgestaltung. Sie bezeugen Gropius' Anliegen, ästhetische Erfahrung und rationale Aneignung von Informationen jenseits von Herrschaftsformen zu ermöglichen, etwa durch Ausblendung des Monumentalen.³⁸³

In dieser spezifischen Form der Ausstellungsgestaltung liegt aus Sicht der meisten Rezipienten der besondere Wert der *Section Allemande* und ihre Bedeutung für das moderne Ausstellungsdesign.

Durch die Einladung des Deutschen Werkbundes hatte Walter Gropius die Gelegenheit erhalten, eine Ausstellung für einen großen und internationalen Salon zu planen und gestalterisch zu beeinflussen. Trotz oder Dank des zeitlichen Abstandes von rund einem Jahr zu seiner aktiven Bauhauszeit konnte Gropius hier sein persönliches Programm umsetzen, das auch essentielle Ideen des Bauhauses beinhaltete. Die Pariser Werkbundausstellung stellte

³⁸¹ Driller 2002, S. 259.

³⁸² Hemken 1994, S. 82.

³⁸³ Ebd.

für Gropius damit eine einzigartige Gelegenheit der gestalterischen Positionierung dar, wie auch Hemken hervorhebt:

Die Pariser Werkbund-Ausstellung aber war für Gropius ein zu begrüßendes Forum zur rekapitulierenden Inszenierung seiner Ideen und Weltanschauung. In diesem Sinne besaß sie monografischen Charakter. Geschickt war dieser Schachzug umso mehr, da sein künstlerischer Werdegang engstens mit der Geschichte des Werkbundes und der des Bauhauses verknüpft war.³⁸⁴

Die unmittelbare Wirkung der Ausstellung im künstlerischen Umfeld von Gropius spiegelt die Aussage eines Vertreters des deutschen Auswärtigen Amtes wieder. Diesem zufolge hatte Walter Gropius für einen festlichen Empfang anlässlich der Ausstellung in Paris eine Zahl französischer Künstler einladen lassen: „M. Perret, M. Mondrian, M. Le Corbusier, M. et Mme. Delaunay, M. et Mme. Arp, M. Vantongerloo, M. Léger. Alles Erscheinungen, die für gewöhnlich nicht in diesen Räumen verkehrten.“³⁸⁵ Es kann davon ausgegangen werden, dass diese Gäste die Ausstellung gesehen hatten oder zumindest kannten.

Eine besondere Form der Rezeption fand die Pariser Werkbundausstellung innerhalb des Bauhaus-Kreises. Hierzu schreibt Hemken:

Wie Herbert Bayer nachträglich resümiert, muss die Pariser Ausstellung in der Geschichte des modernen Ausstellungsdesigns für die Bauhäusler ein wichtiges Ereignis dargestellt haben, zeigte diese Ausstellung doch erstmals eine Art Vokabular des modernen Ausstellungsdesigns: Lichtregie, Denotation und Konnotation, Sukzession, Schließung und Öffnung, Materialästhetik, Fülle und Kargheit, Wechsel der Betrachterperspektive, Raumgliederung, Rhythmik.³⁸⁶

Hemken geht hinsichtlich der Bauhaus-Ausstellungsgestaltung noch einen Schritt weiter und stellt die von ihm oben genannten Prinzipien in einen größeren Zusammenhang zur Ausstellungspraxis der europäischen Avantgarde:

Die Bestrebungen der Avantgarde lassen sich geradezu als Strategien mit folgenden Zielen bezeichnen: Intensivierung der Betrachtung, Information statt Persuasion, Erleichterung der Rezeption bei gleichzeitiger Eindeutigkeit der Aussage, Vermeidung von visueller Monumentalität und Entsprechung eines neuen Raumgefühls, Dynamisierung des vorgegebenen Volumens der Ausstellungsräume.³⁸⁷

³⁸⁴ Hemken 2014, S. 120.

³⁸⁵ „Ermutigt durch den Erfolg, lud der deutsche Botschafter von Hoesch die Veranstalter der Ausstellung in das schöne Empire-Palais der Botschaft – einst Wohnsitz der Prinzen Beauharnais – zu einem großzügigen Empfang ein. Walter Gropius legte die Liste der einzuladenden französischen Künstler vor, die der Diplomat kopfschüttelnd bewilligte. Am Ende der Freitreppe stand der rot livrierte „chef de réception“ und klopfte mit dem Stab auf den Boden, während der ankündigte: „M.Perret, M.Mondrian, M. LeCorbusier, M. et Mme. Delaunay, M. et Mme. Arp, M. Vantongerloo, M. Léger“ alles Erscheinungen, die für gewöhnlich nicht in diesen Räumen verkehrten. Und es wurde ein tolles Fest.“ Giedion 1954, S. 52.

³⁸⁶ Hemken 2014, S. 117.

³⁸⁷ Ebd.

Unter Berücksichtigung dieser Aspekte, kann die Schlussfolgerung formuliert werden, dass die Ausstellung *Bauhaus 1919-1928* acht Jahre nach der Pariser Ausstellung eine Form der Rezeption von Gropius' Werk durch Herbert Bayer und damit eines der wesentlichen Folgeprojekte der Pariser Schau darstellt.

5.3 Gropius' *Section Allemande*: Ein Vorbild für Bauhaus 1919-1928?

Die Planung der *Section Allemande* von 1930 weist bezüglich Ihrer Realisierung und des Ergebnisses Elemente auf, die bei der New Yorker Bauhaus-Ausstellung am MoMA acht Jahre später wiederkehren, beziehungsweise weiterentwickelt werden. Auch hinsichtlich des organisatorischen Ablaufs gibt es gewisse Parallelen: Eine repräsentative Schau sollte innerhalb weniger Monate und mit begrenzten Mitteln zusammengestellt werden. Das Team um Gropius konnte 1930 nicht auf bestehende Praktiken zurückgreifen, da es eine Ausstellung dieser Art noch nicht gegeben hatte. Was die konkrete Auswahl der Objekte und die Gestaltung der Ausstellungsfläche anging, lagen ebenfalls nur grobe Vorstellungen vor. Auch am *Museum of Modern Art* musste Form und Sprache der Ausstellung neu entwickelt werden.

Zwar hatte es bereits Ausstellungen zur Avantgarde-Kunst und Kunstgewerbe gegeben, doch war der Anspruch neu, dass das gesamte Bauhaus vermittelt werden sollte – auch mittels der Ausstellungsgestaltung. Wie die Quellen zeigen, griffen die Ausstellungsmacher in New York 1938 auf ihre Erfahrung in Paris zurück. Overy verweist auf die enge konzeptuelle Verbindung zwischen den beiden Projekten:

Essentially a Bauhaus rather than a Werkbund exhibition, the *Section allemande* helped to promote Walter Gropius' own account of the Bauhaus outside Germany, serving as a model for the better known 'Bauhaus 1919-1928' exhibition at the Museum of Modern Art in New York in 1938. Gropius and his co-organizers had left the school two years before. The 1930 Paris show was in effect an exhibition of a 'Bauhaus idea' that no longer existed at the Bauhaus itself, now under the directorship of Hannes Meyer who was to be dismissed from his post a month after the exhibition closed.³⁸⁸

Overy streicht hier heraus, dass die Pariser Schau in gewisser Hinsicht als retrospektive Bauhaus-Ausstellung bewertet werden kann, zumindest aber als ein Resümee von Walter Gropius' Werk.

Über die Bedeutung der Pariser Werkbundausstellung von 1930 bestand bei den Beteiligten der New Yorker MoMA-Ausstellung von 1938 durchaus ein Bewusstsein, dass sie auch nach außen kommunizierten. So schreibt Alfred Barr im Ausstellungskatalog von 1938:

³⁸⁸ Overy 2004, S. 337.

There the whole German section was arranged under the direction of Walter Gropius. Consistent in programme, brilliant in installation, it stood like an island of integrity, in a mélange of chaotic modernistic caprice, demonstrating (what was not generally recognized at the time) that German industrial design, thanks largely to the Bauhaus, was years ahead of the rest of the world.³⁸⁹

Hier zeigt sich die große Bedeutung der Pariser Ausstellung für die MoMA-Schau in New York. Dennoch ist die Pariser Werkbundaussstellung lange Zeit nahezu vergessen und erhält erst in jüngerer Zeit wieder eine ihr angemessene Beachtung. Zum Verständnis der Herausbildung des Bauhauses als Ausstellungsgegenstand, also zu einem von seinem Lebenskontext getrennten Gegenstand der Kunstgeschichte, stellt die *Section Allemande* ein elementares Schlüsselmoment dar. Dies hebt auch Overy deutlich hervor:

Yet, in accounts of how this ‘myth of the Bauhaus’ was constructed, the Werkbund Exhibition in Paris has been overshadowed by the ‘Bauhaus 1919-1928’ exhibition that Barr organized in 1938 at MoMA, where the ‘Bauhaus idea’ was represented to the American public by a similar ‘team’ of collaborators and associates. By comparison relatively little attention has been devoted to the way in which the Paris exhibition contributed to the production and formation of the myth.³⁹⁰

Winfried Nerdinger ordnet die Bedeutung der Pariser Ausstellung für die inhaltliche und technische Ausgestaltung des Bauhauses als Ausstellungssujet sogar *über* der Ausstellung im MoMA ein: “[The] Section allemande ‘considered retrospectively as the most successful and fully developed presentation of the mature Bauhaus idea.’”³⁹¹

Wie die Rekonstruktion von Form und Wirkung der Pariser Werkbundaussstellung in diesem Kapitel zeigt, handelte es sich um ein Prestigeprojekt mit großer internationaler Aufmerksamkeit. Nach Schober

[...] war die Werkbund-Ausstellung in Paris schließlich eine der erfolgreichsten deutschen Ausstellungen im Ausland in den Weimarer Jahren – sowohl in künstlerischer Hinsicht als auch in Bezug auf die Wirkung vor Ort und die daraus resultierende Zusammenschau im Sinne einer amtlichen auswärtigen Kulturpolitik.³⁹²

Auch Sigfried Giedion berichtete 1930 in seiner Rezension in der Neuen Zürcher Zeitung von einem sehr positiven Echo auf die Ausstellung. Er behauptete, dass die Werkbundaussstellung weitestgehend positiv angenommen worden war und bezog sich dabei auf einige ausgewählte Auszüge aus deutschen und französischen Zeitungen:

³⁸⁹ Ausst.Kat New York 1938, S. 5.

³⁹⁰ Overy 2004, S. 338 f.

³⁹¹ Nerdinger 1996, S. 175.

³⁹² Schober 2004, S. 69.

Der Erfolg der Ausstellung auf dem heiklen Pariser Boden bedeutet vor allem eines: Nachträgliche Legitimierung der Arbeit, die das Bauhaus geleistet hat. Die Hetze und die Verleumdungen, die zehn Jahre lang in Deutschland gegen das Bauhaus gewütet haben, erweisen sich immer mehr als instinktlose Kurzsichtigkeit. Die Ausstellung ist weniger ein Griff in die Zukunft, als eine zehnjährige Bilanz. Die internationale Revision, die gewiß nicht durch befreundete Revisoren vorgenommen wurde, hat die Bilanz immerhin als richtig erkannt, und in den deutschen Aktiv-Saldo eingetragen.³⁹³

Diese Errungenschaften fielen bereits wenige Jahre nach der Ausstellung den kulturellen Umwälzungen der nationalistischen Kulturpolitik zum Opfer, die auch das das Verhältnis zwischen Deutschland und Frankreich veränderte.

³⁹³ Gropius 1954, S.52.

5.4 Abbildungen zur Section Allemande, Paris 1930

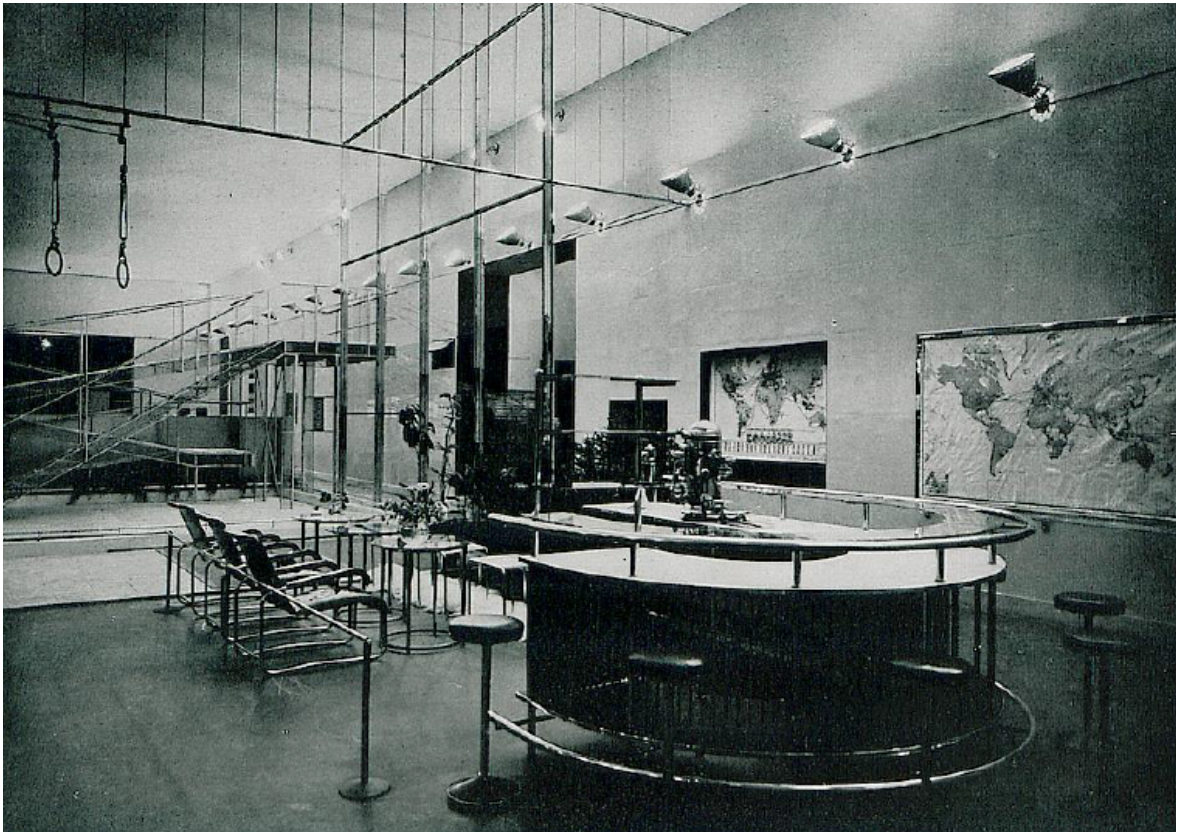


Abb. 20 Walter Gropius, Gesellschaftsraum mit Kaffeebar, Section Allemande, Paris 1930.

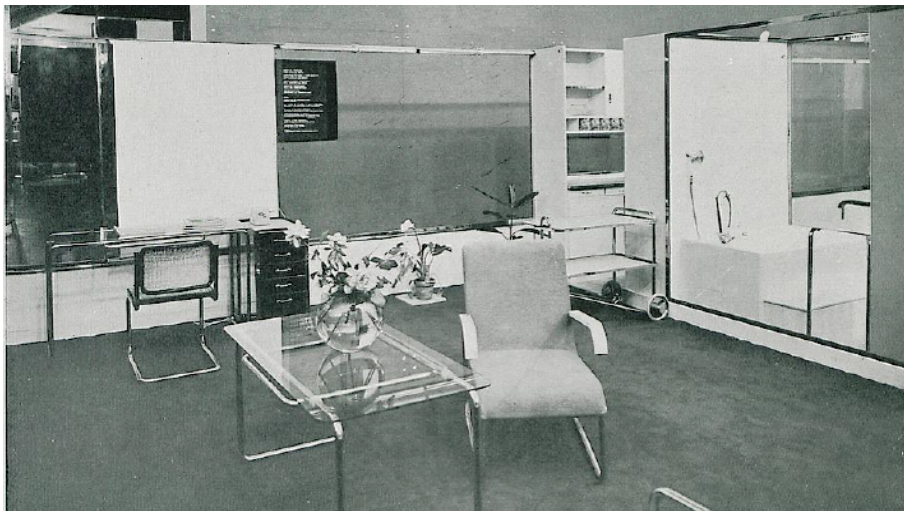


Abb. 21 Marcel Breuer: Zimmer der Dame, Section Allemande, Paris 1930.

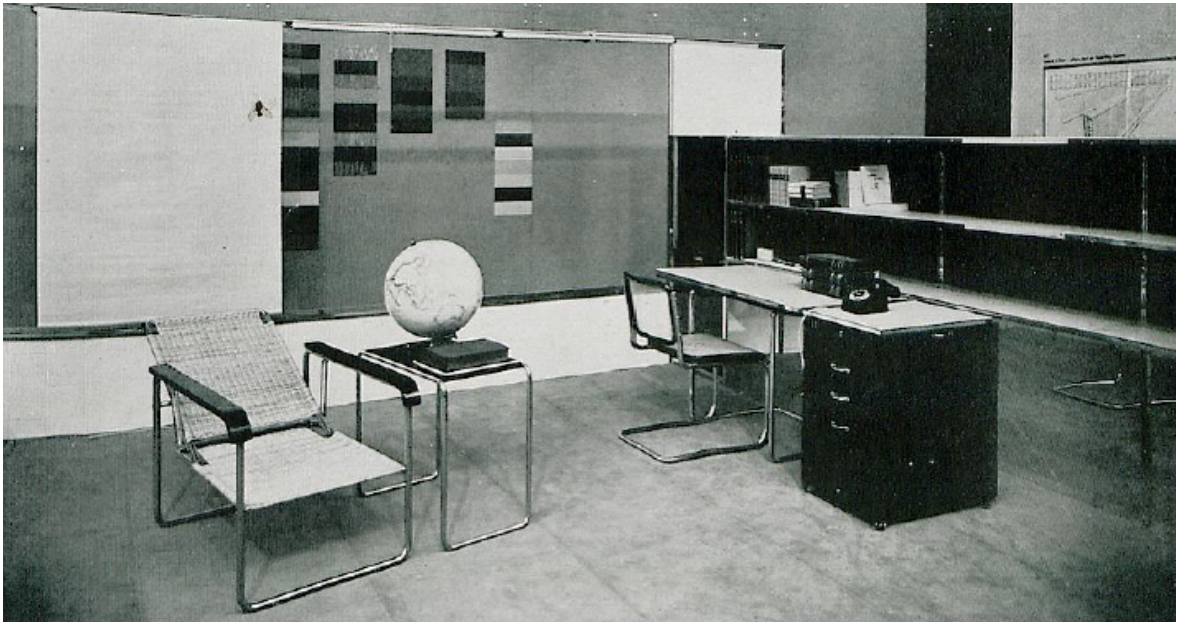


Abb. 22 Marcel Breuer, Zimmer des Herrn, Section Allemande, Paris 1930.

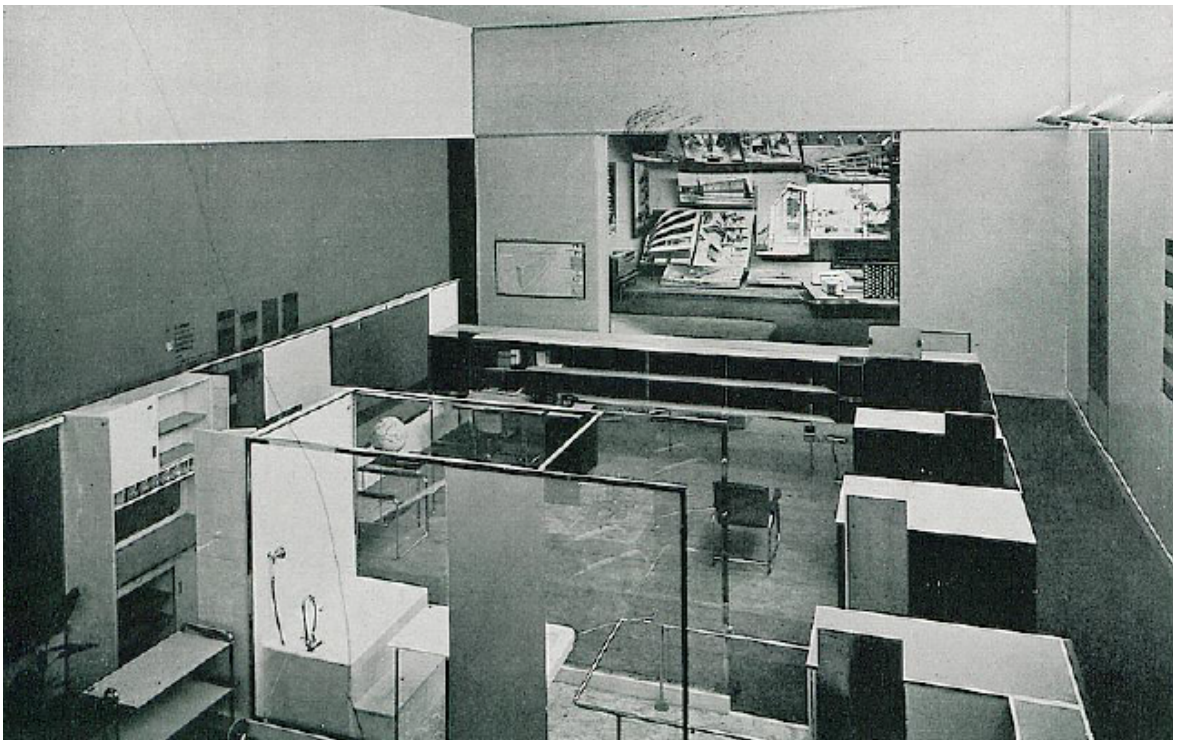


Abb. 23 Blick von der Brücke in die Wohnräume des Hauses, Entwurf Marcel Breuer, Section Allemande, Paris 1930.

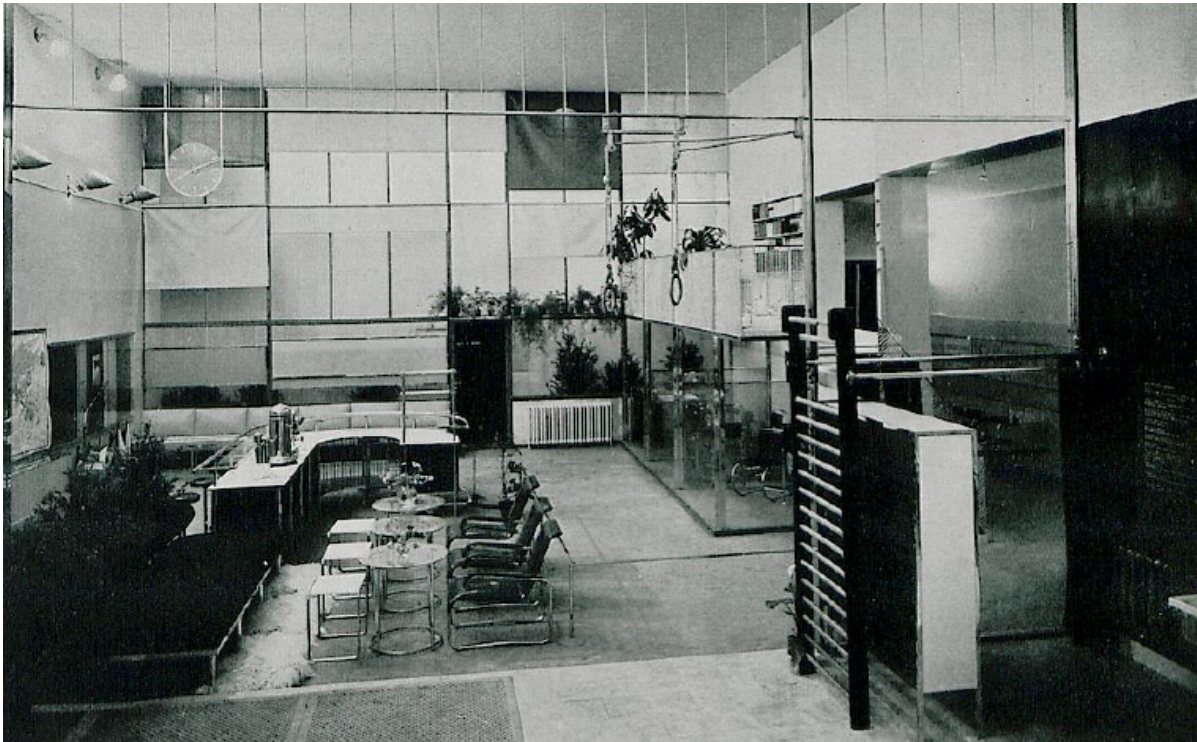


Abb. 24 Blick von der Brücke in den Gemeinschaftsraum, Entwurf Walter Gropius, Section Allemande, Paris 1930.

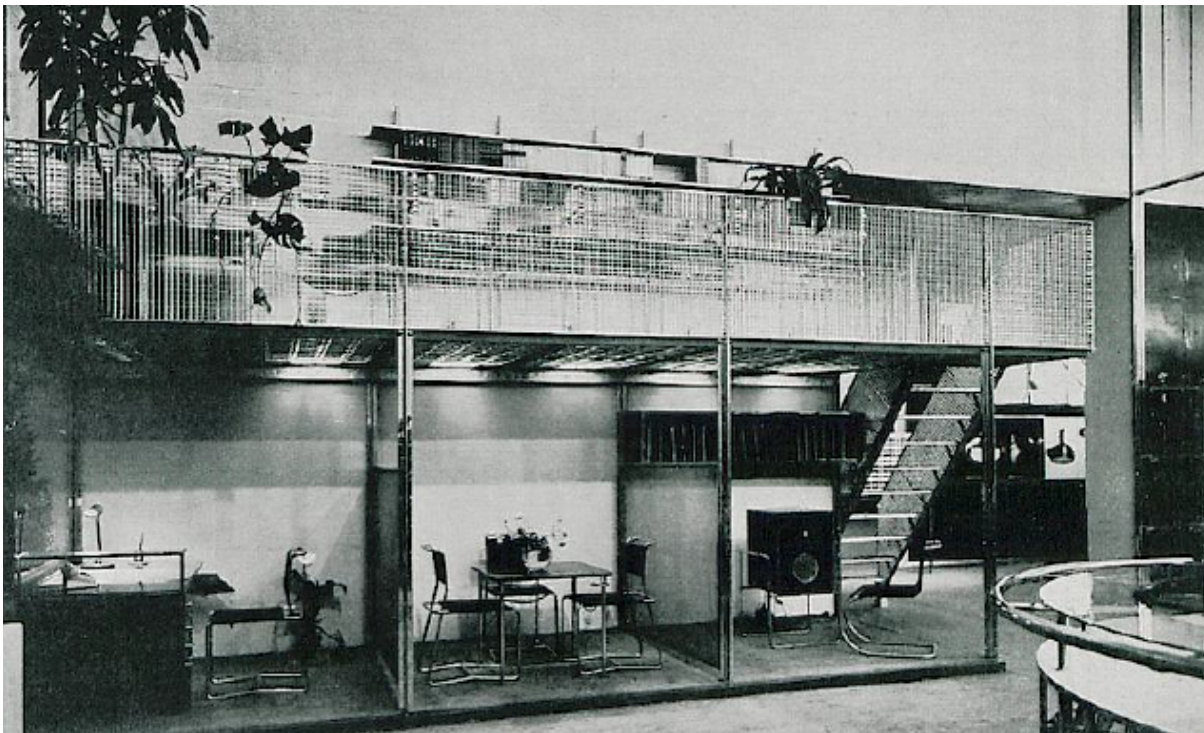


Abb. 25 Büchergalerie aus Tezettrosten mit Spiel.

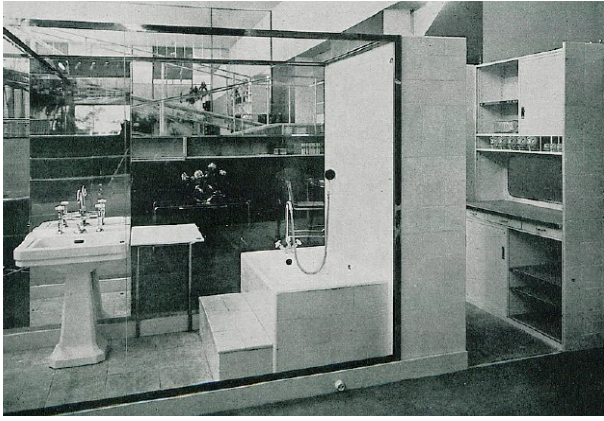


Abb. 26 Marcel Breuer: Bad und Waschraum, Section Allemande, Paris 1930.

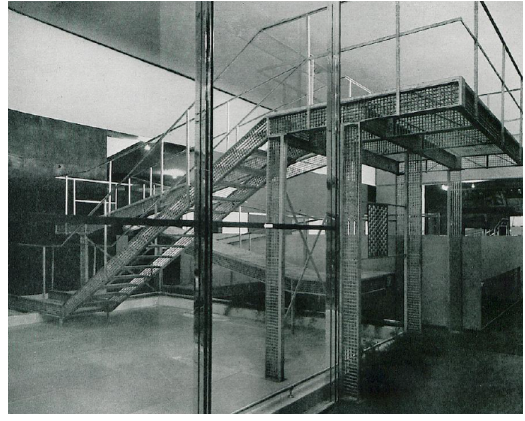


Abb. 27 Walter Gropius: Metallbrücke aus Tezett-Rosten, Section Allemande, Paris 1930.

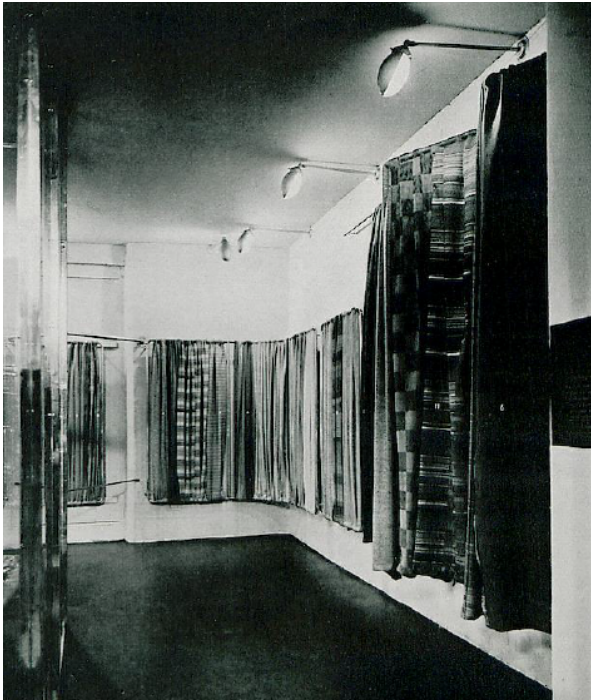


Abb. 28 Herbert Bayer: Anordnung von Stoffen, Section Allemande, Paris 1930.

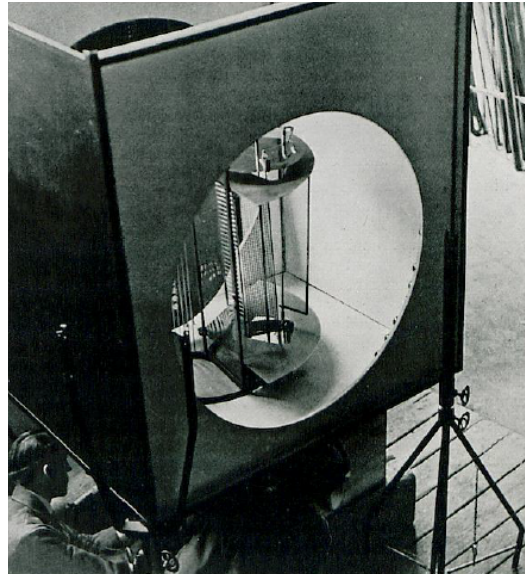


Abb. 29 László Moholy-Nagy: Lichtrequisit, Section Allemande, Paris 1930.

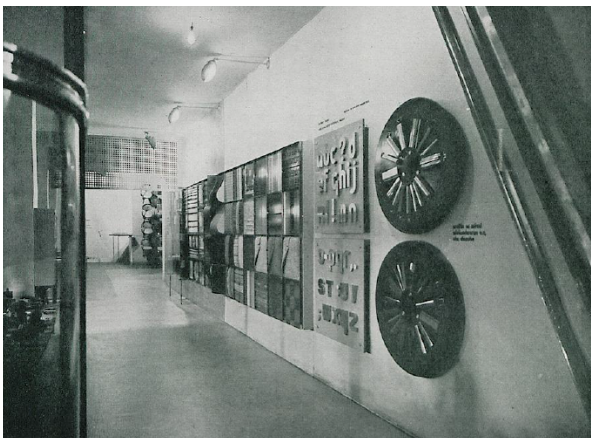


Abb. 30 Herbert Bayer, Typographie und Materialproben, Section Allemande, Paris 1930.

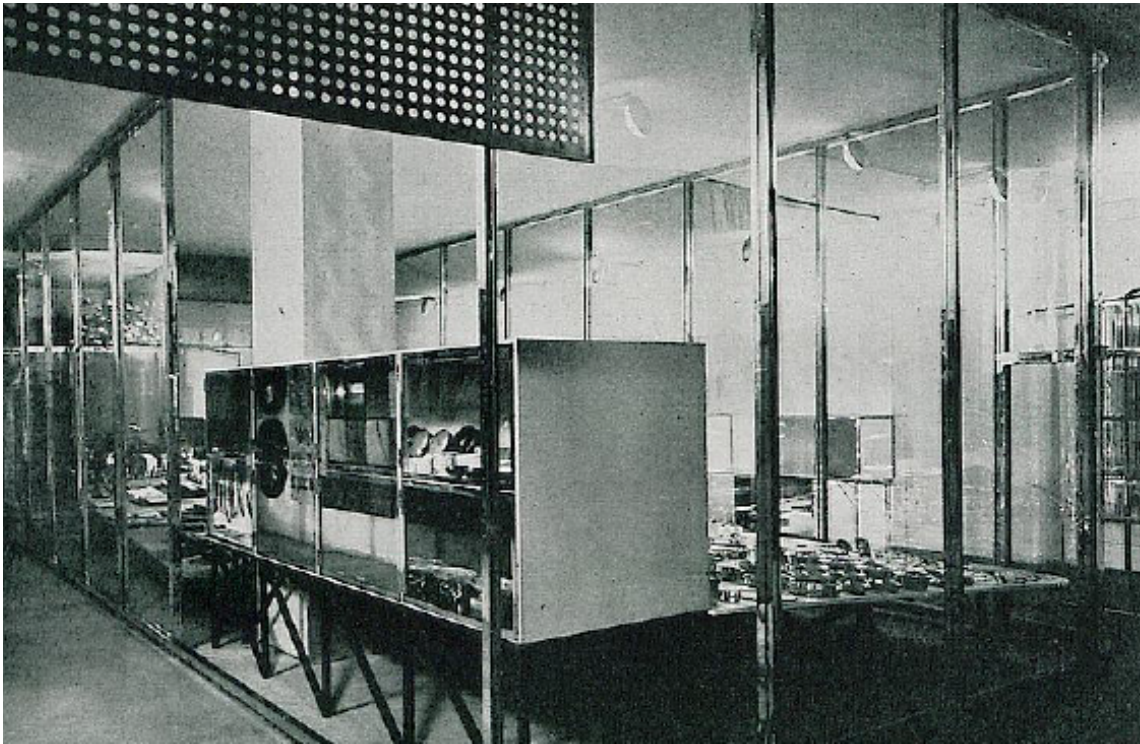


Abb. 31 Herbert Bayer: Rückansicht Große Vitrine, Section Allemande, Paris 1930.

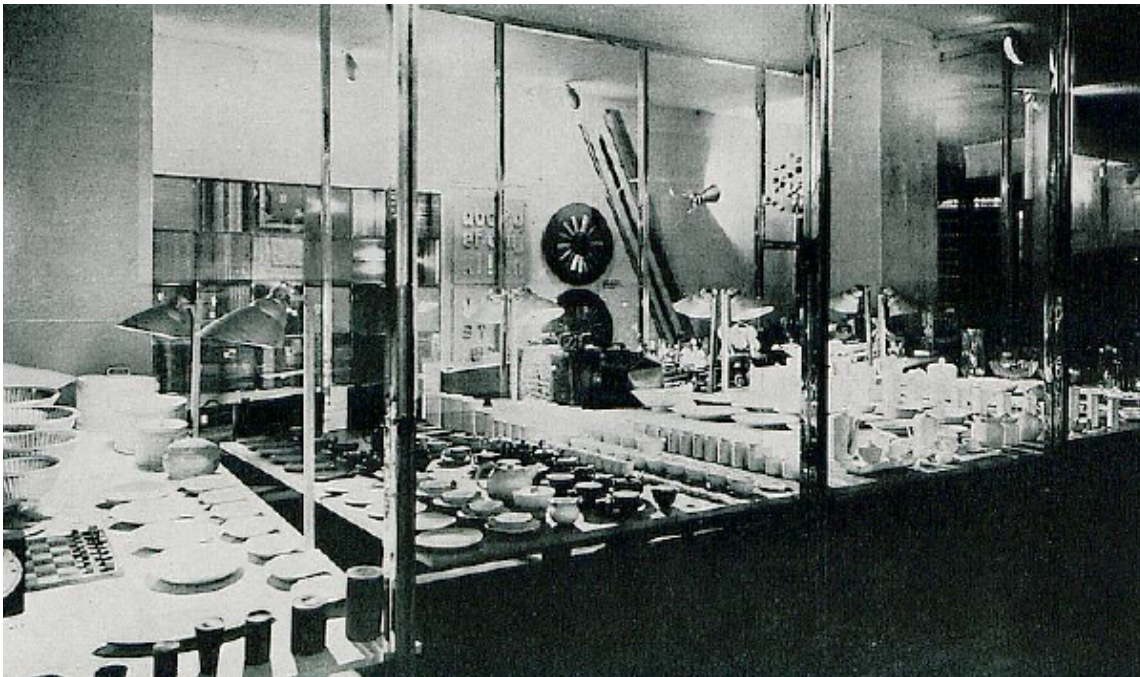


Abb. 32 Herbert Bayer: Große Vitrine, Section Allemande, Paris 1930

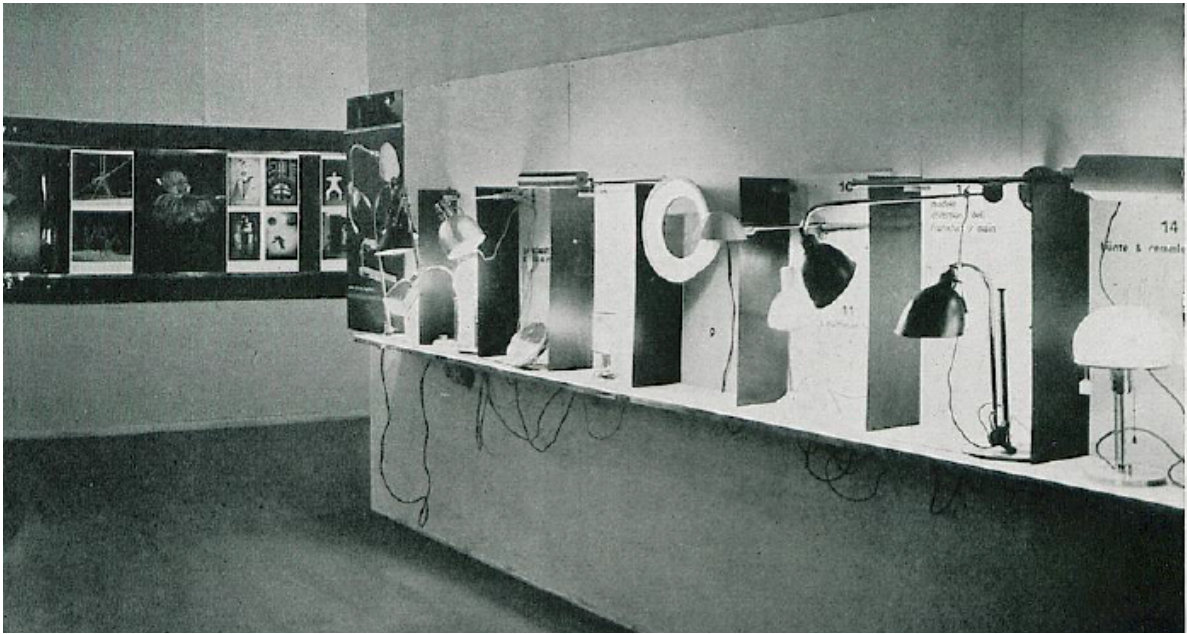


Abb. 33 László Moholy-Nagy: Wand mit Beleuchtungskörpern, Section Allemande, Paris 1930.



Abb. 34 Herbert Bayer: Architektur und Stuhltypen, Section Allemande, Paris 1930.



Abb. 35 Herbert Bayer: Abteilung Architektur, Section Allemande, Paris 1930.

TEIL II

6. Museale Kontextbestimmung II: Ausstellen und Musealisierung des Bauhauses in Nordamerika (1930-1938)

Im Prozess der Musealisierung des Bauhauses nach 1930 spielt die amerikanische Museumslandschaft eine besondere Rolle. Dabei, so die These, wird der Ausstellung *Bauhaus 1919-1928* am Museum of Modern Art (MoMA) eine besondere Schlüsselposition zuteil. Zwar handelte es sich nicht um die erste Ausstellung über das Bauhaus in den USA. Jedoch gilt sie aufgrund ihres didaktisch, auf Vollständigkeit abzielenden Inhalts und des anlässlich der Ausstellung von Alfred H. Barr Jr. und Walter Gropius produzierten, sehr umfangreichen Katalogs als eine der wichtigsten dem Bauhaus gewidmeten Ausstellungen der 1930er Jahre. Die Entwicklung dieser Ausstellung ist nicht zuletzt auch einer starken Bauhaus-Rezeption durch amerikanische Kunsthistoriker wie Alfred Barr, Philip Johnson oder Lincoln Kirstein seit den 1920er Jahren zu verdanken.³⁹⁴

Mit der Analyse der Ausstellung *Bauhaus 1919-1928* (New York, 1938) wird diese als drittes Beispiel vergleichend in eine Reihe mit der Ausstellung *Kunst und Technik – Eine neue Einheit* (Weimar, 1923) und der *Séction Allemande* für den Deutschen Werkbund, die sogenannte *Werkbundausstellung* (Paris, 1930) gestellt. *Bauhaus 1919-1928* ist damit die dritte große, von Walter Gropius geplante Ausstellung in der er das Thema Bauhaus für ein breiteres Publikum aufarbeitete. Wie die vorangegangenen Ausstellungsanalysen zeigten, verfolgte Gropius 1923 und 1930 den Anspruch, ein umfassendes Bild der Schule, ihrer vielseitigen Lehre und Erzeugnisse, ihrer ganzheitlichen Weltansicht oder ihrer historischen Dimension zu vermitteln. Inwieweit dies auch auf das Beispiel von 1938 zutrifft, soll im Folgenden gezeigt werden.

Ungeachtet der zeitlichen und räumlichen Distanzen, die zwischen diesen drei Ausstellungen liegen, stellt Walter Gropius als organisatorisch und vor allem inhaltlich federführend Beteiligter ein zentrales Verbindungselement dar. Als Mitarbeiter unterstützten ihm nahestehende frühere Bauhaus-Mitarbeiter, die die Projekte begleiteten und maßgeblich mitgestalteten, darunter Herbert Bayer, László Moholy-Nagy und Marcel Breuer. Als Ausstellung in einem Museum – in den USA – unterscheidet sich *Bauhaus 1919-1928* allein hinsichtlich des institutionellen Rahmens signifikant von den beiden früheren Beispielen. Dieses Projekt,

³⁹⁴ Siehe hierzu u.a. Weber ²1997. Eine detaillierte Studie zur frühen Bauhaus-Rezeption in den USA bietet Kentgens-Craig 1993.

von Museums- und Bauhaus-Vertretern gemeinsam ausgeführt, stellt einen zentralen Moment der Aufarbeitung des Bauhauses durch und für das Museum dar: Der Musealisierung des Bauhauses.

Neben den *Ausstellungsmachern*, ihren persönlichen Hintergründen und Motiven, und der *Ausstellung* selbst als Ergebnis eines Prozesses von Auswählen, Bewerten und Vermitteln wird hier nun der ausstellenden Institution *Museum* als dritter Untersuchungsebene besondere Beachtung geschenkt. Im Rahmen einer kritischen museologischen Analyse wird das MoMA dabei als Museum und als Ausstellungsstätte jedoch *nicht* als vermeintlich neutraler Ort der Kunstgeschichte angesehen. Es muss innerhalb seines spezifischen soziokulturellen, personellen und politischen Kontextes betrachtet und gedacht werden. Ein besonderer Aspekt an diesem dritten Ausstellungsbeispiel ist die seit seiner Gründung im Jahr 1929 bemerkbare Bezugnahme in Konzept und Arbeit des MoMA auf theoretische und formale Elemente des *Staatlichen Bauhauses* (1919-1933) in Deutschland.

Durch die Analyse der Bauhaus-Ausstellung von 1938 sollen Schlüsselmomente herausgearbeitet werden, die in diesem Kontext zum Verständnis und zur Bedeutung des Museums als Ausstellungsort beitragen. Mit dem thematisch begründeten geographischen Perspektivwechsel über den Atlantik in die USA muss die Ausstellung auch in ihrer Bedeutung für die bereits seit 1919 stattfindende Bauhaus-Rezeption innerhalb der nordamerikanischen Museumslandschaft eingeordnet werden. Wie in Europa spielen auch in den USA einzelne „Fürsprecher der Moderne“ eine wichtige Pionierrolle bei der Herausbildung eines nordamerikanischen Publikums für die Kunst der avantgardistischen Moderne Europas.³⁹⁵ Ein vorangestellter Überblick über die Entstehungsgeschichte und -zusammenhänge des „Museums der Moderne“ in den USA und seinen spezifischen Funktionsmechanismen bis in die 1930er Jahre bildet daher eine notwendige und sinnvolle Grundlage für die Analyse von *Bauhaus 1919-1928*.

6.1 Die Entwicklung des Museums der Moderne in den Vereinigten Staaten

Das „Museum der Moderne“ entwickelte sich in den Vereinigten Staaten unter anderen Vorzeichen als in Europa. Die Geschichte und wirtschaftliche Struktur der USA stellen dabei zwei wichtige Faktoren dar, die die deutlich größere Bedeutung des privaten Mäzenatentums erklären, das bis heute tief in der amerikanischen Museumslandschaft verwurzelt ist und

³⁹⁵ Weber²1997.

viele Museumsgründungen initiierte.³⁹⁶ Ein seit der Jahrhundertwende steigender Wohlstand vieler Amerikaner und vor allem ein wachsendes Großbürgertum führten im Lauf der 1920er zum Aufschwung des amerikanischen Kunstmarktes. Damit einher ging eine stetig wachsende Zahl an Sammlern für moderne Kunst, darunter auch etliche Philanthropen, die sich für dafür einsetzten, dass die USA nicht nur im Wirtschaftssektor, sondern auch im Bereich der Kunst mit Europa und besonders Großbritannien, Frankreich und Russland im Wettbewerb stehen konnten.³⁹⁷

Im Zuge dieses Wandels kam es bereits seit Ende des 19. Jahrhunderts zu zahlreichen Museumsgründungen, unter denen das 1872 in New York eröffnete *Metropolitan Museum of Art* bis heute einer der wichtigsten Vertreter ist.³⁹⁸ Auch in anderen Städten der USA fußten Museumsgründungen auf bürgerschaftlichem Engagement, wie Pedro J. Lorente beschreibt:

Groups of individuals assembled in clubs or academies, backed by the municipal powers and sustained by private donors and benefactors, erected in the last quarter of the century the first art museums in New York, Boston, Philadelphia, Washington, Detroit, Chicago, Saint Louis and Indianapolis.³⁹⁹

Gail Stavinsky fasst die Umstände zusammen, die zu dieser Museumsblüte führten und skizziert dafür beispielhaft das Motivationsgefüge der Gründer des New Yorker Metropolitan Museum:

Dieser durch individuelle Philanthropie, privatrechtliche Aufsicht und lokale Initiative gekennzeichneten Museumsgründung lag ein komplexes Motivationsgefüge zugrunde: Kunst als gesellschaftliches Prestige und als gewinnbringende Investition, Kennerschaft und ästhetisches Vergnügen ebenso wie populistische Ideale wie Bürgerpflicht, Erziehung der Öffentlichkeit und der Förderung der Kreativität.⁴⁰⁰

³⁹⁶ Die 1870er Jahre, die von einem wirtschaftlichen Aufschwung durch Industrialisierung und einem beginnenden globalem Machtgewinn geprägt waren, führten zu einer wachsenden Bürgerschicht im Land und einem gesteigerten nationalen Bewusstsein im internationalen Kontext. Bereits um 1860 waren die USA nach Großbritannien die zweitgrößte Industrienation und dies obwohl die Industrialisierung hier erst ein halbes Jahrhundert zuvor begonnen hatte.

³⁹⁷ Pascal Griener nennt in diesem Zusammenhang den Erwerb des Gemäldes „Blue Boy“ von Thomas Gainsborough im Jahr 1921. Der amerikanische „Eisenbahn-Baron“ Henry Huntington kaufte dieses Bild dem Duke of Westminster für die höchste Summe ab, die bis dahin jemals für ein Gemälde gezahlt wurde (148.000 £). Hierzu Griener: „Although the migration of pictures had started well before, it suddenly dawned on European connoisseurs that the old continent was emptied of its treasures.“ Griener 2003, S.173.

³⁹⁸ Das Metropolitan Museum war von Beginn an kein reines Kunstmuseum, sondern entsprach mehr dem Typus eines Universal museums. So verfügt es beispielsweise auch über eine große Sammlung von Kunsthandwerk.

³⁹⁹ Lorente 1999, S.220.

⁴⁰⁰ Siehe Stavinsky 1993, S. 163.

Diese Kombination aus ökonomischen und sozialen Motiven stellen Charakteristika dar, die auch bei anderen amerikanischen Museen, beispielsweise dem MoMA, zu finden sind.⁴⁰¹

Anders als bei etlichen großen Häusern in Europa wie dem Louvre, Prado oder der Berliner Nationalgalerie, konnten amerikanische Museen nicht aus säkularisierten ehemaligen fürstlichen Sammlungen aufgebaut werden. Pedro J. Lorente sieht darin einen Grund für die sich im Vergleich zu Europa zeitlich etwas spätere Entwicklung der amerikanischen Museumsszene: „Museum provision in the USA took time to develop because it started, as in the UK, without the helpful shortcut of simply opening historic palaces holding dynastic collections.“⁴⁰² Auch hinsichtlich der musealen Sammlungsstrategien, die Lorente für das Ende des 19. Jahrhunderts noch als „haphazard“⁴⁰³ (planlos) einstuft, ist der sich von vielen europäischen Häusern unterscheidende amerikanische Gründungskontext seiner Ansicht nach maßgebend: „Most city art galleries began without purchase funds: they took what was given, which more often than not would be nineteenth century art. Yet none intended to make recent art a specialty.“⁴⁰⁴

Aus den individuellen Gründungskontexten amerikanischer Museen resultierte demnach zunächst eine meist eher breite Sammlungspolitik. Jedoch konnten die Bedingungen, so Lorente, in gleichem Maß auch zu sehr individuellen Ausgangssituationen und zu Spezialisierungen führen: „Of course, museums benefiting from various private gifts grew irredeemably assorted, but those with a single founder and benefactor might result naturally in some kind of specialization, provided that this mentor had been a specialized collector.“⁴⁰⁵ Demnach konnten Museen bei entsprechendem Fokus ihrer jeweiligen Leitung auch ein festes Sammlungskonzept haben. Da sie in vielen Fällen zunächst auf Unterstützung von privater Hand angewiesen waren, handelte es sich bei den ersten Schenkungen zunächst vor allem um Kunst des 19. Jahrhunderts.⁴⁰⁶ Erst im Laufe der Zeit etablierte sich moderne

⁴⁰¹ Zu den führenden amerikanischen Philanthropen in dieser Ära gehörten Personen wie John Pierpont Morgan, Henry Clay Frick, Henry Walters, Cornelius Vanderbilt, Andrew W. Mellon, Andrew Carnegie, John D. Rockefeller und Solomon R. Guggenheim, deren Namen heute fest mit den jeweiligen Institutionen verbunden werden. Siehe hierzu u.a. Griener 2003, S. 85 f. und Stavinsky 1993, S. 163.

⁴⁰² Lorente 1998, S. 217.

⁴⁰³ Ebd., S. 221.

⁴⁰⁴ Ebd., S. 220.

⁴⁰⁵ Ebd., S. 221.

⁴⁰⁶ Ebd., S. 220.

Kunst in amerikanischen Privatsammlungen und für lange Zeit war die Moderne in Amerika zunächst das Ergebnis eines transatlantischen Kulturtransfers.⁴⁰⁷

Auch in der Sammlungsgeschichte des MoMA gibt es anfänglich ein ähnliches Phänomen. Obwohl das Museum sich von Beginn an programmatisch der Moderne sowie zeitgenössischer Kunst verschrieben hatte, wurden in den ersten Jahren zunächst etliche ältere Gemälde der klassischen Moderne an das Museum geschenkt oder ausgestellt. Daneben waren sukzessive, mitunter spezialisierte Ankäufe eine wesentliche Grundlage für Aufbau und Profilbildung von Museen in Nordamerika. In diesem Spannungsfeld von elitärem Kunstgenuss, bürgerschaftlichem Engagement und der „Erziehung der Öffentlichkeit“ bildeten sich die bedeutenden Sammlungen moderner Kunst heraus.⁴⁰⁸

Wie bei seinen nur wenig jüngeren New Yorker Nachbarinstitutionen, dem *Whitney Museum* und dem *Guggenheim Museum*, bewegt sich die Entwicklungsgeschichte des MoMA zwischen den Idealen des bürgerschaftlichen Mäzenatentums und spezialisiertem Sammeln moderner Kunst. Dabei wurde die Arbeit der Museen durch Fachleute und Kenner begleitet. So ließ sich Solomon R. Guggenheim von Hilla von Rebay beim Aufbau seiner Sammlung beraten, die unter anderem enge Beziehungen zu Wassiliy Kandinsky oder Herwarth Waldens Berliner Galerie *Der Sturm* hatte.⁴⁰⁹ Die Gründerinnen des MoMA um Abby Rockefeller betrauten ebenfalls einen Fachmann mit der Realisierung ihrer Vorstellungen und der Koordination der Prozesse des Sammelns und Ausstellens: Alfred H. Barr Jr. zählte in dieser Generation zu den akademisch gebildeten Fachleuten des Landes, die die Gründung und Entwicklung der Museen der Moderne in den USA seit Ende der 1920er Jahre maßgeblich mitgestalteten.

Diese neue Generation von Kunsthistorikern gewann schnell an Bedeutung und Einfluss in der im Vergleich zu Berlin, London und Paris noch recht überschaubaren amerikanischen Museumslandschaft. Aufgrund ihrer universitären Ausbildung waren sie in der Lage, Museen und ihre Gründer hinsichtlich ihrer Sammlungen und der „Erziehung der Öffentlich-

⁴⁰⁷ Die Rezeption einer europäischen Entwicklung der Moderne lässt sich beispielsweise an der *Armory Show* anschaulich zeigen, die 1913 in New York eröffnete. Die epochemachende Kölner *Sonderbundausstellung* von 1912 gilt heute als ein wichtiges Modell dieser Ausstellung, in der dem amerikanischen Publikum erstmals im großen Stil die europäische Moderne und Avantgarde präsentiert wurde.

⁴⁰⁸ Stavinsky 1993, S. 163.

⁴⁰⁹ Zunächst als *Museum of Non-Objective Painting* eröffnete Guggenheim 1939 sein Museum in Manhattan. Zu Guggenheim und Rebay siehe unter anderem Karole P.B. Vail: *The Museum of Non-Objective Painting. Hilla Rebay and the Origins of the Solomon R. Guggenheim Museum*, New York 2009 oder Jo-Anne Birnie Danzker: *Art of Tomorrow: Hilla Rebay and Solomon R. Guggenheim*, New York 2005.

keit“ zu beraten oder ihnen als Direktoren vorzustehen. Vor allem amerikanische Eliteuniversitäten wie Harvard, Princeton und Yale nahmen hierbei eine zunehmend diskursbestimmende Position ein. Ohne deren Einfluss kann die Genese des Museums der Moderne in den USA nicht verstanden werden. Auch die universitätseigenen Museen, wie beispielsweise *The Fogg Art Museum* bzw. *Busch-Reisinger Museum* in Harvard, verfügten über hochwertige Lehrsammlungen und dienten als Labor für die dort ausgebildeten Kunsthistoriker. Neben den genannten privaten Mäzenen aus der Wirtschaft stellten Akademiker und Universitäten die wesentlichen Initiatoren der amerikanischen Museumslandschaft dar.⁴¹⁰

Diese Akademisierung des Museumswesens in den USA der 1920er Jahre wurde zudem nachhaltig von kunsthistorischen „Selfmademen“ und Pionieren der Szene geprägt. Einer ihrer wichtigsten Vertreter war der aus der Bankiersdynastie Goldman-Sachs stammende Paul J. Sachs, selbst Bankier und Kunst(markt)-Kenner, der als Professor und Mentor an der Harvard University zahlreiche zukünftige Museumsdirektoren des Landes ausgebildet hatte. Von 1921 bis 1946 leitete er an der Harvard University den sogenannten „Museum Course“, dessen Geschichte und Bedeutung von Sally Anne Duncan wie folgt beschrieben wird:

The “Museum Course”, as it came to be known, played a vital role in the evolution of American museum profession. Several hundred of the course’s graduates went to distinguished careers in museums and academic institutions. These included directors of most of America’s premier institutions: Alfred Barr, Jr., founding director of the Museum of Modern Art; Perry Rathbone at the Museum of Fine Arts in Boston; James J. Rorimer at the Metropolitan Museum of Art in Washington, [...].⁴¹¹

Die Liste der hier genannten Namen zeigt, dass nahezu eine ganze Generation von jungen Museumsdirektoren diesen Kurs durchlaufen hatte.

Duncan beschreibt weiterhin den Ansatz, den Sachs in seinem Kurs vermittelte, der unter anderem vom Begriff des „Connaisseurturns“ geprägt wird:

Initiated in 1921, Sachs credited the idea for “Museum Work and Museum Problems” to a conversation with Henry Watson Kent, secretary of the Metropolitan Museum and an innovator in the field of museum education. Together they envisioned a program that would combine art history and connoisseurship with a comprehensive overview of the contemporary art world. The course would prepare young men and women for professional roles in museums as curators, directors and educators.⁴¹²

Paul Sachs bezog sich demzufolge bei seinem Ansatz auf einen Vertreter des New Yorker Metropolitan Museum und gewährleistet damit eine programmatische Rückbindung an eines der größten bis dahin bestehenden Museen in den USA. Zugleich bezeugt das Zitat die Modernität des Programms, das Frauen und Männer gleichermaßen anspricht und das mit den

⁴¹⁰ Siehe hierzu Kantor 2002.

⁴¹¹ Duncan 2002, S. 2 f.

⁴¹² Ebd., S. 3.

Rollen des Kurators, Direktors und Erziehers bis heute geltende Berufsfelder der Museumsprofession benennt. Sachs wurde 1929 ins Gründungskomitee des MoMA berufen.

Ein zentrales Element, das im „Museum Course“ behandelt wurde, war das Publikum. Hier zeigt sich bereits der Anspruch, Kunst in den neuen Museen der breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen: Die Bildung und „Erziehung“ amerikanischer Bürger zu einem mündigen Museumspublikum war von Beginn an eine wichtige Aufgabe für amerikanische Museen.⁴¹³ Doch auch wenn zu Beginn des 20. Jahrhunderts in den meisten größeren Städten in den USA bereits repräsentative Kunstmuseen und Vermittlungsprogramme bestanden, waren die Möglichkeiten, moderne europäische Kunst im Original zu sehen, für die breite Mehrheit der Amerikaner immer noch äußerst begrenzt.

Bis weit in die 1930er Jahre hinein bestand der beste Weg, moderne Kunst, die europäische Avantgarde oder gar ihre Künstler zu sehen, in einer Reise nach Europa und war damit ein Luxusgut.⁴¹⁴ Aus diesem Grund zählte moderne Kunst in den USA lange Zeit zu den Interessensfeldern der Eliten. Um Kunst und Publikum zusammenzubringen, war der Transfer der Kunstwerke – oder gar der Künstler selbst – in die Vereinigten Staaten für einige Zeit der einfachere Weg. In Privatwohnungen ihrer Mäzene, in Galerien und Museen wurden sie auf diese Weise einem mehr oder weniger großen Publikum zugänglich gemacht. Mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs wandte sich dieses Verhältnis ins Gegenteil und Amerika entwickelte sich in dieser Phase zu *dem* Ort, um moderne Kunst zu sehen. Einzelne Pioniere der Förderung moderner Kunst nahmen in dieser Epoche des Wandels eine zentrale Schlüsselposition als Vermittler zwischen den Kontinenten ein.

Ein entscheidender Initialzündler für die verstärkte Moderne- und Avantgarde-Rezeption in den USA war die *Armory Show* im Jahr 1913.⁴¹⁵ Sie ist ein erster wichtiger Moment des transatlantischen Transfers im Bereich der Kunst der Moderne und Gegenwart. Pascal Griener schreibt hierzu: „After 1913, the Armory Show whetted the appetite of serious collectors for the European Avant-gardes; here also the hunt for masterpieces soon took large-

⁴¹³ Siehe hierzu u.a. Kantor 2002.

⁴¹⁴ Vor allem bis zum Zweiten Weltkrieg handelte es sich um ein zeitlich und finanziell äußerst aufwendiges Unterfangen, den Atlantik per Schiff zu überqueren. Erst im Verlauf der 1940er Jahre kamen transatlantische Passagierflüge allmählich auf. Die Passagierluftfahrt innerhalb Amerikas bzw. Europas war zu diesem Zeitpunkt jedoch schon weit fortgeschritten. So wurde bereits 1919 eine Flugverbindung zwischen Berlin und Weimar eingerichtet.

⁴¹⁵ Die *International Exhibition of Modern Art*, bekannter als *Armory Show* (1913), war eine Ausstellung moderner europäischer Kunst, die jeweils vier Wochen in New York, Chicago und Boston gezeigt wurde. Dahinter stand ein 25-köpfiges Komitee, das sich *The Association of American Painters and Sculptors* nannte, das die rund 1600 Exponate als Verkaufsausstellung konzipiert hatte.

scale proportions.⁴¹⁶ Kunst von Goya bis Duchamp wurde in chronologischer Reihenfolge präsentiert, eine fortschreitende Entwicklung im historischen Kontinuum suggerierend.⁴¹⁷ Über die zahlreichen Besucher, die die Kunstwerke im Original sahen, stieg auch die Bekanntheit der Werke und ihrer Künstler beim amerikanischen Publikum. Eine weitaus kleinere, aber umso wichtigere Zielgruppe stellten Sammler und potentielle neue Käufer dar, denn alle Werke standen zum Verkauf.

Um die Organisatoren der *Armory Show*, Walter Pach, Arthur B. Davies und Walt Kuhn, bildete sich in dieser Zeit ein Kreis von Anhängern und Förderern avantgardistischer Kunst, darunter auch die zukünftige MoMA-Mitbegründerin Abby A. Rockefeller. In diesem Zusammenhang weist Griener auf die „überraschend kleine Gruppe der Vermittler“ zwischen Sammlern und ihrer Kunst hin, die in den USA das Fundament für Markt und Klientel für moderne Kunst etablierten:

A surprisingly small number of dealers and art-historians were involved as advisers. From the beginning of the century, the Duveen brothers, duly advised by Bernard Berenson, channeled most of the orders of Italian old masters for their fabulously rich American clients – the Fricks, Mellons and Kress. From the late 1920s onwards, the young Alfred Barr, first director of the MOMA [sic!], selected modern art works to exhibit, but also acted as an adviser to the Rockefellers, the Guggenheims and the Whitneys.⁴¹⁸

So wie es in Amerika zunächst vor allem Vermittler für alte Kunst gab, reihten sich demnach auch auf die Moderne spezialisierte Figuren wie Alfred Barr in dieses System von Agenten ein. Sie gehörten einem komplexen Netzwerk zwischen Markt, Museen und Kunst an, das sich allmählich zwischen Europa und den USA entspannte. Darin bildeten zunächst Paris, London und Berlin und zunehmend auch New York die zentralen Knotenpunkte.

Mit dem steigenden Kunstinteresse wuchs auch die Macht solcher „adviser“ (Berater) in der Szene. Die Museen und ihre Fürsprecher agierten aktiv in diesem Netzwerk und machten es sich zu Nutze, um ihre Deutungshoheit über die Kunst zu stärken. Dabei entdeckten sie das Format Ausstellung als Medium, mit dem Kunst sukzessive gezeigt, vermittelt und bekannt gemacht werden konnte. Dies ermöglichte ihnen eine Strategie, die den allmählichen Aufbau musealer Sammlungen begleitete und nicht von einer fertigen Sammlung ausging. Ausstellungen stärkten zugleich die Außenwirkung der Museen und profilierten sie gegenüber dem Publikum – oder gegenüber anderen Museen.

⁴¹⁶ Griener 2003, S. 173.

⁴¹⁷ Die *Armory Show* wurde allein in New York von mehr als 70.000 Menschen besucht. Unter den ausgestellten Künstlern befanden sich neben zahlreichen Impressionisten u.a. auch Ernst Ludwig Kirchner, Constantin Brancusi, Wassily Kandinsky, Georges Braque und Pablo Picasso. Siehe Ruby 1999, S. 30.

⁴¹⁸ Griener 2003, S. 174.

6.2 Katherine Dreiers *Société Anonyme, Museum of Modern Art Inc.* als Vorbild für das MoMA

Um ein tieferes Verständnis für die „Gründerzeit“ des Museums der Moderne in den USA zu gewinnen, soll hier neben dem MoMA ein weiteres „Museum“ exkurshaft vorgestellt werden. Im Gefüge von Förderung, Markt und Museen für moderne und zeitgenössische Kunst der 1920er Jahre hatte die amerikanische Malerin, Kunstsammlerin und Mäzenin Katherine Dreier bereits früh eine Schlüsselposition eingenommen.⁴¹⁹ Ihre Arbeit stellt heute eine Pionierleistung auf dem Feld der Avantgarde-Rezeption in den USA dar und hatte nachweisbaren Einfluss auf Alfred Barr und schließlich auch das MoMA selbst. Interessant sind dabei vor allem Dreiers persönliche Kontakte zu zahlreichen Künstlern, die Möglichkeiten für zukünftige transatlantische Kooperationen eröffneten. Aus diesem Grund und mit Blick auf die Thematik der Musealisierung des Bauhauses, soll ihr Wirken im Folgenden skizzenhaft vorgestellt werden.

Durch ihre Ausbildung und einen mehrjährigen Aufenthalt in Europa wies Katherine Dreiers Netzwerk enge Verbindungen zu zeitgenössischen europäischen Avantgardisten auf, darunter auch zu Wassily Kandinsky, Paul Klee und Oskar Schlemmer.⁴²⁰ Die drei genannten Künstler sind heute auch als Vertreter des Bauhauses bekannt, wurden bis Ende des Ersten Weltkriegs jedoch als Vertreter des Expressionisten wahrgenommen.⁴²¹ Auch zum Bauhaus selbst können einzelne Verbindungen nachgewiesen werden: Katherine Dreier hielt 1933 einen Vortrag an der letzten Bauhaus-Schule in Berlin.⁴²² Dreiers Wirkumfeld lag nach Aus-

⁴¹⁹ Katherine Dreier, die aus einer deutschen Einwandererfamilie stammte, hatte selbst Malerei studiert. Die *Armory Show* von 1913 führte zu ihrer Begeisterung für moderne Kunst. Sie verbrachte vor dem Ersten Weltkrieg einige Zeit in Paris, wo sie mit Gertrude Stein und anderen Akteuren der modernen Szene in Verbindung kam. Ebenfalls lernte sie in Europa Herwarth Waldens Galerie *Der Sturm* in Berlin kennen. Sie rezipierte Wassily Kandinskys 1912 veröffentlichte Schrift „Über das Geistige in der Kunst“ bevor sie mit Ausbruch des Weltkriegs nach New York zurückkehrte. Neben der Organisation von Ausstellungen gab sie zahlreiche Lesungen zu moderner Kunst. Siehe u.a. Gross 2009.

⁴²⁰ Wassily Kandinsky bekleidete seit 1923 das Amt des Vize-Präsidenten von Europa aus bis zu seinem Tod im Jahr 1944.

⁴²¹ Kentgens-Craig 1999, S. 146.

⁴²² Ebd., S. 133.

bruch des Ersten Weltkriegs vor allem in New York, wo sie mit etlichen Künstlern persönlich verkehrte.⁴²³ In diesem Kontext gründete sie zusammen mit Marcel Duchamp und Man Ray 1920 in ihrer New Yorker Wohnung die *Société Anonyme Inc., Museum of Modern Art*. Neben Man Ray entwickelte sich vor allem der Mitbegründer Marcel Duchamp zu einem wichtigen Kontakt und langjährigen Wegbegleiter.

Für die Entwicklung des Museums der Moderne in den USA und besonders im Kontext der New Yorker Kunstwelt stellte die *Société Anonyme Inc.* als sammelnde, ausstellende und vermittelnde Institution in den 1920er Jahren ein wichtiges und wegweisendes Modell dar.⁴²⁴ Über ein permanentes Museumsgebäude verfügte Dreiers *Société* jedoch nie, was ihre Einstufung als Museum durch die Kunstgeschichte in einem maßgeblichen Punkt zu irritieren scheint. Dennoch überrascht es, dass diese besondere Institution heute nur sukzessive in ihrer Bedeutung wiederentdeckt wird. Konzeptuell kann diese über die Jahre von zahlreichen Mitgliedern, darunter viele Künstler, getragene Organisation als das erste „Museum of Modern Art“, zumindest jedoch als eine seit 1920 einflussreiche Sammlung und als Podium für zeitgenössische Kunst in den USA angesehen werden.

Jennifer R. Gross schildert die Leistungen dieses „experimentellen Museums“ und dessen „tour de force campaign to bring modernism to America and [to] nurture an international artistic exchange.“⁴²⁵ Die über 80 Ausstellungen zu mehr als 70 Künstlern und rund 30 Publikationen der *Société Anonyme* lassen das Ausmaß der Wirkung und der Bedeutung von Katherine Dreiers Arbeit für die Kunst- und Museumslandschaft in New York und darüber hinaus erahnen.⁴²⁶ Besonders wichtig in diesem Kontext ist Dreiers Ansatz, europäische Avantgardekunst in den USA bekannt zu machen, die über Paris als Zentrum der Kunst weit hinausreichte. Sie entwickelte dabei einen Fokus auf deutsche und russische Avantgarde und

⁴²³ Seit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs 1914 kamen viele europäische Künstler nach New York, darunter Zentralfiguren der europäischen Avantgarde wie Francis Picabia und Marcel Duchamp. Beide kamen durch die Vermittlung von Walter Pach nach New York. Dort verkehrten sie mit den Größen der lokalen Szene wie den Galeristen und Sammlern Alfred Stieglitz oder Walter C. Arensberg und wurden von diesen gefördert. Stieglitz' Galerie 291 für avantgardistische Kunst stellt einen der frühesten Orte in New York dar, an dem regelmäßig Ausstellungen von Künstlern wie Pablo Picasso, Paul Cezanne oder Constantin Brancusi zu sehen waren. Um Alfred Stieglitz gruppierten sich etliche Künstler, darunter Picabia, Max Weber, Marsden Hartley, Georgia O'Keeffe u.v.m. Auch Walter C. Arensberg und seine Frau zählten zu diesem Netzwerk ebenso wie Marcel Duchamp, Man Ray und Katherine Dreyer.

⁴²⁴ Siehe hierzu u.a. Gross 2006. Das *Oxford Dictionary of Modern and Contemporary Art* stuft die Arbeit der *Société* als „serious and trailblazing“⁴²⁴ ein: „Its museum, which opened at 19 East 47th Street, New York, on 30 April 1920, was the first in the USA, and one of the earliest anywhere, to be devoted entirely to modern art [...]“. *Oxford Dictionary of Modern and Contemporary Art*, Oxford 2009, S. 667.

⁴²⁵ Gross 2006, S. 2.

⁴²⁶ Ebd., S. 2 ff.

pflegte ein umfangreiches Netzwerk zu deren Künstlern, welcher sich auch spätere Vertreter des Bauhauses wiederfanden.

Aus den Darstellungen von Gross geht hervor, dass Dreier bei ihrer Sammel- und Ausstellungstätigkeit im Namen der *Société Anonyme* von 1920 bis 1950 nicht nach engen formalen Kategorien vorging, sondern ein breites Spektrum an vielfach neuen, in den USA bisher unbekanntem Künstlern in ihr Programm aufnahm:

Unique to the collection, in contrast to those assembled and exhibited during the same period by Louise and Walter Arensberg, Alfred H. Barr, Jr., A. E. Gallatin, is its breadth. Dreier and Duchamp amassed it without consideration of renown, nationality, or alignment with a particular movement; their criterion was individual merit, and they often acted on the peripatetic lifestyle that many of them shared during the economically and politically tumultuous period of 1920-1940 [...].⁴²⁷

Diese individuell ausgeprägte Praxis ähnelt sehr der von Lorente beschriebenen breiten, auf den Entscheidungen und Vorlieben der jeweiligen Akteure basierenden Sammlungsstrategie, die er als charakteristisch für frühe Förderer der Moderne in den USA beschreibt.

Allein aufgrund der schieren Quantität der gesammelten und ausgestellten künstlerischen Positionen der Avantgarde muss sich die *Société Anonyme* in den 1920er und 1930er Jahren wie ein „Katalysator der Moderne“ auf die junge New Yorker Kunstwelt ausgewirkt zu haben. Somit stellt Dreiers *Société* in vielerlei Hinsicht den *Missing Link* zwischen der *Armory Show* 1913 und den Gründungen von Museen der Moderne in New York um 1930 dar. So bildete ihre Sammlung und ihre Ausstellungen, insbesondere die 1926 eröffnete große *International Exhibition of Modern Art* im Brooklyn Museum eine wichtige Blaupause für viele nachfolgende Ausstellungen und Sammlungen der Avantgarde in Amerika.⁴²⁸ Hierzu schreibt Gross: “[...] museum curators, dealers, and artists in the United States and abroad recognized the Société Anonyme, well into the 1930s, as a source for loans of objects, and for information on modernism in America [...]”⁴²⁹

Ein Beispiel hierfür findet sich auch in der Geschichte des Guggenheim Museum. Wie bereits deutlich wurde, war Wassily Kandinsky Mitglied der *Société Anonyme* aber auch Berater und Freund von Hilla van Rebay, die wiederum Solomon Guggenheim beriet. Kandinskys Werk stellt heute eine zentrale Säule in der Sammlung des Guggenheim Museum dar. Dort wird er vor allem als Einzelfigur des Expressionismus und Vorreiter abstrakter

⁴²⁷ Ebd., S. 2.

⁴²⁸ Die 1926 im *Brooklyn Museum of Art* gezeigte Ausstellung abstrakter Avantgardekunst, stellt eine der wichtigsten Ausstellungen ihrer Art seit der *Armory Show* 1913 darstellte. „The emphasis of the exhibitions was on avant-garde and abstract art and it was through them that such artists as Klee, Malevich, Miro, and Schwitters were first exhibited in America.“ Oxford Dictionary of Modern and Contemporary Art, Oxford 2009, S. 667.

⁴²⁹ Gross 2006, S. 4.

Kunst betrachtet, aber auch als Lehrer des Bauhauses eingeordnet. So zeigte das Guggenheim Museum 2012 die Ausstellung *Kandinsky at the Bauhaus, 1922-1933*. Seine erste Ausstellung in den USA hatte Wassily Kandinsky jedoch bereits 1923 in Dreiers *Société Anonyme*.⁴³⁰ Ein Jahr später erhielt auch Paul Klee durch die *Société Anonyme* sein Ausstellungsdebüt in den USA.

In ihrer einzigartigen Rolle als Förderin avantgardistischer Kunst aus Deutschland, Russland, e.a. in New York muss Katherine Dreier als Vorbildfigur auf Barr gewirkt haben, der selbst früh ein Interesse für diese Länder entwickelte und dies in seiner akademischen Kunstauffassung zum Ausdruck brachte. Doch trotz dieser Bedeutung handelt es sich bei der *Société Anonyme* um ein von der Kunstgeschichte bis heute viel zu gering beachtetes Thema. Dies mag unter anderem daran liegen, dass das wirkmächtige MoMA selbst diesen paradigmatischen Inkubator moderner Kunst und offensichtlichen Namenspaten in seiner eigenen Geschichte zunächst verdrängte. Jennifer R. Gross verweist in diesem Zusammenhang auf ein öffentliches Interview von Alfred Barr für das Magazin *Vanity Fair* im Jahr 1927:

Barr was reluctant to give it its due, at least in public. His own education in modern art had actually begun with Dreier's knowledge of Russian and German modernists; he noted the inspiration of the Société Anonyme's Kandinsky exhibition at Vassar College and at the Grace Horne Gallery, Boston, in 1927. Yet in a questionnaire on luminaries in the art world that he formulated for *Vanity Fair* in 1927, he omitted to cite Dreier.⁴³¹

Dieser Aussage zufolge erwähnt Barr die Bedeutung von Dreiers Arbeit für seine eigene am MoMA gegenüber der Öffentlichkeit nicht. Inwieweit sein Verschweigen von Dreier im Interview mit *Vanity Fair* von Barr persönlich oder von außen motiviert war, kann hier jedoch nicht erkannt werden.

Die erfolgreiche Etablierung des MoMA in der New Yorker Kunstlandschaft wird von Gross jedoch auch als einen Grund für den allmählichen Niedergang und das öffentliche Vergessen von Katherine Dreiers eigener Organisation angesehen:

Another reason for the relative anonymity of the Société Anonyme is acknowledged in letters to Dreier from artists such as Stella and John Storrs, who believed that the organization had been overshadowed by The Museum of Modern Art, New York, in receiving recognition for the establishment of modern art in America. Dreier and Duchamp felt a disregard for Barr's curatorial activities but acknowledged the Modern's growing importance.⁴³²

⁴³⁰ Societe Anonyme flyer for Kandinsky exhibition on Friday March 23, 1923. Katherine S. Dreier Papers / Société Anonyme Archive. Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University. <http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3768325>. (Abgerufen am 15.09.2016.)

⁴³¹ Gross 2006, S. 4.

⁴³² Ebd.

In diesem Zitat wird noch einmal die Zeitgenossenschaft von *Société Anonyme* und MoMA und ihre Wechselwirkung deutlich. Gross streicht hier jedoch auch heraus, dass Katherine Dreier die wachsende Bedeutung des MoMA anerkannte.

Ein Erklärungsansatz für die erfolgreiche Etablierung des MoMA und der „Verdrängung“ der *Société Anonyme* kann in der zu dieser Zeit verhältnismäßig überschaubaren amerikanischen Museumsszene gesehen werden, in der moderne und avantgardistische Kunst aus Europa zunächst noch eine verhältnismäßig kleine Nische füllte. Für die neu entstehenden Museen für moderne Kunst in New York galt es, sich auf dem amerikanischen Terrain zügig zu etablieren. In einem Brief aus dem Jahr 1950 äußerte sich schließlich Nelson A. Rockefeller, Sohn von Abby A. Rockefeller und selbst MoMA-Trustee, gegenüber Katherine Dreier zum Verhältnis des MoMA zur *Société Anonyme*:

In 1929, when we opened our doors, the Museum of Modern Art quite unwittingly assumed the second half of the *Société Anonyme*'s name. Since then we have followed your lead not only in name, but in several more important ways as our exhibitions and collections clearly show. Your foresight, imagination, courage, and integrity have been a frequent and important example to us.⁴³³

Beachtenswert ist hierbei besonders Rockefellers Betonung der vielen Ausstellungen Dreiers, die einen Einfluss auf das MoMA hatten.⁴³⁴

Für das wachsende Interesse an moderner Kunst in den USA stellten Wissen über aktuelle Tendenzen der Kunst und Kontakte zu Künstlern, Vermittlern und Sammlern in Europa ein wichtiges Kapital dar. Die Anerkennung der geschilderten Pionierarbeit Dreiers während der 1920er Jahre ist ein essentieller Bestandteil im Verständnis der Programmatik des MoMA als „Sonderfall“ in der amerikanischen Museumsszene. Dies fasst Sybil G. Kantor wie folgt zusammen:

⁴³³ Nelson Rockefeller, Letter to Dreier, April 30, 1950, The Museum of Modern Art Archives, NY, S.5.

⁴³⁴ Trotz dieser zahlreichen Ausstellungen konnte Dreier ihren langjährigen Wunsch, die umfangreiche Sammlung der *Société Anonyme* in ein eigenes Museum zu überführen, zeitlebens nicht realisieren. Als die Organisation ihre Existenz 1950 schließlich einstellte, hatte sich die Zahl ihrer Mitglieder stark verringert und die Aufmerksamkeit gegenüber ihrer Arbeit gesunken. Dreier vermachte die Sammlung der Yale University und Teile davon gingen schließlich 1953 als „Katherine S. Dreier Bequest“ in die Sammlung des Guggenheim Museum ein. Auch das *Museum of Modern Art* erhielt Teile ihrer Sammlung. „She bequeathed ninety-nine works from her personal art collection to the Museum of Modern Art, New York, including Brancusi, Duchamp, Kandinsky, Klee, and Mondrian.“ Oxford Dictionary of Modern and Contemporary Art, S.201. Die Werke des „Katherine S. Dreier Bequest“ sind auf der Internetpräsenz des Guggenheim Museum der Öffentlichkeit zugänglich. <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/acquisitions/10> (abgerufen am 08.10.15, 17:00h).

In the decade of the 1920s, a mounting flurry of activities occurred in the modern art area in America. These began with the remarkable efforts in 1920 of the founding of the Société Anonyme by the artists Katherine Dreier, Marcel Duchamp, and Wassily Kandinsky and they were followed by various demonstrations of avant-garde art in galleries and museums. Directly and indirectly, they all played a part in the formation of the Museum of Modern Art.⁴³⁵

6.3 Das MoMA als ein Sondertypus unter den Museen der Moderne

Die Gründung des MoMA ereignete sich zeitlich an der Schnittstelle zwischen einer Prosperitätsphase der Vereinigten Staaten nach dem Ersten Weltkrieg und der 1929 durch den Wall Street Crash in New York ausgelösten Wirtschaftskrise. In diese Epoche zwischen *Great Depression* und *New Deal* fallen die ersten zehn Jahre des MoMA und auch die hier im Fokus stehende Bauhaus-Ausstellung fand in dieser Phase statt. Mit dem Ziel, in New York ein Museum zu etablieren, das sich moderner Kunst sowie der Kunst lebender Künstler widmen sollte, wurde das Museum am 7. November 1929 in New York eröffnet. Wie viele amerikanische Museen war auch das MoMA ein Produkt der Philanthropie, denn seine überaus wohlhabenden und einflussreichen Gründerinnen Abby A. Rockefeller, Lillie P. Bliss und Mary Q. Sullivan gehörten zur Sammlerszene für moderne Kunst in New York.⁴³⁶

Die *Armory Show* von 1913 hatte bei ihnen das Interesse für moderne Kunst aus Europa und Amerika und ihr Selbstverständnis als amerikanische Förderinnen und Sammlerinnen moderner Kunst nachhaltig beeinflusst. Spätestens seit 1928 hatten die drei Frauen gemeinsam die Möglichkeiten einer solchen Gründung mit Dritten diskutiert.⁴³⁷ Georg Langfeld weist in diesem Kontext auf eine sehr aufschlussreiche Verbindung zwischen dem deutschen Kunsthistoriker Wilhelm Valentiner und Abby Rockefeller hin: „1924 unternahm Valentiner mit Abby Rockefeller eine Deutschlandreise, wobei er sie dazu ermunterte, Werke von Erich Heckel und Georg Kolbe zu erwerben. [...] Er ermutigte Rockefeller dazu, das MoMA zu Gründen.“⁴³⁸ Durch den Wall Street Crash im Oktober 1929 wurde die amerikanische Wirtschaft tief erschüttert und auch der starke Aufschwung der jungen Szene für moderne Kunst in New York. Dennoch hielten die Gründerinnen des MoMA an ihren Plänen fest. Russel Lynes beschreibt diesen besonderen historischen Moment: „The museum, which was conceived by very wealthy parents in a time of great affluence, had been born at a moment of

⁴³⁵ Kantor 2002, S. 190.

⁴³⁶ Abby Aldrich Rockefeller war mit John D. Rockefeller Jr., Erbe des millionenschweren Öltycoons John D. Rockefeller, verheiratet. Lizzie Bliss war die Tochter und Erbin eines neureichen Textilfabrikanten. Mary Quinn Sullivan hatte kein großes Vermögen, verfügte Russel Lynes zufolge jedoch über gute Kontakte innerhalb der Szene, Charisma und Connaissanceurum. Siehe Lynes 1973, S. 4-8.

⁴³⁷ Langfeld 2011, S. 60.

⁴³⁸ Ebd.

national catastrophe, just ten days after the stock market crash of October 1929.“⁴³⁹ Lynes schreibt dazu weiter: „[...] it was cultivated by people who were used to seeing their visions become realities [...]“⁴⁴⁰

Dieses Festhalten am Vorhaben, ein solches Museum kurz nach dem schlimmsten Börsenzusammenbruch des 20. Jahrhunderts zu gründen, zeugt von der wirtschaftlichen und persönlichen Konstitution seiner Initiatoren. Nach der Vision der Gründer sollte das MoMA zentral in der bis dahin noch recht überschaubaren New Yorker Galerien- und Museumslandschaft platziert werden. Bereits im Sommer 1929 veröffentlichte der Gründungs-Trust hierzu das erste öffentliche Statement, das über Orientierung und Schwerpunkte des neuen Museums aufklärte: Das neue *Museum of Modern Art* in New York solle so in Bezug zum *Metropolitan Museum of Art* stehen, wie das Pariser *Musée du Luxembourg* zum *Louvre*.⁴⁴¹ Dies bedeutete, dass sich das MoMA den lebenden Künstlern, den „modernists“, widmen, sie sammeln und ausstellen wollte, bis sie nach rund zehn Jahren gegebenenfalls würdig waren, ins Metropolitan Museum aufgenommen zu werden.

Der Text nennt daneben beispielhaft weitere Modelle von Kooperationen zwischen musealen Sammlungen für moderne Kunst in Berlin, München, Amsterdam und London. Interessant sind dabei die für Berlin genannten Künstler, unter denen sich auch Paul Klee und Lyonel Feininger befinden: „In Berlin similarly the historical museums are supplemented by the National Galerie [sic!] in the Kronprinzen Palast [sic!]. Here Picasso, Derain, Matisse rub shoulders with Klee, Nolde, Dix, Feininger and the best of the modern Germans.“⁴⁴² Modernistische Künstler Frankreichs und der USA sowie aus England, Deutschland, Italien, Mexico und anderen Ländern zählten zu den angestrebten Sammlungsschwerpunkten. Das Ziel dieses Modells war es, im Lauf der kommenden Jahre durch Schenkungen und Ankäufe

⁴³⁹ Lynes 1973, S. 3.

⁴⁴⁰ Ebd., S. 4.

Neben den drei genannten Gründerinnen gehörten A. Conger Goodyear, Paul Sachs, Frank Crowninshield und Josephine Boardman Crane zum ersten *Board of Trustees*, der bis heute ein mächtiges Organ im Aufbau des MoMA ist.

⁴⁴¹ Aus dem ersten öffentlichen Statement des Komitees 1929. Zit. nach: Elderfield 2004, S.9. Das Luxembourg-Louvre-Modell wurde allerdings erst ab 1940 konkreter verhandelt. Dieses Modell bestand bis 1953 und es ermöglichte dem Museum, eine dichte Sammlung moderner Kunst aufzubauen, „a collection of the best modern works of art.“ Die Konzepte für eine Sammlung in Form eines Torpedos von 1933 wurden 1941 neu aufgelegt. Nach dem Umzug in das heutige Stammhaus, unterzog das MoMA seine Sammlung einer kritischen Prüfung. Dabei trat es mit dem *Metropolitan Museum* in Verhandlungen bezüglich des 1929 geplanten Luxembourg-Louvre-Modells, um das selbst formulierte Sammlungsprofil zu erreichen. „Nothing, however, was sold in 1940, and almost half of the collection still comprised French art of the later nineteenth century. Barr was impatient and wrote in 1941 that only one-eighth of what the Museum owned was worthy an ideal collection [...]“ Elderfield 2002, S. 19.

⁴⁴² Publicity for Organization of Museum, August 1929, MoMA-Archives, NY.

https://www.moma.org/learn/resources/press_archives/1920s/1929 (Abgerufen am 06.04.16.).

in New York die besten Werke moderner Kunst zusammenzubringen, um langfristig eine hochkarätige Sammlung aufzubauen, die sich mit denen in Paris, Berlin und London messen konnte.⁴⁴³

Mit der Wahl des sogenannten Luxembourg-Louvre-Modells als Vorbild hatte sich das MoMA auch mit der Bedeutung der Kunstgeschichte und der Rolle des Museums darin auseinandergesetzt. John Elderfield, leitender Kurator des MoMA von 2003 bis 2008, ordnet die Bedeutung der durch den Louvre praktizierten Instrumentalisierung der (deutschen) Kunstgeschichte in diesem Kontext wie folgt ein:

This international art history, disseminated across the [Napoleonic] Empire and eventually leading to hangings arranged by national schools in their chronological sequence, would influence and be influenced by the development of *Kunstgeschichte*, the Germanic tradition of an historical rather than connoisseurial study of art. With the reinforcement of this scholarly, systematic and deterministic preoccupation with genealogy, there emerged, by the end of the nineteenth century, the practice of hanging pictures in lines, the better to tell the historical story.⁴⁴⁴

Bei der chronologischen Anordnung der Kunst nach Schulen oder Nationalitäten durch das Museum hatte die „wissenschaftliche, systematische und deterministische“ Kunstgeschichte nach Elderfields Aussage maßgeblichen Einfluss auf das Resultat – konnte aber auch selbst beeinflusst werden.

Das MoMA widmete sich mit der selbstaufgelegten Mission, zeitgenössische Kunst zu sammeln und auszustellen, einem bereits damals rasch wachsenden und sich wandelnden Bereich der Kunst. Zugleich stand das amerikanische Publikum erst ganz am Beginn einer breiteren Rezeption moderner Kunst. Einzelne, für das MoMA interessante Themen und Künstler hatten bereits punktuelle Aufmerksamkeit durch Museen erhalten, jedoch gehörte ihre Kontextualisierung, Vermittlung an die Öffentlichkeit und eine Rückbindung an die Wissenschaft zu den Hauptaufgaben, die das MoMA leisten wollte beziehungsweise musste. Dies bedeutete, dass neben der Suche nach geeigneten Objekten für die Sammlung auch die kunsthistorische und didaktische Aufarbeitung ein wesentlicher Teil der Museumsarbeit dieser Institution wurde, die unter anderem durch dessen von Beginn an kontinuierlich durchgeführte Publikationsprogramm belegt wird.

Als ein zentrales Medium bildete sich innerhalb dieses Museumsmodells die Ausstellung heraus. Für das Bestreben, die Kunst der Öffentlichkeit zu vermitteln, stellte das Ausstellen eine nahezu existenzielle Praxis dar, die zugleich dem sukzessiven Aufbau der Sammlung

⁴⁴³ Siehe Elderfield, John: *The Front Door to Understanding*, in: Elderfield, John (Hg.): *Modern Painting and Sculpture. 1880 to the Present at the Museum of Modern Art*, New York 2004, S.9.

⁴⁴⁴ Elderfield 2004, S. 41.

diente. Darüber hinaus agierten die Mitarbeiter des MoMA in den ersten Jahren in dem Bewusstsein, eine durchlässige Sammlung und „Vorzimmer“ des *Metropolitan Museum* zu sein. Kirk Varnedoe schildert die Folgen, die diese Vision Anfang der 1930er für die Sammlungsstrategie des MoMA hatten: „The idea of „the American Luxembourg“ brought with it, though, a clear implication for the works the new museum would acquire: That in time they (or at least the best of them) would be transferred to the bigger, older institution.“⁴⁴⁵

Bruce Altshuler erörtert in „Collecting the New“ am Beispiel des Musée du Luxembourg den Sogeffekt, der sich aus diesem zweiteiligen Museumskonzept ergab:

With works by important French artists passing from the Luxembourg to the Louvre within five or ten years after the artist's deaths, room was freed in the Luxembourg for new art, and an institutional structure was created for an ongoing state of commitment to the collecting and display of contemporary work. This commitment soon was expressed by large-scale state purchase of paintings of the annual Salons, works bought from the Luxembourg and increasingly, for the expanding system of provincial museums.⁴⁴⁶

Anstelle der hier genannten staatlichen Ankäufe aus den Salons sollte das MoMA durch Schenkungen und Ankäufe die jüngsten Erzeugnisse der zeitgenössischen Kunstproduktion aufnehmen und vor dem Hintergrund aufarbeiten, dass diese nach einiger Zeit in die Sammlungen des *Metropolitan Museum of Art* übernommen werden sollten.

Unter Berücksichtigung der Tatsache, dass das *Metropolitan Museum* von Beginn an nicht nur bildende Kunst, sondern auch Objekte aus Ägypten, Asien und Afrika sowie europäische Skulpturen, Kunsthandwerk und dekorative Kunst etc. sammelte, erscheint das folgende Statement aus der Pressemeldung des MoMA von 1929 in diesem Kontext allein aus praktischen Gründen naheliegend:

In time the Museum would probably expand beyond the narrow limits of painting and sculpture in order to include departments devoted to drawings, prints and photography, typography, the arts of design in commerce and industry, architecture (a collection of projects and maquettes), stage designing, furniture and the decorative arts. Not the least important collection might be the filmothek, a library of films, with a projection room such as is already maintained in Moscow [...].⁴⁴⁷

Aus dieser Programmatik kann der Schluss gezogen werden, dass von Beginn an Pläne bestanden, bei der Sammlungs- und Ausstellungstätigkeit des MoMA weit über moderne Malerei und Skulptur als Kategorien hinaus zu gehen. Was sich hier als weiche Blaupause

⁴⁴⁵ Varnedoe 1995, S. 15.

⁴⁴⁶ Altshuler 2005, S. 3.

⁴⁴⁷ Publicity for Organization of Museum, August 1929, MoMA-Archives, NY.
https://www.moma.org/learn/resources/press_archives/1920s/1929 (Abgerufen am 06.04.16.)

des breiten Sammlungsspektrums des *Metropolitan Museum* andeutet, war zugleich prädestiniert dafür, die vielseitigen Erscheinungsformen der Avantgarde aufzunehmen – und damit nicht zuletzt auch des Bauhauses.

6.4 Alfred Barrs *Multidepartmental Plan* für das MoMA: Sammeln und Ausstellen

Wie im vorangegangenen Kapitel dargestellt, hatte sich das *Museum of Modern Art* aus einem spezifischen zeit- und kulturgeschichtlichen Entstehungskontext der internationalen Museumslandschaft der späten 1920er Jahre entwickelt. Dabei wurde das Museum aufgrund seiner Position im Netzwerk zwischen akademischen, wirtschaftlichen und künstlerischen Protagonisten im Verlauf des 20. Jahrhunderts zu einem bedeutenden Akteur der Musealisierung der Moderne. Der Kunsthistoriker Alfred H. Barr Jr. entwickelte sich in diesem Kontext zu einem wichtigen Einflussnehmer auf das Konzept der Sammlung des MoMA und zu einem bedeutenden Protagonisten der ersten vierzig Jahre dieses Museums. Er verfügte über zahlreiche Kontakte zu Europas Kunstwelt und zu einer neuen Generation von amerikanischen Wissenschaftlern, die an Universitäten wie Harvard und Princeton zu moderner Kunst und Architektur forschten und lehrten.

Sybil Kantor beschreibt diese neue Generation amerikanischer Kunsthistoriker, das Feld ihres Interesses und ihre Perspektive: „The probability is that modernism was ripe for importation from Europe and interested young men, such as [Lincoln, A. d. A.] Kirstein and Barr, were at the vortex of the movement.“⁴⁴⁸ Die moderne Kunst sei dieser Aussage zufolge „reif“ gewesen, um von ihnen aus Europa in die USA importiert zu werden. Monroe Wheeler, selbst langjähriger Trustee des MoMA, bringt die Bedeutung der renommierten Eliteuniversitäten für das Museum auf den Punkt: „Make no mistake, the Museum of Modern Art began in Harvard.“⁴⁴⁹ Wie bereits dargestellt, hatte Barr in Harvard Paul J. Sachs’ Seminar „Museum Work and Museum Problems“, den sogenannten „Museum Course“, besucht, aus dem in den folgenden Jahren viele bedeutende Figuren der jungen, amerikanischen Museumsszene hervorgingen.⁴⁵⁰

Karen Koehler beschreibt das dort entstandene Netzwerk, welches die Elite-Universitäten und die amerikanische Museumslandschaft miteinander verband:

[...] Sachs manned the staffs of the most important museums of America with his students,

⁴⁴⁸ Kantor 2002, S. 197.

⁴⁴⁹ Monroe Wheeler, Trustee des MoMA, zit. nach: Kantor 2002, S. 197.

⁴⁵⁰ Kantor schreibt zum inhaltlichen Ziel von Sachs’ Seminar: “[...] the museum course [...] was instituted to counteract the European tendency to separate the connoisseur-curator and the university professor.” Ebd., S. 57.

including A. Everett Austin of the Wadsworth Atheneum, John Walker of the National Gallery, James Rorimer of the Metropolitan Museum of Art, Henry Sayles Francis of the Cleveland Museum, Otto Wittmann of the Toledo Museum, Henry Francis Taylor of the Worcester Museum (later of the Metropolitan Museum), James Plaut of the Institute of Contemporary Art in Boston and, of course, Alfred Barr of the Museum of Modern Art.⁴⁵¹

Der Beziehung zu Sachs als Mentor und dessen finanzieller Unterstützung verdankte es Barr auch, dass er 1926/27 eine Reise nach Europa antreten konnte. Diese Europareise stellt eine prägende Episode in Barrs Werdegang vor seiner Position als Direktor des MoMA dar.⁴⁵² Er konnte dadurch Europas Kultur und Gesellschaft in einer Zeit aus erster Hand zu erfahren, in der solche Reisen für Amerikaner noch ein Privileg darstellten. Ausgestattet mit Empfehlungsschreiben seines Förderers Sachs traf Barr in Frankreich, England, Deutschland und Russland das „Who is Who“ der europäischen Kunstszene.⁴⁵³

Auch das Bauhaus in Dessau war eine Station auf Barrs Reise. Kantor schreibt hierzu: „He traveled throughout Europe gathering books, photographs, and information for articles and broadened his concept of modernism as an international movement; he was having art experiences that few of his contemporaries, European or American, had encountered.“⁴⁵⁴ Das von Kantor erwähnte „Konzept der Moderne als internationale Bewegung“ prägte seine Arbeit maßgeblich und damit auch das Konzept des MoMA.⁴⁵⁵ Denn knapp ein Jahr nach dieser Europareise wurde Alfred Barr 1929 damit beauftragt, für die Vision der MoMA-Gründer ein konkretes Sammlungs- und Ausstellungskonzept zu entwickeln. Dadurch wurde er maßgeblich in die inhaltliche Selbstdefinition des Museums einbezogen und prägte diese durch seinen eigenen Ansatz.

⁴⁵¹ Siehe Kantor 2002, S. 75.

⁴⁵² Für seine Reise nach Europa 1927 erhielt Barr finanzielle und intellektuelle Unterstützung durch seinen „Harvard Mentor“ Paul J. Sachs, der ihn zudem für ausgesuchte Kontakte und Stationen überall in Europa Empfehlungsschreiben ausstellte. Hierzu Kantor: „His [Sachs'] lack of formal art education notwithstanding Sachs's power in the art market was the basis of his success. He could name some of the richest men in America and Europe as his lifelong friends – people who served as sources for money, art loans, visits to their collections, and so forth.“ Kantor 2002, S. 53.

⁴⁵³ Nach Angabe Kantors befanden sich unter den besuchten Persönlichkeiten unter anderem der Kunsthistoriker Julius Meyer-Graefe, der Pariser Kunsthändler Paul Rosenberg, Galerist von Picasso und späterer Freund von Barr sowie der Schweizer Kunsthistoriker Paul Ganz. In Berlin traf er Max Friedländer, Direktor der Berliner Gemäldegalerie; Ludwig Justi, Direktor der Nationalgalerie. Ebenso Dr. Wilhelm von Bode, Gründer des Kaiser-Friedrich-Museums und prägende Figur des modernen Museumswesens.⁴⁵³ Weiterhin den Kunstkritiker Paul Haviland, den Mäzen und Mitbegründer des Frankfurter Städel Museums, Baron Robert von Hirsch und den Kunstsammler Auguste Pellerin. Kantor 2002, S. 147.

⁴⁵⁴ Im Gegenzug zu den vermittelten Kontakten sollte Barr seinem Förderer eine Liste von Büchern zu moderner Kunst aus Europa mitbringen. Kantor 2002, S. 147.

⁴⁵⁵ Kantor 2002, S. 147.

Direkt nach seiner Rückkehr in die USA hielt Barr am Wellesley College eine Vorlesung zu moderner Kunst, die heute von der amerikanischen Kunstgeschichte als eine der ersten ihrer Art in den USA gehandelt wird und deren Aufbau später eine wichtige inhaltliche Grundlage für die Pläne des MoMA bildete.⁴⁵⁶ Teile der Vorlesung thematisierten den Kubismus, die Neue Sachlichkeit („new objectivity“), den Konstruktivismus, das Bauhaus und VKhUTEMAS ebenso wie die Künstler Pablo Picasso, Henri Matisse, Paul Cézanne, Otto Dix, Paul Klee, Giorgio de Chirico, uvm.⁴⁵⁷ Als erster Direktor des MoMA war Barr mit der kunsthistorisch sehr besonderen Situation konfrontiert, seine Auffassung der Moderne *direkt* in den Strukturen des gegründeten Museums materialisieren zu können. Dabei musste er teilweise recht unterschiedliche Vorstellungen zusammenbringen und Kompromisse finden: Einerseits strebte das Kuratorium eine Meisterwerksammlung der Moderne an, die mit dem *Metropolitan Museum* kooperieren sollte. Andererseits lag ein wesentlicher Fokus auf dem Sammeln und Ausstellen von Werken lebender Künstler.

Wie konnte das MoMA diese beiden Ansätze konzeptuell vereinen? „You can be a museum, you can be contemporary, but you can't be both.“⁴⁵⁸ Diese der amerikanischen Sammlerin Gertrude Stein zugeschriebene Aussage gegenüber Alfred Barr steht heute emblematisch für die Entstehungszeit dieses Museums der Moderne und beinhaltet den Konflikt, den die Macher des MoMA in der frühen Phase lösen mussten. Ein Modell zur Lösung dieses Paradoxes zwischen „*modern*“ und „*contemporary*“ war Barrs offenes Modell eines *Evolving Torpedo*, also eines Torpedos, das sich durch den Strom der Kunstentwicklung immer weiter in Richtung Gegenwart bewegt.⁴⁵⁹ Neben dem Bild des Torpedos stellt der von Barr entwickelte *Multidepartmental Plan* eine wichtige Organisationsstruktur dar, mit der das MoMA in mehreren Abteilungen die gesamte Breite der zeitgenössischen Kunstproduktion abdecken konnte.

Harry N. Abrams ordnet die Bedeutung des *Multidepartmental Plan* für die Herausbildung von Architektur und Design als Sammlungsbereich des MoMA folgendermaßen ein:

When the Museum was founded in 1929, it was proposed by Alfred Barr that standards be defined and history written for architecture and design just as for painting and sculpture. Still the only institution to include a curatorial department devoted to architecture and design, the Museum since 1932 has exhibited and collected material relevant to these two arts, as

⁴⁵⁶ Ebd., S. 101 ff.

⁴⁵⁷ Ebd., S. 148 ff.

⁴⁵⁸ Apokryph. Der amerikanischen Sammlerin und Mäzenin Gertrude Stein zugeschrieben als Aussage gegenüber Alfred H. Barr Jr.

⁴⁵⁹ Siehe hierzu unter anderem Astrit Schmidt-Burkhardts „Stammbäume der Kunst“, sowie die MoMA-Publikation „The Evolving Torpedo“. Schmidt-Burkhardt, Berlin 2005; Varnedoe 1994.

well as posters and typography.⁴⁶⁰

Nach den ersten Erfolgen, die das Museum durch seine Ausstellungen erzielte, hatte Barr dem *Board of Trustees* dieses langfristig angelegte Konzept einer „multidepartmental institution“⁴⁶¹ mit einzelnen Abteilungen für Malerei, Skulptur, Design, Architektur, Fotografie und Film vorgestellt. John Elderfield streicht den darin erkennbaren Bezug zum Bauhaus heraus:

However, Barr proposed to the trustees that, in time, the Museum should become multidepartmental, devoted to all the visual arts of our time: architecture and design, photography, and film, as well as painting and sculpture, drawings and prints. His model was the Bauhaus, the experimental German art and design school that he had visited in 1927.⁴⁶²

Dadurch, dass Barrs Reise nach Europa und die durch ihn geprägte Profilbildung des MoMA nur wenige Jahre auseinanderlagen, beeinflussten Barrs Eindrücke, die er von der europäischen Avantgarde gesammelt hatte, unmittelbar dieses Konzept. Das MoMA beruft sich heute darauf, seit 1929 Architektur und Design als eigenständige Sammlungsbereiche innerhalb einer musealen Institution zu fördern und führt dies auf Alfred Barrs Konzept zurück.

Der im Vergleich zu europäischen Museen späte Zeitpunkt der Gründung 1929 erweist sich in dieser Hinsicht als günstig, da theoretische und formale Einflüsse aus Kunst und Kultur der 1920er Jahre – und somit auch das Bauhaus – *direkt* in das Konzept einfließen konnten: Die Verbindung von Kunst und Leben, die hervorgehobene Rolle von Ausstellungen als Kanon bildendes Format der Vermittlung und ein über Malerei und Skulptur hinausgehender Kunstbegriff, um nur einige Beispiele zu nennen. Auch Kantor verdeutlicht in diesem Kontext Barrs starken Bezug zum Bauhaus:

Barr's visit to the Bauhaus in 1927 helped him formulate a structural notion of modernism which, at the appropriate time, served as the model for the Museum of Modern Art and its formalist aesthetic. As Barr envisioned it, the unity of style in all the arts, including industrial design, was the single most important idea governing the founding of the new museum.⁴⁶³

Die erste Umsetzung seiner Idee einer „unity of style in all the arts“⁴⁶⁴ („Einheit des Stils in allen Künsten“), organisiert durch mehrere Abteilungen, erfolgte schließlich im Jahr 1932 durch die Gründung des *Departments of Architecture and Design*.

⁴⁶⁰ Hunter/Abrams 1984, S. 385.

⁴⁶¹ Elderfield 2004, S. 9.

⁴⁶² Ebd.

⁴⁶³ Ebd., S. 155.

⁴⁶⁴ Ebd.

Vor dem Hintergrund dieses multidisziplinären Ansatzes wirkt die erste Ausstellung 1929 mit Gemälden der Post-Impressionisten *Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh* beinahe konservativ. Die 1932 gezeigte Ausstellung *Modern Architecture: International Exhibition* hingegen, die durch das im selben Jahr gegründeten *Department of Architecture and Design* unter Philip Johnson und Lincoln Kirstein zusammengestellt worden war, bedeutet im Gegensatz dazu einen markanten Kurswechsel. Diese Ausstellung internationaler Architektur der Moderne war ganz im Sinne des *Multidepartmental Plans* und ist heute ein zentrales Ereignis in der Ausstellungsgeschichte des Museums.⁴⁶⁵

Insgesamt wird deutlich, dass die Tätigkeit des MoMA in der ersten Dekade seines Bestehens im Spannungsfeld zwischen Vision und Realisierung seines Programms einerseits und der fortschreitenden Entwicklung von Kunst und Markt in Europa, den USA und unmittelbar in New York andererseits geprägt war. Vor diesem Hintergrund charakterisiert Stephan Geiger die Besonderheit des MoMA als Sonderfall innerhalb der internationalen Museumslandschaft anhand von vier zentralen Punkten:

Schon in seinen frühen Jahren zeichnete sich das MoMA – beziehungsweise das MoMA-Konzept – durch vier Besonderheiten aus: Erstens, der Umstand, dass es als Museum ausschließlich der *modernen Kunst* gewidmet war. Zweitens, dass *neue Formen der Präsentation* angewandt wurden, die das einzelne Werk als autonomes, ästhetisches Seh-Ereignis behandelten. Drittens, dass man stets darum bemüht war, eine Einheit von Werkauswahl, Präsentation und *kunsthistorischem Rahmen* zu schaffen, die in ihrer formalistischen Reinheit zum eingängigen Modell für „die Moderne“ schlechthin werden konnte. Und viertens, dass dieses Modell und die damit verbundene ästhetische Ideologie durch aufwendig bebilderte und wissenschaftlich *vorbildliche* Ausstellungskataloge einem breiten Publikum vermittelt wurde.⁴⁶⁶

Besonders zu unterstreichen ist hierbei vor allem Geigers Schlussfolgerung, „dass es sich bei Barrs MoMA um kein ‘Museum’ im bis dahin üblichen Sinn des Wortes handelte.“⁴⁶⁷ Geiger begründet dies folgendermaßen: „Mit dem Typus des auf Anhäufung historischer Kunstgegenstände ausgerichteten Musentempels, der einem historisch orientierten Bildungs- und Sammeltrieb des 19. Jahrhundert entstammt, hatte das MoMA (zumindest in seinen Anfangsjahren) nichts zu tun.“⁴⁶⁸

Vor dem Hintergrund dieser Annahme kann die Schlussfolgerung formuliert werden, dass Gertrud Steins zuvor zitierte Aussage – „You can be a museum, you can be contemporary,

⁴⁶⁵ Eine Liste aller Ausstellungen des MoMA in Verbindung mit im jeweiligen Jahr gekauften Werken für die Sammlung findet sich u.a. bei Elderfield 2004, S. 521.

⁴⁶⁶ Geiger 2005, S. 52.

⁴⁶⁷ Ebd., S. 56.

⁴⁶⁸ Ebd.

but you can't be both.⁴⁶⁹ – insofern zutraf, als dass das MoMA zwar zeitgenössisch war aber zugleich *nicht* den damals vorherrschenden Eigenschaften eines Museums entsprach. Auch Sigrid Ruby weist in ihrer Arbeit „Have we an American Art?“ darauf hin, dass das MoMA in seinen ersten Jahren formell mehr einer Kunsthalle ähnelte als einem Museum, was sie mit dem anfänglich marginalen Sammlungsbestand begründet:

Die Wechsausstellungen spielten gerade in den Anfangsjahren eine sehr wichtige Rolle für das MoMA, das somit mehr als Kunsthalle denn als Kunstmuseum im eigentlichen Sinne fungierte - auch, weil die permanente Sammlung lange Zeit sehr klein war (1935: 91 Gemälde und Skulpturen, 1940: 713 Gemälde und Skulpturen).⁴⁷⁰

Aufgrund der hier genannten Gegebenheiten konzentrierten sich Barr und seine Kollegen in der ersten Dekade des MoMA vor allem auf Wechsausstellungen basierend auf Leihgaben privater Sammler und anderer Museen.

Was Stefan Geiger und Sigrid Ruby als unzureichende Erfüllung der damals bestehenden Eigenschaften eines Museums aufzeigen, betrachtet Christoph Grunenberg hingegen als Alleinstellungsmerkmal:

In the early years of its existence MoMA transformed the definition and function of the museum as institution: the emphasis was no longer on collection, preservation or classification but instead on education, communication, and public participation, always with the insistence on the highest standards.⁴⁷¹

Durch in ihrer Bedeutung und Qualität aus dem amerikanischen und mitunter auch europäischen Kontext herausragende Ausstellungen konnte Alfred Barr und seine Kollegen zum schnellen Erfolg und zur Etablierung des Museums als eines der ersten Häuser für Moderne Kunst in New York und darüber hinaus beitragen und entwickelte sich mit der Zeit selbst vom Sonderfall unter den Museen zu einem Modellfall für andere Museen.

Es wird deutlich, dass bei der Konzeption von Programm und Sammlungsprofil durch Alfred Barr die existenzbestimmende Rolle der Ausstellung im Vordergrund stand. Das gattungsübergreifende Sammlungsspektrum des Museums verlangte von Beginn an nach adäquaten Präsentationsformen der Objekte für die Öffentlichkeit. Mary-Anne Staniszewski bezeichnet die erste Dekade des MoMA in ihrer Studie zur Geschichte der Ausstellungsgestaltung in diesem Sinn als „laboratory period“.⁴⁷² Parallel zu den Ausstellungen bildete das MoMA sein Bild der Moderne und die kunsthistorischen Bezüge seiner

⁴⁶⁹ Apokryph. Der amerikanischen Sammlerin und Mäzenin Gertrude Stein zugeschrieben als Aussage gegenüber Alfred H. Barr Jr.

⁴⁷⁰ Ruby 1999, S. 115.

⁴⁷¹ Grunenberg 1994, S. 194 f.

⁴⁷² Staniszewski 1998, S. xix ff.

Exponate zu diesem Narrativ kontinuierlich weiter aus. Eine Berücksichtigung der währenddessen entstandenen Ausstellungskataloge ist daher bei der Untersuchung des Ausstellungsprogramms essentiell, da sie viel über diese Praxis offenbaren. Mehr noch als um den materiellen Besitz oder angestrebten Erwerb der Objekte schien es dem MoMA dabei um die Aufarbeitung, Begriffsprägung und Vermittlung des jeweiligen Themas durch das Museum zu gehen.⁴⁷³

Bei seiner Ausstellungsmethode für das MoMA hatte Barr sich von Beginn an dem traditionellen Salonstil verwehrt und die historische Konvention, Bilder symmetrisch, nach Größe über- und nebeneinander zu arrangieren, aufgebrochen. Für die erste Ausstellung des MoMA, *Cézanne, Gauguin, Seurat, van Gogh* (1929), veranlasste er, die Räume von allen störenden Elementen wie Zierleisten oder ähnlichem zu befreien und ließ die Wände mit naturfarbenem oder blassgrauem Stoff bespannen. Die Gemälde wurden anschließend nebeneinander und auf ungefähre Augenhöhe gehangen.⁴⁷⁴ Innerhalb der Kunstgeschichte erfährt Alfred Barr als Pionier der moderner musealen Präsentationsform vielfach Anerkennung, da er im MoMA von Anfang an moderne Prinzipien der Raumgestaltung von Galerien und der Hängung einsetzte, die bei weitem noch nicht in allen europäischen Häusern etabliert war.

Bei der Entwicklung neuer Techniken und Prinzipien orientierte er sich hierbei an den jüngsten Entwicklungen bei Ausstellungen und Museen in Europa. Kantor nennt hierzu einige Beispiele:

In his visits to the museums of Europe, he [Barr] had learned about installation techniques: the wall labels in the Russian museums, the movable walls in the German museum in Hannover, the advanced German museums of Essen, Hamburg, Berlin, Dresden, Stuttgart, Halle, Frankfurt, Cologne, Munich, Darmstadt, and Mannheim which were one of the principal inspirations of the Museum in its early days.⁴⁷⁵

⁴⁷³ Schließlich wurde in dieser Phase nur ein kleiner Teil der ausgestellten Objekte für die Sammlung erworben.

⁴⁷⁴ Alfred Barr wurde zudem bekannt als einer der ersten Direktoren in Amerika, der die Bilder einer Ausstellung konsequent mit Schildern versah. Diese Methode und die systematische Beschilderung der gezeigten Bilder bezeugt den didaktischen Anspruch, den Barr für seine Präsentationen hatte. Auch Sybil Kantor geht ausführlich auf die Manifestationen der europäischen Impulse auf Barrs Praxis ein und schreibt unter anderem zur Beschilderung der Bilder: „Barr was well known later for the wall labels he wrote for the exhibitions at the Museum of Modern Art. When he first saw a version of a wall label in Russia, he wrote Sachs about it and enclosed an illustration of one from the Tretyakov Gallery.“ Kantor 2002, S. 212.

⁴⁷⁵ Kantor 2002, S. 212.

Dass viele deutsche Museen hinsichtlich ihrer Präsentationsformen zu Barrs Vorbildern wurden ist insofern evident, da er die Manifestationen der Museumsreformbewegung während der Weimarer Republik, beispielsweise im Landesmuseum Hannover oder dem Berliner Kronprinzenpalais, selbst auf seinen Reisen gesehen hatte.

Barrs Frau Margret Scolari Barr erinnert sich in einem Interview rückblickend an „Barr’s Exhibition Technique“:

In 1932 still in Paris pictures were being hung symmetrically and by size, not by content, not by date...and they were “skied”. Whereas in the Museum, right there in that first show in the fall of 1929, there were no pictures above other pictures, all the walls were neutral, and the pictures were hung intellectually, chronologically.⁴⁷⁶

Bei dieser Aussage entsteht der Eindruck, dass Barr die Ausstellungstechnik für das MoMA genuin entwickelt habe, während andere Ausstellungen in Europa noch überwiegend im Salonstil gehalten wurden. Dabei lässt Margret Scolari Barr jedoch maßgebliche Entwicklungen in europäischen Museen außer Acht, so etwa Alexander Dorners Neuhängung des Landesmuseum Hannover. Zugleich belegt die aufgezeichnete Erinnerung von Barrs Frau, dass Paris für das New Yorker Museum ein wichtiger Maßstab hinsichtlich seiner Progressivität war.

Neben dem zu lösenden Paradox zwischen *Zeitgenossenschaft* und *Museum* und der Herausforderung, eine hochkarätige Sammlung aufzubauen, arbeitete Alfred Barr zunehmend auch an eigenen Themen für das Ausstellungsprogramm. Als Höhepunkte dieser Entwicklung gelten die Ausstellungen *Machine Art* (1934), *Fantastic Art, Dada, Surrealism* (1936) und *Cubism and Abstract Art* (1936). Allein im Jahr 1936 präsentierte das Museum seinem Publikum insgesamt zwölf Sonderausstellungen: Bis in den April lief *Cubism and Abstract Art* und ab Dezember desselben Jahres *Fantastic Art, Dada, Surrealism*. Bereits vor ihrer Eröffnung erlangten die beiden Ausstellungen große mediale Aufmerksamkeit. Gut 23 Jahre nach der *Armory Show* kündigte die *New York Times* die Ausstellung *Cubism and Abstract Art* als “The most elaborate, complex, and in a sense at least, the most bewildering exhibition arranged thus far in the career of the Museum of Modern Art”⁴⁷⁷ an.

Was ihre Multimedialität betraf, entsprach die Ausstellung *Cubism and Abstract Art* ganz Alfred Barrs Vorstellungen.⁴⁷⁸ Dem Publikum neben Malerei und Skulptur auch Zeichnungen, Drucke, Architektur, Möbel, Textilien, Theaterdesign, Film, Typographie und Fotografie in einer locker aufgebrochenen, multimedialen Präsentation dargeboten. Die deutsche

⁴⁷⁶ Margaret Scolari Barr zit. n. Staniszewski 2001, S. 62.

⁴⁷⁷ Zit.n. Lynes 1973, S. 137.

⁴⁷⁸ Siehe Lynes 1973, S. 137 f.

Sektion zeigte beispielsweise Grafiken, Plakate und Möbel wie Designstühle, die an die Wände montiert wurden. Die Präsentation erstreckte sich über die gesamte Fläche der Räume des Hauses in der 53sten Straße und an der Außenfassade des Gebäudes hing an einem Fahnenmast über dem Eingang ein kinetisches Objekt von Alexander Calder. Barr hatte aus Europa insgesamt 19 abstrakte Skulpturen für seine Ausstellung geliehen, unter anderem von Alberto Giacometti, Hans Arp, Henry Moore und Joan Miró.⁴⁷⁹

Die Ausstellung konnte jedoch erst mit einer Woche Verzögerung eröffnet werden, da es Schwierigkeiten bei der Verfrachtung einiger Objekte von Europa in die Vereinigten Staaten gab. Die Zollangestellten hatten Schwierigkeiten bei der Klassifizierung der „abstrakten Fracht“, denn nach den zeitgenössischen Zollbestimmungen war klar umrissen, was als Kunstobjekt in die Staaten eingeführt werden durfte und was unter andere Bestimmungen fiel.⁴⁸⁰ Hier zeigt sich, dass es bereits vor *Bauhaus 1919-1928* Schikanen bei der Verschiffung von Kunst gegeben hatte, auch wenn diese keinen Bezug zum Nationalsozialismus hatten. Für die New Yorker Presse waren die vom Zoll nicht als Kunstwerke eingestuft Objekte ein willkommener Aufhänger und sie titelte mit Schlagzeilen wie „Would You Call These Things Art?“⁴⁸¹

Doch diese kritischen Meldungen blieben Einzelfälle, insbesondere als publik wurde, welche Wirkung *Cubism and Abstract Art* in der lokalen Galerieszene freigesetzt hatte. Russel Lynes beschreibt die Reaktionen: „For the first time the galleries rode on its [MoMA’s] coattails and held exhibitions that were intended to capitalize on the taste and reputation of the Museum.“⁴⁸² Die Galerien hatten demnach ihr Programm ganz gezielt dem des Museums angepasst, das in diesen Jahren von der New Yorker Presse als “the Bourse of the modern art market”⁴⁸³ bezeichnet wurde.

⁴⁷⁹ Lynes 1973, S. 177.

⁴⁸⁰ Lynes hierzu: “According to Paragraph 1807 of the Tariff Act and a definition made in 1930, sculpture in order to be eligible for importation as art rather than as raw material or as utilitarian objects (on which there was a 40 percent duty based on the consigner’s valuation), had to be “imitations of natural objects, chiefly of the human form... in their true proportion of length, breadth and thickness.” Lynes 1973, S. 178.

⁴⁸¹ Bereits zuvor war das Museum in Schwierigkeiten mit dem Zoll geraten: Für eine “show of African Negro Art” wurde einigen der verfrachteten Objekte zunächst der Zugang ins Land verweigert, weil nicht geklärt werden konnte, ob es sich um Originale handelte, weil Signaturen der Künstler fehlten, weil Entstehungszeiten nicht ermittelt werden konnten oder weil die Trommeln, Ketten oder Stühle nicht als Kunstwerke kategorisiert worden waren. Siehe Lynes 1973, S. 179.

⁴⁸² Ebd., S. 140.

⁴⁸³ Ebd., S. 139.

Als im Winter desselben Jahres die erste große Surrealismus-Ausstellung in Amerika vor der Eröffnung stand, titelten die Zeitungen: „One sure thing, you aren't going to find a solitary place to hide from surrealism this winter.“⁴⁸⁴ In *Surrealism, Fantastic Art, Dada* zeigte das MoMA dadaistische und surrealistische Malerei und Skulptur sowie Kunst von Kindern, Comics und Folk Art. Überraschenderweise wurde dafür die Gestaltung der Ausstellungsräume, anders als man es bei derartigen Objekten vermuten könnte, eher konventionell ausgeführt und an weißen Wänden arrangiert.

Für diese Arbeit ist die Ausstellung *Modern Architecture: An International Exhibition* von Philip Johnson und Henry-Russel Hitchcock besonders relevant, die in der Darstellung der amerikanischen Bauhaus-Rezeption vor 1938 näher behandelt wird. Die Ausstellungen, die hier nur kurz angerissen werden können, bieten einen Einblick in die Praxis des MoMA und in das Programm, das das Publikum präsentiert bekam und somit von der Kunst, die es aus dem MoMA kannte. Allein die Beschreibungen der Reaktion des Kunstmarktes und der New Yorker Galerieszene auf diese Ausstellungen lassen keinen Zweifel an der Position offen, die das MoMA um 1936 bereits erreicht hatte. In das Ausstellungsprogramm der ersten Dekade reihte sich schließlich 1938 die Ausstellung *Bauhaus 1919-1928* als ein weiteres Projekt von Alfred Barr ein.

Im Folgejahr schloss das MoMA seine „laboratory years“ öffentlichkeitswirksam mit der Einweihung des eigenen Museumsbaus in der 53th Street und der Sammlungspräsentation *Art in Our Time: Tenth Anniversary* ab.⁴⁸⁵ In einer Radioansprache am 10. Mai 1939, anlässlich der Eröffnung des MoMA, wandte sich Präsident Franklin D. Roosevelt mit einer „Grundsatzrede über große amerikanische Werte und speziell ein Plädoyer für künstlerische Freiheit“⁴⁸⁶ direkt an die amerikanische Bevölkerung. Gregor Langfeld schreibt zu Roosevelts Rede:

Er sprach seine Überzeugung aus, dass Kunst nur in einer Atmosphäre von Freiheit und Frieden gedeihen könne. Während politische Freiheit die künstlerische Freiheit als Resultat habe, zerstöre die Vernichtung von Individualität die Kunst in der Gesellschaft. Amerikanische Künstler hätten die Möglichkeit, sich in völliger Freiheit auszudrücken, frei von Begrenzungen überlebter künstlerischer Traditionen oder politischer Ideologien.⁴⁸⁷

⁴⁸⁴ Zit. n. Lynes 1973, S. 142.

⁴⁸⁵ Vor dem Bezug des Neubaus fanden die Ausstellungen in drei unterschiedlichen räumlichen Kontexten statt. Während die Ausstellung von 1929-1932 im Heckscher Building, 730 5th Avenue und von 1932-1937 im Haus auf der 11 53rd Street stattfanden, zog das MoMA von 1937 bis 1939 in temporäre Räumlichkeiten im Time-Life Building des nahegelegenen Rockefeller Centers, da am vorigen Standort der Neubau errichtet wurde. Elderfield 2004, S. 521 f.

⁴⁸⁶ Langfeld 2011, S. 118.

⁴⁸⁷ Ebd., S. 119.

Hier wird deutlich, welche Bedeutung das MoMA bis 1939 für die amerikanische Kulturpolitik erlangt hatte und dass sich die Vereinigten Staaten bereits in der Rolle der Wahrer von Freiheit und Frieden in der Welt sahen.

Von Beginn an waren die Ausstellungen sowie die Sammeltätigkeit des MoMA auch Produkte kultureller Transfers zwischen Europa und den USA. Als transatlantisches Museum agierte das MoMA innerhalb eines internationalen Netzwerks, sei es in Form von Kooperationen mit Galeristen, Kunsthistorikern, Künstlern oder in Form der Objekte, die über den Atlantik verschifft wurden. Das MoMA erfüllte nach Langfeld Ende der 1930er Jahre nicht nur eine „normative Funktion in Sachen Geschmack“⁴⁸⁸, sondern war auch zu einem Symbol der amerikanischen Demokratie geworden; ein „integraler Bestandteil des demokratischen Systems.“⁴⁸⁹ Bei der Analyse der Bauhaus-Ausstellung von 1938 stecken die hier geschilderten Aspekte den Rahmen ab, innerhalb dessen ihre Entstehung und Wirkung betrachtet und bewertet werden kann. Doch auch die Rezeption des Bauhauses in den USA seit Beginn der 1920er Jahre stellt eine wichtige Grundlage im Verständnis der Ausstellung dar und wird daher im Folgenden beleuchtet.

⁴⁸⁸ Ebd.

⁴⁸⁹ Ebd.

7. Writing Bauhaus History – Die Ausstellung Bauhaus 1919-1928, New York 1938

Am 7. Dezember 1938 fand in New York die Eröffnung der Ausstellung *Bauhaus 1919-1928* in Anwesenheit von Walter Gropius als Ehrengast statt. Dieses Kapitel ist der formalen und inhaltlichen Analyse dieser historisch einzigartigen Ausstellung von der Idee bis zur Umsetzung gewidmet. Bei der Darstellung und Analyse der Ausstellung werden besonders drei Aspekte berücksichtigt: Erstens, die formale Konstruktion und Formation der Bauhaus-Thematik zum Ausstellungsgegenstand anhand der ausgewählten künstlerischen Positionen und Objekte. Zweitens, die Verschiebung des Status der ausgestellten Bauhaus-Objekte auf institutioneller, kultureller und funktionaler Ebene durch ihren Einsatz in einer Museumsausstellung. Und drittens, die Kontextualisierung des Bauhauses als Thema im Ausstellungsprogramm des MoMA in den 1930er Jahren.

Die Ausstellung *Bauhaus 1919-1928* wurde durch umfangreiches Quellenmaterial rekonstruiert und die wesentlichen Schritte ihres Entstehungsprozesses belegt. Durch ihre schriftliche und bildliche Rekonstruktion wird die Grundlage geschaffen für mögliche Schlüsse hinsichtlich ihrer Resonanz und Wirkung beim Publikum, für die Programmatik des MoMA und für die Kunstgeschichte der Vorkriegsmoderne in den USA und in Deutschland zu ziehen. Wie in den vorhergegangenen Kapiteln gezeigt werden konnte, hatte Alfred Barr bereits vor 1938 mehrfach Aspekte des Bauhauses im Kontext der Schwerpunkte „Machine Art“ und „Industrial Art“ thematisiert und ausgestellt. 1938 widmete er der Kunsthochschule der Moderne unter dem sachlichen Titel *Bauhaus 1919-1928* schließlich eine eigene große Ausstellung.

Sie ist eine der letzten Ausstellungen, bevor das MoMA 1939 in seinem neuen Museumsgebäude mit einer großen Sammlungspräsentation wiedereröffnet wurde.⁴⁹⁰ Dies ereignete sich parallel zur New Yorker Weltausstellung, sodass die Neueröffnung des MoMA unter breiter öffentlicher Wahrnehmung stattfand.⁴⁹¹ Die Bauhaus-Ausstellung von 1938 wurde

⁴⁹⁰ Gleichzeitig feierte das Haus mit der Ausstellung *Art in Our Time: 10th Anniversary Exhibition* sein zehnjähriges Bestehen. Siehe hierzu den Ausst.Kat. New York 1939.

⁴⁹¹ Die *New York World's Fair* fand 1939/40 statt. Für den Pennsylvania-Pavillon wurden Walter Gropius, Marcel Breuer und Herbert Bayer unter anderem mit der Gestaltung einer „Hall of Democracy“ beauftragt. Zwei Jahre zuvor hatte in Paris die Weltausstellung von 1937 stattgefunden, auf der der Eiffelturm von den sich gegenüberstehenden Pavillons des Dritten Reichs und der UdSSR flankiert wurde. Die New Yorker Weltausstellung sollte nach Vorstellungen der Veranstalter einen Besucherrekord auf amerikanischem Boden erzielen. Durch die politische Situation in Europa fiel diese Ausstellung jedoch weit weniger international aus. Deutschland nahm offiziell nicht teil. Doch gab es Bestrebungen deutscher Exilanten, ein anderes Deutschland darzustellen. Eine Darstellung hierzu gibt Anne Heilemann. Siehe Heilemann 2008.

vom Museum unmittelbar vor der Weltausstellung angesetzt, die für das MoMA, New York und die USA ökonomisch und kulturell ein bedeutsames Ereignis darstellte. Der Zeitpunkt der Ausstellung steht zugleich auch in Verbindung zu Walter Gropius' eigener Immigration, worauf bei der Darstellung der Ausgangssituation der Ausstellungsmacher näher eingegangen wird.

Insgesamt waren die Voraussetzungen und äußeren Umstände für dieses transatlantische Joint Venture deutlich erschwert. Im Ergebnis sollte dies schließlich auch Publikum und Presse in ihren Urteilen polarisieren. Die politische Situation in Deutschland und den USA beeinflusste die Planung und das Ergebnis der Ausstellung nicht nur hinsichtlich der gezeigten Künstler und Exponate. Auch die Wirkung der Ausstellung auf das New Yorker Publikum wurde durch den Zeitpunkt kurz vor dem Zweiten Weltkrieg geprägt. Karen Koehler gibt einen Ausblick auf die politische Situation im Jahr der Ausstellung:

And, in December 1938, the Museum of Modern Art in New York opened *The Bauhaus, 1919-1928*, an exhibition of the work of modern German artists, many of whom had been declared degenerate, Marxist, communist, Jewish, and Bolshevist by Hitler in the *Entartete Kunst* (Degenerate Art) exhibition in Munich the previous Year.⁴⁹²

Die Rezensionen in der Presse, die am Ende dieses Kapitels analysiert werden, deckten das Meinungsspektrum von „unfavorable“ bis „enthusiastic“ ab.⁴⁹³ Mary Anne Staniszewski bezeichnet die Ausstellung *Bauhaus 1919-1928* als eines der ambitioniertesten Unterfangen des Museums seit seiner Gründung 1929 und dennoch trägt der Abschnitt über diese Ausstellung in ihrer Publikation über die Ausstellungsgestaltung des MoMA den Titel „The Bauhaus Debacle“.⁴⁹⁴

7.1 Rezeption des Bauhauses in den Vereinigten Staaten vor 1938

Das Bauhaus wurde in den USA bereits wenige Jahre nach dessen Gründung in Weimar 1919 erstmals öffentlich wahrgenommen und seitdem zunehmend rezipiert. In dieser These stimmt die kunsthistorische Forschung zur Wirkungsgeschichte des Bauhauses in Amerika weitgehend überein.⁴⁹⁵ Margret Kentgens-Craig schreibt über die Genese der Bauhaus-Rezeption: „Die amerikanische Geschichte des Bauhauses begann nicht erst posthum also im

⁴⁹² Koehler 2002, S. 296.

⁴⁹³ Ebd., S. 301.

⁴⁹⁴ Siehe Staniszewski 2001, S. 143.

⁴⁹⁵ Zu den Vertretern der Bauhaus-Rezeptionsforschung zählen unter anderem Winfried Nerdinger, Margret Kentgens-Craig und Gabriele Diana Grawe.

Jahre 1933, viel weniger erst, wie vielfach behauptet, mit der New Yorker Bauhaus-Ausstellung von 1938.⁴⁹⁶ Sie nennt in ihrer Darstellung über die frühe Bauhaus-Rezeption in den USA einen 1927 in Chicago gehaltenen Vortrag des ehemaligen Bauhaus-Schülers Helmut von Erffa als eine der ersten formalen Einführungen über das Bauhaus.⁴⁹⁷ Als eine weitere wichtige Quelle betont Kentgens-Craig die Bedeutung schriftlicher Medien:

In the early twenties, periodicals were without doubt the most important means of communication for the American reception of the Bauhaus. At that time, linguistic and technical barriers almost unimaginable today stood in the way of direct and rapid transatlantic communication. This created a dependence on reports in the printed media.⁴⁹⁸

In diesem Zusammenhang wurden auch die 14 Bauhaus-Bücher, die zwischen 1925 und 1930 erschienen, zu wichtigen Informationsträgern. Insgesamt entwickelte sich die Wahrnehmung des Bauhauses in den USA von der Kenntnis Einzelner zur breiten Rezeption durch Ausstellungen bis sie sich schließlich in der Praxis von Architektur und Design in Amerika widerspiegelte. An dieser Stelle sollen einige Episoden und Akteure dieser Rezeptionsgeschichte kurz und beispielhaft skizziert werden.

Der historische Kontext und die deutsch-amerikanischen Beziehungen spielen beim Verhältnis der USA zum Thema Bauhaus eine wichtige Rolle, ebenso wie die Entwicklung der Medien und der transatlantischen Transportwege. Durchgängig sind dabei europäische und spezielle deutsche Immigranten ein zentraler Faktor; seit Beginn der 1930er Jahre auch in Form der persönlichen Anwesenheit von Bauhaus-Vertretern vor allem in New York. Zunächst begann die Rezeption der Aktivitäten des Bauhauses während der *Weimarer Republik* begann durch eine gebildete und spezialisierte Elite. Ein wichtiges Medium stellten dabei importierte Bücher, darunter die genannten Bauhaus-Bücher und Artikel über das Bauhaus dar.

Auch das zunehmende Ausstellungswesen in der *Weimarer Republik* spielte eine wichtige Rolle bei der Bekanntmachung und Verbreitung der künstlerischen Bauhaus-Erzeugnisse, Bauhaus- und ihrer Vertreter sowie für deren Außenwahrnehmung. Wie bereits gezeigt werden konnte, fand die Ausstellung *Kunst und Technik – Eine neue Einheit*, die 1923 durch das Weimarer Bauhaus ausgerichtet wurde, ein breites internationales Echo. So auch

⁴⁹⁶ Kentgens-Craig 1993, S. 7.

⁴⁹⁷ Helmut von Erffa hatte am 25. Mai 1927 in den Gaulois Galleries in Chicago einen Vortrag über das Bauhaus gehalten, der laut Kentgens-Craig die erste Vorstellung des Bauhauses in den USA überhaupt gewesen sei. Kentgens-Craig 1999, S. 47.

⁴⁹⁸ Kentgens-Craig 1993, S. 47. Zu den wichtigen Autoren zählt Kentgens-Craig hier neben in die USA immigrierten Deutschen Walter Curt Behrendt und den dänischen Architekten Knud Lønberg-Holm.

in den USA: „The international reaction to the 1923 Bauhaus exhibition was overwhelmingly positive and full of praise.“⁴⁹⁹ Der Ausstellungskatalog sowie Bilder der Schule und des Musterhauses *Haus am Horn* mit Mobiliar und Materialien aus den Bauhausklassen wurden international verbreitet. David A. Hanks beschreibt die Bedeutung der frühen Bauhaus-Publikationen für Alfred Barr:

Long before he had actually visited Dessau, its ideas and curriculum had begun to inform his thinking and teaching. [...] He read the catalogue for the 1923 exhibition *Staatliches Bauhaus* in Weimar 1919-1923, which surveyed the output of the first four years, bringing it international recognition. Barr also read several of the fourteen Bauhausbücher, published by the Bauhaus beginning in 1925, which described and illustrated its projects.⁵⁰⁰

Diese und andere Ausstellungen in Europa wurden zudem auch von Amerikanern besucht, die nach dem Ersten Weltkrieg in steigender Zahl Europa bereisten und ihre Eindrücke in ihre Heimat weitergaben.

Ebenfalls unter großer internationaler Beachtung fand 1926 die Einweihung des neuen, von Gropius entworfenen Schulgebäudes des Bauhauses in Dessau statt. Daneben stelle die in den vorangegangenen Kapiteln bereits vorgestellte *Weißenhofsiedlung* in Stuttgart für die Wahrnehmung des Bauhauses in den USA einen wichtigen Ort dar. Diese wurde 1927 vom Deutschen Werkbund und unter der Leitung von Ludwig Mies van der Rohe als Ausstellung eröffnet. Die Siedlung mit Bauten von Walter Gropius, Le Corbusier, J.J.P. Oud, Ludwig Hilbersheimer uvm. zeigte auf einzigartige Weise einen Überblick über die Errungenschaften des Neuen Bauens in Europa. Auf Empfehlung Barrs besuchte Philip Johnson die Siedlung 1929. Architekturinteressierte Reisende auf den Spuren der Moderne, wie Johnson und Barr, konnten hier an *einem* Ort zahlreiche Gebäude besichtigen und vergleichen, für die sie andernfalls Wochen durch Europa reisen mussten.

Margret Kentgens-Craig weist in diesem Zusammenhang auf die Problematik hin, dass die Weißenhofsiedlung für ein ungeschultes Auge zum „falschen Gefühl hinsichtlich der Geschlossenheit der europäischen Bewegungen“⁵⁰¹ verleiten könne. „So sehr diese Ausstellung einerseits bahnbrechend für die amerikanische Rezeption war, so sehr mag sie andererseits zu deren Abwegen beigetragen haben.“⁵⁰² Doch besonders wichtige Mediatoren der Bauhaus-Rezeption, jenseits des „normalen“ Reisenden, besuchten die europäischen Stätten der Moderne überdurchschnittlich oft. Philip Johnson und Alfred Barr kamen ab ca. 1929/30 nahezu jährlich nach Europa. Allein die Auseinandersetzung mit der modernen Architektur

⁴⁹⁹ Koehler 2002, S. 291.

⁵⁰⁰ Hanks 2015, S. 31.

⁵⁰¹ Kentgens-Craig 1999, S. 48.

⁵⁰² Ebd.

erforderte die persönliche Anwesenheit vor Ort. So schrieb Johnson 1930 nach einer Besichtigung von Mies van der Rohe's *Haus Tugendhat*: „One cannot see anything from pictures. It is a three-dimensional thing which simply can't be seen in two. It is without question the best-looking house in the world.“⁵⁰³

Die Reisen von Amerikanern trugen insgesamt zum Transfer des Wissens über das Bauhaus bei und verdichteten das Netzwerk aus Kontakten zur europäischen Kunstszene. Johnson und Barr besuchten 1930 ebenfalls gemeinsam die Deutsche Werkbundaussstellung (*Section Allemande*) im Pariser Grand Palais. Philip Johnson schrieb aus Frankreich in die USA: „The German show of furniture here is so wonderful that I am importing a whole set of it. [...] Alfred said today, the furniture was really more exciting than the modern exhibit, which is on now, on painting. And that is something for Barr.“⁵⁰⁴ Sowohl Barr als auch Johnson gestalteten nach dieser Ausstellung ihre privaten New Yorker Apartments im modernem „Bauhaus-Stil“.⁵⁰⁵ David A. Hanks bezeichnet diese Räume als frühe „Laboratories for Modernism“⁵⁰⁶: “[...] Barr and Johnson created radically modern interiors [...] using the selection and installation of furnishings, materials, art, decorative arts, and architecture details to express their vision of a new architecture of their era.“⁵⁰⁷ Diese enge Verbindung zur Kunstwelt Europas floss unmittelbar in die Arbeit von Barr und Johnson für das MoMA und dessen Ausstellungen ein.

Die erste Ausstellung über das Bauhaus in den Vereinigten Staaten fand bereits 1930 statt: In Harvards *Fogg Art Museum* in Cambridge begründete die Ausstellung *Bauhaus 1919-1923 Weimar, 1926 Dessau* diese Form der Rezeption – acht Jahre vor der hier im Mittelpunkt stehenden Bauhaus-Ausstellung im MoMA. Sie wurde von Lincoln Kirstein organisiert, einem Freund von Barr und Johnson. Gastgeber dieser Bauhaus-Schau war die *Harvard Art Society*.⁵⁰⁸ Nicholas Fox Weber benennt die darin ausgestellten Objekte:

There were paintings, drawings, and prints by Erich Borchert, Lyonel Feininger, Johannes Itten, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Gerhardt Marecks, Oskar Schlemmer and Lothar Schreyer [...]. There was typography by Herbert Bayer, and an array of objects – plates, a lamp, an ashtray, a scarf of rayon and silk – all lent by Philip Johnson. And there were lots

⁵⁰³ Philip Johnson an Henry-Russel Hitchcock 1930, zit. nach Hanks 2015, S. 117.

⁵⁰⁴ Philip Johnson an seine Mutter. Zit. nach Virgil Thomson: Virgil Thomson by Virgil Thomson, London 1967. In: Hanks 2015, S. 63.

⁵⁰⁵ Johnson ließ sein New Yorker Apartment von Mies van der Rohe gestalten, eine der ersten Aufträge dieser Art in den USA. Auch Barr und seine Frau richteten ihre Privaträume im „Bauhaus-Stil“ ein, wobei sie auch auf amerikanische Möbel in diesem Stil, etwa von Donald Deskey, und ähnliche Stile zurückgriffen. In diesen beiden Appartements, die direkt übereinanderlagen, planten Barr und Johnson Ausstellungen wie *Modern Architecture: International Exhibition* (1932) und *Machine Art* (1934).

⁵⁰⁶ Hanks 2015, S. 68.

⁵⁰⁷ Ebd., S. 69.

⁵⁰⁸ Weber 1992, S. 118.

of photographs and Bauhaus books [...].⁵⁰⁹

Weber betont jedoch, dass der Schwerpunkt insgesamt auf Malerei lag.⁵¹⁰ Doch werden hier auch bereits die ersten Ansätze einer multidisziplinären Präsentation zu Bauhaus in einem amerikanischen Universitätsmuseum deutlich.

Leslie Topp weist auf ein Charakteristikum von Kirsteins Ausstellung von 1930 hin, das auch generell für die Bauhaus-Rezeption in den USA vor 1938 zutreffend ist: „Die erste 1930-31 dem Bauhaus gewidmete Ausstellung in den Vereinigten Staaten war jedoch keine populistische oder kommerzielle, sondern im Gegenteil eine sehr intellektuell geprägte Veranstaltung.“⁵¹¹ Ein überraschend kleiner Kreis aus jungen Kunsthistorikern wie Barr und Johnson, Galeristen wie u.a. J. B. Neumann und John Becker sowie ehemalige Bauhaus-Schüler mit Verbindungen nach Amerika wie Helmut Freiherr von Erffa und Lyonel Feininger bestimmten die Frühphase der Bauhaus-Rezeption in Amerika.⁵¹² Mit Mies van der Rohes Gestaltung von Johnsons Apartment im Jahr 1930 entstand das erste private Interieur aus der Feder eines Bauhaus-Direktors.

Trotz dieser vielseitigen und individuellen Ansatzpunkte in der Geschichte der amerikanischen Bauhaus-Rezeption stellt Margret Kentgens-Craig fest, dass „das anfangs ganzheitlich und relativ authentisch rezipierte Bild vom Bauhaus sich mit der Zeit wandelte und zu einer vereinfachten Vorstellung von einer durch Gropius ins Leben gerufenen Architekturschule in Dessau hinbewegte.“⁵¹³ Wesentliche Gründe hierfür können in der Entwicklung des MoMA und der zunehmenden Bedeutung seiner Ausstellungen in New York und darüber hinaus gefunden werden: Spätestens mit der Ausstellung *Modern Architecture: An International Exhibition*, die im Jahr 1932 stattfand, trug das Museum aktiv zur Rezeption des Bauhauses bei. Die Kuratoren Henry Russel-Hitchcock und Philip Johnson, welcher der Leiter des Departments für Architektur war, hatten damit das öffentliche Bild vom Bauhaus in

⁵⁰⁹ Ebd., S. 118. Neben Philip Johnson waren die New Yorker Galeristen John Becker und Erhard Weyhe Leihgeber für die Bauhaus-Ausstellung in Harvard. Die Ausstellung wurde im Anschluss in der John Becker Gallery in New York gezeigt.

⁵¹⁰ Weber 1995, S. 120. Zur Ausstellung erschien eine Broschüre, mit einem Lincoln Kirstein zugeschriebenen Text. Darin bezieht er sich laut Weber zunächst auf den zu dieser Zeit amtierenden Bauhaus-Direktor Ludwig Mies van der Rohe, erwähnt aber auch die Arbeit von Josef Albers, Marcel Breuer, Walter Gropius und László Moholy-Nagy. Weber schreibt in diesem Zusammenhang weiter: „In time all four of these people would end up in America, teaching a generation of disciples and redesigning the look of the country.“ (Ebd.)

⁵¹¹ Topp 2001.

⁵¹² Helmut Freiherr von Erffa war Schüler am frühen Bauhaus bevor er in die USA emigrierte. Kentgens-Craig 1999, S. 47.

⁵¹³ Kentgens-Craig 1993, S. 95.

Amerika bedeutend mitgeprägt. Die *International Style Show* ist eines von vielen Beispielen für den frühen kulturellen Transfer von Bauhaus als Synonym der Moderne.

Der Unterschied zur Ausstellung von 1938 war jedoch hier, dass das Bauhaus hauptsächlich als stilprägende Architekturschule kommuniziert wurde, die allen anderen voran mit den Namen Ludwig Mies van der Rohe und Walter Gropius verbunden wurde. Hierzu schreibt Steffen De Rudder:

Die Abbildungen der Meisterhäuser und des Schulgebäudes gehörten zu den zentralen Exponaten der „International Style“-Ausstellung im Museum of Modern Art von 1932, auf ihnen gründet sich eigentlich erst Gropius' Ruhm als Architekt. Auch seine schärfsten Kritiker zollen Gropius für diesen Entwurf Respekt, weil hier seine Autorenschaft anders als in den Partnerschaften mit Adolf Meyer bis 1925 und mit Marcel Breuer in den USA, nicht in Frage gestellt werden konnten.⁵¹⁴

Steffen de Rudder geht in seiner Arbeit sogar so weit zu sagen, dass mit der Ausstellung im MoMA die amerikanische Adaption der europäischen Moderne im Bereich der Architektur begann.

Ein für die Transferthematik dieser Arbeit besonders erwähnenswerter Aspekt ist de Rudders Beobachtung der unmittelbaren Adaption moderner Architektur durch diese Ausstellung in Amerika:

Zusammen mit anderen in der Ausstellung gezeigten Werken wurde das Bauhaus nun aber subsumiert unter den viel sagenden Begriff „International Style“, der von Hitchcock und Johnson als ein verbindlicher Stilkodex definiert wurde. Die Reduktion auf formalästhetische Werte und das Ausblenden der sozialen sowie politischen Komponenten führte zu einer Kanonisierung und Entschärfung des europäischen Architekturepos, der aber erst dadurch zu einer fundamentalen Aneignung und Weiterentwicklung [fand].⁵¹⁵

De Rudder gibt hier besonders Auskunft über die Art und Weise, wie der Stil der Schule und damit auch das Verständnis des Bauhauses in den USA bewusst akkulturiert worden war.

Diese Reduktion auf formalistische Werte und die bewusste Kanonisierung scheint ein grundlegendes Merkmal von Bauhaus in Amerika zu sein, wie sich auch für die Bauhaus-Ausstellung von 1938 zeigen lässt. Vor dem Hintergrund dieser Aussage erhält die Tatsache, dass die *International Style*-Ausstellung mit großem Erfolg noch weitere zwei Jahre durch Amerika tourte und ihre amerikanische Rezeption somit weit über New York hinausreichte, umso mehr Gewicht. Auf diese Weise wurde ein adaptiertes, geformtes Bauhaus-Bild „erfolgreich“ weitertransportiert. Die neue, moderne Architektur kam als „Weiße Moderne“ bei den Amerikanern außerordentlich gut an. Durch den politischen Wandel in Deutschland seit

⁵¹⁴ De Rudder 2009, S. 78.

⁵¹⁵ Ebd., S. 84.

Mitte der 1930er Jahre bis kurz vor dem Zweiten Weltkrieg veränderte sich die Situation für die amerikanischen Museen der Moderne jedoch.

Die Aussicht, dass eine wachsende Zahl europäischer Künstler spätestens nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten 1933 bereit war, in die USA zu emigrieren, eröffnete ganz neue Möglichkeiten für die amerikanischen Museen. In dieser besonderen Situation traf deren gewachsenes Interesse an moderner und avantgardistischer Kunst aus Europa mit dem Wunsch vieler europäischer Künstler und Intellektueller nach einem beruflichen Neustart in den USA zusammen. Peter Hahn beschreibt die Bedeutung des amerikanischen Exils für die Vertreter des Bauhauses:

Da sind zunächst die Bauhaus->Prominenten, die wichtigsten Lehrer, die mit ihrem persönlichen Namen für Programm und Leistung des offiziell verfeimten Bauhauses standen (dazu gehören in vorderer Linie der Bauhaus-Gründer Walter Gropius und der letzte Bauhaus-Direktor Ludwig Mies van der Rohe). Diese Kerngruppe, zu der auch Josef Albers, Marcel Breuer, Lazlo Moholy-Nagy oder Herbert Bayer gehörten, verließ in ihrer Mehrheit Deutschland, entweder gleich zu Beginn der NS-Zeit 1933/34 oder 1937/38.⁵¹⁶

Nach Aussagen Steffen de Ridders wurde die Ankunft von Mies van der Rohe und Walter Gropius in den Vereinigten Staaten überaus positiv aufgenommen. Gleichwohl differenziert er die Wirkung des amerikanischen Exils von Mies und Gropius mit der Feststellung, dass die Bedeutung der „Helden der neuen, strahlenden Architektur“ für die Weiterentwicklung der amerikanischen Architektur in den USA von Anfang an umstritten war.

Die Behauptung, dass gar europäische Architekten die Moderne als Bewegung nach Amerika gebracht hätten, wurde im zeitgenössischen amerikanischen Diskurs vehement angezweifelt und der „leichte kulturkolonialistische Unterton“⁵¹⁷, der beispielsweise Gropius in seiner Zeit in den USA bei manchen Äußerungen nachgesagt wurde, wurde stark kritisiert. Stattdessen nennt de Rudder die amerikanische Elite als einen der stärksten Förderer dieser Entwicklung:

Getragen, vorangetrieben und finanziert wurde die Modernisierung der amerikanischen Architektur vom Geldadel und Brain-Trust der Ostküste. Es waren die Säulen der Gesellschaft, auf denen die amerikanische Moderne gebaut wurde. Nelson Rockefeller, Sohn des legendären Öl-Giganten John D. Rockefeller und späterer amerikanischer Vizepräsident, hatte ein Faible für moderne Architektur und sorgte als Präsident des MoMA dafür, dass eine Architekturabteilung installiert und Philip Johnson als ihr erster Kurator angestellt wurde.⁵¹⁸

Diese Perspektive weist Hauptakteuren der Bauhaus-Rezeption in den USA wie Barr, Johnson, Gropius, Mies und weiteren Bauhäuslern jedoch eine eher untergeordnete, passive Rolle zu.

⁵¹⁶ Hahn 1993, S. 205.

⁵¹⁷ De Rudder 2009, S. 85

⁵¹⁸ Ebd.

Die Migration von Bauhäuslern in die USA, die eine eigene Phase der Bauhaus-Rezeption darstellt, wurde von starken Befürwortern der Schule in den USA ermöglicht. Im Rahmen dieser Arbeit zwar kann nicht ausreichend diskutiert werden, auf welche Weise und mit Hilfe welcher Protagonisten aus Wirtschaft und Kultur die Moderne in Amerika weiterentwickelt wurde. Festgestellt werden kann jedoch, dass das im der *Weimarer Republik* gegründete und entwickelte Bauhaus in den 1930er Jahren ein Bestandteil des allgemeinen Interesses des amerikanischen und internationalen Kunstbetriebs wurde und auf diese Weise sein Platz im transatlantischen kunsthistorischen Kanon fortschreitend definiert, begründet und gefestigt wurde. Ein Indiz für die Strahlkraft von Personen wie Mies van der Rohe und Gropius sind nicht zuletzt die Positionen, die sie im amerikanischen Exil bekleideten: Gropius war als Leiter an die *Harvard Graduate School of Design* berufen worden und Mies van der Rohe übernahm die Leitung des *Armour Institute of Technology* in Chicago.⁵¹⁹

7.2 Die Ausgangssituation der Ausstellungsmacher zwischen nationalsozialistischer Machtergreifung und New Deal

Für die kritische Einordnung der MoMA-Ausstellung *Bauhaus 1919-1928* in ihren zeitgenössischen Entstehungs- und Wirkkontext ist die Berücksichtigung der Ausgangssituation der Ausstellungsmacher und der politischen Situation in Deutschland und den USA um 1937/38 unabdingbar. In ihrem Aufsatz über diese Ausstellung von 1938 verweist Karen Koehler auf die besondere Relevanz des historischen Kontextes: „One must look very closely, then, at the historical conditions not only in Germany, but also in the United States to begin to reconstruct Gropius’ exile and consequently the issues surrounding the MoMA exhibition.”⁵²⁰ Sie verweist hier auf die Exilsituation der Bauhaus-Künstler, die das Ausstellungsprojekt maßgeblich prägt und charakterisiert. Karen Koehler stellt in diesem Zusammenhang ein Desiderat fest, das nach wie vor besteht: „Yet, the complex ways in which the exhibition negotiated events in the world history have not been adequately considered.“⁵²¹

Erst die Auseinandersetzung mit den politischen und soziokulturellen Hintergründen ermöglicht ein tieferes Verständnis für die Ausgangslage des Projektes. Mary-Anne Staniszewski ergänzt diese Aussage als weitere wichtige Fürsprecherin der Integration des zeitgenössischen Kontexts in die Analyse einer Ausstellung:

Art historians have analyzed the works included in an exhibition and a show’s effect as it is

⁵¹⁹ Ebd.

⁵²⁰ Koehler 2002, S. 295.

⁵²¹ Ebd., S. 287

received within aesthetic, social, and political discourses. But they have rarely addressed the fact that a work of art, when publicly displayed, almost never stands alone: it is always an element within a permanent or temporary exhibition created in accordance with historically determined and self-consciously staged installation conventions.⁵²²

Mit dieser Aussage schließt Staniszewski eine von gesellschaftlichen Einflüssen isolierte Betrachtungsweise einer Ausstellung nahezu aus. Sie verweist hier auf einen Punkt, der zu Beginn der Arbeit bereits mit einem Zitat von Walter Grasskamp aufgegriffen wurde: Jedes Museum ist in einen spezifischen, sich wandelnden soziokulturellen Kontext eingebettet. Dieser beeinflusst die in einer Ausstellung gezeigten Objekte hinsichtlich ihres Status und ihrer Wirkung.

Die Planungen für das Ausstellungsprojekt am MoMA begannen 1937; ein Jahr das nach wie vor von einer durch den Börsencrash von 1929 ausgelösten, tiefgreifenden politischen und kulturellen Krise geprägt war. Diese hatte sich, parallel zu den politischen Ereignissen und der Zunahme des Nationalsozialismus im Deutschen Reich, ausgeweitet.⁵²³ Obwohl der amerikanische Präsident Roosevelt 1932 die Ära des *New Deal* ausrief, prägten kollabierte Banken und Schlangen vor Suppenküchen die amerikanische Gesellschaft der 1930er Jahre. Noch 1938 gab es mehr als 9 Millionen Arbeitslose in den USA.⁵²⁴ Zudem kam es auf dem Land und in den Städten zu politischen Unruhen, allen voran in New York. Karen Koehler beschreibt im Kontext der Bauhaus-Ausstellung von 1938 eine ambivalente politische Stimmung in New York:

In the summer of 1938 the German-American Bund held a mass rally in New York, with upward of 4,000 fascist sympathizers watching members of the Bund march in swastika-adorned uniforms, shouting against the "Jewish rabble rousers." These kinds of spectacles caused anti-German sentiment in the United States to grow.⁵²⁵

In den spannungsreichen Jahren 1937 bis 1939 entwickelten sich Deutschland und die USA unter den äußerst gegensätzlichen Vorzeichen von Freiheit und Propaganda, Wirtschaftskrise und Aufschwung, apolitischer Haltung und Aufrüstung.⁵²⁶ In Deutschland kam

⁵²² Staniszewski 1998, S. xxi.

⁵²³ Siehe Gassert 1997, S. 209-220.

⁵²⁴ Siehe Fermi 1968, S. 95f.

⁵²⁵ Koehler 2002, S. 296.

⁵²⁶ In der „Reichskristallnacht“ am 9. November 1938 wurden in Deutschland hunderte jüdische Geschäfte und Synagogen angezündet, was nach Gassert den „eigentlichen Wendepunkt der deutsch-amerikanischen Beziehungen zwischen 1933 und 1939 markierte.“ Bereits im Jahr der Machtergreifung Hitlers 1933 hatte es in Berlin Bücherverbrennungen gegeben. 1936 besetzte die deutsche Wehrmacht das Rheinland und 1938 rückten deutsche Truppen in Österreich ein. Mit dem Angriff auf Polen am 1. September 1939 begann Adolf Hitler den Zweiten Weltkrieg. Die Kriegserklärung gegen die USA erfolgte am 11. Dezember 1941.

es 1939 zum „Übergang von einer ambivalenten, von Skepsis geprägten Amerikaberichterstattung zu einer offen feindseligen Haltung der Propaganda gegenüber Roosevelt und den Vereinigten Staaten.“⁵²⁷ Philipp Grassert schreibt: „1939 war Amerika nicht länger ein Land, mit dem das nationalsozialistische Deutschland zu einem *modus vivendi* zu gelangen hoffte, sondern ganz offensichtlich Teil der sich anbahnenden Kriegskoalition.“⁵²⁸ In Reaktion auf die politischen Veränderungen stiegen in den Vereinigten Staaten die Ressentiments der Amerikaner gegenüber deutschen Immigranten merklich an und neue Einwanderer wurden als potentielle Konkurrenten auf dem Arbeitsmarkt gesehen.⁵²⁹

Dennoch oder gerade wegen dieser Unruhen blieb New York das unangefochtene Zentrum der großen Exilbewegung in die USA, vor allem auch für die ausgewanderten Künstler und Intellektuellen. Laura Fermi nennt die Gründe, die bei vielen Eingewanderten für diese Stadt sprachen:

Pleased by the highly satisfactory intellectual climate of New York, they remained near the port of entry. In New York were many outstanding art schools and music halls, the best foreign language publications, and the largest number of publishing houses. New York institutions such as [...] the Museum of Modern Art seemed willing to invent activities in order to accommodate scores – hundreds over the years – of European-born intellectuals, artists, and musicians. [...] If New York could not absorb and support them, what other city would?⁵³⁰

Fermi nennt hierbei auch das MoMA. In dem von ihr beschriebenen Kontext eröffnete dort die hier besprochene Ausstellung moderner deutscher Künstler, von denen in Deutschland viele als degeneriert, marxistisch, kommunistisch, jüdisch, bolschewistisch und „entartet“ bezeichnet wurden.⁵³¹ Aufgrund dieser vorherrschenden Stimmung der Angst und Unsicherheit stand das MoMA Museum vor dem Problem, dass bei institutioneller wie privater Seite eine große Zurückhaltung und geringere Bereitschaft vorherrschte, geeignete Kunstwerke für eine Ausstellung zu verleihen.

Barr hatte zudem ein zweites Problem: Die Diskreditierung des Bauhauses und der durch die Nationalsozialisten forcierte nahezu gänzliche Stillstand des modernen deutschen Museums- und Ausstellungswesens seit 1933 wirkte sich unmittelbar auf die Zugangsmöglichkeiten zu Bauhaus-Objekten in Deutschland aus. Spätestens seit 1937 zeichnete sich eine erhebliche Zuspitzung der Situation ab, als die Nationalsozialisten im gossen Stil Kunstwerke

⁵²⁷ Gassert 1997, S. 247.

⁵²⁸ Ebd.

⁵²⁹ Koehler 2002, S. 296.

⁵³⁰ Fermi 1968, S. 95 f.

⁵³¹ Siehe Koehler 2002, S. 296.

konfiszierten und Museen „gesäubert“ wurden; Vorgänge, die 1938 dann nachträglich gesetzlich legalisiert wurden.⁵³² Infolgedessen mussten für *Bauhaus 1919-1928* die meisten Ausstellungs-Objekte mühsam aus unterschiedlichen Quellen in Europa und den USA zusammengetragen werden. Auch die Bauhaus-Vertreter konnten aufgrund von Faktoren wie politischer Unsicherheit oder ihrer Zerstreuung in die Diaspora nicht ohne weiteres als Quelle für Objekte kontaktiert und genutzt werden.⁵³³

Um seinen Bedarf an Unterstützung für das Bauhaus-Projekt zu lösen, holte sich Alfred Barr daher ehemalige Mitglieder des Bauhauses in den Planungsstab: Walter Gropius und Herbert Bayer. Alle drei traten in das Projekt mit eigenen Motiven und Zielen ein: Gropius sah darin die Möglichkeit, das Bauhaus in einem amerikanischen Museum zu zeigen, das in einer engen Verbindung mit seinem neuen Arbeitgeber, der Harvard University stand. Bayer sah in dem Projekt eine Chance, seine in Deutschland viel beachteten Fähigkeiten als Gestalter in New York unter Beweis zu stellen, um damit eine potentielle Karriere in den USA zu starten. Barr war mit der persönlichen Anwesenheit der bekannten Bauhäusler und ihrer Zusammenarbeit mit dem MoMA ein Coup gelungen, den er inhaltlich in der Ausstellung zum Erfolg führen wollte. Mit der erfolgreichen Gewinnung von Gropius und Bayer für sein Bauhaus-Projekt war es Barr gelungen, nicht nur den Inhalt, sondern auch das Display direkt aus der Hand der Bauhaus-Künstler zu erhalten. Die individuellen Motivationsgefüge der Ausstellungsmacher werden im Folgenden näher beleuchtet.

7.2.1 Alfred H. Barr Jr.

Alfred Barrs eigener Bezug zum Bauhaus wurde in Kapitel 5 bereits im Zusammenhang mit der Rezeption des Bauhauses in den Vereinigten Staaten dargestellt. Auf seinen Reisen nach Europa war er seit Mitte der 1920er Jahre Orten, Objekten und Akteuren des Bauhauses persönlich begegnet. Seine frühe wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Bauhaus illustriert Sybil Kantor mit einem Verweis auf Barrs Vorlesung am Wellesley College 1927:

Focusing on the Bauhaus at Dessau in the fourth lecture, Barr discussed the movement as a paradox between the romantic expressionist's "exploitation of the individual [Kandinsky, Feininger, and Klee] and the constructivist's interest in the technique of living in a general collective society." A more precise description of the Bauhaus had yet to be written; here Barr stressed the national and international influences of the school acknowledged as the

⁵³² Koehler 2002, S. 291 f.

⁵³³ Mit der Schließung der letzten Schulräume des Bauhauses in Berlin schlugen auch die Lehrer und Studierenden sowie ihr Direktor Mies van der Rohe eigene Wege ein und verließen das Land oder fanden, wenn sie in Deutschland blieben, im praktischen Gewerbe eine Stelle. Im Lauf der kommenden Jahre spielte sich die künstlerischen Tätigkeiten ehemaliger Bauhaus-Meister und Schüler zunehmend jenseits einer öffentlichen Bauhaus-Identifikation ab.

leader in design.⁵³⁴

Kantor schildert hier Barrs ambitionierten Ansatz, die Schule erstmals seinen Studierenden bekannt zu machen. Sie weist jedoch zugleich auch darauf hin, dass eine präzise Darstellung des Bauhauses 1927 in den USA noch ausstand. In den kommenden zehn Jahren hatte sich Barr als Direktor des MoMA intensiv mit der modernen Kunst Europas und Amerikas auseinandergesetzt. Mehrfach griff er dabei Aspekte des Bauhauses auf. Weshalb jedoch kam es am MoMA erst 1938 zu einer Bauhaus-Ausstellung?

Bauhaus 1919-1928 bildete im Ausstellungskalender des MoMA den Abschluss von Alfred Barrs Programm seiner ersten Dekade als Gründungsdirektor des MoMA. Dies lässt die Frage zu, ob die Ausstellung bewusst als programmatischer Abschluss geplant war oder schlichtweg noch vor dem Umzug in das neue, eigene Museumsgebäude stattfinden sollte. Barr hatte das Thema „Bauhaus“ in einzelnen Facetten im Programm des MoMA bereits aufgegriffen. Sein Museumskollege Philip Johnson hatte Gropius' Bekanntheit als Architekt und Gründer des Bauhauses in den USA 1932 durch die *International Style*-Ausstellung des MoMA maßgeblich geprägt.

Für das Bauhaus als Phänomen im kunsthistorischen Kontext spielte in den USA vor allem Alfred Barrs „inzwischen legendär gewordene“⁵³⁵ Ausstellung *Cubism and Abstract Art* von 1936 eine zentrale Rolle. Auf dem prominenten Katalog-Cover der Ausstellung prangt das berühmte Barr'sche Diagramm, das die avantgardistischen Strömungen der Moderne schematisch und in Form eines Stammbaums in Bezug zueinander darstellt.⁵³⁶ Das Bauhaus nimmt in diesem Diagramm von 1936 einen zentralen Platz ein. In der Darstellung ist das Bauhaus derart positioniert, dass es maßgebliche Einflüsse durch Expressionismus, Suprematismus, Konstruktivismus, Neoplastizismus und Maschinen-Ästhetik in sich vereint.⁵³⁷ Astrit Schmidt-Burkhardt schreibt in ihrer Darstellung über die „Stammbäume der Kunst“ zu diesem Ansatz von Barr für *Cubism and Abstract Art*:

Barrs Darstellung der Klassischen Moderne war in ihrer Klarheit einerseits und Komplexität andererseits geradezu bahnbrechend. [...] Ein durchaus schwieriges Kapitel der europäischen Kunstgeschichte anschaulich vorgestellt zu haben, ist das eigentliche Verdienst von Barrs Schau, die ihrerseits als eine Station der Moderne Geschichte machen sollte.⁵³⁸

⁵³⁴ Kantor 2002, S.187 f.

⁵³⁵ Schmidt-Burkhardt 2004, S. 120.

⁵³⁶ Sie Barr in Ausst.Kat. New York 1936.

⁵³⁷ Der rund 250 Seiten umfassende Katalog wurde nach Aussage von Schmidt-Burkhardt 1966 unverändert als Reprint und 1974 als Taschenbuch herausgegeben. Erst die erneute Paperback-Ausgabe von 1986 erhielt schließlich ein neues Vorwort von Robert Rosenblum. Siehe hierzu Schmidt-Burkhardt 2005.

⁵³⁸ Schmidt-Burkhardt 2005, S. 120 f.

Trotz der Anerkennung, die diese Ausstellung zu Recht unter Zeitgenossen und bis heute erfuhr, muss die visuelle Darstellung des Bauhauses in diesem Schema auch kritisch betrachtet werden. Dieser zufolge gab es zwar zahlreiche künstlerische Einflüsse auf das Bauhaus, sein eigener Einfluss auf die Künste wird jedoch marginal und lediglich in Bezug auf moderne Architektur dargestellt. 1936 musste für einen Museumsmann wie Barr bereits klar gewesen sein, dass das Bauhaus weitaus mehr als die Architektur seiner Zeit beeinflusst hatte.

Ein Grund für die unzureichende Darstellung des Bauhauses im Zusammenspiel mit den anderen Avantgarden Deutschlands kann darin gesehen werden, dass Barr die Ausstellung auf Basis der Werke aufgebaut hatte, die bereits in der Sammlung des MoMA vorhanden waren. Auf diesen Aspekt weist Schmidt-Burkhardt hin:

Neben Fantastic Art, Dada, Surrealism, ebenfalls 1936, gilt Cubism and Abstract Art als wichtigste Ausstellung in der Karriere des Museumsmannes. Der maßgebliche Eindruck, den sie beim intellektuellen Publikum hinterließ [...] beruhte nicht zum geringen Teil auf der Politik des Hauses, die eigenen Kunstschatze als Marksteine der modernen Kunstentwicklung zu positionieren, eine Politik, die das Museum of Modern Art bis heute betreibt, um sich seinen Platz als Sammlung von Weltrang zu sichern.⁵³⁹

Ein Argument, das diese These bekräftigt, ist die Tatsache, dass sich 1936 nur wenige Bauhaus-Objekte in der Sammlung des Museums befanden. Diese mussten für eine umfassendere Bauhaus-Ausstellung erst vom Museum eingeholt werden.⁵⁴⁰ Wie hier am Beispiel des Bauhauses praktiziert, gilt es die sogenannten „Marksteine“ im Kanon der Musealisierung des MoMA kritisch zu prüfen.

Jedoch bemühte sich Barr zu diesem Zeitpunkt bereits auf andere Weise darum, dass das Bauhaus zukünftig eine größere Rolle im MoMA und darüber hinaus spielen würde: Er zählte zu den Fürsprechern, die Walter Gropius die Immigration in die Vereinigten Staaten ermöglichen wollten. Ein Unterfangen, das schließlich durch dessen Ruf als Professor an die *Harvard Graduate School of Design* Realität wurde. Damit kam einer der bekanntesten Vertreter des Bauhauses in die USA, um an einer der führenden Universitäten des Landes zu lehren. Hier traf die Situation von Gropius, der sich bereits seit 1934 im britischen Exil befunden hatte, mit dem steigenden Bedarf der Amerikaner nach Wohnungen, Städteplanung, neuen Produkten und nach einer zu diesen Bedürfnissen passenden Ausbildung der nächsten Generation zusammen.⁵⁴¹

⁵³⁹ Ebd., S. 205 f.

⁵⁴⁰ Für die Ausstellung wurden Mobiliar und Objekte aus Philip Johnsons privatem Apartment und von einzelnen amerikanischen Sammlern geliehen. Eine weitere wichtige Quelle waren die Künstler selbst.

⁵⁴¹ Siehe Kentgens-Craig 2001, S. 37.

Die fortschreitende Industrialisierung, die Verbreitung der seriellen Produktion sowie ein steigender Bedarf an Wohnraum in den Ballungsräumen zählten zu *den* prägenden Gesellschaftsthemen in den USA der 1930er Jahre. In den Theorien und Werken des Bauhauses fanden sich zentrale Fragestellungen wieder, die die Gesellschaft der *Weimarer Republik* der 1920er Jahre bestimmten und reformierten – und die nun in den USA von neuer Relevanz waren. Alfred Barr selbst reagierte bereits 1932 auf kunsthistorischer Ebene auf diese neuen Elemente der amerikanischen Gesellschaft; durch die zuvor erwähnte Gründung des *Department for Architecture and Industrial Art*. In seiner Ausstellung *Machine Art* thematisierte Barr 1934 die neuen Entwicklungen des amerikanischen „Machine Age“.⁵⁴²

Ein weiterer zentraler Begriff, den Barr in diesem Zusammenhang prägte, war der der *Industrial Art*.⁵⁴³ Dieser Terminus subsummierte künstlerisch gestaltete Objekte aus industrieller Fertigung, und kam damit dem Prinzip der Erzeugnisse des Bauhauses sehr nahe, welche ebenfalls in diese Gattung fielen. Der Begriff *Industrial Art* wurde von Barr 1936 im Kontext seiner im Katalog *Cubism and Abstract Art* dargelegten Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts erstmals verwendet. Stephan Geiger weist auf einen gewissen inhaltlichen Widerspruch hin, der sich innerhalb des Katalogs ergibt:

Obwohl das Buch im Untertitel (*Painting, Sculpture, Constructions, Photography, Architecture, Industrial Art, Theatre, Films, Posters, Typography*) die für Barrs MoMA-Konzept bezeichnende enge Verbindung zwischen den verschiedenen Kunstgattungen signalisiert, wurde es meist als Programmschrift einer vom Kubismus ausgehenden formalistischen Kunstgeschichte verstanden.⁵⁴⁴

Insgesamt wird deutlich, dass Barr sich ab 1936 in seinem Ausstellungsprogramm erneut und intensiv mit der Verbindung aller Kunstformen, also mit einem theoretischen und formalen Grundprinzip des Bauhauses, auseinandersetzte.

Damit griff er einen zentralen Grundgedanken wieder auf, den er bereits 1929 für das MoMA formuliert und als Ziel seiner Arbeit für das Museum angesehen hatte:

⁵⁴² Die Ausstellung *Machine Art* lief vom 5. März bis 21. April 1934. Das Ausstellungsdisplay von Barr zeigt dabei deutliche Parallelen beispielsweise zu deutschen Ausstellungen wie die Ausstellung des Deutschen Werkbunds in Paris 1930.

⁵⁴³ So verwundert es nicht, in den Quellen im Vorfeld der Bauhaus-Ausstellung vielfach der Begriff *Industrial Art* auftaucht, wenn vom Bauhaus die Rede war. Diese Bezeichnung findet sich auch in den schriftlichen Korrespondenzen Herbert Bayers mit einzelnen ehemaligen Bauhäuslern. Sehr wahrscheinlich, um den von den Nationalsozialisten abgelehnten Begriff *Bauhaus* zu vermeiden und so mögliche Schikanen zu umgehen.

⁵⁴⁴ Geiger 2005, S. 55.

In time the Museum would probably expand beyond the narrow limits of painting and sculpture in order to include departments devoted to drawing, prints, and photography, typography, the arts of design in commerce and industry, architecture (a collection of *projects* and *maquettes*), stage designing, furniture and the decorative arts. Not the least important might be the *filmotek*, a library of films.⁵⁴⁵

In dieser Proklamation und den darin genannten Kunstformen spiegelt sich die prinzipielle Bedeutung des Bauhauses für Barr wieder, die sein Schaffen für das MoMA begleitete.⁵⁴⁶ Sie verdeutlicht zudem, dass das Bauhaus und seine Erzeugnisse vom Museum *als Einheit* ausgestellt und gesammelt werden sollten und nicht in die Kategorien der *Bildenden Kunst, Angewandten Kunst* und *Architektur* separiert wurde.

Einen weiteren Beleg für die enge Verbindung des Bauhauses mit dem sich rasch entwickelnden Ausstellungshaus unter Alfred Barrs Leitung liefert Scott Murray in der folgenden Beschreibung der Neubaupläne des MoMA Mitte der 1930er Jahre:

By 1935, the popular museum had outgrown its townhouse and the process of creating a permanent home for the museum began in earnest. [...] the commission for the new building went to the architect Philip Goodwin, a museum trustee and his junior partner, Edward Durrell Stone. Although supported by the museum's Building Committee, the relatively conservative Goodwin and Stone were not the first choice of MoMA Director Alfred H. Barr, Jr., who had wanted Mies van der Rohe to be the architect and had also considered Walter Gropius and J.P. Oud. Having been overruled, a frustrated Barr resigned from the Building Committee in 1936 (but continued as Museum Director).⁵⁴⁷

Mehr noch als durch seine bis dahin ausgeführten Ausstellungen wird hier Barrs ernsthafte Begeisterung für das Bauhaus als Thema der Kunstgeschichte und Gegenstand „seines“ Museums deutlich. Zugleich verdeutlicht Murrays Schilderung, dass seine Leidenschaft nicht von allen mit dem Museum verbundenen Personen in dieser Form geteilt wurde.

Im Jahr 1937 konnte Alfred Barr auf eine rasante Entwicklung des MoMA zurückblicken, die sich in der steigenden Zahl von Mitarbeitern, neuen Departments und nicht zuletzt in der wachsenden Sammlung moderner Kunst widerspiegelte. Mit Ausstellungen wie u.a. *Modern Architecture: International Exhibition* oder *Cubism and Abstract Art* waren Barr und

⁵⁴⁵ Barr, 1977, S. 620, zitiert nach Geiger 2005, S. 55. Geiger schreibt hierzu: „Erster Entwurf Barrs für die Gründungsbroschüre des MoMA, der im Wortlaut von den Trustees jedoch stark abgeschwächt wurde.“ Ebd.

⁵⁴⁶ Der Impuls des Bauhauses auf Barr war durch seine erste Reise nach Europa 1927 wesentlich geprägt worden, während der er die Schule in Dessau für wenige Tage besucht hatte. Die Reise war er unter anderem angetreten, um Recherchen für eine geplante Dissertation zum Thema „The Machine in Modern Art“ zu betreiben. Barr konnte seine für 1929 geplante Promotion nicht abschließen und wurde 1946 an der Harvard Universität mit einer Arbeit über Pablo Picasso promoviert. Er änderte sein 1927 gewähltes Thema *Machine Art* zwischenzeitlich noch einmal zur *Primitive Art*, woran sich erkennen lässt, dass sich Barr in der Zeit des provisorischen Quartiers des Museums verstärkt mit Thematiken seiner Europareise knapp zehn Jahre zuvor zu befassen schien. Kantor 2002, S. 176.

⁵⁴⁷ Murray 2013, S. 43.

seinen Mitarbeitern bereits mehrfach Erfolge als Ausstellungsmacher gelungen. Vor allem die im zu *Cubism and Abstract Art* veröffentlichten Katalog dargelegte Entwicklungsgeschichte der europäischen Avantgarde hatte beim einschlägigen Publikum große Bekanntheit gewonnen. Diese Entwicklungen können im Kontext seiner Bauhaus-Ausstellung, deren Planung 1937 konkrete Formen annahm, als wichtige theoretische Grundlage und Dokumentation von Barrs kunsthistorischer Programmatik verstanden werden.

Neben der Herleitung aus Barrs Ausstellungspraxis und seiner kunsthistorischen Begeisterung für das Thema Bauhaus, stellt die historische Situation eine weitere Motivation dar. Im Lauf der 1930er Jahre konnte Alfred Barr in seiner Funktion als „Gatekeeper“⁵⁴⁸ zwischen Europa und den USA den drastischen Niedergang der deutschen Kulturlandschaft beobachten, die er selbst persönlich kennen gelernt hatte. Georg Langfeld nennt hierfür ein sehr plastisches Beispiel: „Anfang 1933 erholte sich Barr von einem Erschöpfungszustand in Stuttgart, wo er die Machtergreifung der Nationalsozialisten aus nächster Nähe mitverfolgen konnte.“⁵⁴⁹ Auf Grundlage dieser Erlebnisse verfasste Barr 1933 vier Aufsätze unter dem Titel „Hitler and The Nine Muses“.⁵⁵⁰

Barr als vernetzter und gut informierter Museumsmann und Ausstellungsmacher musste die Situation in Deutschland zwischen 1933 und 1937 als die historisch einmalige Chance erkannt haben, das Bauhaus durch seine Vertreter nach New York kommen zu lassen und dies mit den Mitteln des Museums zu sichern und zu dokumentieren. Dies zeigt sich nicht zuletzt deutlich in seinem erfolgreichen Bemühen, Walter Gropius eine Professur in Harvard zu verschaffen. Für ihn persönlich bedeute es, dass das MoMA eine Bauhaus-Ausstellung würde zeigen können, die in allen Aspekten – Objekte, Display, Katalog, Künstler – ein „echtes“ Bauhaus-Produkt sein würde.

7.2.2 Walter Gropius

Ausstellungen können aus dem Leben von Walter Gropius nicht weggedacht werden.⁵⁵¹

Obwohl Walter Gropius heute vor allem als Leitfigur des *Staatlichen Bauhauses* in der *Weimarer Republik* wahrgenommen wird, spielte sich sein Leben und Werk in großen Teilen zwischen Europa und Amerika ab.⁵⁵² Über dreißig Jahre lebte Gropius in den USA, seit 1944

⁵⁴⁸ Siehe Friemel 2010. Zitiert nach Katz und Lazarsfeld 1955.

⁵⁴⁹ Langfeld 2011, S. 106.

⁵⁵⁰ Ebd.

⁵⁵¹ Giedion 1954, S. 45.

⁵⁵² Siehe hierzu u.a. Breuer/Jaeggi 2008.

als amerikanischer Staatsbürger. Bereits als Direktor des Bauhauses war Gropius international vernetzt und pflegte Kontakte in die USA. Diese wurden durch die Weimarer Bauhaus-Ausstellung von 1923 und durch die Resonanz auf sein 1926 fertiggestelltes Bauhaus-Gebäude in Dessau verstärkt. Unmittelbar nach seinem Rücktritt als Direktor des Bauhauses trat Gropius 1928 eine ausgedehnte Amerikareise an, um das Land und dessen Kunst und Architektur kennen zu lernen. Danach war er erfolgreich als freier Architekt und Ausstellungsgestalter in Berlin tätig. Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten 1934 gelang ihm eine Einreise nach Großbritannien, wo er als Architekt und Gestalter arbeitete. Drei Jahre später wanderte er in die USA aus, wo er an der Harvard Universität lehrte.⁵⁵³

In der Forschung wird Gropius' Auswanderung oftmals als Bruch in seinem Werk und Wirken dargestellt. Dabei stellt die Zeit vor und nach seiner Emigration eine äußerst vielseitige und spannungsreiche Phase dar. Burcu Dogramaci plädiert in ihrer Arbeit über die „Netzwerke des Exils“ für eine stärkere Beachtung der Bedeutung solcher Transferprozesse in der Kunstgeschichte: „Ein auf geografische und kulturelle Geschlossenheit fokussiertes Fach wird sich mit diesen Grenzübergängen, Migrationsbewegungen und interkulturellen Transformationsprozessen wohlmöglich schwer tun – obgleich gerade sie für das 20. Jahrhundert bestimmend waren.“⁵⁵⁴

Gerade im Kontext von Emigration und Exil offenbaren sich demnach die Strukturen und transatlantischen Netzwerke, auf die die jeweiligen Künstler zurückgriffen und die sie mit Dritten verbanden. Vor dem Hintergrund von Dogramacis Aussage nimmt die hier behandelte Bauhaus-Ausstellung in New York eine zentrale Bedeutung ein und verbindet wesentliche Entwicklungslinien in Werk und Wirken des prominenten Bauhaus-Vertreters Gropius zwischen Europa und Amerika: Die internationale Rezeption seiner Bauhaus-Ausstellungen und seiner eigenen Arbeiten hatte in den USA eine Anhängerschaft, die ihn nun unterstützte und mit ihm zusammenarbeiten wollte. Gropius' eigene Erfahrung als Ausstellungsmacher

⁵⁵³ Gropius reiste 1934 mit seiner Frau für eine Konferenz nach Rom, nach der sie ihre Rückfahrkarten nach Deutschland gegen einfache Passage-Tickets nach Großbritannien umtauschten. Dort arbeitete Gropius mit britischen Kollegen unter anderem an Projekten des Design und der Architektur. Nach seiner Ausreise nach England machte er nur noch wenige Besuche in Deutschland; in einigen Fällen wurde er offiziell von den Nazis eingeladen, dann wiederum kurzfristig von ihnen festgehalten. Letztlich kehrte er erst nach dem Krieg wieder nach Deutschland zurück. Koehler zur Verhaftung von Gropius: “During a trip in 1936 – made at the request of the National Socialists – Gropius was twice intercepted, detained, questioned, and searched in a complicated series of events. [...] In apparent retribution, Gropius was arrested by the Erfurt Gestapo shortly after the trial ended, where he was questioned and released.” Koehler 2002, S. 294 f.

⁵⁵⁴ Dogramaci/Wimmer 2011, S. 13.

und –gestalter, ebenso wie in der Lehre progressiver Architektur und Gestaltung trafen zudem in den USA auf ein formales und pragmatisches Desiderat.

Mit Perspektive auf die sich ankündigenden Brüche und Übergänge in Walter Gropius' Leben und Werk ist das Jahr 1934 besonders spannungs- und widerspruchsvoll. Noch in Berlin gestaltete Gropius Anfang des Jahres die Abteilung der *Nicht-Eisen Metallschau* für die große Ausstellung *Deutsches Volk – Deutsche Arbeit* zu dieser Zeit.⁵⁵⁵ Winfried Nerdinger schreibt über das Zustandekommen dieses Auftrags durch die ein Jahr zuvor von den Nationalsozialisten gegründete Deutsche Arbeitsfront:

Da sich der Hauptveranstalter, die Deutsche Arbeitsfront (DAF), zu diesem Zeitpunkt noch als revolutionäre „moderne“ Vertretung der Arbeiterschaft gab, erhielten noch erstaunlich viele Vertreter der sonst als „bolschewistisch“ verfeindeten Moderne hier einen Auftrag. [...] Aus diesem Zusammenhang erklärt sich die Duldung der Aufträge an Mies van der Rohe und Gropius zur Gestaltung der Abteilungen Bergbau und Nicht-Eisen-Metall.⁵⁵⁶

Wie Nerdinger schreibt, hatte neben Gropius auch Ludwig Mies van der Rohe unter „Duldung“ durch die Nationalsozialisten an dieser großen Ausstellung mitgewirkt.⁵⁵⁷ Die *Nicht-Eisen Metallschau* von 1934 war einer der letzten Aufträge, bevor Gropius das nationalsozialistische Deutschland verließ und nach Großbritannien übersiedelte. Peter Hahn schreibt zur Ausreise von Walter Gropius nach Großbritannien:

Eine Flucht war das indessen nicht. Gropius blieb mit dem Reich verbunden und brach keineswegs alle Brücken ab. Für seine Tätigkeit in England, wo er ein willkommener Gast war und auch privilegiert behandelt wurde, besaß er die offizielle Einwilligung der Reichskulturkammer.⁵⁵⁸

Gropius hielt sich demnach unter verhältnismäßig privilegierten Umständen als Architekt in Großbritannien auf, bis er schließlich ein Arbeitsangebot aus den USA erhielt. Karen Koehler befasst sich eingehend mit der Vorgeschichte von Gropius' amerikanisches Exil. Sie datiert Gropius' Anwerbung durch die Harvard Universität auf das Jahr 1934:

Negotiations to bring Gropius to teach in the United States dated back to 1934. Joseph Hudnut took over as the dean of the Graduate School of Design at Harvard in 1936 and visited Gropius in London in August that year – a visit preceded by Alfred Barr, who informed Gropius of Hudnuts impending offer.⁵⁵⁹

Alfred Barrs tragende Rolle in diesen Prozess wird hier bereits deutlich.

Karen Koehler hält es für plausibel, dass die ersten Gespräche über eine Bauhaus-Ausstellung in direktem Zusammenhang mit den Verhandlungen zu Walter Gropius' Ruf nach

⁵⁵⁵ Nerdinger 1996, S. 184.

⁵⁵⁶ Ebd.

⁵⁵⁷ Ebd.

⁵⁵⁸ Hahn 1993, S. 206.

⁵⁵⁹ Koehler 2002, S. 312.

Harvard 1934 stehen: „Joseph Hudnut [...] visited Gropius in London in August that year – a visit preceded by Alfred Barr, who informed Gropius of Hudnut’s impending offer. [...] It is most likely that Gropius and Barr also discussed the Bauhaus exhibition at this time.“⁵⁶⁰ Im Jahr 1936 bekam Gropius offiziell das Angebot des Dekans Joseph Hudnut, einen Lehrauftrag in Harvard anzunehmen.⁵⁶¹ Ein Angebot, das Gropius offensichtlich annahm. Dank des Lehrauftrags am Lehrstuhl für Architektur in Harvard hatte Gropius im Exil in den USA Fuß fassen können und begann parallel mit der Planung der MoMA-Ausstellung, die einen historischen Überblick über das Bauhaus geben sollte. Mit dem Gründer des Bauhauses selbst im Kuratorium war von Seiten des MoMA die Grundlage eines erfolgversprechenden Projekts gelegt worden.

Aus Karen Koehlers Auseinandersetzung mit Gropius’ persönlichen Gründen für die Auswanderung wird deutlich, dass es sich prinzipiell um eine *bewusste Entscheidung* für materielle und berufliche Sicherheit für ihn selbst und seine Frau handelte und nicht etwa um eine erzwungene oder überstürzte Flucht. Damit stimmt sie mit den Beschreibungen Peter Hahns überein. Ende der 1930er Jahre war Walter Gropius nicht der einzige Bauhäusler, der in Harvard lehrte. Steffen De Rudder stellt fest, dass zeitweilig „das halbe Bauhaus“⁵⁶² in Harvard beschäftigt gewesen sei: „Nach Walter Gropius und Marcel Breuer kamen Lyonel Feininger, Josef Albers und andere ehemalige Bauhauslehrer – ihr Einfluss ging offenbar soweit, dass sogar vom „Harvard-Bauhaus“ die Rede war.“⁵⁶³ Diese Schilderungen bekräftigen die Annahme, dass Alfred Barrs konkrete Pläne einer Bauhaus-Ausstellung eng mit der Migration der namhaftesten Vertreter dieser Schule der Moderne verbunden sind.

In seiner Arbeit „The Aftermath of the Bauhaus in America“ beschreibt William Jordy, dass Walter Gropius in einer Zeit in New York ankam, in der die Menschen immer noch unter den Folgen der großen Depression zu leiden hatten.⁵⁶⁴ Die in diesem Kontext groß angelegten Sozialbau- und Stadtplanungsprojekte waren nicht zuletzt ein wichtiger Grund und Anlass die Professur des Bauhaus-Gründers in Harvard. Margret Kentgens-Craig spezifiziert den Zusammenhang zwischen den Bauhaus-Prinzipien und der wirtschaftlichen Situation der USA in ihrer umfassenden Darstellung der Bauhaus-Rezeption anhand von sieben Punkten:

- (1) Der Bedarf einer radikalen Reform von Kunst, Industrie und Handwerk; (2) die Integra-

⁵⁶⁰ Ebd.

⁵⁶¹ Bemerkenswert ist, dass Gropius’ Einladung nach Harvard von der Presse des Deutschen Reiches allgemein positiv aufgenommen wurde. Siehe Koehler 2002, S. 294.

⁵⁶² De Rudder 2009, S. 85.

⁵⁶³ Ebd.

⁵⁶⁴ Siehe Jordy 1969, S. 485-526.

tion von Kunst in die Bildung eines gesellschaftlichen, sozialen und universalen Bewusstseins; (3) die Nutzung des Prinzips der Verbindung von Kunst und Handwerk unter der Ägide der Architektur als Bindeglied zwischen Handwerk und industrieller Produktion; (4) eine handwerkliche Ausbildung auf dem Stand der Zeit in Ergänzung zur künstlerischen; (5) die Entwicklung der Gemeinschaft als fundamentales und übergeordnetes Element der Stadtplanung; (6) Planung und Realisation von Projekten nach den Maßgaben der Hygiene, Standardisierung und Finanzierbarkeit; (7) sowie eine Gestaltung der Wohnbezirke, welche subjektive und arbiträre Formen ausschließt.⁵⁶⁵

Für Gropius' eigene Etablierung als Bauhaus-Gründer in diesem Kontext ergab sich durch die geplante Ausstellung des MoMA die Chance, das Bauhaus auch über seine Lehre in Harvard hinaus dem amerikanischen Publikum vorzustellen. Zugleich war die Ausstellung eine besondere Gelegenheit, das Bauhaus trotz des feindlichen politischen Umfelds in Deutschland kurz vor dem Zweiten Weltkrieg umfassend in einer Museumsausstellung zu dokumentieren. Eine solche Ausstellung bot ihm zudem eine Plattform, um die Geschichte des Bauhauses selbst aktiv mitzuschreiben: Alfred Barr lieferte mit dem MoMA und den es umspannenden Netzwerken die optimalen Voraussetzungen, um das Thema Bauhaus in den neu entstehenden Kunstkanon der New Yorker und der Amerikaner insgesamt einfließen zu lassen.

Ohne allzu sehr den weiteren Schilderungen vorzugreifen, wird bei der Analyse der Ausstellung deutlich, dass einige Aspekte des Bauhauses-Themas nur verkürzt oder gar nicht vorkommen. Dies kann teilweise mit Gropius' Weigerung erklärt werden, sich 1937/38 zu politischen oder anderen brisanten Fragestellungen, die ihn selbst oder das Bauhaus betrafen, zu äußern. Karen Koehler stellt neben Gropius' Festhalten an einer möglichst apolitischen Haltung einen weiteren wichtigen Aspekt fest: „Gropius was concerned with how the Bauhaus would be depicted and tried to control the way in which its history would be written.“⁵⁶⁶ Walter Gropius sah demnach selbst gute Gründe zu verhindern, dass die politische Geschichte des Bauhauses, so beispielsweise Hannes Meyers sozialistisch geprägte Direktorenzeit, allzu breit in Amerika diskutiert wurde. Inwieweit inhaltliche Schwerpunkte gesetzt und welche Elemente in der Ausstellung weggelassen wurden, wird im anschließenden Kapitel ausführlich thematisiert.

Wie gezeigt werden konnte, fand der Hauptaustausch im Vorfeld der Bauhaus-Ausstellung seit 1934 zwischen Alfred Barr und Walter Gropius statt. Mit der Berufung von Walter Gropius in den Planungsstab wurde die Bauhaus-Ausstellung von 1938 zu einer transatlantischen Kooperation, in personeller Hinsicht aber auch unter materiellen und kunsthistorischen Gesichtspunkten. Nachdem Gropius seinen Ruf als Professor der *Harvard Graduate*

⁵⁶⁵ Zitiert nach Kentgens-Craig 2001, S. 37.

⁵⁶⁶ Koehler 2002, S. 299.

School of Design angenommen hatte, aktivierte er für das Ausstellungsprojekt – wie in den beiden zuvor beschriebenen Ausstellungsprojekten in Weimar 1923 und Paris 1930 – einen Kreis enger Vertrauter aus der aktiven Bauhaus-Zeit. Er setzte sich beim Museum dafür ein, dass Marcel Breuer, Herbert Bayer, Xanti Schawinsky, und weitere ebenfalls in die USA immigrieren konnten.⁵⁶⁷

Als Alfred Barr schließlich 1937 wegen der konkreten Planung der Bauhaus-Ausstellung an Gropius schrieb, befand sich dieser bereits in Gesellschaft einiger ehemaliger Bauhaus-Lehrer in Marion, Massachusetts.⁵⁶⁸ In seinem Brief unterbreitete er ihm die Idee, die Bauhaus-Ausstellung noch im Herbst desselben Jahres stattfinden zu lassen.⁵⁶⁹ Der Vorschlag stieß auf positive Resonanz bei den Anwesenden, jedoch hatte Gropius Sorge wegen Barrs Vorschlag, die Ausstellung so bald wie möglich fertigzustellen:

I have talked already about your idea with Moholy-Nagy, Schawinsky, Breuer and Dorner and we have made some notes. We are all afraid, that fall or early winter this year would be too early for a thoroughly prepared Bauhaus exhibition. We all should be delighted to help you and Mr. McAndrew, but I think a good exhibition cannot be collected in less than six months time, conditions in Germany being what they are.⁵⁷⁰

Alfred Barrs Brief an Gropius war der erste Schritt in die konkreten Planungen vor Ort, für deren Umsetzung etliche Bauhäusler aktiviert wurden, die sich in den USA befanden.

Wie von Gropius bereits vermutet, zog sich der Vorbereitungsprozess ein Jahr länger hin als ursprünglich geplant und wurde begleitet von einem intensiven Briefwechsel zwischen ihm selbst in Massachusetts und Barr in New York. Die Korrespondenz spiegelt die politischen Entwicklungen in Deutschland wieder und deren unmittelbare Auswirkungen auf das Projekt. Als Beispiel sei ein Brief von Gropius an Alfred Barr am 15.12.1937 genannt, der belegt, dass den beiden Männern im Vorfeld der Ausstellung über die politische Situation in

⁵⁶⁷ Einige seiner ehemaligen Bauhaus-Kollegen waren bereits auf eigenen Wegen in die USA gekommen. Josef und Anni Albers emigrierten 1933, wo sie seitdem am *Black Mountain College* lehrten. Im Sommer 1937 hatte László Moholy-Nagy das *New Bauhaus* in Chicago gegründet.

⁵⁶⁸ Zu diesem Zeitpunkt verbrachten Walter und Ise Gropius einige Wochen in Planting Island in Marion, Massachusetts. Teil der Gesellschaft waren László Moholy-Nagy, Xanti Schawinsky, Marcel Breuer Auch Alexander Dorner und dessen Frau Lydia waren Teil dieser Gesellschaft, zunächst zu Besuch, schließlich jedoch langfristig als Emigranten. Walter Gropius an Alfred Barr am 16.08.1937. Registrar Exhibition Files, Exh. #82. The Museum of Modern Art Archives, New York.

⁵⁶⁹ Siehe Brief Walter Gropius an Alfred Barr am 16.08.1937. REG, Exh. #82. MoMA Archives, NY.

⁵⁷⁰ Brief Walter Gropius an Alfred Barr am 16.08.1937. REG, Exh. #82. MoMA Archives, NY. In dieser kurzen Passage wird deutlich, dass die ehemaligen Bauhaus-Mitglieder, die sich in den USA befanden, in engem Kontakt miteinander standen. Dies wird auch in zahlreichen Briefen belegt, in denen die Situation der einzelnen Personen und die Entwicklung der Ausstellungspläne niedergelegt sind.

Deutschland absolut bewusst war. Zu dem Brief gehört ein erhaltener, jedoch undatierter Zeitungsartikel, der eine Ausstellung „Entarteter Kunst“ in Dessau ankündigte:

Anlässlich des zehnjährigen Bestehens der Anhaltischen Gemäldegalerie in Dessau sind die Neuerwerbungen der letzten Jahre ausgestellt worden. In Verbindung damit wurde die Sonderschau „Entartete Kunst“ eröffnet, in der die Erzeugnisse der Dessauer Bauhausmaler vereinigt sind. Neben jedem Stück hat man wie in München auch die Preise angegeben. Die Sonderschau zeigt auch Skizzen der Bauhausmaler, die sonst der Öffentlichkeit weniger zugänglich waren.⁵⁷¹

Der von der deutschen Regierung öffentlich kommunizierte Stellenwert der Bauhaus-Künstler wird hier ebenso deutlich wie die daraus resultierende materielle Gefährdung der Objekte selbst.

Gropius schreibt in Zusammenhang mit dem Artikel an Barr, dass dies eine Gelegenheit darstellen könne, möglicherweise Bauhaus-Objekte aus der Anhaltischen Gemäldegalerie durch das MoMA kaufen zu lassen: „As the museum in Dessau had very good pictures from the Bauhaus, it came to my mind that it might be worth your while to negotiate with these people about buying some of the pictures.“⁵⁷² Dieser Vorschlag zeigt, wie aussichtslos Gropius die Situation in Deutschland für Bauhaus-Kunst sah und zugleich zeugt es von dem Pragmatismus, diese Situation dennoch für die Zwecke der Ausstellung und des MoMA zu nutzen. So fährt er fort: „The former Director of the Museum was Dr. Grote, but of course he is not the man to negotiate with as he – like many others – had to leave.“⁵⁷³ Die komplizierte Materialbeschaffung im nationalsozialistischen Deutschland wird in einem der folgenden Kapitel näher beschrieben.

In der kunsthistorischen Auseinandersetzung mit der Ausstellung *Bauhaus 1919-1928* ist Walter Gropius eine zentrale Figur, die janusköpfig zwischen Europa und Amerika steht. Er ist zudem, selbst ein Hauptakteur des Ausstellungsthemas, aktiv an der Fortschreibung seiner Geschichte und der Verbreitung der Bauhausidee in den Folgejahren beteiligt. In Amerika und in Europa war sein Name seit den 1920er Jahren fest mit der „Marke Bauhaus“ verbunden und stand für die „Weiße Moderne“ in der europäischen Architektur. Wie im vorangegangenen Kapitel gezeigt, wurde Gropius zusammen mit Architekten wie Le Corbusier, J.J.P. Oud, Ludwig Mies van der Rohe oder Frank Lloyd Wright als Vertreter der modernen Architektur 1932 bereits als Teil der bekannten *International Style* Ausstellung

⁵⁷¹ Ausschnitt aus einer nicht näher benannten deutschen Zeitung. Gropius, Harvard, an Bayer, New York. (15.12.1937) REG, Exh. #82. MoMA Archives, NY.

⁵⁷² Walter Gropius, Harvard, an Herbert Bayer, New York. (15.12.1937) REG, Exh. #82. MoMA Archives, NY.

⁵⁷³ Walter Gropius, Harvard, an Herbert Bayer, New York. (15.12.1937) REG, Exh. #82. MoMA Archives, NY.

des MoMA präsentiert.⁵⁷⁴ Gropius' Stellenwert in dieser Ausstellung von 1932 und Barrs persönliche Wertschätzung des Bauhauses als prägende Schule der Moderne illustrieren einmal mehr den Stellenwert, den das Bauhaus innerhalb des Museums-Programms einnahm.

Gropius' Rolle in den USA changierte 1937 zwischen der des deutschen Exilanten, Professors, modernen Architekten und Hüters des Bauhaus-Vermächtnisses. Hieraus ergibt sich ein vielseitiges Motivationsgefüge für seine eigene Arbeit in dieser Zeit, zu der die Bauhaus-Ausstellung am MoMA zu zählen ist. Peter Hahn bringt wesentliche Punkte der Ausgangssituation der Bauhaus-Vertreter in Amerika zusammen:

Was für die eine – die deutsche – Seite „Exil“ war, bedeutete für das Zielland – die USA – etwas völlig anderes, nämlich die „Immigration“ auf Dauer. Bei den „Prominenten“ jedenfalls war dies so: Gropius, Albers, Breuer, Moholy-Nagy und Bayer fanden nicht allein Schutz, sondern (in spürbarem Unterschied beispielsweise zu den exilierten Literaten, die überwiegend am Rande des Existenzminimums lebten, schließlich handelte es sich um die Jahre der großen Depression) letztlich enorm erweiterte Arbeits- und Wirkungsmöglichkeiten. Dies mag das skizzierte Ausbleiben eines politischen Protests zumindest teilweise erklären, und es ist nur folgerichtig, dass aus diesem Personenkreis nach dem Kriege kaum jemand daran dachte, dauerhaft nach Deutschland zurückzukehren.⁵⁷⁵

Ein deutliches Bewusstsein ihrer eigenen Situation und für die besseren Bedingungen für den beruflichen Neustart und Erfolg sind verbindende Elemente vieler Bauhäusler in den USA. Zugleich bemühen sich viele um politische Zurückhaltung. Karen Koehler schreibt diesbezüglich über Gropius: „His move to England and subsequent move to the United States certainly had an economic expediency to it. But his [Gropius,] emigration must be seen as multicausal: it was a matter of personal safety and of artistic and political principles.“⁵⁷⁶ Ein dauerhafter Aufenthalt in den USA bot Gropius und seiner Frau finanzielle Sicherheit und Prestige und dennoch war sein Weg als Deutscher im Exil nicht frei von persönlichen, professionellen, und politischen Konflikten.⁵⁷⁷

7.2.3 Herbert Bayer

Mit Herbert Bayer im Stab der Ausstellungsmacher hatte Walter Gropius einen ehemaligen Bauhaus-Lehrer, erfolgreichen Werbegrafiker und in der Planung von Ausstellungen

⁵⁷⁴ Die Ausstellung *Modern Architecture: International Exhibition* war die erste Architektur-Ausstellung des MoMA, organisiert von Alfred Barr, Philipp Johnson und Henry-Russell Hitchcock. Sie zeigte die Arbeiten von jeweils fünf amerikanischen und europäischen Architekten anhand von Fotografien, Modellen und einem Katalog. Im Zentrum eines Raumes stand ein Modell von Walter Gropius' Bauhaus-Gebäude von 1925/26. Im gleichen Jahr wurde das *Department for Architecture and Industrial Art* gegründet. Im diesem Kontext formulierte Barr: „Previously no organization existed for the Modern Architecture...“ Bee/Ellicott 2004, S. 37.

⁵⁷⁵ Hahn 1993, S. 209.

⁵⁷⁶ Koehler 2002, S. 293.

⁵⁷⁷ Siehe Koehler 2002, S. 294.

erfahrenen Kollegen gewonnen. Bayer hatte sich bereits während seines eigenen Studiums am Bauhaus mit Entwürfen für Ausstellungspavillons beschäftigt. Für die in Kapitel 4 beschriebene Bauhaus-Ausstellung von 1923 gestaltete er den Umschlag und mehrere Seiten des Katalogs *Staatliches Bauhaus in Weimar 1919-1923*.⁵⁷⁸ Diese Arbeiten sind nicht nur ein Zeichen für seine frühe künstlerische Schwerpunktsetzung, sondern zeigen auch, dass er sich bereits früh mit der Bauhaus-Thematik als Gegenstand von Ausstellungen auseinandergesetzt hatte.⁵⁷⁹ Die Beschäftigung mit und die Umsetzung von Gestaltungsaufgaben stellt einen festen Bestandteil seiner Arbeit dar, die er unter den unterschiedlichsten Arbeitsbedingungen ausführte.

Nachdem Bayer 1928, also im selben Jahr wie Walter Gropius, das Bauhaus verlassen hatte, arbeitete er in leitender Position für die Agentur *Dorland* in Berlin. Dort erarbeitete er sich im Lauf der Jahre einen guten Ruf als Werbegrafiker. Ein Höhepunkt seines Schaffens als Ausstellungsmacher in den Jahren nach der Bauhauszeit war die ebenfalls in Kapitel 4 beschriebene Abteilung des Deutschen Werkbundes auf der Pariser *Exposition des Artistes Décorateurs* 1930, für die Walter Gropius die Leitung übernommen hatte. Bayer übernahm auch hier die Gestaltung einiger Räume sowie des Ausstellungsplakats. Eine weitere Ausstellungsgestaltung Bayers war die *Baugewerkeausstellung* in Berlin 1931. Diese kann konzeptuell und in ihrer Bedeutung mit der Pariser Werkbundausstellung verglichen werden, die jedoch einen inhaltlichen Schwerpunkt auf die Visualisierung statistischer Zusammenhänge legte.

Neben diesen Projekten nahm Herbert Bayer ebenso wie Walter Gropius in den Jahren nach 1933 auch Aufträge für Ausstellungen an, die unter nationalsozialistischer Schirmherrschaft standen. Darunter auch für die Ausstellungen *Deutsches Volk, Deutsche Arbeit* (1934), *Wunder des Lebens* (1935) und *Deutschland* im Rahmen der Olympischen Spiele 1936 in Berlin.⁵⁸⁰ Sabine Weissler stellt im Bezug der Ausstellungen zur Ideologie der nationalsozialistischen Auftraggeber deutlich heraus:

Herbert Bayer aber hat nachhaltig die Ästhetik der „Trilogie“ beeinflusst. Er arbeitete auch nach „Deutsches Volk, Deutsche Arbeit“ zur Zufriedenheit seiner nationalsozialistischen

⁵⁷⁸ Ausst.Kat. Weimar 1923.

⁵⁷⁹ Walter Gropius hatte die Fähigkeiten seines Protégés früh erkannt und ihm nach dessen Studienabschluss die für die 1925 neu eingerichtete *Werkstatt für Druck und Reklame* übertragen. Mit dieser Werkstatt hatte Gropius bewusst eine neue Schwerpunktsetzung vollzogen und somit Design am Bauhaus gefördert. Siehe Tupitsyn, Victor: Herbert Bayer. Von der erweiterten Sicht zum erweiterten Feld, in Ausst.Kat. Essen 2000, S. 83.

⁵⁸⁰ Siehe Gassert 1997, S. 190 f.

Auftraggeber. Der von ihm gestaltete Katalog für die Ausstellung „Wunder des Lebens“ (1935) ließ an rassistischer Eindeutigkeit nichts offen.⁵⁸¹

Wie ist eine solche Verstrickung des progressiven und bekannten Bauhaus-Gestalters in die großen Ausstellungsprojekte der Nationalsozialisten zu erklären? In seinem detailreichen Portrait Herbert Bayers hinterfragt Patrick Rössler dessen Verhalten während des Dritten Reichs ebenfalls kritisch: „[...] kann man regelmäßig ins Ausland reisen, in die Schweiz, Frankreich, speziell 1937 nach England und in die USA, ohne zumindest dort mit den Berichten über die Nazi-Straflager konfrontiert zu werden?“⁵⁸² Der Autor beantwortet seine eigene Frage unter anderem mit der Beschreibung von Bayers Arbeitshaltung:

Sein zweifellos tief empfundener Widerwillen gegen die Nazi-Machthaber wurde, soweit erkennbar, von ihm nie als politische Opposition, sondern immer kulturell-ästhetisch begründet. Auch Auftraggeber aus dem Dunstkreis von Staat und Partei waren ihm nicht unwillkommen, solange sich die von ihm verlangten Arbeiten seinem diffusen Verständnis von Kultur- und Wirtschaftswerbung zuordnen ließen. Denn dann sah er in ihnen nicht mehr als die Herausforderung, eine grafisch möglichst überzeugende Lösung zu finden. Der Widerspruch, gleichzeitig als „reiner Ästhet“ im Dienste einer Diktatur zu stehen, die ihn üppig dafür bezahlte, muss ihm angesichts der Aufnahme seiner Arbeiten in der Fachpresse bewusst gewesen und von ihm toleriert worden sein.⁵⁸³

Demnach sei es Herbert Bayer durch „aktives Wegsehen“ und adaptives Verhalten gelungen, lediglich die persönlichen Konsequenzen für sich, seine Frau Irene Bayer und seine Tochter Julia, genannt „Muci“, wahrzunehmen.⁵⁸⁴ Sabine Weissler schreibt zum Verhältnis von Bauhaus und Nationalsozialismus: „Für Bauhäusler gilt, was für andere auch zutrifft: Wo es ging wurde weitergearbeitet.“⁵⁸⁵

In den USA erreichte Bayer seine ersten beruflichen Erfolge ebenfalls mit Ausstellungsgestaltungen.⁵⁸⁶ Dabei ist die Bauhaus-Ausstellung des MoMA sein erster Auftrag. Am 22. August 1938 traf Bayer als Exilant auf der *SS Bremen* im Hafen von New York ein.⁵⁸⁷ Er hatte Deutschland in der Annahme verlassen, einen Lehrauftrag für Werbegestaltung an László Moholy-Nagys *New Bauhaus* in Chicago zu bekommen. Noch nicht an Land erfuhr

⁵⁸¹ Weissler 1993, S. 62.

⁵⁸² Rössler 2014, S. 174.

⁵⁸³ Ebd.

⁵⁸⁴ Rössler 2014, S. 126 ff. und 174.

⁵⁸⁵ Weissler 1993, S. 62.

⁵⁸⁶ Parallel zu seinen praktischen Tätigkeiten als Gestalter erarbeitete Bayer in einer Reihe von Schriften theoretische Ausstellungskonzepte. So übernahm er 1930 seine Theorie des „Erweiterten Gesichtsfelds“ in den Katalog der Pariser Werkbundaussstellung, das später als „Field of Vision“ in Amerikanische übertragen, in der Bauhaus-Ausstellung wiederkehrte. Siehe Tupitsyn 2000, S. 88.

⁵⁸⁷ Im Dezember 1938, kurz nach der Eröffnung von Bauhaus 1919-1928, trafen auch Bayers Frau und seine Tochter in New York ein. Siehe Neumann 1986, S. 9.

er jedoch über einen Mitarbeiter des MoMA von der Liquidation des *New Bauhaus*.⁵⁸⁸ Für Bayer stellte diese Nachricht einen herben Rückschlag dar, da er seine Karriere in Deutschland für die Immigration aufgegeben hatte.

Eckard Neumann schreibt zu dieser Situation: „Alles, was er sich in diesen 10 Jahren in Berlin aufgebaut hatte, wobei die Jahre ab 1933 ihre düsteren Schatten warfen, musste er durch die erzwungene wie erwünschte Emigration zurücklassen.“⁵⁸⁹ Glaubt man dieser Aussage Neumanns, waren es Bayers ästhetische Vorstellungen über Kunst, die nicht in die nationalsozialistische Kunstideologie passten, da der „Internationale Stil“, speziell der des Bauhauses, als oppositionelle Haltung gegolten habe. Dies ist ein Beispiel für die teils unklare und verschleierte Darstellung zu Bayers politischem Standpunkt in Deutschland.⁵⁹⁰ Neumann vermeidet in seiner Arbeit über Bayer eine Auseinandersetzung mit dessen bereits genannten Aufträgen für die Nationalsozialisten.

Gewiss war die angespannte Politik und Wirtschaft in Deutschland auch für Bayer ein Grund, in die USA auszureisen. Doch die Aussage, er habe in den Jahren vor 1938 eine oppositionelle politische Haltung vertreten, ist vereinfachend, wenn nicht falsch. Wie bei Gropius finden sich auch für Bayer Aussagen darüber, dass er in den USA eine zunehmend apolitische Haltung einnahm. Arthur Cohen schildert in seiner Arbeit über Herbert Bayer diese politische Neutralität: „[...] he [Bayer] felt that design work was not politically significant.“⁵⁹¹ Obwohl Bayer wirtschaftlich in Berlin vergleichsweise gut gestellt war und trotz seiner politischen Indifferenz wurde sein Besitz vor der Ausreise von den Nationalsozialisten konfisziert; nach Amerika konnte er kaum etwas mitnehmen.

In sein Tagebuch schrieb Bayer nach seiner Ankunft in New York über die Nachricht zur Schließung des *New Bauhaus*: „also fristlos entlassen, das erste mal im leben überhaupt, obwohl ich aus diesem grunde hier bin und in berlin alles aufgelöst habe.“⁵⁹² Über seinen

⁵⁸⁸ Neumann 1986, S. 9.

⁵⁸⁹ Ebd.

⁵⁹⁰ Beide Bücher des Bauhaus-Archivs Berlin aus den Jahren 1983 und 1986 unterlassen eine kritische Auseinandersetzung mit Bayers politisch einschlägigen Aufträgen seit 1933 und sind damit zugleich Belege für die allgemeine Ausrichtung der Forschung.

⁵⁹¹ Cohen 1984, S. 41. Weiter schreibt Cohen: „Like many other important German artists of the period, some of whom went into what came called the “internal migration”, Bayer knew that the time to leave was fast arriving. Given that his wife and daughter were Jewish, it was no longer an option to stay put, to “tough” it out as did those who imagined that the madness would pass.” Ebd. Diese Aussage skizziert einen schematischen Verlauf einer Künstlerbiografie im Dritten Reich und betont damit einmal mehr den Bedarf nach einer aktuellen, umfassenden objektiv wissenschaftlichen Darstellung: Bei einer aktiven Beteiligung an der *Deutschland*-Ausstellung für Olympia 1936 handelt es sich nicht um eine Geste der „internal migration“ (inneren Emigration).

⁵⁹² Herbert Bayer, Tagebücher 1938-1939, handschriftliche Notizen, unveröffentlicht, in: Neumann 1986, S. 9 [Kleinschreibung übernommen, Anm. d. A.]

Neubeginn in New York gibt es ebenfalls zum Teil widersprüchliche Aussagen. Eckhard Neumann schreibt, dass der Start in der amerikanischen Metropole für Bayer anfangs unter anderem aufgrund der Sprachbarriere nicht leicht gewesen sei. Bayer habe in den acht Jahren in New York vor allem mit anderen europäischen Exilanten, besonders mit ebenfalls ausge-reisten Kollegen, verkehrte.⁵⁹³

Nachdem er 1937 von einem längeren Aufenthalt bei Gropius USA mit dem Auftrag der MoMA-Ausstellung im Gepäck für die weiteren Vorbereitungen zurück nach Berlin ging, schilderte er seinen Eindruck von New York gegenüber Wassily Kandinsky:

wenn ich mir nach einem so kurzen aufenthalt ein urteil erlauben darf, so finde ich vieles falsch, was man über amerika gehört hat. new york selbst ist eine grossartige und imponie-rende stadt, ich finde es sehr romantisch und glaube, dass es noch sehr viel bringen kann, was wir noch nicht kennen. trotzdem fällt mir der entschluss, hinüberzugehen, schwer, ich fühle mich eben doch als alteuropäer und habe immer gehofft, dass ich bald auf meinen humusboden zurückkehren kann.⁵⁹⁴

Herbert Bayer lebte und arbeitete für den Rest seines Lebens in den Vereinigten Staaten und kuratierte für das MoMA neben *Bauhaus 1919-1928* zwei weitere Ausstellungen unter den Zeichen des Zweiten Weltkrieges: *Road to Victory* (1942), kuratiert von Edward Stei-chen, und *Airways to Peace* (1943). Zum 15. Jahrestag der Gründung des MoMA entwarf er 1944 das Display der Ausstellung *Art in Progress*.⁵⁹⁵

Seit 1946 führte Bayer am *Aspen Intitute for Humanistic Studies* im Auftrag von Elisabeth und Walter Paepke seine „multidisziplinäre Herangehensweise an Kunst und Design“⁵⁹⁶ ein und mit „wichtigen Kooperationen mit der amerikanischen Industrie“⁵⁹⁷ zusammen. Gwen Chanzit bewertet Bayers Bedeutung folgendermaßen:

Die meisten wissenschaftlichen Betrachtungen, die sich mit der Bedeutung des europäi-schen Modernismus für die amerikanischen bildenden und angewandten Künste widmen, betonen den evidenten Einfluss der Malerei. [...] der Wirkungsgrad der emigrierten Designer war noch umfassender, denn er manifestierte sich nicht nur zwischen den Wänden von Ga-lerien und Museen, sondern prägte vor allem das amerikanische Alltagsleben. Für dieses Phänomen steht Herbert Bayer wie kein anderer.⁵⁹⁸

Trotz diesem „umfassenderen Wirkungsgrad“ der Gestalter begann die kunstwissen-schaftliche Initiierung des Bauhauses in den USA mit einer Ausstellung innerhalb der Wände eines Museums. Bayers Leistung innerhalb dieses Unterfangens ordnet Chanzit wie

⁵⁹³ Neumann 1986, S. 9.

⁵⁹⁴ Herbert Bayer an Wassily Kandinsky in Neuilly sur Seine (28.10.1937) REG, Exh. #82. MoMA Archives, NY.

⁵⁹⁵ Siehe Staniszewski 1998, S. 226-235.

⁵⁹⁶ Chanzit 2014, S. 197.

⁵⁹⁷ Chanzit 2014, S. 197.

⁵⁹⁸ Ebd., S. 196.

folgt ein: „Bayer organisierte und gestaltete die Retrospektive zwischen zwei Kontinenten, die gleichermaßen durch ein Weltmeer und extreme politische Spannungen getrennt war.“⁵⁹⁹ Die MoMA-Ausstellung *Bauhaus 1919–1928* beschreibt Chanzit als „Meilenstein der nord-amerikanischen Ausstellungsgeschichte.“⁶⁰⁰

7.3 Konzeption der Ausstellung *Bauhaus 1919-1928*: Zwischen Transfer und Selbsthistorisierung

Wir wissen doch, wie viel Blödsinn wir gemacht haben.⁶⁰¹

Das inhaltliche und formale Konzept für die Bauhaus-Ausstellung in New York entstand im Spannungsfeld zwischen Museum, Bauhaus-Vertretern und dem politischen Kontext der Jahre 1937/38. Wie bereits dargestellt, entstand die erste Idee weit vor dem Beginn der tatsächlichen Vorbereitungen. In konkreter Form von Briefen und Gesprächen ist dies mindestens seit 1934 nachweisbar.⁶⁰² In einer bis dato in den USA in dieser Form noch nicht gezeigten Gesamtschau sollte dem amerikanischen Publikum ein umfassendes Bild des Bauhauses als interdisziplinär und multimedial ausgerichtete Kunst- und Gestaltungsschule des 20. Jahrhunderts vermittelt werden. Die Ausstellungsmacher wurden dabei durch ein sehr enges zeitliches Korsett, durch logistische Hürden und vor allem durch ihre eigenen Erwartungen und Befürchtungen zur Resonanz der Ausstellung beeinflusst. Zugleich brachten insbesondere Walter Gropius und Alfred Barr ihre eigenen Interessen und Ziele in das Projekt ein, die sie als Direktor des MoMA und als Gründer und Repräsentant des Bauhauses verfolgten.

In der Phase zwischen Gropius' Ankunft in Amerika im März 1937 und der Eröffnung der Ausstellung im Dezember 1938 verhandelten die Ausstellungsmacher die Elemente der Ausstellung, die letztendlich das öffentliche Bild des Bauhauses in den USA für viele Jahre bestimmte. Eine Aussage aus Reginald R. Isaacs großer Gropius-Biografie von 1984 spiegelt ein allgemein vorherrschendes Bild vom Inhalt der Ausstellung wider:

⁵⁹⁹ Ebd., S. 198.

⁶⁰⁰ Ebd., S. 198.

⁶⁰¹ Josef Albers, Black Mountain Coll., an Herbert Bayer, Berlin. (11.10.37) REG, Exh. #82. MoMA Archives, NY.

⁶⁰² Spätestens seit 1934 und gewiss seit Joseph Hudnuts persönlichem Besuch bei Gropius in London im Jahr 1936 bestand ein Austausch zwischen Walter Gropius und Alfred Barr, in dem auch die ersten Ideen für die Bauhaus-Ausstellung zur Sprache kamen. Siehe Koehler 1998, S. 312.

Die Ausstellung »Bauhaus 1919-1928«, die das Museum of Modern Art in seinen vorläufig bezogenen Räumen im Rockefeller Center in New York vom Dezember 1938 bis zum Januar 1939 zeigte, gab einen vollständigen Überblick über Entwicklung, Arbeit und Leistungen des Bauhauses in der Zeit von seiner Gründung bis zum Ausscheiden von Walter Gropius.⁶⁰³

Hier manifestiert sich die Annahme, die Ausstellung von 1938 gäbe einen „vollständigen Überblick“ und damit ein authentisches Abbild des historischen Bauhauses in all seinen Aspekten. Es wird jedoch bei der Rekonstruktion des Ausstellungskonzepts schnell deutlich, dass *Bauhaus 1919-1928* nicht den von Isaacs beschriebenen „vollständigen Überblick“ gab. Das Format der Ausstellung *konnte* diesen Anspruch auf Vollständigkeit allein aus formalen Gründen nicht erfüllen.

Eine Auswahl und Gewichtung der vielen Aspekte des Bauhauses für den Rahmen der Ausstellung stellte ein notwendiges Vorgehen dar, um das komplexe Thema für das (amerikanische) Museumspublikum aufzuarbeiten. Hinzu kam, dass die Ausstellungsmacher eine rein positivistische Akkumulation all dessen, was und wie das Bauhaus gewesen war weder zusammenbringen konnten noch wollten: Die rund 14 jährige Existenz der Bauhaus-Schule in den politischen Wirren der Weimarer Republik, drei sehr unterschiedliche Direktoren, Leben und Arbeiten am Bauhaus und nicht zuletzt das internationale Netzwerk über das die Bauhaus-Schule etwa mit DeStijl, den Konstruktivisten oder den modernen Architekten des Neuen Bauens verbunden war. Auch hatte die Schule während ihrer Existenz kontinuierlich theoretische und praktische Entwicklungsstufen durchlaufen, die vor allem durch Walter Gropius, Hannes Meyer und Ludwig Mies van der Rohe als deren Leiter geprägt wurde.

Nicht zuletzt erforderte die quantitativ umfangreiche und inhaltlich gattungsübergreifende Produktpalette, die von den Vertretern des Bauhauses hervorgebracht wurde, Entscheidungen hinsichtlich ihrer Auswahl, Ordnung und formalen Zugehörigkeit zum Bauhaus.⁶⁰⁴ Eine thematische und materielle Gewichtung musste von den Ausstellungsmachern demzufolge aus zwei sehr unterschiedlichen Gründen vorgenommen werden: Einerseits aufgrund des außerordentlich breiten Spektrums der aus dem Bauhaus hervorgegangenen materiellen, künstlerischen und theoretischen Zeugnisse. Andererseits aufgrund der Tatsache, dass die Materiallage selbst im Gegensatz dazu sehr unübersichtlich war und die künstlerischen Zeugnisse des Bauhauses zum Teil erst zugänglich gemacht und aus Europa verschifft werden mussten.

⁶⁰³ Isaacs 1984 b, S. 872.

⁶⁰⁴ Zum Beispiel musste geklärt werden, ob extracurriculare Arbeiten von Bauhaus-Lehrern und Schülern kategorisch aus Bauhaus-Arbeiten anzusehen seien.

Quellen zeigen, dass 1937/38 parallel am Konzept für die Ausstellung, dem Katalog und an der Objektbeschaffung gearbeitet wurde.⁶⁰⁵ Die Frage, *was* ausgestellt werden *sollte* wurde dabei durch das bedingt, *was* überhaupt ausgestellt werden *konnte*. Ein weiterer wesentlicher Aspekt bei der Formung des Ausstellungskonzeptes von 1938 war zudem, dass es bis dahin zwar Ausstellungen des Bauhauses gegeben hatte, es jedoch – auch unter den ehemaligen Bauhaus-Mitgliedern selbst – keine einhellige Vorstellung davon existierte, *wie* ein „vollständiger Überblick“ über das Bauhaus in einem Museum aussehen sollte. All dem begegneten die Ausstellungsmacher aus einer Distanz von über zehn Jahren seit ihrer aktiven Zeit am Bauhaus, sodass dazwischen eine Dekade der individuellen Entwicklung lagen. Auch seit der Weimarer Bauhaus-Ausstellung *Kunst und Technik – Eine neue Einheit* von 1923 waren bereits 15 Jahre vergangen.

Dieser zeitliche Abstand beeinflusste die Perspektive der Bauhaus-Vertreter auf ihr Werk und Wirken an der Schule. Zudem übten die sehr wechselhaften Phasen der direkt oder indirekt erfahrenen Auf- und Abwertung des Bauhauses der vergangenen Jahre durch die politische Situation in Deutschland und die Bedeutung des Bauhaus-Themas für ihre neuen amerikanischen Arbeitgeber einen Einfluss auf die Macher von *Bauhaus 1919-1928* aus. Ihre eigene Anwesenheit in den USA war fest mit dem Auftrag für diese Ausstellung verbunden, die für sie auch eine Art Inkubator für den beruflichen Neustart in Amerika darstellte: Die Präsentation des Bauhauses am MoMA stellte eine öffentliche Einführung des Bauhauses und damit auch der Bauhäusler in Amerika dar.⁶⁰⁶

Diese Aspekte, die eng mit dem historischen Kontext um 1937/38 und der Exilsituation der Ausstellungsmacher verwoben waren, spiegeln sich vielfach im Ergebnis der Ausstellung wieder. Mary-Anne Staniszewski zeigt auf, wie sich äußere Faktoren in das Resultat einer Ausstellung einschreiben:

⁶⁰⁵ Am 15.02.1938 sandte Herbert Bayer eine umfangreiche Zusammenfassung der von ihm bis dahin geleisteten Arbeiten an Walter Gropius nach Harvard. Darin besprach er die beschafften Objekte, die Arbeit am Katalog sowie die weiteren Schritte nach seiner eigenen Überreise nach New York. Zu Beginn schrieb er an Gropius: „die gesamte arbeit habe ich sozusagen vom katalog ausgehend bearbeitet, deshalb will ich zunächst den katalog besprechen.“ Herbert Bayer, Berlin, an Walter Gropius, Harvard. (15.02.1938) REG, Exh. #82. MoMA Archives, NY.

⁶⁰⁶ Am 11.10.1937 schrieb Josef Albers an Herbert Bayer: „Lieber Herbert, ich habe mich richtig gefreut, dass du den Auftrag am Mod-Art-Mus bekommen hast. Ich wünsche dazu, dass das Grund genug ist für weitere entscheidende Schritte.“ Josef Albers, Black Mountain College, an Herbert Bayer Berlin. (11.10.37) REG, Exh. #82. MoMA Archives, NY.

Exhibitions, like the artworks themselves, represent what can be described as conscious and unconscious subjects, issues and ideological agendas. Their unconscious, or less obviously visible, aspects can be understood as manifestations of historical limitations and social codes. One effective strategy for seeing these often overlooked yet extremely powerful dimensions of art exhibitions is to analyze their installations designs.⁶⁰⁷

Die Aussage, dass Ausstellungen „Manifestationen historischer Limitierungen und sozialer Codes“ sind, kann sehr gut auf die Ausgangssituation der Bauhaus-Ausstellungsgestalter übertragen werden. Ebenso gilt dies für die Ausstellungsmacher des MoMA in New York. Sie mussten sich in den 1930er Jahren nicht nur mit dem Wandel der Kunst, sondern auch mit der sich reformierenden amerikanischen Gesellschaft und den politischen Veränderungen in Europa vor dem Zweiten Weltkrieg auseinandersetzen.⁶⁰⁸

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass diese Ausstellung ebenso viel über die Zeit, in der Sie entstand, aussagt, wie über den gezeigten Inhalt. *Bauhaus 1919-1928* war folglich kein „vollständiger Überblick“, sondern in seinem Ergebnis ein Produkt einer bestimmten soziokulturellen Situation. Dieses Faktum hilft dabei, die Entstehung des Ausstellungskonzepts nachzuvollziehen. Die Rekonstruktion der Auswahl des Ausgestellten und die Art, wie es ausgestellt wurde, führt zu der Frage „Wer spricht?“⁶⁰⁹ Die Ausstellung wurde gleichermaßen durch das MoMA als Ausstellungsort und durch die Beauftragung von Walter Gropius im Namen des Museums geprägt. Alfred Barr hatte mit diesem Auftrag die Verantwortung für die inhaltliche Zusammenstellung der Ausstellung zu einem großen Teil in die Hände des Bauhaus-Gründers gelegt.

Die Einbeziehung von Gropius in die Konzeption und Ausführung der Ausstellung wirkte sich maßgeblich auf deren Ergebnis aus. Gropius verkörperte die auratische Leitfigur des Bauhauses, die über dem Projekt stand – und sich selbst auch darin als solche darstellte. Die starke Gewichtung des „Gropius-Bauhauses“ stellt ein formales Hauptmerkmal der Ausstellung dar. Der Titel *Bauhaus 1919-1928* verdeutlicht bereits, dass der zeitliche Fokus klar auf Bauhaus-Zeit in Weimar und Dessau lag und damit auf Gropius' Ära als Direktor. Doch die Vorbereitungen, die in zahlreichen Briefwechseln zwischen New York, Harvard und Berlin dokumentiert sind, belegen, dass sich das inhaltliche Konzept dafür mehrfach änderte und

⁶⁰⁷ Staniszewski 1998, S. xxi.

⁶⁰⁸ Von 1929 bis 1939 zeigte das Museum in rund 50 Wechselausstellungen das Spektrum seiner beständig wachsenden Sammlung. Einen chronologischen Überblick über die Ausstellungen, Schenkungen und Ankäufe des MoMA von 1929 bis 2004 bietet Elderfield 2004. Hinzu kam seit 1931 das Programm des *Department of Circulating Exhibitions* mit über 50 weiteren kleineren und größeren Wanderausstellungen. Das MoMA hat das Findbuch des Archivs des *Department for Circulating Exhibitions* auf seiner Internetpräsenz veröffentlicht.
<https://www.moma.org/learn/resources/archives/EAD/CEf.html> [Abgerufen am 27.01.16 um 18:37Uhr]

⁶⁰⁹ Siehe Sternfeld 2005.

durch die Akteure Barr, Gropius und Bayer fortlaufend beeinflusst wurde.⁶¹⁰ So wurde Hannes Meyer als Gropius' Nachfolger am Bauhaus zwar im Ausstellungskatalog in Bild und Text aufgeführt, fand jedoch keine weitere Inszenierung im Ausstellungsraum.⁶¹¹

Die Pläne, Ludwig Mies van der Rohe für das MoMA-Projekt zu gewinnen, wurden ebenfalls nicht realisiert. Sie scheiterten angeblich an dessen geringem Interesse an dem Projekt selbst und an Mies' und Gropius' angespannten und von einem gewissen Grad an Konkurrenz geprägten Verhältnis zueinander.⁶¹² Ein Brief, den Herbert Bayer im November 1937 aus Berlin an Walter Gropius nach Harvard sandte, gibt einen guten Einblick in den Entscheidungsprozess, der schließlich zur inhaltlichen Ausklammerung der Direktorenzeit von Mies van der Rohe führte.⁶¹³ Darin schreibt Bayer:

das ganze ist schwierig und macht entsetzlich viel arbeit. bei miesmuschel war ich. sie haben keinerlei archiv. hatte sich ursprünglich bereiterklärt, eine zusammenstellung über die ganze mieszeit zu machen, die ich als ganzes übernehmen sollte. was mir sehr recht gewesen wäre. später hat sie alles abgesagt, auf grund eines briefes, der sagt, er will an der ausstellung nicht beteiligt sein, solange er hier nicht abgemeldet ist. [...] so heißt es nun entscheiden, was swir [sic!] mit seiner zeit machen.

a) auf die ganze zeit verzichten.

b) unabhängig von mies von albers darstellen lassen, falls dieser sich bereit erklärt.

c) die gesamte darstellung überhaupt nicht in abschnitte einteilen, sondern methode, zweck, die wichtigsten leistungen und auswirkungen zeigen. die schule wurde geleitet von-bis von Gropius usw. namen erscheinen dann bei abbildung von einzelleistungen. und daten wo wichtig für die historiker.

ich halte diesen weg fast für den klügsten. [...] ich bitte dich, diese frage umgehend mit dem museum zu klären, damit ich vorwärts komme.⁶¹⁴

⁶¹⁰ Zu diesem Kreis der ehemaligen Bauhaus-Meister gehören auch Marcel Breuer, Alexander „Xanti“ Schawinsky und László-Moholy-Nagy. Besonders interessant sind hierbei die Aussagen und Einschätzung der Bauhäusler zu dem Projekt selbst, ihrer Erinnerung an ihre Bauhaus-Zeit und die Einordnung ihres persönlichen Beitrags in diesem Kontext. Ebenso spiegeln die Unterlagen und Notizen auch wieder, welche Entscheidungsprozesse dem finalen Ergebnis vorangingen, beispielsweise hinsichtlich der Beteiligung von Mies van der Rohe.

⁶¹¹ Das Verhältnis zwischen Walter Gropius und Hannes Meyer wird häufig als angespannt beschrieben. Zudem wurde Meyers Präsenz in der Ausstellung sehr wahrscheinlich so gering wie möglich gehalten, da er die Entwicklung des Bauhauses in eine politisch linke und sozialistische Richtung gelenkt hatte, was auf Gropius starke Ablehnung stieß. Nachdem Hannes Meyer am Bauhaus gekündigt hatte, setzte er seine Arbeit zunächst in der UdSSR fort. Dieser Aspekt stellte wahrscheinlich auch für das MoMA ein Problem dar, dass sich 1938 nicht offen zu sozialistischen Künstlern bekennen wollte.

⁶¹² Siehe Tupitsyn, Margarita: Ablehnung und Akzeptanz des Bauhaus-Gedankens in Amerika, in Ausst.Kat. Essen 2000, S. 20.

⁶¹³ Bayer war nach einem Aufenthalt bei Gropius in den USA im Sommer zurück nach Berlin gereist. Dort nahm er seine eigene Arbeit als Ausstellungsgestalter wieder auf und setzte sich wegen der Ausstellung mit den Bauhaus-Vertretern in Deutschland in Verbindung.

⁶¹⁴ Herbert Bayer, Berlin, an Walter Gropius, USA. (03.11.1937) Bauhaus-Archiv Berlin, BHA, 6N, Nr. 6, Mappe 247.

Diesem Brief zufolge hatte Mies van der Rohe Materialien für die Ausstellung in Aussicht gestellt, sie jedoch kurzfristig wieder zurückgezogen, sodass die Darstellung der Direkto-
renzeit von 1930-1933 durch ihn selbst ausgeschlossen wurde.⁶¹⁵

Konzeptuell, so zeigen es diese schriftlichen Äußerungen Bayers, stand im November 1937 noch nicht final fest, ob es sich überhaupt um eine historisch-chronologische Ausstel-
lung über das Bauhaus handeln sollte. Durch Mies van der Rohes Absage wurden Bayer und Gropius mit der Entscheidung konfrontiert, auf diesen Abschnitt zu verzichten oder ihn von jemand anderem aufbereiten zu lassen. So antwortete Gropius:

was die ausstellung anbelangt so möchte ich mich ganz entschieden für deinen vorschlag c aussprechen und will es auf mich nehmen diese sache mit barr auszuhandeln, den ich ende november treffe. nimm also diese linie als endgültig an denn du musst klaren weg haben in welcher richtung du arbeiten sollst.⁶¹⁶

Er votierte damit für Bayers dritten Vorschlag, sich von der chronologischen Darstellung zu lösen, mit einem anderen Aufbau fortzufahren und „Methode, Zweck und die wichtigsten Leistungen und Auswirkungen zu zeigen“.⁶¹⁷

Zugleich macht er in der Antwort an Bayer in Berlin deutlich, dass er dem Projekt selbstbewusst gegenüberstand: „im ganzen bin ich nicht mehr besorgt, dass wir nicht eine schau zusammenbringen sollten, die die hauptzüge des b.h. gut repräsentiert. aber das wie ist natürlich ausserordentlich wichtig, bedenke also welch schweres pfund du zu verwalten hast. cheerio!“⁶¹⁸ Damit hatten sich die Ausstellungsmacher von der Vorgabe einer historischen Vollständigkeit bei der Darstellung des Bauhauses gelöst. Im Zuge dieser Überlegungen wurden im Herbst 1938 die Bauhaus-Jahre 1929 bis 1932 weitestgehend aus der Ausstellung ausgeklammert und mit ihnen nicht nur Mies' Zeit als Direktor, sondern auch das linkspoliti-
sche Intermezzo unter Hannes Meyers Direktion und die erzwungene Schließung durch nationalsozialistische Kräfte in Berlin 1933.⁶¹⁹

Josef Albers, der für Bayer während der Vorbereitungen ein wichtiger Ansprechpartner in Amerika war, schrieb zu dieser konzeptuellen Entscheidung:

⁶¹⁵ Nach Bayers Schilderung sei ein Grund hierfür, dass die beruflichen Perspektiven von Mies van der Rohe in Deutschland bzw. den USA noch nicht ausreichend geklärt waren. Mies van der Rohe wanderte selbst 1938 in die USA aus, um in Chicago am Armour Institute zu lehren. Bereits 1936 hatte er mit dem Institut ebenso wie mit der Harvard University in Verhandlungen um eine Stelle gestanden.

⁶¹⁶ Walter Gropius, USA, an Herbert Bayer, Berlin. (14.11.1937) BHA, 6N, Nr. 6, Mappe 247.

⁶¹⁷ Herbert Bayer, Berlin, an Walter Gropius, USA. (03.11.1937) BHA, 6N, Nr. 6, Mappe 247.

⁶¹⁸ Walter Gropius, USA, an Herbert Bayer, Berlin, (14.11.1937) BHA, 6N, Nr. 6, Mappe 247.

⁶¹⁹ Siehe Tupitsyn, Margarita: Ablehnung und Akzeptanz des Bauhaus-Gedankens in Amerika, in Ausst.Kat. Essen 2000, S. 20.

Schade auch, dass nicht die ganze Bauhauszeit repräsentiert wird. Und ich vermute, dass ausser Mies noch andere drüben dieselben Rücksichten maassgebend sein lassen für Nicht-mitmachen. Wenn es ausserdem stimmt, was Xanti berichtet, dass wenig Raum zur Verfügung steht, wird man wohl mehr eine systematische, demonstrative Ausstell. machen müssen als eine Addition von Einzelresultaten. Dazu kommt, dass diese vielfach überholt sind, also uninteressant sind. Wir wissen doch, wie viel Blödsinn wir gemacht haben. Aber der Weg, die Methode, die Ideen sind lebendig und wert, gezeigt und vorgeführt zu werden. Und die – richtig vorgestellt – haben produktiven Effekt.⁶²⁰

Hier kristallisiert sich die anhaltende persönliche Identifikation Albers' und seiner ehemaligen Kollegen mit dem Bauhaus heraus. Diese bewog die Planenden dazu, anstelle der reinen Historie die Prinzipien und Lehre des Bauhauses herauszuarbeiten und in den Vordergrund der MoMA-Schau zu stellen.

Die eigene fortlaufende oder wieder aufkeimende Identifikation von Bayer, Albers, Gropius e. a. mit dem Bauhaus und ihr Wunsch, in den USA für dessen Prinzipien zu werben, ist aus museologischer Sicht nicht unproblematisch. Dies führte dazu, dass die Ausstellungsmacher die auszustellenden Objekte zum Teil hinsichtlich ihrer Aktualität und ihrem Potential für *zukünftige* Arbeiten bewerteten und nicht allein nach ihrem repräsentativen und kunsthistorischen Wert. Dadurch schwebte das Konzept der Bauhaus-Ausstellung fortwährend zwischen dem Status einer Retrospektive und einer auf Gegenwart und Zukunft ausgerichteten Werkschau. Einige der „Lösungen“ aus der Bauhaus-Zeit wurden nunmehr als veraltet und damit für die Ausstellung uninteressant oder nicht repräsentativ angesehen.⁶²¹

Diese Denkhaltung ist jedoch nicht nur bei den Bauhaus-Künstlern in den USA zu bemerken. So antwortete beispielsweise Max Bill im November 1937 auf Herbert Bayers Anfrage nach Objekten folgendermaßen:

aber ich glaube kaum, dass mein material viel mehr als zur darstellung abschreckender beispiele verwedet werden könnte. es scheint mir aber fast wichtiger die positive arbeit welche seither von den bh-leuten geleistet wurde zu zeigen. in diesem sinne hätte ich allerdings eine menge dinge welche interessant wären und von welchen ich nachstehend einige aufführe. [...] ich hätte z.b. ein haus und eine ausstellung welche beide die verbindung von architektur, plasitk, malerei zeigen.⁶²²

In der folgenden Aussage resümiert Josef Albers die Konsequenzen, die der Einsatz der Bauhaus-Vertreter für das Konzept der MoMA-Ausstellung von 1938 hatte:

⁶²⁰ Josef Albers, Black Mountain Coll., an Herbert Bayer, Berlin. (11.10.37) REG, Exh. #82. MoMA Archives, NY.

⁶²¹ Ebd.

⁶²² Max Bill, Zürich, an Herbert Bayer, Berlin. (08.11.37) REG, Exh. #82. MoMA Archives, NY.

So denke ich, dass diese Ausstellung nicht so sehr zeigen soll, was wir gemacht haben, sondern was wir noch beabsichtigen. Kurz zeigen, wie wir denken und wie wir arbeiten. Anders kommt etwas retrospectives statt prospectives heraus und würde einen schlechten Nachgeschmack hinterlassen.⁶²³

Ganz deutlich formuliert Albers hier den Spagat zwischen „retrospektiver“ und „prospektiver“ Herangehensweise. Neben dem Vorhaben, die Prinzipien und Methoden des Bauhauses zu zeigen, sollte ein deutlicher Akzent auf ihre Anwendbarkeit für eine Fortsetzung in die Zukunft liegen. Herbert Bayer stimmte Albers Ansichten zu:

ich bin ganz mit dir einig, in der ausstellung mehr das prinzip und die methode des bh zu zeigen und dass eine reine ausstellung der lösungen, die zum teil ja bereits wieder veraltet sind, nicht günstig wäre. bar [sic!] liegt natürlich an historischen daten sehr viel. ich denke also, den lehrplan in die mitte der sache zu stellen und von da aus einige typische entwicklungen zu zeigen und dann wieder gewisse stellungen von industrie und leben.⁶²⁴

Das eher auf die Historie gelagerte Interesse des Museumsmanns Barr wird hier von Bayer bewusst wahrgenommen.

Als Ergebnis dieser Planungsgespräche bildete der Lehrplan mit dem Grundkurs in Weimar und Dessau das inhaltliche Gerüst für die Ausstellung. Am Anfang stand der Vorkurs unter Johannes Itten, Josef Albers und László Moholy-Nagy. Innerhalb dessen wurden die Klassen von Paul Klee und Wassily Kandinsky gesondert behandelt. Daneben standen die Werkstätten für Metall, Weberei, Töpferei, Bühne, Möbel, Wandmalerei, Werbe- und Ausstellungsgestaltung sowie Typographie im Mittelpunkt. Zusätzlich dazu sollten Malerei, Grafik, Skulpturen und Architektur des Bauhauses in der Ausstellung dargestellt werden. Dieses Konzept ermöglichte den Ausstellungsmachern eine möglichst große Kontrolle über den Inhalt und die Objekte. Er ging nicht von der Präsentation von Objektgruppen aus, sondern wollte Grundprinzipien des Bauhauses anhand der Lehre am Bauhaus vermitteln. Der Lehrplan und die wesentlichen Elemente aus den Werkstätten ließen sich prinzipiell mit äußerst begrenzten Mitteln darstellen.

Diesen Rahmen nach Möglichkeit zu füllen war Herbert Bayers Aufgabe in Berlin. Der „Filter“ der Bauhaus-Vertreter hinsichtlich der Nutzbarkeit für die Fortführung der eigenen Arbeit spielte dabei im Hintergrund stets eine Rolle. Auch die starke Identifikation der einzelnen Personen mit dem Bauhaus kam während der Planungen immer wieder zum Ausdruck. Im Oktober 1937 schrieb Herbert Bayer an Josef Albers:

⁶²³ Josef Albers, Black Mountain Coll., an Herbert Bayer, Berlin. (11.10.37) REG, Exh. #82. MoMA Archives, NY.

⁶²⁴ Herbert Bayer an Josef Albers, Black Mountain College. (30.10.1937) REG, Exh. #82. MoMA Archives, NY.

ich möchte zeigen, dass wir sozusagen aber eine Gruppe darstellen, nicht nur eine Schule und möchte das zeigen durch Bilder [sic!] über das Leben und Treiben, das wir geführt haben. Ich bin mir klar, dass das Ganze ein sehr schwieriges Thema ist und dass man sich sicher allen möglichen Angriffen aussetzt, aber es wäre falsch, das Ganze nicht fortzusetzen und zu formulieren. Bar [sic!] möchte vermeiden, dass eine Propaganda für Einzelpersonen daraus gemacht wird und möchte ausserdem nicht zu viel von den Auswirkungen zeigen. Ich finde, wir müssen so viel zeigen, wie notwendig ist, um den Charakter unserer Sache klar zu machen. Bei der bestehenden Situation müssen wir diese Diplomatie unbedingt einschlagen.⁶²⁵

Die starke Wahrnehmung des Bauhauses als „wir“ und als „Gruppe“, also „nicht nur eine Schule“ zeigt, dass 1937/38 bei bestimmten Vertretern kein wissenschaftliches oder objektives Bild des historischen Bauhauses existierte.⁶²⁶ Die Konstruktion einer kollektiven Erinnerung sowie der Wunsch nach einer Weiterführung des Bauhauses durch ihre Arbeit lag als Klammer über dem gesamten Vorhaben zu der Ausstellung am MoMA.

Es mag daher nicht verwundern, dass der gesetzte zeitliche Rahmen, also die Jahre 1919 bis 1928, von den Organisatoren letztendlich nicht konsequent eingehalten wurde. Im Ergebnis von Ausstellung und Katalog zeigte man neben den Erzeugnissen aus der Lehre am historischen Bauhaus auch Arbeiten einzelner Bauhäusler, die nach 1928 in Europa und in Amerika entstanden waren. Gezeigt wurden beispielsweise Arbeiten aus der Lehre von Josef Albers am *Black Mountain College*, der Lehre László Moholy-Nagys am *New Bauhaus* in Chicago und sowie Arbeiten Herbert Bayers. Mit der Integration einer Auswahl an Folgearbeiten *nach* dem historischen Bauhaus schlägt die Ausstellung eine bewusste inhaltliche Richtung ein: Erstens wurden dadurch bestimmte Vertreter des Bauhauses zusätzlich gewichtet. Hannes Meyers eigene Arbeiten aus der Sowjetunion hingegen finden keine Erwähnung. Zweitens wurde durch die sowohl „retrospektiven“ als auch „prospektiven“ Elemente des Konzeptes im Ansatz bereits die Bauhausnachfolge in Amerika als ein Bestandteil in der (amerikanischen) Geschichtsschreibung des Bauhauses integriert.

7.4 Das Bauhaus ausstellen, aber womit? Suche und Beschaffung der Exponate

„It is a pleasure to introduce Mr. Herbert Bayer, who is engaged in assembling an exhibition on industrial art for our Museum. Our Museum will appreciate any assistance and cooperation afforded Mr. Bayer in this project.“⁶²⁷ Mit diesen Worten stellte Alfred Barr im

⁶²⁵ Herbert Bayer an Josef Albers, Black Mountain College. (30.10.1937) REG, Exh. #82. MoMA Archives, NY.

⁶²⁶ Ebd.

⁶²⁷ Alfred Barr an die Mitarbeiter des MoMA. (28.09.37) BHA, 6N, Nr. 6, Mappe 249.

September 1937 seinen Mitarbeitern im MoMA den Bauhaus-Gestalter vor. Nach einhelligem Beschluss zwischen Alfred Barr und Walter Gropius über die Realisierung einer Bauhaus-Ausstellung am MoMA und unter der aktiven Beteiligung einiger Bauhaus-Vertreter hatten die Ausstellungsmacher einen konzeptuellen Rahmen für die Ausstellung angelegt. Während der Vorverhandlungen untereinander war die Entscheidung der Bauhäusler schließlich gegen eine chronologisch aufgebaute Darstellung der Bauhaus-Schule entschieden. Inhalt und Aussagen des Gezeigten sollten vom Lehrplan des Bauhauses ausgehen und die Prinzipien und Methoden der Schule vermitteln.

Für die Umsetzung der geplanten Darstellung mussten große Teile der Exponate einzeln und mittels aufwendiger Recherchearbeit in Deutschland organisiert werden. Gesucht wurden Objekte, die einzelne Bereiche der Lehre oder Produktion verkörpern oder anhand derer die Prinzipien dargestellt werden konnten. Als Herbert Bayer 1937 nach einem Sommeraufenthalt in Gropius' neuem Heim in Massachusetts zurück nach Deutschland reiste, begann für alle Beteiligten eine Phase intensiven parallelen und gemeinsamen Arbeitens in Berlin, New York und Harvard. Während Bayer von Berlin aus Anfragen für Exponate verschickte, arbeitete Gropius weiter am Konzept für das Ausstellungsprojekt, welches zugleich der Inhalt für den geplanten Ausstellungskatalog wurde. Auf diesen Prozess, der in engem Austausch mit Alfred Barr verlief, wird im anschließenden Kapitel weiter eingegangen.

Herbert Bayers Hauptaufgabe war es zunächst, in Berlin Bild- und Textmaterial für den Katalog zu sammeln und das Layout vorzubereiten. Weiterhin setzte er sich mit über 90 Personen in Deutschland, dem europäischen Ausland und den USA in Kontakt, um Leihgaben für die Ausstellung zu erhalten. Der vorherrschende materielle Engpass war darin begründet, dass in den in Europa in Frage kommenden Museen kaum mehr geeignete Objekte gab. Das Material war nach Einschätzung von Josef Albers entweder zerstreut oder gar zerstört. Koehler schreibt hierzu: „Albers was referring to the Nazi confiscation of modern art in Germany at the time, a purging of museums that started in 1937 and was legalized ex post facto in 1938“.⁶²⁸

Diese Ereignisse stellten ein sehr reales Problem für die Ausstellungsmacher dar. Zwar befanden sich bereits einzelne Objekte in der Sammlung des MoMA, wie etwa das bereits erwähnte Modell des Bauhaus-Gebäudes oder Oskar Schlemmers Gemälde „Bauhaustreppen“. Doch reichte dies bei weitem noch nicht für die durchaus ambitionierten Ansprüche

⁶²⁸ Koehler weist darauf hin, dass Albers auch auf die Verfolgung derjenigen anspielte, die in Deutschland Bauhaus-Objekte sammelten oder produzierten. Koehler 2002, S. 297.

an den Inhalt der Ausstellung.⁶²⁹ Zur Darstellung von Aufbau, Lehre und Werkstätten des Bauhauses wurden Objekte aus allen vertretenen Gattungen benötigt: Objekte, Gemälde, Fotografien, Texte, Möbel, Typographie, Textilien, industriell gefertigte Typenware und Architektur. Prinzipiell handelte es sich bei den gesuchten Objekten entweder um Modelle aus Unterricht und Praxis, künstlerische Unikate oder Produkte der industriellen Produktion. So bot Bayer dem MoMA an, einige Produkte bei bestimmten Firmen direkt einzukaufen: „please let me know whether i shall buy bauhaus lamps etc. which is still obtainable from the industry and which amount i can spend on this.“⁶³⁰

Es können heute insgesamt vier Bereiche eingegrenzt werden, von denen die Objekte der Bauhaus-Ausstellung stammten: Museen, Firmen, einzelne Bauhaus-Vertreter und weitere Privatpersonen wie beispielsweise Sammler in den USA. Zwar hatte das MoMA mit seinem Ausstellungsprogramm, etwa mit der *International Style-Exhibition* oder *Cubism and Abstract Art* bereits formal-inhaltliche Grundlagen geschaffen und Bauhaus-Objekte gezeigt. In materieller Hinsicht reichte dies jedoch nicht als Fundament für die letztendliche Präsentation einer ganzheitlichen Bauhaus-Ausstellung. Das MoMA, dessen Sammlung sich in dieser Hinsicht noch immer im Aufbau befand, hatte 1937/38 noch keinen systematischen Bestand an Bauhaus-Objekten.

Bereits im April 1937 hatte sich Alfred Barr in einem Brief an Walter Gropius gewandt und ihn nach einem Beitrag zur Sammlung des MoMA angefragt:

Dear Professor Gropius: Could you let me know where the enlarged model of the Bauhaus is? I refer to the model of the main building which we showed in our exhibition of modern architecture several years ago and which was sent back to Europe. We would like very much to secure this model or a similar one for the Permanent Collection of the Museum, since it would make more vivid than any photograph your epoch making concept both in plan and elevation. We already have models of buildings by Mies van der Rohe, Le Corbusier, Oud, and also a section of the housing blocks at Cassel by Otto Haesler. It would mean much to us to have the Bauhaus model in our Permanent Collection.⁶³¹

Ein solches Modell von Gropius' Schulgebäude für das Dessauer Bauhaus wurde schließlich 1938 prominent im Eingangsbereich der Ausstellung platziert.

Da also kaum Bestände aus einer bereits bestehenden musealen Sammlung in den USA als Grundlage hinzugezogen werden konnte, mussten die Ausstellungsmacher hier selbst

⁶²⁹ In einem Brief an Herbert Bayer am 23.10.1937 schrieb Oskar Schlemmer: „Im Museum of modern art bin ich ja wohlbekannt und mit der „Bauhaustreppe“ vertreten. (Dieses Bild wird wohl in der geplanten Ausstellung nicht fehlen dürfen!)“ Oskar Schlemmer, Mühlheim i.Br., an Herbert Bayer, Berlin. (23.10.1937) REG, Exh. #82. MoMA Archives, NY.

⁶³⁰ Herbert Bayer, Berlin, an John McAndrew, New York. (16.02.1938) REG, Exh. #82. MoMA Archives, NY.

⁶³¹ Alfred Barr, New York, an Walter Gropius, Cambridge. (16.04.1937) BHA, 6N, Nr. 6, Mapped 249.

aufwendige Pionierarbeit leisten. Während dieser Phase stellte Herbert Bayer auch eine schriftliche Anfrage an die Stadt Dessau, ob sich noch Objekte in deren Beständen befänden:

das museum in new york interessiert sich für eine ausstellung für industrie-produkte, für erzeugnisse des bauhauses. ich soll mich umsehen, wo solche erzeugnisse etw noch zu haben sind und wende mich höflichst [...] an sie mit der bitte, ob sie mir mitteilen können, wo etwa in dessau erzeugnisse des bauhauses zu haben sind.⁶³²

Anlass hierfür konnte Gropius' Brief mit dem Zeitungsartikel zur Ausstellung „Entartete Kunst“ in Dessau gewesen sein, die auch Bauhaus-Künstler zeigte. Gropius hatte Barr vorgeschlagen, diese Objekte für das New Yorker Museum zu erwerben. Die Antwort aus Dessau veranschaulicht recht deutlich und von offizieller Seite, wie dort die Haltung zum Bauhaus aussah. Der Magistrat Friedrich Naumann antwortete auf Bayers Anfrage:

[...], dass irgendwelches Archivmaterial nicht zur Verfügung stehen kann. Man würde sich damit in den schärfsten Gegensatz begeben. [...] Irgendwelche Modelle sind nicht mehr vorhanden. Sie dürfen nicht vergessen, dass das Bauhaus bei seiner Übersiedlung nach Berlin seine besten Stücke noch mitgenommen hat. Und was hier blieb, das war Ausschuss.⁶³³

Bemerkenswert an Naumanns Brief ist jedoch ein sachlich-freundlicher Tonfall und dass er Bayer auf bestehende „Industriefirmen“ hinweist, „die damals sehr gern mit dem Bauhaus gearbeitet haben.“⁶³⁴

Die Korrespondenzen aus den Monaten Oktober 1937 bis Februar 1938 belegen, dass einige maßgebliche Entscheidungen bezüglich Form und Inhalt der Ausstellung von der Objektlage abhängig war. Aufgrund pragmatischer Probleme änderte sich das Konzept im Laufe der Planungen mehrfach und erhielt seine finale Form erst beim Aufbau im Herbst 1938.⁶³⁵ Die Ende 1937 für Objekte angefragten ehemaligen Bauhaus-Meister und Schüler befanden sich mittlerweile in sehr unterschiedlichen Arbeits- und Lebenssituationen, innerhalb derer sie sich unterschiedlich stark auf die Lehre am Bauhaus beriefen oder sich selbst überhaupt als Bauhaus-Vertreter identifizierten.

⁶³² Herbert Bayer, Berlin, an Friedrich Naumann, Dessau. (02.12.1937) REG, Exh. #82. MoMA Archives, NY.

⁶³³ Friedrich Naumann, Dessau, an Herbert Bayer, Berlin. (13.08.1938) REG, Exh. #82. MoMA Archives, NY.

⁶³⁴ Naumann nennt hier folgende Firmen: Hannoversche Tapetenfabrik, „macht heute noch Reklame mit Bauhaustapeten!“, Körting & Mattiessen AG Leipzig, „diese Firma verdankt dem Bauhaus manch gute Lampenverarbeitung!“, van Delden, Gronau; Firscher, Hofmann & Co.; Baumgärtel & Co.

Friedrich Naumann, Dessau, an Herbert Bayer, Berlin. (13.08.1938) REG, Exh. #82. MoMA Archives, NY.

⁶³⁵ Am 28.10.1937 schreibt Herbert Bayer aus seinem New Yorker Hotel einen letzten Brief an Gropius, bevor er wieder nach Berlin zurückkehrt. In Deutschland nimmt Bayer die Beschaffung der Objekte auf, die er am 16.02.1938 per Schiff in die USA schiffen lässt.

Bayer adressierte sie mit der Bitte um Beteiligung an der Ausstellung und dem konkreten Wunsch nach Objekten aus ihrer aktiven Zeit als Schüler oder Lehrer zwischen 1919 und 1933.⁶³⁶ So kontaktierte er beispielsweise am 28.10.1937 Wassily Kandinsky in Frankreich:

ich hoffe, dass sie uns nicht im stiche lassen werden und uns das material, das sie über ihren unterricht am bh haben, zur verfügung stellen. ich möchte auch die bh-malerei zeigen und vor allem arbeiten ausstellen, die während der bh-zeit entstanden sind. dürfte ich sie bitten, mir darüber mitteilung zu geben, was ich von ihnen bekommen könnte, da ich mir recht schnell ein bild über das zur verfügung stehende material machen muss. die aufgabe ist besonders hier aus verständlichen gründen sehr schwierig.⁶³⁷

Am gleichen Tag schrieb Bayer an Oskar Schlemmer:

[...] die ausstellung industrial art, die eine quasi historische darstellung der vorgänge und auch auswirkungen darstellen soll... was ich von ihnen dazu gerne haben möchte, wäre alles, was ihnen selbst als wichtig erscheint. theoretisches, unterricht, bühnenaufführungen, leben und treiben, feste, gebrauchsgraphik, etc.⁶³⁸

Wie zahlreiche Briefe zeigen, erhielt er sehr unterschiedliche Antworten seine Anfragen, die einen Einblick in die Situation einiger Bauhäusler zu diesem Zeitpunkt geben.

So sahen beispielsweise Oskar Schlemmer, Max Bill oder Johannes Itten darin eine Chance, durch eine Ausstellungsbeteiligung ihre Aussichten zu verbessern, selbst in den USA beruflich Fuß zu fassen beziehungsweise dort Ausstellungen oder Aufträge zu erhalten. Schlemmer schrieb am 23.10.1937 an Bayer:

Lieber Bayer! Casca hat mir eben von den Amerikaplänen berichtet. Seit München und nun auch Dessau ist meine Position hier in D. kaum mehr zu halten. Ich bin daher lebhaft an allem interessiert, was über die Grenzen hinausweist und bereit, alles dafür zu tun, wenn gewisse Sicherungen und Realitäten dahinter stehen. Sie können voll und ganz mit mir rechnen.⁶³⁹

Auch Max Bill antwortete am 08.11.1937 positiv aus Zürich:

⁶³⁶ Eine Aufstellung aller Angefragten ist in Herbert Bayers Schreiben vom 15.02.38 an John McAndrew zu finden. Darin nennt er vier verschiedene Listen, in denen die Objekte aufgeführt und sortiert sind.

Herbert Bayer, Berlin, an John McAndrew, New York. (15.02.1938)

⁶³⁷ Herbert Bayer, Berlin, an Wassily Kandinsky, Neuilly-sur-Seine. (28.10.1937) REG, Exh. #82. MoMA Archives, NY.

⁶³⁸ Herbert Bayer an Oskar Schlemmer. (28.10.1937) REG, Exh. #82. MoMA Archives, NY.

⁶³⁹ Oskar Schlemmer, Mühlheim i.Br., an Herbert Bayer, Berlin. (23.10.37) REG, Exh. #82. MoMA Archives, NY. Mit „München“ deutete Schlemmer hier höchstwahrscheinlich die Ausstellung *Entartete Kunst* an, die am 19.07.1937 eröffnet worden war und in der auch fünf Werke von Schlemmer gezeigt wurden. Wie zuvor bereits erwähnt, fand auch in Dessau eine Sonderausstellung *Entartete Kunst* statt, in der viele Werke des Bauhauses gezeigt wurden. Auch dies erwähnt Schlemmer gegenüber Bayer.

die idee einer bh-ausstellung scheint mir sehr gut und ich bin gerne bereit mein möglichstes zum gelingen beizutragen. leider besitze ich selbst aus dieser zeit kein material mehr, denn auf mysteriöse art ist es einmal verschwunden und ich weiss nicht, wessen sammlung es heute zielt. so bleibt an der stelle der realität die erinnerung.⁶⁴⁰

Viele Bauhaus-Vertreter halfen aktiv dabei, an Objekte zu kommen. Bayer berichtet: „das material aus ungar, sammelt mollnar, das aus der schweiz bill, das aus holland citroën.“⁶⁴¹

Andere ehemalige Bauhäusler wollten ihre berufliche Situation in Deutschland nicht verschlechtern und sagten daher aus unterschiedlichen Motiven ab. Eine besonders drastische Absage erteilte Wilhelm Wagenfeld:

[...] an der Ausstellung in den USA möchte ich mich nicht beteiligen. Was ich zeigen kann sind Gläser, Porzellane und Metallwaren der deutschen Industrie. Es besteht aber gerade in den USA die Gefahr, dass dort alles Gezeigte kopiert wird, während an einen Export in diese Staaten kaum zu denken ist, da die Strömung gegen das Reich dort von jüdischer Seite doch noch mit gutem Erfolg arbeitet.⁶⁴²

Dieser Aussage zufolge befürchtete Wagenfeld eine einseitige Ausnutzung der Bauhaus-Produkte durch die USA. Von etlichen Angefragten erhielt Bayer ähnliche zurückhaltende, zögerliche, negative oder gar keine Antworten.

Nach Vollendung dieser schwierigen Aufgabe resümierte Herbert Bayer in einem Brief an Walter Gropius:

dazu muss ich leider sagen, dass diese tätigkeit eine höchst unerfreuliche war. Dass es direkt peinlich war, wie manche menschen ihre vergangenheit verleugnen können oder wie arrogant oder dumm manche geworden sind. meine bewunderung dafür, dass du die bande die ganzen jahre zusammengehalten hast.⁶⁴³

Die allgemeine politische Situation in Deutschland stellte in diesem Zusammenhang eine sehr reale Herausforderung dar, der sich Bayer, Gropius und die anderen Kollegen jedoch sehr bewusst waren.

Schon 1935 schilderte Herbert Bayer selbst die steigende Vorsicht unter Bauhaus-Vertretern hinsichtlich der Verbreitung künstlerischen Materials. In diesem Jahr sandte er Gropius Material für dessen privates Archiv zum Bauhaus. Gropius befand sich zu diesem Zeitpunkt bereits im Exil in Großbritannien, als Bayer ihm schrieb:

⁶⁴⁰ Max Bill, Zürich, an Herbert Bayer, Berlin. (08.11.1937) REG, Exh. #82. MoMA Archives, NY.

⁶⁴¹ Herbert Bayer, Berlin, an Walter Gropius, Harvard. (03.12.1937) BHA, 6N, Nr. 6, Mappe 247.

⁶⁴² Wilhelm Wagenfeld an Herbert Bayer. (26.11.1937) REG, Exh. #82. MoMA Archives, NY.

⁶⁴³ Herbert Bayer, Berlin, an Walter Gropius, Harvard. (15.02.1938) REG, Exh. #82. MoMA Archives, NY.

vielleicht ist dir durch das Verhalten von einigen alten Bauhäuslern hier bekannt geworden, dass man in gewisser Hinsicht nicht recht erfreut ist über eine Publikation dieser Arbeiten im Ausland, denn man meint, diese Tatsache könnte einem im Fortkommen hier im Lande nachteilig sein. Ich schreibe dies nur, damit du orientiert bist, aus welchem Grunde mancher aufgeförderte Bauhäusler wohl mit der Einsendung der Arbeiten zögern wird.⁶⁴⁴

Bayer sieht hier den Wunsch einzelner ehemaliger Bauhäusler nach einem „Fortkommen“ in Deutschland als Hindernis für eine internationale Kooperation. Viele durch Bayer angefragte Bauhaus-Vertreter zögerten auch 1937 aus den selben Motiven, sich an der Ausstellung in New York zu beteiligen.

Aus Bayers Brief von 1935 geht hervor, dass Gropius selbst ein (Bild-)Archiv an Bauhaus-Werken aufgebaut hatte und zudem einiges an Material besaß, das er in die USA mitgenommen hatte.⁶⁴⁵ Dies macht deutlich, dass sich Walter Gropius langfristig mit der Dokumentation des Bauhauses, seiner Werke und Architektur auseinandergesetzt hatte. Teile davon scheinen in Mies van der Rohe's Besitz übergegangen zu sein, als dieser die Leitung des Bauhauses übernahm.⁶⁴⁶ Dieses „Gropius'sche Archiv“ taucht schließlich 1937/38 erneut in den Korrespondenzen auf. Gropius schrieb dazu an Bayer:

Ich möchte dich sehr bitten, doch noch einmal mit Mies persönlich zu sprechen, nachdem Du diesen Brief bekommen hast, und von ihm selbst zu erfahren, ob nicht irgendwelche alte [sic!] Archivunterlagen aus meiner Zeit bei ihm lagern. Es wäre ein Jammer, wenn das ganze Archiv, das ich mühsam in zehn Jahren zusammengetragen habe, vor die Hunde gegangen ist.⁶⁴⁷

Karen Koehler verweist in diesem Zusammenhang auf einen Aspekt, der auch in anderen Quellen immer wieder deutlich wird: Die Schwierigkeiten von Bayer, die geeigneten Exponate zu sammeln, zogen das Projekt in die Länge sodass er schließlich um eine Verschiebung des Zeitpunktes der Ausstellung bitten musste:

⁶⁴⁴ Bayer an Gropius am 16.09.1935, BHA, 6N, Nr. 6, Mappe 247.

⁶⁴⁵ Walter Gropius schrieb an Bayer: „5-6 Beleuchtungskörper, 7 Mappen mit Graphik der B.H. Meister, 4 Jubiläums- und Geburtstagsmappen plus Kussalbum etc., zahlreiche fotografische Originalplatten von den Bauhausbauten und Werkstattarbeiten. Sie sind so viele dass ich noch garnicht nach unserem Umzug dazu gekommen bin sie zu sichten. Einige Glassachen, Obstschale von Albers etc. Bauhausbücher 1923 habe ich noch genug, sodass sie unter Umständen auch zerpfückt werden können. Ausserdem besitze ich das ganze Bauhauszeitungsarchiv mit vielen Abbildungen.“ Walter Gropius, Massachusetts, an Herbert Bayer, Berlin. (14.11.1937) BHA, 6N, Nr. 6, Mappe 247.

⁶⁴⁶ In diesem Kontext kam es auch zu Auseinandersetzungen mit Walter Gropius bezüglich rechtlicher Besitz- und Urheberrechtsfragen an Bauhaus-Modellen und Patenten. Siehe hierzu die umfassende Studie von Sebastian Neurather (2013).

⁶⁴⁷ Walter Gropius, Harvard, an Herbert Bayer, Berlin. (29.06.1938) REG, Exh. #82. MoMA Archives, NY.

Originally scheduled to open in the spring, the exhibition was postponed because, as Albers wrote from Black Mountain College, "There are many difficulties in preparing such an exhibition – most of the material is abroad and probably scattered or not existent any more... Furthermore Bauhaus members dare not to lend their materials for political reasons."⁶⁴⁸

Eine Mehrzahl der in Frage kommenden Arbeiten aus dem Grundkurs und den Werkstätten waren der nationalsozialistischen „Kulturpolitik“ zum Opfer gefallen, genauso wie viele Werke ehemaliger Bauhäusler, die seit 1937 im großen Stil konfisziert und allgemein verboten worden waren. Bereits im Dezember 1937 drängte Herbert Bayer in einem Telegramm auf eine spätere Eröffnung: „try postpone april 15 or later. material supply difficulties. else catalogue unfinished exhibition incomplete. sorry herbert.“⁶⁴⁹ Die politische Situation in Deutschland führte auch zu verschärften Zollvorschriften, erhöhten Tarifen und erschwerten Einreisebestimmungen für die USA.⁶⁵⁰ So wurde beispielsweise Gropius' Modell des Dessauer Bauhausgebäudes wegen erhöhter deutscher Tarife für ins Ausland verfrachtete Kunstwerke vom deutschen Zoll festgehalten.

Die vor der Ausstellungseröffnung herausgegebene Pressemitteilung des MoMA erklärte hierzu vorsichtig und unter Vermeidung konkreter Anspielungen, dass es in Anbetracht der herrschenden Bedingungen leider nicht möglich gewesen sei, mehr geeignete Originalstücke ins Land zu bringen.⁶⁵¹ Nicht zuletzt aus diesem Grund wurde auch in den USA bei Privatpersonen angefragt, die Sammler oder Besitzer von Bauhaus-Objekten waren.⁶⁵² In diesem Kontext wurden die privaten Appartements von Alfred Barr und besonders Philip Johnson zu einem wichtigen Objekt-Fundus für die Bauhaus-Ausstellung 1938. Ebenso hatten die meisten Bauhaus-Vertreter, die inzwischen in den USA lebten, einiges an Material, dass sie für die Ausstellung an das MoMA ausleihen wollten.⁶⁵³

⁶⁴⁸ Koehler 2002, S. 297.

⁶⁴⁹ Herbert Bayer, Berlin, an Walter Gropius, USA. (03.12.1937) BHA, Mappe 425.

⁶⁵⁰ Koehler weist auch darauf hin, dass selbst für Herbert Bayer als Österreicher eine Immigration in die USA erschwert war und die Ausstellung ein wichtiger Grund für die Genehmigung der Ausreise darstellte. Koehler 2002, S. 297.

⁶⁵¹ Die Pressemitteilung des MoMA versuchte, die Situation verständlich zu machen. „Under existing conditions in Germany, it was not possible to bring more actual objects to this country for the exhibition.“ (02.12.1938) Curatorial Exhibition Files, Exh. #82. The Museum of Modern Art Archives, New York.

⁶⁵² Unter anderem wurde am 18. Oktober 1938 ein Brief an den Harvard-Kunsthistoriker und Mediävisten Professor W.R.W. Koehler gesandt, der als Sammler von frühen Bauhaus-Arbeiten angefragt wurde. Unbekannt an W.R.W. Koehler, Fogg Art Museum. (18.10.1938) BHA, 6N, Nr. 6, Mappe 247.

⁶⁵³ Anni Albers schickte eine Charge an möglichen Exponaten an das MoMA, die von ihrer Zeit in Weimar und Dessau stammten sowie Arbeiten vom Black Mountain College. Anni Albers, Black Mountain College, an Herbert Bayer, New York. (24.09.1938) REG, Exh. #82. MoMA Archives, NY.

Der gesamte Prozess der Planung und der Suche nach geeigneten oder überhaupt zugänglichen Bauhaus-Erzeugnissen zeigt, dass die schließlich gesammelten Objekte jeweils sehr unterschiedliche Provenienzen und einen sehr unterschiedlichen museologischen Status hatten. Objekte aus dem musealen Kontext stellten aufgrund der nationalsozialistischen „Säuberungen“ in deutschen Museen dabei die kleinste Gruppe dar. Lediglich einzelne Beispiele wie Oskar Schlemmers Gemälde *Bauhaustreppen* oder das zuvor bereits ausgestellte Modell des Dessauer Schulgebäudes von Gropius, dessen Replik in *Bauhaus 1919-1928* zu sehen war. In starkem Kontrast hierzu standen die industriell gefertigten Bauhaus-Produkte, die Bayer direkt von den deutschen Firmen kaufte. Weitere Produkte, Typenwaren und Modelle kamen zudem aus dem privaten Besitz der Bauhaus-Kollegen. Diese sandten zudem auch Unikate aus ihrer eigenen Lehrzeit oder Objekte der freien künstlerischen Arbeit.

Insgesamt entsteht aus diesem Kontext heraus eine überaus vielschichtige Beziehung der einzelnen Exponate zum Begriff des Originals. Produkte aus der mittlerweile eingestellten Serienproduktion konnten aufgrund ihrer Verknappung oder schwierigen Beschaffbarkeit im Kontext der New Yorker Ausstellung einen originalen oder „originalähnlichen“ Wert erhalten. Der gesamte Prozess der Objekt-Zusammenstellung für die Ausstellung *Bauhaus 1919-1928* illustriert auf sehr anschauliche Weise die Verschiebung der Exponate vom Gebrauchsobjekt in den musealen Kontext. Michael Fehr beschreibt dies als einen Schritt im Prozess der Musealisierung: Die „De-Kontextualisierung der entsprechenden Gegenstände zunächst konzeptuell und schließlich durch ihr physisches Herausnehmen aus ihrer Umwelt.“⁶⁵⁴ Fehr nennt als Formen der Aneignung neben dem „Auflesen und Finden“ auch den „käuflichen Erwerb“, doch in jedem Fall seien sie „fast immer ein Akt zumindest symbolischer Gewalt.“⁶⁵⁵ Im Fall der Bauhaus-Ausstellung kann bezüglich der Objektbeschaffung durchaus von einem mühsamen Entreißen aus der Lebenswirklichkeit des nationalsozialistischen Deutschland gesprochen werden. Dieser war zugleich eng mit einem Transfermoment verbunden, real über den Atlantik sowie symbolisch und formal in den Kontext des New Yorker MoMA.

⁶⁵⁴ Fehr 2008, S. 75-78.

⁶⁵⁵ Ebd.

7.5 Der Katalog zu *Bauhaus 1919-1928*

Ich möchte vorschlagen, dass der Titel einfach heisst: Bauhaus.⁶⁵⁶

Der Katalog für die Bauhaus-Ausstellung von 1938 ist ein Zeugnis für die in seiner ersten Dekade bereits rege Publikationstätigkeit des MoMA. Für die Arbeit dieses Museums stellen „aufwendig bebilderte“⁶⁵⁷ und „wissenschaftlich *vorbildliche* Ausstellungskataloge“⁶⁵⁸ von Beginn an ein Charakteristikum dar, das den eigenen didaktischen Auftrag des Museums gegenüber den Besuchern veranschaulicht. Sigrid Ruby betont die Rolle Alfred Barrs im Zusammenhang mit diesen Publikationen:

Alfred H. Barr, Jr. bestand darauf, dass zu jeder Ausstellung ein umfassender Katalog erschien, dessen erläuternde Texte auch dem Laienpublikum verständlich und zugänglich sein sollten. Die Publikationen erfreuten sich allgemein großer Beliebtheit, erreichten große Auflagen und machten das Museum of Modern Art zu einem der international prominentesten Kunstbuch-Produzenten und zu einer außerordentlich öffentlichkeitswirksamen Institution.⁶⁵⁹

Mit dem hier beschriebenen Ansatz hatte das MoMA ein Format eingeführt, das sein Programm auch über die ephemeren Ausstellungen hinaus dokumentierte und verbreitete.

Die Kataloge zu den Ausstellungen *Cubism and Abstract Art* sowie *Fantastic Art, Dada, Surrealism* aus dem Jahr 1936 wurden bereits genannt. Ein weiteres prominentes Beispiel für den Erfolg des MoMA als „Kunstbuch-Produzenten“⁶⁶⁰ ist der Katalog zur Ausstellung *Modern Architecture: International Exhibition*, die 1932 von Philip Johnson und Henry-Russel Hitchcock erstellt wurde.⁶⁶¹ Die Publikation selbst trägt den Titel *The International Style: Architecture since 1922* und dient bis heute als Quelle für den durch die Ausstellung von 1932 geprägten Terminus des *International Style*. Wie viele moderne Architekten Europas verdankte auch Walter Gropius diesem Buch und der zugehörigen MoMA-Ausstellung eine erste Einführung beim amerikanischen Publikum.

Dabei hatten diese Buchprojekte zum Teil prominente Vorbilder: Bereits 1925 hatte Walter Gropius zusammen mit László Moholy-Nagy unter dem Titel *Der Internationale Stil* den ersten Band in der Reihe der Bauhaus-Bücher herausgebracht.⁶⁶² Dieses „Bilderbuch mo-

⁶⁵⁶ Walter Gropius, Harvard, an Herbert Bayer, Berlin. (29.06.1938) REG, Exh. #82. MoMA Archives, NY.

⁶⁵⁷ Geiger 2005, S. 52.

⁶⁵⁸ Geiger 2005, S. 52.

⁶⁵⁹ Ruby 1999, S. 116 f.

⁶⁶⁰ Ebd.

⁶⁶¹ Ausst.Kat. New York 1932.

⁶⁶² Walter ²1927.

derer Baukunst“ bildete neben anderen Publikationen zur modernen europäischen Architektur – und dem persönlich vor Ort Gesehenen wie beispielsweise die *Weissenhofsiedlung* bei Stuttgart – eine wichtige Bildquelle für die Ausstellung von Philip Johnson und Henry Russel-Hitchcock. Besonders interessant ist die zweite, erweiterte Auflage dieses Bandes, der einen bebilderten Überblick über architektonische Schlüsselwerke der 1910er und 20er Jahre von Henry van de Velde, Frank Lloyd Wright, Erich Mendelsohn und Bruno Taut bis zu Le Corbusier bietet. Werke von Bauhaus-Vertretern waren darin durch Georg Muche, Marcel Breuer, Hannes Meyer, Ludwig Mies van der Rohe und Gropius selbst vertreten.⁶⁶³

Der Katalog für die große Bauhaus-Ausstellung des MoMA im Jahr 1938 sollte, ebenso wie die Ausstellung selbst, einen historischen Überblick über die Geschichte der Schule bieten und Einblick in die Prinzipien und Lehre des Bauhauses geben. Alfred Barr beauftragte Walter Gropius mit dieser Aufgabe. Damit bekam dieser die Verantwortung und Chance in die Hände gespielt, „sein“ Bauhaus dem Publikum des MoMA „persönlich“ vorzustellen. Der gesamte Arbeitsprozess und das Ergebnis wurden dabei auch durch die bereits beschriebene Materiallage in Deutschland beeinflusst. Während Herbert Bayer von Berlin aus arbeitete, bereitete Gropius mit seiner Frau Ise in Harvard und Lincoln, Mass. den Katalog vor.⁶⁶⁴ Gropius war darauf angewiesen, dass Bayer aus Berlin die benötigten Bildmaterialien und schließlich auch die Entwürfe und Drucke für den Umschlag und Buchblock lieferte. Doch Bayer benötigte länger als im knappen Zeitplan vorgesehen, sodass Gropius seinen Kollegen immer wieder anspornen oder um Aufschub bei Barr bitten musste.

In dieser Phase der Katalogproduktion befanden sich seine Macher in einer für sie nicht einfachen Situation, da sowohl Gropius' als auch Bayers Chancen im amerikanischen Exil nicht zuletzt am Erfolg dieser Ausstellung hingen.⁶⁶⁵ So schrieb Bayer im Februar 1938 einen Vorschlag an Gropius, wie der Katalog trotz desolater Materiallage aufgebaut werden könne:

⁶⁶³ Hitchcock und besonders Johnson waren ausgesprochene Kenner der zeitgenössischen Architekturszene, hatten das Staatliche Bauhaus in Dessau besucht und Gropius' *Section Allemande* des Deutschen Werkbunds in Paris gesehen. Begeistert vom Gesehenen, hatte Philip Johnson bei Ludwig Mies van der Rohe eine gesamte Ausstattung für sein New Yorker Appartement bestellt. Diese Objekte wurden schließlich für die Bauhaus-Ausstellung des MoMA temporär in Exponate umgewidmet.

⁶⁶⁴ Dies geschah parallel zu Gropius' ersten Semestern an der *Harvard Graduate School for Design*. Ise Gropius war wesentlich an Zusammenstellung, Lektorat und Prüfung der Übersetzungen beteiligt.

⁶⁶⁵ Reginald Isaacs schreibt hierzu: „Der Briefwechsel zwischen den beiden schwoll im Frühjahr 1938 sprunghaft an, und am Ende waren über zweihundert Briefe über den Atlantik hin- und hergegangen, bis Herbert Bayer am 22. August 1938 in New York eintraf.“ Isaacs 1984b, S. 872.

bei der kompliziertheit der lage halte ich diesen hier eingeschlagenen weg für den neutralsten: die vorgänge chronologisch zeigen mit jahreszahlen versehen, dann kann sich jeder leser die verbindungen mit den leistungen und den einzelnen personen zusammenstellen und wir kommen über die unangenehme situation hinweg, ein bh von gropius, ein bh von meyer, ein bh von mies zu zeigen.⁶⁶⁶

Mit diesem Vorschlag hätten sich die Ausstellungsmacher von jeglichen Ansprüchen auf Vollständigkeit gelöst und allein mit dem tatsächlich beschafften Material gearbeitet. Das fertige Resultat unter dem Titel *Bauhaus 1919-1928* zeigt jedoch, dass sie sich schließlich für einen chronologischen Aufbau entschieden.

Der Katalog gibt einen Überblick über die Genese des Bauhauses, das Manifest und die Lehre. Die Hauptkapitel orientierten sich an den Phasen des Bauhauses in Weimar und Dessau und zeigen den Vorkurs, Bilder der Werkstätten, Produkte und Schemata von Unterrichtsaufbau sowie Illustrationen der Farb- und Formenlehre. In einzelnen Abschnitten wurden die Vorkurse behandelt und die Werkstätten und künstlerischen Schwerpunkte auf ausführliche Weise vorgestellt. Die theoretischen Texte wurden durch Bilder der Meister und ihrer Werkstätten ergänzt und die Ausstellungstätigkeit des Bauhauses anhand von Plakaten und Installationsansichten thematisiert. In einem eigenen Kapitel geht der Katalog auf das Fortleben des Bauhauses nach dessen Schließung ein und zeigt unter anderem Bilder der Pariser Werkbundausstellung. Auch die Weiterentwicklungen des Bauhauses in Amerika werden im Kapitel „spread of the bauhaus idea“ dargestellt, darunter das *Black Mountain College*, das *New Bauhaus* in Chicago und die *Laboratory school of industrial design* in New York.⁶⁶⁷

Der Katalog wird durch ein Vorwort von Alfred Barr und einer Einführung des ehemaligen deutschen Museumsdirektors Alexander Dornier eingeleitet. Barr setzte die Ausstellung und den Katalog in Bezug zu Programm und Geschichte des MoMA und vor allem zu den Herausforderungen, die die gegenwärtige politische Situation an dieses Projekt stellten. Der Stil wirkt an manchen Stellen nahezu persönlich und einzelne Formulierungen scheinen aus seiner eigenen Biographie entlehnt:

It is no wonder then that young Americans began to turn their eyes toward the Bauhaus as the one school in the world where modern problems of design were approached realistically in a modern atmosphere. A few American pilgrims had visited Dessau before Gropius left in 1928 [...].⁶⁶⁸

⁶⁶⁶ Herbert Bayer, Berlin, an Walter Gropius, Harvard. (15.02.1938), REG, Exh. #82. MoMA Archives, NY.

⁶⁶⁷ Siehe Gropius/Bayer 1955, S. 9-13.

⁶⁶⁸ Alfred Barr: Preface, in: Ausst.Kat. New York 1938, S. 5.

Zu den „amerikanischen Pilgern“, die das Bauhaus vorn 1928 besuchten, zählt auch Barr selbst. In bemerkenswert selbstreflexiver Manier thematisiert Barr die bisherige Ausstellungsgeschichte des Bauhauses. Dabei deutet er auch seine eigene Arbeit als Ausstellungsmacher und nennt vor allem Gropius' Ausstellung für den Deutschen Werkbund in Paris als wichtiges Vorgängerprojekt:

During this time Bauhaus material, typography, paintings, prints, theatre art, architecture, industrial objects, had been included in American exhibitions though nowhere so importantly as in the Paris Salon des Artistes Décorateurs of 1930. There the whole German section was arranged under the direction of Gropius. Consistent in program, brilliant in installation, it stood like an island of integrity, in a mélange of chaotic modernistic caprice, demonstrating [...] the German industrial design, thanks largely to the Bauhaus, was years ahead of the rest of the world.⁶⁶⁹

Im Anschluss an Barrs Vorwort gab Alexander Dorner, ehemaliger Direktor des Landesmuseum Hannover und enger Freund des Ehepaar Gropius, eine mehrseitige Einführung zum gesellschaftlichen Hintergrund und zur Gründung des Bauhauses.⁶⁷⁰ Darin geht er auf die Genese des Bauhauses ein, schildert seine kulturellen Wurzeln, die inhaltliche Besonderheit der Bauhaus-Programmatisierung sowie die Fürsprecher und Gegner der Schule.

Auf den Seiten nach Dorners Vorwort stellt ein Text von Gropius die Theorie und Organisation des Bauhauses dar. Bei diesem Text handelt es sich um eine überarbeitete und übersetzte Version von Gropius' Text für den Katalog zur Bauhaus-Ausstellung von 1923.⁶⁷¹ Bei einem Vergleich dieser beiden Publikationen wird deutlich, dass die 1923 für die Weimarer Bauhaus-Ausstellung erstellte Publikation eine wichtige Quelle für den Katalog des MoMA bildet.⁶⁷² Zahlreiche schematische Darstellungen der Bauhaus-Lehre sowie die Fotografien zu den Werkstätten des Weimarer Bauhauses stammen aus dem Buch von 1923.⁶⁷³ Der Weimarer Katalog stellt sich hinsichtlich des Aufbaus als formale Blaupause heraus, ergänzt um die Dessauer Jahre. Herbert Bayer nutzte also nachweislich diese sowie weitere Bauhaus-Publikationen als Materialfundus und Bildquelle, da es ihm nicht möglich war, neues Material erstellen zu lassen.

⁶⁶⁹ Alfred Barr: Preface, in: Gropius 1938, S. 7.

⁶⁷⁰ Dorner hatte, nachdem er in die Vereinigten Staaten emigriert war unter anderem ein Buch geschrieben, in dem er sich in einem Kapitel unter anderem Herbert Bayer als Künstlertypus befasste. Siehe Dorner 1946. Ein handschriftlicher Entwurf von Dorner ist in den Archiven des MoMA erhalten.

⁶⁷¹ Ausst.Kat. Weimar 1923

⁶⁷² Das Buch war 1923 unter dem Titel *Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923* anlässlich der Ausstellung *Kunst und Technik eine neue Einheit* entstanden und wurde vom *Staatlichen Bauhaus* Weimar selbst sowie von Karl Nierendorf, damals Köln, herausgegeben. Auf über 200 Seiten werden die Ideen, Personen und Erzeugnisse des Bauhauses in sehr hoher Druckqualität, teilweise in Farbe, wiedergegeben.

⁶⁷³ Die aus dem Bauhaus-Katalog von 1923 übernommenen Schemata befinden sich im MoMA-Katalog auf Seite 23.

Dieser Mangel an adäquatem, in Deutschland verfügbarem Bildmaterial hatte unter anderem zum Ergebnis, dass der Ausstellungskatalog in vielen Abschnitten eine Kumulation früherer Bauhaus-Druckerzeugnisse ist. Im bereits zitierten Brief von Bayer an Gropius von Februar 1938 reflektiert Bayer den Arbeitsprozess:

bei der ganzen sache, die mir wirklich mehr mühe gemacht hat, als irgendeine auftragsarbeit hier, habe ich aber wieder gesehen, was daran alles verloren gegangen ist. es steckt darin eine solche fülle von ansätzen und ahnungen einer neuen gestaltungslehre, dass es ewig schade ist, dass dieser sache nicht in genügendem umfang nachgegangen werden kann. leider ist ja dieser katalog nur eine kleine unvollständige aufzählung dessen, was da war.⁶⁷⁴

Bemerkenswert ist, dass Bayer anerkennend auf die Bauhaus-Zeit zurückblickt, jedoch auch feststellt, dass viele Ideen und Ansätze seiner Meinung nach noch nicht ausreichend Anwendung gefunden hätten.

Die in jeglicher Hinsicht begrenzten Ressourcen und ein knappes Jahr Zeit für die Produktion nahmen den Machern des Katalogs die Möglichkeit für eine umfassende wissenschaftliche Aufarbeitung und für das Erstellen neuer Texte durch sie selbst oder Dritte. Dies schließt auch die Tatsache ein, dass der Katalog bis auf Barrs und Dorners Einleitung bedauerlicherweise keine weiteren wissenschaftlichen Texte, beispielsweise von amerikanischen Kunsthistorikern, beinhaltet. Dennoch handelt es sich, weniger durch Originalität oder wissenschaftliche Vollständigkeit, sondern aufgrund der Bauhaus-Autoren, der zusammengestellten Fülle und seiner reinen Verfügbarkeit durch den Vertrieb auf dem amerikanischen Buchmarkt um ein einzigartiges Zeugnis des Bauhaus-Nachlebens. Eine kritische und wissenschaftliche Herangehensweise an den Katalog und das Wissen um seine Entstehung sind jedoch nach wie vor unerlässlich.

7.6 Einordnung des Katalogs zwischen Sprachbarriere und (Selbst-)Zensur

Zwei Aspekte beeinflussten den Ausstellungskatalog *Bauhaus 1919-1928* in besonderem Maße: Zum einen die aufgrund politischer Bedingungen oder materiellem Mangel freiwillig oder unfreiwillig vorgenommenen Einschränkungen des thematisierten Gegenstands. Zum anderen der Transfer in den amerikanischen Museumskontext und die damit einhergehende Sprachbarriere, die es zu überwinden galt. Dieses Kapitel thematisiert die Unterscheidung zwischen notwendigen inhaltlichen Begrenzungen oder Auslassungen und bewusst vorgenommener thematischer Gewichtung. Es behandelt zudem die Frage, inwieweit im Fall des Ausstellungskatalogs trennscharf zwischen diesen beiden Aspekten unterschieden werden

⁶⁷⁴ Herbert Bayer, Berlin, an Walter Gropius, Harvard. (15.02.1938) REG, Exh. #82. MoMA Archives, NY.

kann. Fest steht, dass es sich bei diesem Buch um ein Gemeinschaftsprojekt zwischen Bauhaus-Vertretern und dem MoMA handelt, das im Ergebnis als Produkt des Museums und als umfassende Darstellung des Bauhauses verlegt wurde.

Mehrfach wurden in dieser Arbeit bereits die Schwierigkeiten aufgezeigt, die sich durch die nationalsozialistische Regierung in Deutschland ergaben. Auch wurde bereits deutlich, dass das MoMA darum bemüht war, keinen Skandal zu evozieren, der den Ruf des Hauses gefährden könne.⁶⁷⁵ Ein wichtiges Beispiel für die in diesem Zusammenhang getroffenen Vorsichtsmaßnahmen sind unter anderem etliche direkte Hinweise von Alfred Barr im Katalog. In seinem Vorwort schreibt Barr, dass das Museum die volle Verantwortung für die Ausstellung übernehme:

The Museum assumes full responsibility for having invited Professor Gropius, Mr. Bayer, and their colleagues to collaborate in the book and its accompanying exhibition. All the material included in the exhibition has been lent at the Museums's request, in some cases without the consent of the artist. [...] For reasons beyond the control of any of the individuals involved, the last five years of the Bauhaus could not be represented. During these five years much excellent work was done and the international reputation of the Bauhaus increased rapidly, but, fortunately for the purposes of this book, the fundamental character of the Bauhaus had already been established under Gropius' leadership.⁶⁷⁶

Damit begründet er die indirekte Fokussierung der Bauhaus-Ausstellung auf Walter Gropius damit, dass die letzten fünf Jahre des Bauhauses hätten ausgelassen werden *müssen*.

In der Einleitung des Katalogs findet sich eine Bemerkung dazu, dass die Namen der Bauhäusler, die noch unter der Naziregierung in Deutschland lebten, ausgelassen wurden, um die betreffenden Personen vor Repressalien zu schützen.⁶⁷⁷ Auch Russel Lynes greift diese Vorsicht der Veranstalter auf. „The tensions of the time in which it was produced are vividly suggested by the omission of the names of artists whose work was included in the show but who are not identified because they might be subject to political reprisals.“⁶⁷⁸ Die durch äußere Umstände gebotene Vorsicht zum Schutz der Künstler ist ein Charakteristikum, dass sich durch alle Phasen der Ausstellung zieht. Jedoch ist eine genaue Betrachtung

⁶⁷⁵ Darauf wird im Kapitel zur Resonanz und Wirkung der Ausstellung näher eingegangen.

⁶⁷⁶ Alfred Barr: Preface, in: Gropius 1938, S. 9.

⁶⁷⁷ Siehe hierzu die deutsche Erstausgabe des Ausstellungskatalogs. Gropius e.a. 1955, S. 5.

⁶⁷⁸ Lynes 1973, S. 182.

der einzelnen „Selbstzensuren“ erforderlich, um mehr über die Beweggründe zur jeweiligen Integration oder Auslassung von Positionen zu erfahren.⁶⁷⁹

Weitaus eindeutiger ist die sichtbare Zensur einiger Namen, wie beispielsweise im Fall von Georg Muche. Auf Seite 20 f. des Katalogs von 1983 ist anstelle seines Namens ein schwarzer Balken gesetzt worden. In einer Galerie der Bauhaus-Meister findet sich statt Muches Bild eine leere Fläche ohne Namen.⁶⁸⁰ Damit wurde ausgerechnet der Urheber des Entwurfs für das berühmt gewordene *Haus am Horn* aus dem Katalog gelöscht.⁶⁸¹ Diese Lücke wurde jedoch bewusst und sichtbar gesetzt und in der Auflage von 1952 sind Name und Bild an dieser Stelle eingefügt. Zu diesem offenen Prozess der Selbstzensur schrieb Walter Gropius noch im November 1938 an Herbert Bayer: „seite 179: bitte lies lou schepers brief von russland daraufhin durch, ob keine für sie heute verfängliche dinge drin stehen. wir könnten ihr sonst schaden, vielleicht blockst du den namen besser aus.“⁶⁸²

Auch die Darstellung von Johannes Itten auf der Bildseite über die Bauhaus-Meister wurde in gewissem Maße beeinflusst. Ein sehr bürgerliches Foto zeigt ihn mit Brille, Anzug und Krawatte und nicht in der Kluft des Mazdaznan-Kultes, nach dessen Lehre er auch am Bauhaus lebte. Ohnehin kommt die Esoterik, die besonders die frühen Jahre des Bauhauses in Weimar prägten, im Ausstellungs-Katalog nicht dezidiert vor.⁶⁸³ Itten hatte das Bauhaus 1923 verlassen, nicht zuletzt aufgrund von Auseinandersetzungen mit Gropius. Vor der New Yorker Ausstellung standen beide Männer jedoch im Austausch miteinander und Itten berichtete Bayer: „Herr Gropius schreibt mir, dass er versuchen will bei der amerikanischen Textil-Industrie für meine Sache Interesse zu erwecken und da könnte es von großem Wert sein, wenn ich meine Arbeit in New York zeigen könnte.“⁶⁸⁴ Die bürgerliche Darstellung

⁶⁷⁹ So wird aus dem Bauhaus-Katalog von 1923 die Darstellung eines siebenarmigen Leuchters oder eines Samowars aus der Metallwerkstatt nicht übernommen. Jedoch findet auch ein Kapitel zu freien Arbeiten von Lyonel Feininger, Wassily Kandinsky, Paul Klee, László Moholy-Nagy, Georg Muche, Oskar Schlemmer, Lothar Schreyer, Paul Citroen, Ludwig Hirschfeld-Mack, Marcel Breuer, Benita Koch-Otte, Josef Albers, Herbert Bayer, Fritz Schleifer u.a. im MoMA-Katalog von 1938 keine Wiederholung. Am Ende des New Yorker Katalogs findet sich stattdessen ein Kapitel über die Bauhaus-Nachfolger in den USA.

⁶⁸⁰ In der Galeriereihe mit Paul Klee, Gerhard Marcks, Lyonel Feininger, Johannes Itten, Oskar Schlemmer, Wassily und László Moholy-Nagy prangt zwischen den Bildern der Meister auch in der Ausgabe von 1952 noch ein goldener Bilderrahmen mit den Namen Adolf Meyer und Lothar Schreyer.

⁶⁸¹ Die Namen von Hinnerk Scheper (S. 159), Joost Schmidt (S. 160 f.), Helene Nonné-Schmidt (S. 174 f.), Lou Scheper (S. 177) sind in der ersten Auflage von 1938 ebenfalls hinter schwarzen Balken verborgen. sind, Georg Muche (S. 192, 197). Siehe Ausst.Kat. New York 1938.

⁶⁸² Walter Gropius an Herbert Bayer. (18.11.38) BH-Archiv, Berlin. Mappe 247.

⁶⁸³ Zur Esoterik am Bauhaus siehe die von Christoph Wagner herausgegebene gleichnamige Publikation aus dem Jahr 2009. Wagner 2009.

⁶⁸⁴ Johannes Itten, Krefeld, an Herbert Bayer, Berlin. (10.12.1937) REG, Exh. #82. MoMA Archives, NY.

Ittens kann somit als Aspekt der thematischen Auslassung der Esoterik am Bauhaus oder zu dessen Schutz interpretiert werden.

Ähnliche Beispiele finden sich auch für Gropius selbst. In der tabellarischen Biographie von Gropius werden die Jahre zwischen 1929 und seiner Migration nach England nicht wiedergegeben.⁶⁸⁵ Auf S. 201 des Katalogs zeigt eine Abbildung das blitzförmige „Denkmal der Märzgefallenen“ in Weimar, das er 1920/21 entworfen hatte. Das Denkmal erinnert an die Opfer des Kapp-Putsches im März 1920, zehn unbewaffnete Arbeiter, die während der Aufstände erschossen wurden. Es wurde 1936 von den Nationalsozialisten zerstört. Im MoMA-Katalog von 1938 findet sich eine Abbildung dieses Denkmals, dort jedoch mit diesem verkürzten Titel: „walter gropius: monument, weimar. concrete, 1921“.⁶⁸⁶ Die modernen Formen des Beton-Monuments wurden zwar abgebildet, jedoch von jeglichen politischen Bezügen befreit.

Eine große Herausforderung für die Ausstellungsmacher stellte die Sprachbarriere dar. Barr selbst sprach kein Deutsch, jedoch seine Frau, die ihm bei Teilen seiner Arbeit assistierte. Die Korrespondenzen verliefen in englischer Sprache, teilweise sogar zwischen Bayer und Gropius.⁶⁸⁷ Die Übertragung der deutschen Katalogtexte ins Amerikanische wurde von Angestellten des MoMA übernommen.⁶⁸⁸ Zahlreiche Briefe zwischen Walter Gropius und Alfred Barr, der den Arbeitsprozess aktiv begleitete, kreisen um Problematiken bei der Übersetzung. Doch der Prozess der Übertragung in eine andere Sprache beschränkte sich nicht auf die rein formale Ebene. Die komplexen Sachverhalte, Ideen und Ansätze der Bauhaus-Vertreter mussten im Sinn erhalten bleiben und zugleich für das amerikanische Publikum verständlich gemacht werden.

Als wichtigstes Zeugnis der Bauhaus-Gründung ist auch das übersetzte Bauhaus-Manifest Teil des Ausstellungskatalogs. Lyonel Feiningers „Kathedrale“, oder „Kathedrale des Sozialismus“, die das Manifest schmückt, ist hier abgedruckt. Gropius' Bauhaus-Manifest von 1919 beginnt mit den folgenden Worten:

⁶⁸⁵ Gropius 1958, S. 14.

⁶⁸⁶ Gropius 1938, S. 201.

⁶⁸⁷ Barrs Frau, Margret Scolari Barr sprach mehrere Fremdsprachen, darunter Italienisch und Deutsch.

⁶⁸⁸ Da sich diese Aufgabe als überaus aufwendig und kompliziert herausstellte, wurden mussten dabei mehrere Mitarbeiter hintereinander eingesetzt werden.

Das Endziel aller künstlerischer Tätigkeit ist der Bau! Ihn zu schmücken war einst die vornehmste Aufgabe der bildenden Künste, sie waren unablösliche Bestandteile der großen Baukunst. Heute stehen sie in selbstgenügsamer Eigenheit, aus der sie erst wieder erlöst werden können durch bewusstes In- und Miteinanderwirken aller Werkleute untereinander.⁶⁸⁹

Die englische Übersetzung im Katalog von 1938 erscheint dagegen etwas holprig:

The complete building is the final aim of the visual arts. Their noblest function was once the decoration of buildings. Today they exist in isolation, from which they can be rescued only through the conscious, cooperative effort of all craftsmen.⁶⁹⁰

Im sachlichen Tonfall der englischen Version von 1938 geht der reformerische Geist des Manifests verloren. Aber auch der Inhalt wurde durch diese Übersetzung ein anderer, da „the complete building“ auch als ein fertiges Haus verstanden werden kann und nicht als „der Bau“, der im Sinne des Bauhauses ein Gesamtkunstwerk aller Künste darstellt. Die Dekoration dieses „buildings“ sei die edle Funktion der freien Künste. Jedoch fehlt hier der entscheidende Zusatz, dass sie vormals „unablöslicher Bestandteil der großen Baukunst“ waren. Der Leser des MoMA-Katalogs kann lediglich verstehen, dass die freien Künste den Bau „dekoriert“ hätten. Diese könnten nur durch die bewusste, gemeinsame Anstrengung aller Handwerker gerettet werden.

Wie missverständlich diese erste englische Übersetzung aufgefasst werden konnte, macht der Vergleich mit einer aktuellen Übersetzung dieser Zeilen deutlich:

The ultimate goal of all art is the building! The ornamentation of the building was once the main purpose of the visual arts, and they were considered indispensable parts of the great building. Today, they exist in complacent isolation, from which they can only be salvaged by the purposeful and cooperative endeavours of all artisans.⁶⁹¹

Zum Verständnis des Bauhaus-Manifests, ja des gesamten Bauhauses sind Grundkenntnisse des zeitlichen Diskurses des deutschen Kunsthandwerks unumgänglich. Hans M. Wingler schreibt über das Bauhaus-Manifest:

Dieses Manifest von 1919 hebt zwei Gedanken hervor: Es fordert die Einheit aller bildenden Künste unter dem Primat der Architektur und die Wiederbesinnung des Künstlers auf das Handwerkliche. Die These Kunst und Technik – Eine neue Einheit kommt, das Postulat der Rückgewinnung der handwerklichen Grundlagen ergänzend und teilweise berichtend, 1923 als dritte programmatische Zielsetzung hinzu.⁶⁹²

Eine auf das amerikanische Publikum ausgerichtete Einführung hätte sich für das Verständnis von Gropius' Reformansätzen als hilfreich erwiesen.

⁶⁸⁹ Bauhaus-Manifest von Walter Gropius, 1919. In: Wingler ³1975, S. 39.

⁶⁹⁰ Ausst.Kat. New York 1938, S. 16.

⁶⁹¹ <http://bauhaus-online.de/en/atlas/das-bauhaus/idee/manifest> (23.03.16)

⁶⁹² Wingler 1968, S. 11.

Einmal mehr fehlte es in diesem Ausstellungsprojekt an spezialisierten Fachleuten, die eine solche Aufgabe hätten übernehmen können. Auf Seiten des Museums gab es zwar fachlich qualifizierte Mitarbeiter, die das kunsthistorische Programm des MoMA und auch das Bauhaus in seinen Grundzügen kannten, doch waren sie nicht immer mit dem bisweilen komplizierten historischen und soziokulturellen Kontext der Genese des Bauhauses vertraut. Die Bauhüsler andererseits kannten zwar das Bauhaus-Programm, jedoch nicht zwingend den Diskurs des amerikanischen Publikums. Bis auf die Bauhaus-Bücher und Kataloge konnten sie nicht auf eine bestehende wissenschaftliche Aufarbeitung des Themas zurückgreifen.

Im Einführungstext von Alexander Dorner finden sich Ansätze, die Entstehung des Bauhauses innerhalb seines kulturellen Diskurses darzustellen. Er nennt dessen Wurzeln in der Arts-and-Crafts-Bewegung, die Rolle des Deutschen Werkbunds, Gropius' Zeit bei Peter Behrens in Berlin und seine Bedeutung als Schlüsselfigur für das moderne Kunstgewerbe. Auch die immense Bedeutung des Ersten Weltkriegs für die künstlerischen Entwicklungen nach 1919 wird von ihm angesprochen. Unter Berücksichtigung des Anspruchs, dass die Kataloge des MoMA an ein amerikanisches Laienpublikum adressiert waren, erscheint Dorners Einführung zum Teil überaus komplex und aus der sehr spezifischen Perspektive eines deutschen Kulturschaffenden der Zwischenkriegszeit.

Interessant ist, dass Dorner das Bauhaus von Beginn an im Bezug zu den politischen Attacken darstellt, die die Schule seit der Gründung erfuhr.⁶⁹³ Obwohl selbst Wissenschaftler und Museumsman, ist Dorners Bericht dicht am politischen Geschehen und geprägt von einer persönlichen Enttäuschung von seinem Heimatland. Bezüglich der Resonanz des Bauhauses bei der Presse gibt Dorner eine Feststellung wieder, die auch im für Alfred Barr diskutiert werden kann:

The press, quite understandably, sometimes confused the aims of the Bauhaus with the „isms“ seen elsewhere, and debated the „entry of Expressionism into the Bauhaus.“ Today, considering, what the Bauhaus eventually became, it is astonishing to realize that it never had anything to do with Expressionism and Dadaism, but it must be remembered how very confused the world of art was when the Bauhaus began.⁶⁹⁴

Mit dieser Aussage negiert der ehemals führende deutsche Museumsdirektor einen direkten theoretischen Einfluss des Expressionismus auf das Bauhaus. Doch genau das hatte Barr 1936 auf dem Katalogcover der Ausstellung *Cubism and Abstract Art* getan. Eine weitere

⁶⁹³ Dorner: *The Background of the Bauhaus*, in: Gropius 1955, S. 9.

⁶⁹⁴ Alexander Dorner in *Ausst.Kat. New York 1938*, S. 13.

Aussage von Dorner kommt im Kontext von Barrs Bauhaus-Ausstellung schließlich schwer zum Tragen:

The spirit of functional design was carried even into the „fine arts“ and applied to architecture, city and regional planning. But to speak of a cut and dried „Bauhaus style“ would be to revert to the cultural paralysis of the the 19th century with ist „free styles“.⁶⁹⁵

Damit verweigert sich Dorner der Anerkennung eines Bauhaus-Stils. Wie sich zeigen sollte, war genau diese Formung eines „cut and dried“ Bauhaus-Styles ein übergeordnetes Ziel von Alfred Barr.

Die Einführung von Dorner zeigt exemplarisch, dass im Ausstellungskatalog viele teils widersprüchliche Elemente aufeinandertreffen. So wird die Ära von Hannes Meyer und Ludwig Mies van der Rohe offiziell thematisch ausgeklammert, dennoch findet sich ein Bild Meiers und die Erwähnung seiner Direktorenzeit im Katalog.⁶⁹⁶ Es können weitere Beispiele für Bauhaus-Inhalte genannt werden, die im Katalog nicht, verändert oder nur andeutungsweise vorkommen.⁶⁹⁷ Den Ausstellungsmachern war die partielle Unvollständigkeit dieses Buches offenbar sehr bewusst, denn Alfred Barr schrieb im Vorwort:

This book is not complete, even within its field, for some material could not be brought out of Germany. At some time a definite work on the Bauhaus should be written, a well-ordered, complete and carefully documented history prepared by a dispassionate authority, but time and other circumstances make this impossible at present.⁶⁹⁸

Auch auf inhaltlicher Ebene kann dem Buch und seinem Herausgeber durchaus eine Bereitschaft zur Selbstkritik attestiert werden. So reflektiert Barr im Vorwort über den Status des Bauhauses zwischen Gegenwart und Vergangenheit:

Are this book, then, and the exhibition which supplements it, merely a belated wreath laid upon the tomb of brave events, important in their day but now of primarily historical interest? Emphatically, no! The Bauhaus is not dead; it lives and grows through the men who made it, both teachers and students, through their designs, their books, their methods, their principles, their philosophies of art and education.⁶⁹⁹

Erneut wird deutlich, dass es Barr daran gelegen war, das Bauhaus als „modern art“ im damaligen Sinn, also als Teil des Sammlungsprofils des MoMA zu begreifen. Der Katalog stellte ein Medium dar, dieses Anliegen gegenüber der Öffentlichkeit zu kommunizieren.

⁶⁹⁵ Alexander Dorner in Gropius 1938, S. 13.

⁶⁹⁶ Gropius 1952, S. 110.

⁶⁹⁷ Längst nicht alle Meister und vor allem Meisterinnen sind gleichwertig dargestellt. Unter dem Kapitel „Weaving Workshop“ werden Lehre und Arbeiten von Gunta Stölzl und Anni Albers vorgestellt.

⁶⁹⁸ Alfred Barr: Preface, in: Gropius 1938, S. 9.

⁶⁹⁹ Ebd., S. 7.

Die Bedeutung dieses Katalogs für die Bauhaus-Rezeption ist außerordentlich. Für viele Jahre stellte er die umfangreichste und bisweilen einzige Darstellung des Bauhauses in Amerika und Europa dar. Der Katalog wurde 1952 in zweiter englischer und 1955 in erster deutscher Auflage vorgelegt. Magdalena Droste, ehemals Bauhaus-Archiv Berlin, schätzt die Bedeutung dieses Buches bis heute überaus hoch ein: „Man darf sogar behaupten, dass durch dieses Buch die Kenntnis über das Bauhaus von den USA wieder nach Deutschland zurückgebracht wurde.“⁷⁰⁰ Diese Aussage wird unter anderem auch bei Koehler bestätigt:

The MoMA exhibition catalog [...] was, in fact, the only account written for well over a decade. After World War Two, as Gropius wrote, „the traces of the Bauhaus in Germany have been pretty much destroyed under Hitler; and the MoMA catalog was consequently reprinted in 1955 in German.“⁷⁰¹

Die weit reichende Strahlkraft, der dokumentarische Stellenwert und die mehrfache Auflage von Gropius' Katalog, besonders nach dem Krieg in Deutschland, illustrieren die kunsthistorische Bedeutung der MoMA-Publikationen.

Bei der Bewertung der Ausstellung *Bauhaus 1919-1928* müssen Inhalt und Wirkung des Kataloges unter diesen Gesichtspunkten berücksichtigt werden. Trotz der zuvor aufgezeigten Kritikpunkte stellt er den Versuch einer umfassenden historischen Darstellung und inhaltlichen Rekonstruktion des historischen Bauhauses durch seine Vertreter dar. Sein Wert liegt besonders in der Informationsdichte und dem umfassenden Bildmaterial, das weit über eine Darstellung des Ausgestellten hinausgeht. Unabhängig vom Inhaltlichen stellt dieses Buch – wie die Ausstellung selbst – ein hochwertiges typografisches Druckerzeugnis und künstlerisches Werk Herbert Bayers dar.⁷⁰² Die vorliegende Beschreibung und Analyse unterstreicht den Wert dieses Buches als einzigartige Quelle der Geschichte des Bauhauses und seiner (Selbst-)Musealisierung. Es als solches zu nutzen und nicht als rein wissenschaftliche Literatur über das Bauhaus anzusehen, ist die Aufgabe einer modernen und kritischen Kunstgeschichte.

⁷⁰⁰ Neumann 1983, S. 9.

⁷⁰¹ Koehler 1998, S. 309.

⁷⁰² In diesem Sinn vereint der Katalog den Status einer kunsthistorischen Publikation von Barr, eines Egodokuments der Bauhaus-Vertreter und eines künstlerischen Werks von Herbert Bayer. Jedoch kommt die wissenschaftliche Seite des Buches relativ wenig zum Ausdruck, da bis auf Barr und Alexander Dorner kein weiterer amerikanischer Kunsthistoriker im Buch vertreten ist.

7.7 Aufbau und Gestaltung der Ausstellung durch Herbert Bayer

Die Ausführung der Ausstellungsgestaltung für *Bauhaus 1919-1928* schloss den zuvor beschriebenen aufwendigen Planungsprozess in Berlin und New York ab. Die Ausstellung eröffnete schließlich am 4. November 1938. In diesem Kapitel werden die Räume beschrieben, für die das erhaltene Quellen- und Bildmaterial des MoMA herangezogen wurde. Zusammen mit dem Katalog verkörpert die Ausstellungsgestaltung die offiziell nach außen vermittelten Inhalte gegenüber Presse und Publikum. Katalog und Display dokumentieren die Kooperation zwischen den Vertretern von MoMA und Bauhaus. Dabei ist besonders zu berücksichtigen, dass hier deren erste Versionen für die Hauptausstellung im New Yorker MoMA im Fokus stehen. Die Ausstellung erfuhr mehrere Etappen ab 1939 als Wanderausstellung in verkleinerter Form durch die USA. Der Katalog wurde anschließend in mehreren Auflagen im amerikanischen Buchhandel verkauft. Im Folgenden steht das fertige Display kurz vor der Eröffnung im Mittelpunkt.

Wie bereits dargestellt werden konnte, handelte es sich bei der MoMA-Ausstellung für Herbert Bayer um den ersten Auftrag in den USA. Die modernen Prinzipien und Techniken der Ausstellungsgestaltung, für die er nicht nur in Deutschland bekannt war, sollte und wollte er hier in einem amerikanischen Kontext zeigen (Abb. 39, S. 246). Bayer griff dabei aktiv und bewusst Elemente aus seinen früheren Projekten auf, die zum Teil in den vorigen Kapiteln dieser Arbeit beschrieben wurden und auf die im Einzelnen erneut eingegangen wird. In New York versuchte Bayer jedoch nach eigener Aussage, seine bewährte Gestaltungsästhetik der Ästhetik des eines amerikanischen Designs anzunähern. Das dafür vorgesehene Zeitfenster von seiner eigenen Ankunft in New York bis zur Eröffnung war dabei jedoch knapp bemessen. In kürzester Zeit musste er sich mit den Ausstellungsräumen des MoMA vertraut machen. Bereits aus Berlin hatte er diesbezüglich an Gropius geschrieben: „die schwierigkeit der ganzen sache ist ja doch, sozusagen mit unbekanntem material eine ausstellung aufzustellen.“⁷⁰³

Im Herbst 1938 befanden sich die Räume des MoMA noch im Souterrain des Rockefeller Center. Der Umzug von Mitarbeitern und Sammlung in das neue, heutige Museumsgebäude wurde 1939 vollzogen. Die bis dahin temporär genutzten Räumlichkeiten verfügten über keine Fenster nach aussen. Ein großes Schaufenster zur Passage bot jedoch einen Einblick in den Eingangsbereich, darüber war in großen Buchstaben der Name des Museums angebracht. Eine Fotografie dieses Bereichs während der Bauhaus-Ausstellung zeigt ikonenhaft

⁷⁰³ Herbert Bayer, Berlin, an Walter Gropius, Harvard. (15.02.1938) REG, Exh. #82. MoMA Archives, NY.

Gropius' Modell des Bauhaus-Gebäudes, darüber das Schild „Museum of Modern Art“ (Abb. 36, S. 245). Die Wände im Inneren waren für die Ausstellung weiß verputzt und der Boden bestand aus versiegeltem Gussbeton, die Deckenbeleuchtung war modern.

Für die Bauhaus-Ausstellung wurden sämtliche zur Verfügung stehenden Räume genutzt und zu einem Parcours umgebaut. Winfried Nerdinger beschreibt die Aufgabenverteilung der Bauhaus-Vertreter vor der Ausstellung:

Bei der Planung der Ausstellung ist es vor allem Walter Gropius, der Bayer unterstützt und Mut macht, Lux Feininger und Xanti Schawinsky arbeiten am Aufbau mit. Josef Albers besucht er [Bayer] am Black Mountain College, um die Darstellung seines Grundkurses festzulegen, mit anderen Bauhäuslern gibt es auch Streit, u.a. mit Marcel Breuer. Prominente Künstler wie Fernand Léger, Alvar Aalto und Richard Neutra besuchen ihn bei der Vorbereitung.⁷⁰⁴

Nerdinger zufolge waren die Aktivitäten der Bauhäusler 1938 bei befreundeten, in den USA weilenden, Künstlern bekannt, die Bayer während seiner Arbeit besuchten. Diese Besuche bezeugen das starke Interesse, das die geplante Bauhaus-Ausstellung in der New Yorker Kunstszene und vor allem bei den Exil-Europäern auslöste.⁷⁰⁵ Bei dieser wie bei sämtlichen zuvor genannten Bauhaus-Ausstellungen galt das Interesse dem gezeigten Inhalt und der Gestaltung der Ausstellung gleichermaßen.

Wie beim Ausstellungskatalog stammte der überwiegende Teil von den Bauhaus-Vertretern selbst und wurde als solches bewusst wahrgenommen. Dies verdeutlicht auch eine Pressemitteilung, die das MoMA 1938 anlässlich der Ausstellungseröffnung herausgab:

It has been organized and installed by Herbert Bayer, one of the former masters at the Bauhaus. It will fill all the Museum's galleries and will comprise about 700 individual items in wood, metal, canvas and paint, textiles, paper, glass and many other substances. The entire installation will exemplify, as far as possible in the given gallery space, the Bauhaus principles of exhibition technique in which clarity and arresting arrangement are combined.⁷⁰⁶

Es wurde neben der Zahl und Art der Objekte wiedergegeben auch herausgestrichen, dass *die Gestaltung selbst* die Prinzipien des Bauhauses illustrierte – soweit dies der begrenzte Galerieraum zulasse. Die Bauhaus-Ausstellung sollte folglich im Sinn ihrer Veranstalter nicht eine bloße ästhetische Zusammenstellung von Objekten sein, sondern dem Publikum durch eine raffinierte Präsentation und mittels moderner Ausstellungstechniken die Ideen

⁷⁰⁴ Nerdinger 1986, S. 9.

⁷⁰⁵ Fernand Léger zählte bereits in Paris zu den von Gropius geladenen Gästen, die an der Eröffnung der *Séction Allemande* teilnahmen.

⁷⁰⁶ Museum of Modern Art Press Release zu *Bauhaus 1919-1928*. (Undatiert) BHA, 6N, Nr. 6, Mappe 247.

des Bauhauses vermitteln. Mary-Anne Staniszewski schreibt über Herbert Bayers Ausstellungsgestaltung von 1938: „In keeping with the ideas and methods explored at the Bauhaus, Bayer devised an elaborate and innovative installation.“⁷⁰⁷

Ein von Bayer gestalteter Raumplan gibt die Aufteilung der Ausstellung wieder (Abb. 35, S. 245). Die großen Räume waren durch zusätzliche Wandelemente zu einem Rundgang mit sechs Bereichen umgebaut worden. Alle Bereiche waren mit Wandbeschriftungen gekennzeichnet. Nach Betreten des Eingangsbereichs (Abb. 36, S. 245, Abb. 37, S. 246) wurde der Besucher nach links in einen Raum (Raum 1)⁷⁰⁸ mit den Themenschwerpunkten „The Elementary Course Work“ (Vorkurslehre), „Experiments with commonplace materials“ (Experimente mit Materialien des Alltags) und „Studies in Form and Space“ (Studien mit Raum und Form) geleitet (Abb. 40, S. 247, Abb. 46, S. 248).

An der linken Wand des ersten Raumes war ein großes Schema einer Hand und geometrischer Figuren angebracht, die Teil einer schematischen Darstellung der durch Gropius formulierten „Bauhaus-Synthesis“ war. Auf dieses Schema wird im anschließenden Kapitel ausführlicher eingegangen. An den anderen Wänden waren Arbeiten aus den Vorkursen von Paul Klee, Wassily Kandinsky und László Moholy-Nagy angebracht. Die Ausstellungsbilder machen deutlich, dass es sich dabei in vielen Fällen um vergrößerte Abbildungen handelte, die an die Wand montiert wurde. Diese Vergrößerungen waren in New York auf Grundlage von bereits vorhandenen Abbildungen hergestellt worden. In der Mitte des Raumes standen drei kinetische Objekte. Eine Auswahl kleinerer Objekte aus dem Vorkurs von László Moholy-Nagy war auf einer aufgespannten Holzplatte platziert.

Hatte der Besucher den ersten Raum durchschritten, wurde er durch Muster und Linien auf dem Boden in den nächsten Raum (Raum 2) geleitet, in dem Arbeiten aus den Bauhaus-Werkstätten gezeigt wurden. Diese Markierungen zogen sich in unterschiedlichen Mustern über den Boden der gesamten Ausstellung. Sie sind deutlich auf den Fotografien und dem Raumplan erkennbar. Der mit „The Workshops“ (Die Werkstätten) bezeichnete Raum 2 umfasste Bilder der Töpferei-, Gestaltungs- und Möbelwerkstatt. Zwei übereinander angeordnete Glasvitrinen in der Mitte des Raumes zeigte kleinere Arbeiten wie Schmuck und Geschirre aus der Metallwerkstatt. An zwei jeweils gegenüberliegenden Seiten dieses Raumes befanden sich Exemplare von Stahlrohrsesseln und eine Auswahl an Bauhaus-Lampen (Abb. 50, 51, 52, S. 249; Abb. 54, S. 250). Dieses Arrangement der Lampen in einer dunklen Hän-

⁷⁰⁷ Staniszewski 1998, S. 143.

⁷⁰⁸ Die hier verwendete Nummerierung der Räume wurde durch die Autorin gesetzt.

gekonstruktion an der Wand können mit László Moholy-Nagys Präsentation von Beleuchtungskörpern in der *Section Allemande* von 1930 verglichen und als direktes Zitat interpretiert werden (Abb. 21, S. 136).

Weitere Bodenmarkierungen führten in den nächsten Raum 3, der Typografie, Fotografie von 1922-28 und Teppiche zeigte. In der Mitte des Raumes waren zwei Teppiche auf Platten im Raum arrangiert (Abb. 48, S. 249). Auf diese wird am Ende dieses Kapitels näher eingegangen. Beim Verlassen dieses Raums wurde der Besucher an einer Wandvitrine mit der Beschriftung „Extra Curricular Activities 1919-1928“ (Ausserschulische Aktivitäten 1919-1928) vorbeigeführt. Darin befanden sich mehrheitlich Papierarbeiten. Darauf folgte der vierte Raum mit Arbeiten der Bühnenwerkstätten und einem dahinter gelagerten Raum, in dessen Wand ein Sehschlitz eingelassen war (Abb. 48 und 49, S. 249). Dieser Sehschlitz ermöglichte einen Blick auf Projektionen von Bildern mit Bauhaus-Arbeiten. Diesen Raum verlassend, blickte der Besucher erneut auf die Vitrine an der Wand, die Papierarbeiten beinhaltete.

Der letzte große Raum (Raum 5) war der Malerei, den Papierarbeiten und Skulpturen des Bauhauses gewidmet (Abb. 54, 55 und 56, S. 250, Abb. 59, S. 252). Hier waren unter anderem Arbeiten der in den USA bereits zuvor ausgestellten Bauhaus-Maler Paul Klee, Wassily Kandinsky und Lyonel Feininger vertreten. Eine Wand zeigte zudem in einzelnen Nischen Bauhaus-Architektur. Ein weiteres kleines Architektur-Modell wurde in der Nähe dazu gezeigt. Am Ende dieses großen Raumes folgte eine Präsentation weiterer späterer Arbeiten von Bauhaus-Vertretern und „Work from Schools influenced by the Bauhaus“ (Arbeiten von Schulen, die durch das Bauhaus beeinflusst wurden).⁷⁰⁹ Dazu zählten Arbeiten aus der Lehre des *New Bauhaus* und des *Black Mountain College*. Neben Abbildungen an den Wänden und einzelnen Möbelstücken umfasste dies auch eine kleine Nische mit Arbeiten der „Laboratory School of Industrial Design New York“ (Abb. 45, S. 247). Im letzten Abschnitt wurde der Besucher hinter dem Paravent des Eingangsbereichs zu einem separaten Ausgang geleitet.

Laut der zu Beginn des Kapitels zitierten Pressemitteilung des MoMA belief sich die Zahl der zusammengetragenen Werke auf rund 700 Exponate aus dem Grundkurs, den Werkstätten und von einzelnen Bauhaus-Meistern.⁷¹⁰ Die Bilder der Ausstellung vermitteln jedoch nicht den hinter dieser großen Zahl zu vermutenden Eindruck voller Räume. Dies lässt darauf schließen, dass die oben genannten „700 Objekte“ auch die zahlreichen vergrößerten

⁷⁰⁹ Staniszewski 1998, S. 144.

⁷¹⁰ Koehler 2002, S. 297.

Fotoabzüge einbezog. Bayer glich mit diesen den bereits angesprochenen Mangel an originalen Exponaten aus und füllte die inhaltlichen Lücken für die Zeit zwischen 1919 und 1928 mit Bildmaterial. Diese Technik hatte er schon bei früheren Gestaltungsaufträgen verwendet und wurde bereits am Bauhaus praktiziert.⁷¹¹

Die auf Platten gezogenen Fotoabzüge waren flach oder abgewinkelt an den Wänden angebracht und mit Texttafeln ergänzt worden. Diese Informationsflächen erstreckten sich über mehrere Wände. Die originalen Objekte waren je nach Typ frei im Raum oder in Vitrinen präsentiert. Im Eingangsbereich war Gropius' Bauhausmodell zentral auf einem Tisch platziert und konnte bereits von außen durch die großen Glasscheiben gesehen werden. Ein dahinter verlaufender, geschwungener Paravent leitete den Besucher nach links, vorbei an einer vergrößerten Reproduktion von Lyonel Feiningers „Kathedrale der Zukunft“ in die nächsten Räume. Zwischen den leitenden Raumelementen gab es weiterhin Stühle, Teppiche, Masken vom Bauhaus-Theater und einige kinetische Objekte.

Die gesamte Ausstellung wurde von einem Leitsystem durchzogen, das den Besucher durch einen Rundgang führte, zu dem die einzelnen Abschnitte zusammengefügt waren. Bayer hatte dabei den Begriff Wegweiser wörtlich genommen, denn zeigende Hände an den Wänden gaben die Laufrichtung an. Ein anderes, vom Publikum viel erwähntes Detail waren die geschwungenen Linien und dynamischen Flächen auf dem Boden, an einzelnen Stellen auch Fußabdrücke, die den idealen Weg des Besuchers durch den Raum vorgaben. Dieses Element hatte Bayer zuvor bereits 1935 in der Berliner *Baugewerkeausstellung* angewandt. Mary-Anne Staniszewski schreibt zu dieser Technik: „Indeed, designer's consciousness of viewers moving within and through a gallery reached its most literal manifestation in the exhibitions of Bayer, most obviously in his placement of footsteps on the floor in the *Building Workers' Exhibition* of 1935.“⁷¹²

Bayer verwendete moderne Materialien und helle Farben für die Raumelemente und die Ausstellungsarchitektur. Die allgemeine Farbgebung spielte sich laut Staniszewskis Beschreibung im Bereich weiß, grau bis schwarz ab mit Akzenten in dunkelblau und rot.⁷¹³ Staniszewski schreibt: „All of these exhibition methods [...] created a dynamic language of form that staged a dialogue with the viewer and acknowledges the visitor's presence in the exhibition.“⁷¹⁴ Weiterhin fasst sie den Gesamteindruck der Ausstellung wie folgt zusammen:

The installation's structural elements were, in many instances, organic in form and arranged in dynamic configurations, such as a curved tablestop suspended by string and glass box

⁷¹¹ Staniszewski 1998, S. 44.

⁷¹² Ebd., S. 37.

⁷¹³ Ebd., S. 145.

⁷¹⁴ Ebd., S. 145.

vitrines stacked at different angles. The use of plastic, cord, thin support spots, and innovative display structures added a modern looking transparency and spaciousness to the show.⁷¹⁵

Zur Information der Besucher dienten die bereits genannten Beschriftungen sowie kleine Label, die neben den Exponaten platziert waren. Bayer schrieb hierzu 1938 an Gropius: „Every picture and object shown is, of course, accompanied by a small caption, as in the catalogue.“⁷¹⁶

Trotz ausführlicher Beschreibungen der Ergebnisse von Herbert Bayers intensiver Arbeit am Ausstellungsdisplay betitelt Mary-Anne Staniszewski *Bauhaus 1919-1928* in ihrer Arbeit mit „The Bauhaus Debacle“. Neben einer ausführlichen Beschreibung der Räume und des gesamten Ausstellungskonzepts geht sie darin unter anderem auch der Frage nach, warum die Show im Nachhinein allgemein als Misserfolg gehandelt wurde. Ähnlich geht auch Karen Koehler der Frage nach, wie die Präsentation des bekannten Ausstellungsgestalters Bayer einzuordnen sei:

Everything was arranged in a stridely dynamic style of exhibiton designs, which Gropius and Bayer were then practicing. Objects were hung from the ceilings, pictures and lables were hung at sharp angles from the walls, photographs were wrapped around posts, and the floors were painted with abstract designs, even with footprints that led the viewer through the exhibition.⁷¹⁷

An zwei konkreten Beispielen aus der Ausstellung veranschaulicht Koehler dabei, welche Konsequenzen die allgemeine politische Situation und die Vorsichtigkeit der Organisatoren konkret für die Exponate hatte: Am Bauhaus-Manifest und an zwei Teppichen, die in der Ausstellung gezeigt wurden.⁷¹⁸

Das Bauhaus-Manifest war 1919 als Flugblatt entworfen und verteilt worden. Auf dem Deckblatt war ein Holzschnitt Lyonel Feiningers abgebildet und innen der Manifest-Text – „Bilden wir also eine neue Zukunft der Handwerker ohne die klassentrennende Anmaßung, die eine hochmütige Mauer zwischen Handwerkern und Künstlern errichten wollte!“⁷¹⁹ – abgedruckt. In der New Yorker Ausstellung wurde ein früherer Vorentwurf von Feininger als vergrößerte Abbildung zentral platziert. Jedoch erfolgte dies ohne den Manifest-Text, der auch an keiner anderen Stelle der Ausstellung auftaucht, sondern lediglich im Katalog zu finden ist (Abb. 38, S. 246). Durch diese Entscheidung wurde in der Ausstellung 1938 ein

⁷¹⁵ Ebd., S. 144.

⁷¹⁶ Herbert Bayer, New York, an Walter Gropius, Harvard. (22.11.1938) BHA, 6N, Nr. 6, Mappe 247.

⁷¹⁷ Koehler 2002, S. 297.

⁷¹⁸ Ebd., S. 306.

⁷¹⁹ Bauhaus-Manifest von Walter Gropius, 1919. In: Wingler 1968, S. 39.

zentrales inhaltliches Element der Bauhaus-Programmatik dem amerikanischen Publikum vorenthalten.

Als zweites Beispiel einer nicht der ursprünglichen Bestimmung entsprechenden Darstellung von Bauhaus-Objekten beschreibt Koehler zwei Teppiche, die in der Mitte eines Raumes positioniert waren (Abb. 43, S. 247, Abb. 47, S. 248).⁷²⁰ Anstatt flach auf dem Boden zu liegen, im Sinne ihrer Funktion, ja unter Umständen betretbar, waren sie auf Platten montiert, die abgewinkelt in den Raum ragten. Aus dem Funktionsgegenstand wurde auf diese Weise ein Objekt im Raum, das nicht betreten werden konnte. Im Vergleich zu den 1923 gezeigten Musterräumen im *Haus am Horn*, das für die Besucher betret- und berührbar war, wurde 1938 die funktionale Seite der Teppiche und auch andere Objekte nicht direkt auf die Form ihrer Präsentation übertragen (Siehe Abb. 14, S. 97). Koehler schließt hieraus überzeugend, dass die Objekte dadurch isoliert, entfunktionalisiert und dekontextualisiert ausgestellt wurden: „Like the artists, then the objects on display in the Museum of Modern Art were also, in some way in Exile.”⁷²¹

Was Koehler hier aufgrund der historischen Umstände und im Vergleich zu früheren Bauhaus-Ausstellungen eher unzureichende Ausstellungsgestaltung beklagt, zeigt zugleich auch deutlich, was im Rahmen der Ausstellung insgesamt mit dem Bauhaus als Thema und mit den gezeigten Personen und Objekten geschah. Obwohl es sich um lebende Künstler handelte und obwohl die Ausstellung von Gropius und Bayer kuratiert wurde, fand doch über den Atlantik hinweg eine Form von Historisierung statt. Auch wenn die Ausstellung konzeptuell und gestalterisch als eine Kombination aus Retrospektive und Werkschau charakterisiert werden kann, schreibt Koehler: „In this way, the rugs were removed from the realm of daily life to be enshrined in that of the museum; the objects did not exist in the everyday; they existed in isolation, in a realm of untouchable aesthetics.”⁷²²

Koehler kritisiert hier, dass die funktionale Seite mancher Objekte außer Acht gelassen wurde. Doch kann diese aus der Perspektive des Museums auch als eine naheliegende kuratorische Entscheidung angesehen werden, um die wenigen originalen Objekte, die unter großen Schwierigkeiten in Deutschland beschafft und nach Amerika verfrachtet wurden, vor dem Gebrauch durch den Besucher zu schützen. Während der Weimarer Bauhaus-Ausstellung von 1923 herrschten gänzlich andere Bedingungen als 1938 in New York. Am Bauhaus wurden 1923 die materiellen und immateriellen Ergebnisse der ersten Semester präsentiert,

⁷²⁰ Koehler 2002, S. 306.

⁷²¹ Ebd., S. 306.

⁷²² Ebd., S. 306.

im unmittelbaren Umfeld der Schule, von den Studenten und den Lehrkräften zusammengestellt. Die Objekte dienten als Modelle oder Prototypen für eine mögliche Produktion und damit für eine zukünftige Nutzung.

Das Unterfangen der Ausstellungsmacher, repräsentative Objekte aus Deutschland herauszubringen, verlief unter erschwerten Bedingungen. Dadurch, dass es sich um in ihrem Herkunftsland politisch diffamierte Kunst- und Designobjekte handelte, in großen Teilen konfisziert von den Nationalsozialisten, fand eine erhebliche Verknappung statt und damit eine automatische Aufwertung der Stücke, die es schließlich in die Ausstellung geschafft hatten. So müssen die beschriebenen Teppiche im zeitlichen Kontext nicht mehr nur als Prototypen für eine mögliche Produktion, sondern gewissermaßen als Relikte betrachtet werden. Auch wenn das Wort Relikt sehr stark erscheint, verdeutlicht es doch den Statuswechsel, den die aus Deutschland transferierten Kunstwerke durchliefen.

Zeichnen die veränderte Funktion der Objekte und die Art, wie sie als Ausstellungsgegenstände in den Räumen arrangiert worden waren bereits die Resonanzen vor, die *Bauhaus 1919-1928* nach seiner Eröffnung von Publikum und Presse erhielt? Koehler sieht hier eine Verbindung zwischen Ästhetik und Wirkung der Ausstellung:

By transplanting the Bauhaus objects into a jazzy American context, the museum display in 1938 turned what were intended to be socially embedded products of artistic labor into art-world objects, denied the syntactical substance of their initial historical and economic situations.⁷²³

Das Beispiel der Teppiche lässt sich auf fast alle originalen Kunstobjekte in dieser Ausstellung übertragen und bietet damit einen Ansatz zur Begründung der insgesamt schlechten Resonanzen des amerikanischen Publikums auf die Ausstellung. Zudem sind die genannten Beispiele ein Beleg für Steffen de Rudders Aussage, dass das Thema Bauhaus formal und kontextuell verschlankt worden war, um eine amerikanische Rezeption beziehungsweise Kanonisierung möglich zu machen.⁷²⁴ Diese beiden Aspekte werden in den folgenden beiden Kapiteln über die Formung der „Bauhaus idea“ und die Resonanz der Ausstellungen aufgegriffen.

⁷²³ Ebd., S. 307.

⁷²⁴ Siehe De Rudder 2009, S. 84.

7.8 Alfred Barrs Umbenennung der „Bauhaus Synthesis“ in die „Bauhaus idea“

Die Woche der Eröffnung von *Bauhaus 1919-1928* im Dezember 1938 ist ein bedeutsamer Zeitpunkt für die Kunstgeschichtsschreibung und Musealisierung des Bauhauses. Unter Hochdruck wurden die Ausstellungsräume des MoMA für die Öffentlichkeit fertiggestellt. Mit der Eröffnung am 7. Dezember 1938 unter Anwesenheit der Bauhaus-Vertreter, allen voran Walter Gropius und seine Frau Ise Gropius, stellte das MoMA erstmalig das Bauhaus als Ganzes vor. In einer Broschüre für alle Mitglieder, dem *Museum Bulletin*, wurde das *Staatliche Bauhaus* kurz vorgestellt (Abb. 63, S. 254). Das auf den 5. Dezember 1938 datierte Heft zeigt die schematische Darstellung einer Hand und geometrischen Formen mit der Überschrift „The Bauhaus Synthesis“.⁷²⁵ Es umfasst eine Einführung zum Bauhaus des MoMA-Kurators John McAndrew, einen kurzen Überblick zu den Pressestimmen sowie etliche Bilder der Ausstellungsräume mit Beschreibungen.⁷²⁶

Nach der offiziellen Eröffnung fand ein Briefwechsel zwischen Barr und Gropius statt, der hier näher beleuchtet werden soll, da er wesentliche Erkenntnisse darüber gibt, wer inwieweit an der Geschichtsschreibung des Bauhauses durch das MoMA beteiligt war. Walter Gropius zeigte sich sehr dankbar gegenüber Barr für die Chance für die Ausstellung sowie für Barrs Interesse und Verständnis: „No doubt the big crowd on the opening evening was a good omen, but one never knows how the press may react. Certainly it is a very tough matter for them; but the more intelligent reporters will surely notice that there is something interesting behind the scene.“⁷²⁷ Er hatte zu diesem Zeitpunkt noch nicht vom Ergebnis des Pressechos auf die Eröffnung gehört. Die Resonanz der Presse, die auch viele negative Kritiken enthielt, wird im anschließenden Kapitel behandelt.

Am 10. Dezember 1938, drei Tage nach der Eröffnung schrieb Barr an Gropius. Er dankt ihm für dessen Hilfe bei dem Projekt: „[...] tell you how grateful we are for your collaboration in the Bauhaus exhibition. We had a very difficult task to perform and could not have carried it through without your help and that of Mrs. Gropius.“⁷²⁸ Daraufhin führte er einige

⁷²⁵ The Bulletin of the Museum of Modern Art: Bauhaus Exhibition, 6 Volume 5. December 1938. (05.12.1938) BHA, 6N, Nr. 6, Mappe 247.

⁷²⁶ Die Presse hatte die Ausstellung also bereits vor der Eröffnung gesehen und die Abbildungen des Heftes datierten ebenfalls vor dem 5. Dezember. The Bulletin of the Museum of Modern Art: Bauhaus Exhibition, 6 Volume 5. December 1938. (05.12.1938) BHA, 6N, Nr. 6, Mappe 247.

⁷²⁷ Walter Gropius, Harvard, an Alfred Barr, New York. (09.10.1938) BHA, 6N, Nr. 6, Mappe 249.

⁷²⁸ Alfred Barr, New York, an Walter Gropius, Harvard. (10.12.1938) BHA, 6N, Nr. 6, Mappe 249.

Punkte auf, die seiner Meinung nach die Ausstellung in New York und ihre kompaktere Version als Wanderausstellung verbessern würde:

There is still a great deal to be done about the exhibition, both for its showing here in New York and by way of preparing it for the tour. There are a good many things in the installation and in the labels which are not yet clear and which we feel should be changed with the help of Mr. Bayer. The exhibition is more clearly arranged than the catalogue but there are still some changes and additions which will, we feel, considerably clarify it.⁷²⁹

In dieser Bemerkung lässt Barr anklingen, dass er die Ausstellung übersichtlicher findet als den Ausstellungskatalog, was Gropius gewiss nicht entging. Vor allem jedoch plante er Änderungen an der Ausstellung selbst vorzunehmen.

Ein Hauptanliegen in Barrs Brief war die Veränderung eines Schemas, das an einer Wand im Ausstellungsraum montiert worden war. Es handelte sich um die „symbolische Gruppe“ der Bauhaus Synthesis auf dem Cover des *Museum Bulletin*. Barr schrieb hierzu:

[...] there is one point which I should like to ask you about: the symbolic group at the left of the entrance is still I think not satisfactory labeled. The present wording is:

the Bauhaus Synthesis

mastery of form	mastery of space
skill of hand	

„Synthesis“ is Greek word which is not immediately intelligible until after the visitor has seen the exhibition. „Mastery of space“ is rather pretentious in sound as if a rocket to the moon were involved. [...] I would like to suggest substituting the following words:

Bauhaus idea	
form design	space design
skill of hand ⁷³⁰	

Barr wollte das Schema in eine seiner Ansicht nach verständlichere Variante abändern. Anstelle von „Bauhaus Synthesis“ solle es „Bauhaus idea“ heißen und anstelle von „mastery of form“ und „mastery of space“ wollte er „form design“ und „space design“ an die Wand der Ausstellung montieren lassen.

Dieser Vorschlag von Barr bedeutete einen essenziellen Eingriff in die Ausstellungs-gestaltung von Bayer. Die Beherrschung von Form und Raum, verbunden durch die handwerkliche Fähigkeit und unter der Überschrift der Bauhaus Synthese, wurde ersetzt durch die vier Bereiche der Bauhaus-Idee, des Designs von Form und Raum und der handwerklichen Fähigkeit. Ein Problem dieser Änderung stellt die vermeintliche sprachliche Glättung durch

⁷²⁹ Ebd.

⁷³⁰ Ebd.

die Verwendung des in den USA geläufigeren Begriffs *Design* dar. Harry N. Abrams weist auf die Bedeutung des Begriffs für Barrs Museumskonzept hin:

When the Museum was founded in 1929, it was proposed by Alfred Barr that standards be defined and history written for architecture and design just as for painting and sculpture. Still the only institution to include a curatorial department devoted to architecture and design, the Museum since 1932 has exhibited and collected material relevant to these two arts, as well as posters and typography.⁷³¹

Design stellte in Barrs *Museum Plan* einen essenziellen Bestandteil des Sammlungs- und Ausstellungsprofils dar und war damit ein Alleinstellungsmerkmal seines Hauses.

Gropius und Bayer wollten mit dem Schema der „Bauhaus Synthesis“ jedoch den Begriff der *Gestaltung* und die Verbindung von Kunst und Handwerk darstellen. Es ging ihnen darum, den Besucher anhand eines Schaubildes gleich zu Beginn in die richtige Rezeptionshaltung zu versetzen, damit er anschließend die Räume der Ausstellung zu durchwandern und die Objekte betrachten konnte. Ein Indiz dafür liefert Walter Gropius im Katalog. In einer überarbeiteten und aktualisierten englischen Version des 1923 erstmals erschienenen Artikels „Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses“ unter dem neuen Titel „The Theory and Organization of the Bauhaus“ schrieb er über das Verhältnis von Form und Raum:

The objective of all creative effort in the visual arts is to give form to space... But what is space, how can it be understood and given a form? ... Although we may achieve an awareness of the infinite we can give form to space only with finite means. We become aware of space through our undivided Ego, through the simultaneous activity of soul, mind and body. A like concentration of all our forces is necessary to give it form. Through his intuition, through his metaphysical powers, man discovers the immaterial space of inward vision and inspiration. This conception of space demands realization in the material world, a realization which is accomplished by the brain and the hands.⁷³²

Für das Bestreben, dem Raum mit den vorhandenen begrenzten Mitteln eine Form zu geben sei ein Einsatz von Kopf und Hand gleichermaßen erforderlich. Damit spielt er auf die Verbindung von Kunst und Handwerk an, die eine wesentliche Errungenschaft des Bauhauses darstellt, und die er im Artikel von 1923 ausgeführt hatte.

Eine Rekonstruktion der ursprünglichen Textpassage von 1923 zeigt, welche Kürzungen und Übersetzungen am Text von 1938 vorgenommen wurden:

Die Bildnerische Arbeit will Raum gestalten. [...] Was ist Raum, wie können wir ihn erfassen und gestalten? [...] Wir erleben wohl den unendlichen Raum kraft unserer Zugehörigkeit zum All, aber wir vermögen Raum nur mit endlichen Mitteln zu gestalten. Wir empfinden den Raum mit unserem ganzen unteilbaren Ich, zugleich mit Seele, Verstand und Leib und also gestalten wir ihn mit allen leiblichen Organen. [...] Der Mensch erfindet durch seine Intuition, durch seine metaphysische Kraft, die er aus dem All saugt, den stofflosen Raum des Scheins und der inneren Schauung, der Visionen und Einfälle; er fühlt die Zusammen-

⁷³¹ Abrams 1984, S.385

⁷³² Gropius 1938, S. 22.

hänge seiner Erscheinungsmittel, der Farben, Formen, Töne und versinnlicht mit ihnen Gesetze, Maße und Zahlen. [...] Das Hirn erdenkt den mathematischen Raum [...] Die Hand begreift den tastbaren stofflichen Raum der Wirklichkeit.⁷³³

Besonders interessant ist, dass in der Version von 1938 nicht nur spezifisch soziopolitische Elemente der Zeit, sondern auch der mitunter sehr esoterisch beeinflusste Grundton abgeändert wurde.

Alfred Barr hatte in seinem Vorschlag vom 10. Dezember 1938 den bildnerischen Übersetzungsversuch dieser Theorie an der Wand der Ausstellung ersetzt durch die Begriffe „form design“ und „space design“. Dies führte zu einer gewissen Verfälschung oder Umdeutung der oben genannten Bauhaus-Synthese. Cordula Meier schreibt zur definitiven Unterscheidung zwischen *Design* und *Gestaltung*:

Die Differenz besteht darin, nicht nur das Tun (im Sinne von Skillness), sondern die Beziehung (im Sinne diskursiver Entwurfsintelligenz) zu präferieren. Der Begriff „Gestaltung“, reaktualisiert von der Hochschule für Gestaltung Ulm, ist gesellschaftlich-kulturell orientiert. Der Begriff „Design“ dagegen hat vor allem seit der postmodernern Diskussion und Situation eher eine oberflächliche, kaufreizästhetisierende Richtung eingenommen.⁷³⁴

Zwar befinden wir uns im Jahr 1938 weit vor der Postmoderne, doch wird durch Meiers Definition sehr deutlich, was Barr mit seinem Einsatz des Begriffs *Design* in diesem Schema absichtlich oder unabsichtlich bewirkte: Eine De-Kontextualisierung von den soziokulturellen und politischen Wurzeln des Bauhauses in der Weimarer Republik. Wie im Katalog führte der Transfer ins Amerikanische auch in der Ausstellung dazu, dass sich das Bauhaus von seiner ursprünglichen Programmatik entfernte und einer verschlankten Version der „Bauhaus-Idea“ annäherte.

7.9 Resonanz und Wirkung der Ausstellung: Museum, Presse, Kanon

Die Darstellung der Planung und des Ablaufes der Bauhaus-Ausstellung von 1938 haben gezeigt, dass das Team um Alfred Barr trotz aller Schwierigkeiten ein Projekt realisiert hatte, das im Ergebnis ihren Plänen unter Berücksichtigung der vorherrschenden Umstände weitgehend entsprach. Dennoch wurde *Bauhaus 1919-1928* nach der Eröffnung von Seiten des Museums zunächst nicht unbedingt als erfolgreiche Ausstellung bewertet. Bei Publikum und besonders bei der Presse evozierte sie das ganze Spektrum von positiven bis offen kritischen Resonanzen. Wesentliche Kritikpunkte waren die Frage nach der Aktualität der gezeigten Objekte, das Ausstellungsdesign und zum Teil auch der gezeigte Inhalt selbst. Alfred Barr

⁷³³ Ausst.Kat. Weimar 1923.

⁷³⁴ Meier 2001, S. 14.

und seine Kollegen waren, obwohl sie bereits vor der Eröffnung mit Gegenstimmen gerechnet hatten, dennoch überrascht über diese durchwachsene Resonanz.

Grundsätzlich muss zwischen der unmittelbaren Reaktion von Presse und Öffentlichkeit nach der Eröffnung der Ausstellung in New York 1938, der mittelfristigen Wirkung durch den Ausstellungskatalog und die anschließende Wanderausstellung sowie einer langfristigen Wirkung auf die Kunstgeschichte unterschieden werden. Wie bei den Darstellungen zum Ausstellungskatalog bereits deutlich geworden ist, betrachteten die Ausstellungsmacher selbst den Katalog von Walter Gropius als eigenständiges Organ bei der Kommunikation der Bauhaus-Inhalte gegenüber dem Publikum. Gegen Ende der Produktionsphase und sogar im Vorwort des Buches hatte Barr sogar davon gesprochen, dass die Ausstellung den Katalog begleite und nicht andersherum. Der Katalog wurde im ganzen Land verkauft. Die Ausstellung selbst wurde im Anschluss daran teilweise vom *Department of Circulating Exhibitions* aufgearbeitet und in verschiedenen Teilen der USA gezeigt.

Zunächst standen die unmittelbaren Reaktionen der Presse im Dezember 1938 im Mittelpunkt. Die vorherrschenden Erwartungen kurz vor der Ausstellung spiegelten die Stimmung der politisch aufgewühlten Zeit wieder, in die die Eröffnung fiel. Karen Koehler schreibt hierzu:

When the exhibition first opened in December, Barr wrote to Gropius that he expected hostile criticism from four main sources: “pro-Nazi“, anti-modern sources”; “pro-French, anti-German sources”; “American anti-foreign sources”; and “people who felt that the Bauhaus was too oldfashioned”.⁷³⁵

Durch eine Pressemitteilung zur Ausstellung versorgte Barr wohl auch deswegen die Reporter bereits im Voraus mit Informationen zum Gründungskontext und einzelnen Themen des Bauhauses. So wird in dem drei Seiten umfassenden Dokument folgender Teil aus Barrs Vorwort für den Katalog abgedruckt:

The world began to accept the Bauhaus. In America Bauhaus lightning fixtures and tubular chairs were imported or the designs pirated. American Bauhaus students began to return; and they were followed, after the revolution of 1933, by Bauhaus and ex-Bauhaus masters who suffered from the new government’s illusion that modern furniture, flatroofed architecture and abstract painting were degenerate or bolshevistic. In this way, with the help of the fatherland, Bauhaus designs, Bauhaus men, Bauhaus ideas, wick taken together form one of the chief cultural contributions of modern Germany, have been spread throughout the world.⁷³⁶

⁷³⁵ Koehler 2002, S. 301.

⁷³⁶ Alfred Barr: Preface, in Ausst.Kat. New York 1938, S. 7.

Mit diesem kurzen Abschnitt lieferte Barr eine prägnante Herleitung und Einordnung des Bauhauses in den amerikanischen Kontext und bot zugleich eine Interpretation der jüngsten Exilbewegungen im Vorfeld der MoMA-Ausstellung an.

Journalisten konnten dies als Aufruf auffassen, der Ausstellung trotz des schwierigen historischen Kontextes positiv und offen zu begegnen. Als sei dies noch nicht deutlich genug, wurde die Pressemeldung durch folgende Notiz ergänzt:

NOTE: Under the existing conditions in germany it was not possible to bring more actual objects to this country for the exhibiton. Limited to objects which were available, supplemented by enlarged photographs, the exhibition does not show the entire scope of the Bauhaus in every field of its work. [...] However, the principal theme of the exhibion is the Bauhaus as an idea. That idea seems as valid today as it was in the day when the Bauhaus flourished.⁷³⁷

Dass die Ausstellung trotz dieser Bemühungen so unterschiedlich bei Publikum und Presse ankam, schien Barr trotz der erwähnten Befürchtungen im Vorfeld nicht erwartet zu haben. Mit Gropius persönlich im Kuratorium und Herbert Bayer als leitendem Ausstellungsgestalter, der seine zuvor entwickelte und mehrfach erprobte Gestaltungstechniken auf das Projekt angewandt hatte, musste sich das MoMA eines Erfolges der Schau zunächst sicher gewesen sein.

Zumindest zu Beginn der Planungen war das Bauhaus, das damals schon seit fünf Jahren geschlossen war, von Alfred Barr und seinen Kollegen als ein verhältnismäßig unkontroverses Sujet eingestuft worden.⁷³⁸ Spätestens seit der Ausstellung *Modern Architecture: An International Exhibition* (1932), in der das Bauhaus in Aspekten bereits vertreten gewesen war, habe es sich als Teil der modernen Kunst und Architektur, als rein formalistischer Gegenstand und ästhetisches Phänomen im Ausstellungskanon des MoMA fest etabliert, so Karin Koehler.⁷³⁹ Das Museum konnte davon ausgehen, dass seinem Publikum bereits durch Ausstellungen wie *Cubism and Abstract Art* und *Fantastic Art, Dada, Surrealism* (beide 1936) sowie besonders auch durch *Machine Art* (1934) eine dem Bauhaus nahestehende Ästhetik sowie einzelne Bauhaus-Objekte geläufig waren.

Allein aus diesem Gründen erscheint die trotz gewisser Befürchtungen eher positive Grundhaltung des MoMA nachvollziehbar. „The exhibition was expected to be a straightforward undertaking, one that would honor a respected cultural institution and present the

⁷³⁷ Museum of Modern Art Press Release zu *Bauhaus 1919-1928*. (Undatiert) BHA, 6N, Nr. 6, Mappe 247.

⁷³⁸ Ebd.

⁷³⁹ Koehler 2002, S. 299.

Bauhaus and its pedagogical methods to the United States and its schools.⁷⁴⁰ Dieses Szenario traf so nicht ein, sondern die Eröffnung löste eine chaotische Bandbreite an aufgeregten Rezensionen aus. Staniszewski schreibt drastisch: „But despite the financial costs, the political risks, the ambitious installation, and the intellectual investment in the catalogue and exhibition, the show was viewed by the public, the critics and the Museum itself as a failure.“⁷⁴¹ Wie äußerten sich diese kritischen Stimmen von Presse und Öffentlichkeit?

„The temporary exhibition of The Bauhaus, 1919-1928 and the accompanying catalog established a distorted vision of the institution.“⁷⁴² Mit dieser Einschätzung deutet Karen Koehler an, was auch in den zeitgenössischen Kritiken auf unterschiedliche Weise zum Ausdruck kam: *Bauhaus 1919-1928* schien „distorted“⁷⁴³, also als verzerrte oder gar verfälschte Darstellung auf das Publikum zu wirken. Ein Grund hierfür lag in dem versuchten Balanceakt zwischen einer möglichst authentischen Wiedergabe der wesentlichen Errungenschaften dieser deutschen Schule und der Vermeidung von jeglichen politisch provokativen Inhalten.

Neben den von Barr bereits befürchteten politisch motivierten Einwänden gegen diese Ausstellung gab es auch Vorwürfe, sie sei gänzlich apolitisch. Hier spielte vor allem Gropius' vehemente Weigerung, sich kritisch zum Bauhaus oder zur politischen Lage in Deutschland zu äußern, eine Rolle.⁷⁴⁴ Schon lange vor der MoMA-Ausstellung war Gropius seine apolitische Haltung vorgeworfen worden, die er auch in Amerika beibehielt. Aber auch Barr vermied in der Ausstellung eine Kontextualisierung, oder lieferte diese nicht nach, und nahm stattdessen eine eher ahistorische, formalistische Annäherung an das Bauhaus vor. Ein weiterer Grund für die Streichung von politischen Aspekten (z.B. Hannes Meyers Direktorenzeit) oder historischen Elementen (z.B. die *Kathedrale des Sozialismus*) aus dem Konzept der Ausstellung entstand durch das Vorhaben, die Ausstellung auch als Grundlage für die breite Anwendung in der amerikanischen Lehre zu begreifen.

⁷⁴⁰ Staniszewski 1998, S. 144.

⁷⁴¹ Ebd.

⁷⁴² Koehler 2002, S. 298.

⁷⁴³ Koehler 2002, S. 298.

⁷⁴⁴ Koehler fasst in ihrer Arbeit das zögerliche Verhalten von Walter Gropius und seine Vermeidung öffentlicher Statements zur politischen Lage in Deutschland zusammen. Unter anderem geht sie auf seinen direkten Umgang mit der Situation mancher Bauhaus-Kollegen ein: „Gropius insisted on acting only in a private manner to help Bauhäuslers still in Germany. His urgent letters to foreign consulates on the behalf of the textile artist Otti Berger are an example. Unfortunately, in her case, he was not successful; Berger died in Auschwitz. Gropius refused on the other hand to work publicly with the American Guild for German Cultural Freedom even though he was asked to help identify artists that might need financial assistance to emigrate.“ Koehler 1998, S. 314.

Barr ging es demnach nicht nur darum, ob einzelne Objekte bereits veraltet waren, sondern um die Aufbereitung des Gegenstands für seine Reformation in den USA. Georg Langfeld schreibt hierzu: „Die plakative Darstellung kreierte einen krassen Gegensatz zwischen dem sogenannten nationalsozialistischen Verbot des Bauhauses in Deutschland und den freiheitlichen USA, zwischen den Nazis und den Bauhäuslern.“⁷⁴⁵ Trotzdem oder gerade deswegen schwang die politische Realität des Nationalsozialismus in Deutschland als bewusstes oder unbewusstes Element bei der Rezeption der Ausstellung mit.

Gregor Langfeld spekuliert in diesem Kontext mit einem Gegenbild: „Einmal angenommen, Hitler hätte das Bauhaus zur Ausbildungsstätte offizieller Staatskunst ernannt, wäre eine Vereinnahmung durch westliche Demokratien unmöglich geworden.“⁷⁴⁶ Zwar ist dies ein fiktives Szenario, jedoch ist die Involvierung von Gropius, Bayer, Mies van der Rohe und anderen Bauhaus-Vertretern in von den Nationalsozialisten gestellten Aufträgen ebenso ein Fakt wie ihre hinsichtlich ihrer Auftraggeber zwischen 1936 und 1938 vorgenommene Kehrtwende.

Der vorsichtige Ton in den Veröffentlichungen zur New Yorker Bauhaus-Ausstellung, besonders im Katalog, und die Vermeidung konkreter Statements und Nennungen von Namen kann jedoch auch mit dem Argument begründet werden, dass dies zum Schutz der ehemaligen Bauhäusler in Deutschland getan wurde. Immerhin befanden sich viele von ihnen noch in Deutschland und die Aktivitäten des MoMA wurden dort in Fachkreisen durchaus wahrgenommen.

Das schriftliche Material für die amerikanische Presse beinhaltete sowohl eine starke Betonung der politischen Umstände durch Barr als auch eine abgeklärte, sich auf formale Aspekte konzentrierende Darstellung des Ausstellungsgegenstands. So verkündete die Pressemeldung eine Schau mit über 700 Objekten, die die Räume des Museums füllten, und wies dann abschließend darauf hin, dass die Ausstellung aufgrund der äußeren Umstände *nicht* die gesamte Bandbreite des Bauhauses zeige.

Um die verwirrende Lage der Reaktionen vor und während der Ausstellung aufzuklären und einen potentiellen Schaden für das Museum so gering wie möglich zu halten, schrieb Barr zusammen mit seinem Museumskollegen John McAndrew einen Report für den *Board of Trustees*, in dem er die Pressereaktionen sortierte und erklärte. In der Tat, schrieb er darin, hätten die Mitarbeiter des Museums als Veranstalter Zweifel gehabt, ob die Ausstellung

⁷⁴⁵ Langfeld 2011, S. 114.

⁷⁴⁶ Ebd., S. 115.

große Aufmerksamkeit erhalten würde und seien schließlich eines Besseren belehrt worden.⁷⁴⁷ „We have had a far larger attendance at the exhibition than at any previous show in our present quarters and the controversy aroused has been more violent than almost any other exhibition the Museum has had.“⁷⁴⁸

In einer Liste führte die Mitteilung alle Stimmen der New Yorker Presse auf, sortiert nach Kategorien der Haltung zum Bauhaus

A: Concerning the Bauhaus 1. Hostile: *The Sun* (McBride), *the Herald Tribune* (Cortissoz), *Parnassus* (McCausland) 2. Non-committal [sic!] or „half-and-half“: *Post* (Klein), *Journal and American* (Breuning), *Art News* (Davidson) 3. Favorable: *New Yorker* (Coates, art critic), *Magazine of Art* (Cooke), *New Republik* (Sweeney), *Time*, *Newsweek* 4. Enthusiastic: *Times* (Jewell), *New Yorker* (Mumford, architecture critic), *Cue* (Cox), *World Telegram* (Genauer), *Retailing* (Auerbach)⁷⁴⁹

Eine weitere Sortierung dieser Art betraf die Reaktionen auf die Ausstellung selbst:

B: Concerning the exhibition itself: 1. Hostile: *Sun* (McBride), *Times* (Jewell), *Art News* (Davidson), *Parnassus* (McCausland) 2. Unfavorable: *Post* (Klein) 3. Favorable: *Herald Tribune* (Cortissoz), *Time*, *Newsweek*, *Magazine of Art* (Cooke) 4. Enthusiastic: *New Yorker* (Mumford), *Cue* (Cox), *Retailing* (Auerbach)⁷⁵⁰

Wie diese Passage zeigt, war die Ausstellung in etlichen Artikeln besprochen worden, die alle Facetten wie „Hostile“, „Unfavourable“, „Favourable“ und „Enthusiastic“⁷⁵¹ abdeckten.

Nicht ohne Humor deutete Barr auf die zum Teil geradezu gegensätzlichen Urteile der Presse hin: „Certain amusingly contradictory remarks on the part of the critics were published in the recent *Museum Bulletin*“⁷⁵² (Abb. 63, S. 254). In der Dezember-Ausgabe des *Museum Bulletin*, einer Broschüre für Mitglieder, wurden positive wie auch negative Beispiele zwischen „a final danse macabre“ und „the finest thing in existence“ direkt nebeneinander genannt.⁷⁵³ Barr beschreibt ferner, dass viele Negativ-Urteile von Kunstkritikern stammten, während die New Yorker Architektur-Kritiker sehr lobend geschrieben hätten.⁷⁵⁴ Dies zeigt auf anschauliche Weise, wie es um die Art und Ausprägung der öffentlichen Bauhaus-Rezeption in New York um 1938 stand.

⁷⁴⁷ Alfred H. Barr, Jr.: Notes on the Reception of the Bauhaus exhibition. (Undatiert) REG, Exh. #82. MoMA Archives, NY.

⁷⁴⁸ Ebd.

⁷⁴⁹ Ebd.

⁷⁵⁰ Ebd.

⁷⁵¹ Ebd.

⁷⁵² Ebd.

⁷⁵³ *The Bulletin of the Museum of Modern Art: Bauhaus Exhibition*, 6 Volume 5. December 1938. (05.12.1938) BHA, 6N, Nr. 6, Mappe 247.

⁷⁵⁴ Alfred H. Barr, Jr.: Notes on the Reception of the Bauhaus exhibition. (Undatiert) REG, Exh. #82. MoMA Archives, NY.

Insgesamt schlug Barr in diesem nach der Eröffnung erstellten Schriftstück einen recht unaufgeregten Ton an und resümiert auch seine eigenen Absichten für die Ausstellung:

The Museum put of the current Bauhaus exhibition with two general purposes in mind: (1) to do honour to an institution which was probably the most remarkable design school of our time; (2) to call attention to Bauhaus methods of instruction and the results obtained so that they would be more accessible to American schools.⁷⁵⁵

Russel Lynes beschreibt die Stimmung, die nach der Bauhaus-Ausstellung herrschte und erwähnt dabei auch den Report von Barr:

The attacks in the press on the Bauhaus show (“confusing, and still worse...gadgety”; “clumsily installed”; “little short of a fiasco”; “chaotic”; “something essentially heavy, forced and repellent in most of the Bauhaus work”; and so on) were so disturbing to the trustees of the Museum that Barr and McAndrew prepared “notes on the reception of the Bauhaus Exhibition” in which they analyzed the criticisms. Goodyear says, with what seems too much conviction, that they “perhaps tempered the breeze somewhat.”⁷⁵⁶

Die in die Ausstellung involvierten Bauhaus-Vertreter zeigten sich enttäuscht von den Reaktionen, die „ihre“ Ausstellung – im doppelten Wortsinn – auslöste. Die negativen Urteile betrafen auch die technische und visuelle Umsetzung des inhaltlichen Konzepts in den als begrenzt und ungünstig beschriebenen Räumlichkeiten.

Herbert Bayers Ausstellungskonzept geriet ebenfalls ins Visier der Kritik, worüber dieser sich laut Russel Lynes sehr ärgerte. Bayer habe laut Lynes versucht, „in einem leichten, „körperlosen“, sauberen, unaufdringlichen Display die unterschiedliche Fülle des heterogenen Materials und der vielen, nur als Fotos verfügbaren Dinge, in den relativ kleinen Räumen des Museums zusammenzufassen und daraus eine sichtbare Einheit zu bilden.“⁷⁵⁷ Über die schlechte Resonanz, die das Ergebnis bei den New Yorkern hervorrief, war er unzufrieden. Das Projekt sollte schließlich eine Referenz für sein Können als Ausstellungsmacher sein, ein Beispiel für seine Technik geben und seinen Namen erneut mit dem Bauhaus verknüpfen.

In einzelnen Fällen der Kritik war es nicht Bayers Ausstellungstechnik allein, sondern auch der Inhalt, der keine Begeisterung hervorrief:

Bayer stellt das Bauhaus, mit immerhin insgesamt 700 Exponaten in einem Ausstellungsdesign aus, das als Demonstration der Pionierrolle der bauhäuslerischen Gestaltungstechniken verstanden wird, dessen Produkte jedoch weder schocken noch amüsieren, wenn man die Design-Entwicklungen der letzten 15 Jahre mit offenen Augen verfolgt hat.⁷⁵⁸

⁷⁵⁵ Ebd.

⁷⁵⁶ Lynes 1973, S. 182.

⁷⁵⁷ Herbert Bayer, Tagebücher 1938-1939, handschriftliche Notizen, unveröffentlicht, in Ausst.Kat. Berlin 1986, S. 9.

⁷⁵⁸ Neumann 1983, S. 9.

Obwohl diese Aussage von Eckhard Neumann die Kritiker und Bayers Ausstellungsdesign als einen Grund für das durchwachsene Ergebnis bestätigt, zeigt sie zugleich auch, welche elementare Bedeutung die Gestaltung, die Sprache einer Ausstellung und damit letztlich die Kommunikation des Inhalts hat.

Wie in der Beschreibung des Ausstellungsdesigns angedeutet, hatte sich Herbert Bayer seit circa 1937 um eine bewusste Annäherung an eine amerikanische Gestaltungssprache bemüht. So verfasste er unter anderem den „Beitrag zu Regeln des Werbedesigns“, der 1939 veröffentlicht wurde. Karen Koehlers bereits angesprochener Einwand, Bayer hätte die industriellen Objekte Bauhaus in einen „jazzy American context“⁷⁵⁹ verpflanzt, wirkte sich nicht nur auf den Status der Objekte vom sozial-funktionalen Gegenständen zu entfunktionalisierten Musealien, sondern auch die Lesart der Ausstellung. Doch zielt dies auch auf den ganz zentralen Aspekt, dass Herbert Bayer es bei aller Erfahrung nicht gewohnt war, eine Ausstellung *in einem Museum* zu gestalten, noch dazu in einem amerikanischen. Bei eingehender Betrachtung der beiden späteren von Bayer gestalteten MoMA-Ausstellungen, *Road to Victory* (1942) und *Airways to Peace* (1943), findet sich eine ganz neue Ausstellungssprache.⁷⁶⁰

Mary-Anne Staniszewski setzt sich ebenfalls mit dem Phänomen und der Frage auseinander, warum die Ausstellungssprache, die Bayer angewandt hatte, kaum positiv beim Publikum ankam. Der Stil der Ausstellung sei ihrer Aussage nach für den amerikanischen Besucher ungewohnt, er könne die Ausstellung schlichtweg nicht lesen.⁷⁶¹

What went wrong with this innovative, exciting, dynamic, ambitious, expensive homage to what, for the most part, was considered a historic institution of the twentieth-century culture? With the advantage of more than fifty years of hindsight, we now see that the Museum audiences could not read this show. It seemed chaotic, confused, didactic, gimmicky, illegible.⁷⁶²

Hieraus kann der Schluss gezogen werden, dass für das Auge eines konservativen Museumsbesuchers die Objekte mit zu wenig wissenschaftlicher Distanz präsentiert wurden und sie Hängungen, Sockel oder Vitrinen erwarteten, die sie aus amerikanischen Museen kannten. Staniszewski zieht daraus folgendes Fazit:

⁷⁵⁹ Koehler 2002, S. 307.

⁷⁶⁰ Auch wenn dies durch die neuen Räumlichkeiten des Museums oder durch einen größeren Etat begründet sein mag, so sind diese beiden Ausstellungen der 1940er Jahre ein Argument dafür, dass *Bauhaus 1919-1928* aus einer zeitgenössischen Perspektive eine Zwischenstufe in Herbert Bayers künstlerischer Entwicklung zwischen Deutschland und Amerika darstellte.

⁷⁶¹ Staniszewski 1998, S. 145.

⁷⁶² Ebd.

Bauhaus art, design, and architecture were respected by many of the critics who hated the show, but the way the exhibition's elements were put together – the installation's language of form – was indecipherable and somehow beyond the ability of American audiences to assimilate.⁷⁶³

Trotz dieser Einwände und der „mittelmäßigen bis schlechten Exponate“ erhielt *Bauhaus 1919-1928* eine größere Aufmerksamkeit, als jede andere Ausstellung des MoMA bis dahin hatte. Karen Koehler verweist in diesem Kontext auf Barrs „Notes on the Reception“: „According to Barr, the museum had not expected large audiences because of a „lack of popular elements“. Yet the show had a larger attendance than any other exhibition that the Museum has had.“⁷⁶⁴

Ungeachtet der zahlreichen Ambivalenzen, die in den unmittelbaren Bewertungen der Ausstellung durch das Museum und die Presse vorkamen, war es Alfred Barr gelungen, das Bauhaus in den Kanon seiner Ausstellungen für das MoMA aufzunehmen. Auf lange Sicht bildete sie sich als Referenzpunkt im Programm des MoMA aus, der die Zusammenarbeit des Museums mit den „echten“ Künstlern des Bauhauses bleibend dokumentierte und das „Label Bauhaus“ mit dem MoMA verband. Walter Gropius hingegen blieb in Bezug zu den Pressereaktionen zurückhaltend und hatte sich insbesondere zu den politischen Aspekten der Kritik nicht geäußert.⁷⁶⁵

Bei der internen Nachbereitung der Ereignisse im März 1939 wandte sich Barr mit einem klaren Resümee an Gropius:

While we are speaking frankly about the Bauhaus exhibition I want to assure you that, although it was one of the most expensive, difficult, exasperating and in some ways unrewarding exhibitions we have ever held, we do not in the least regret having had it. ... I would like to suggest to you that after all our press clippings are in you should take some time to go through them carefully.⁷⁶⁶

Mit ungewöhnlich deutlichen Worten geht Barr auf Gropius frühere Haltung gegenüber seinen Kritikern ein. Er verwies dabei auf eine Ausstellung vor 15 Jahren, also auf die erste Bauhaus-Ausstellung 1923. Barr riet Gropius dazu, sich den Kritiken offen zu stellen, die bei der zum Teil mittelmäßigen Qualität der Exponate sogar nicht überraschend seien:

I am under the impression from your previous letters and from conversations that you were inclined to ignore or belittle the adverse criticisms, somewhat as you did in Germany fifteen years ago. To be perfectly frank, this seems to me rather unwise. [...] The fact is that in the Bauhaus exhibition a good many works were mediocre or worse, so that the critics were

⁷⁶³ Ebd.

⁷⁶⁴ Koehler 2002, S. 308.

⁷⁶⁵ Siehe Koehler 2002, S. 314 f.

⁷⁶⁶ Alfred Barr to Walter Gropius, March 3, 1939, WGA, Harvard.” In: Koehler 2002, S. 314 f.

naturally not impressed.⁷⁶⁷

In wirtschaftlicher Hinsicht wurde die Ausstellung zusammen mit dem Katalog zum bis dahin kostspieligsten Unterfangen des MoMA.⁷⁶⁸ Das anberaumte Budget wurde deutlich überschritten und das gesamte Projekt verbrauchte etwa die Hälfte des im Jahr 1938 für Ausstellungen vorgesehenen Jahresbudgets.⁷⁶⁹ Diese Angaben veranschaulichen den Umfang und den Stellenwert des gesamten Plans und machen noch einmal deutlich, welcher Aufwand im Vorfeld der Bauhaus-Ausstellung betrieben werden musste.⁷⁷⁰

Rückblickend kann man nur vermuten, dass die Bauhaus-Ausstellung von 1938 zu viele Aufgaben in einem zu kurzen Zeitrahmen erfüllen sollte oder auch musste: Eine möglichst umfangreiche Sicherung von Objekten aus einem unübersichtlichen Kontext heraus, der noch nicht durch Institutionen oder Personen vor Ort museal behandelt worden war. Einen zeitgleichen Transfer der Bauhaus-Vertreter selbst in ihr neues Wirk- und Arbeitsumfeld in den USA. Und die Verbindung von historischem Hintergrund und inhaltlicher Aufbereitung für eine Integration in die amerikanische Lehre. Nicht zuletzt galt es darüber hinaus, an den bestehenden kunsthistorischen Diskurs und die Sehgewohnheiten des amerikanischen Museumspublikums anzuknüpfen. Mit diesen Vorzeichen war eine stringente, aufwendig und positiv wahrgenommene Ausstellung gewissermaßen nur ein Ziel von vielen.

Josef Albers hatte bereits während der schwierigen Organisation der Objekte eine treffende Prognose für die Bauhaus-Ausstellung von 1938 aufgestellt: "I have come to the conclusion that this show should be more one of principle rather than a historical collection."⁷⁷¹ Die prinzipielle Bedeutung der Ausstellung entfaltete sich auf der Ebene des Transfers in und die Aneignung durch die amerikanische Kunstgeschichtsschreibung der Moderne – also durch die Musealisierung des Themas und seiner Vertreter in die amerikanische Kulturlandschaft durch eine eigene Ausstellung in den USA. Karen Koehler weist in diesem Kontext, dass eine neutrale Verpflanzung von Kulturgut nicht möglich ist und dass sich sein Inhalt durch die jeweilige Gruppe der Rezipienten verändert:

Die Erkenntnis, daß bei der Aufnahme von Kulturgut die unterschiedlichen Konstituenten individueller Rezipienten zu unterschiedlichen Rezeptionen führen, bedeutet ein Abrücken von der Vorstellung, daß das objektive Erfassen eines Kulturguts möglich sei. Rezeption außerhalb eines ursprünglichen kulturellen Kontexts verstärkt die Wahrscheinlichkeit, daß

⁷⁶⁷ Ebd.

⁷⁶⁸ Siehe Koehler 1998, S. 307 f.

⁷⁶⁹ Ebd.

⁷⁷⁰ Nicht zu vergessen ist hier allerdings, dass das MoMA in diesen Jahren mit dem Neubau des Museumsgebäudes einen erheblichen zusätzlichen Kostenfaktor zu stemmen hatte. Trotz aus diesem Anlass gezielt ins Leben gerufenen Spendenaktionen wirkt sich dies wohl auch auf den gesamten Finanzhaushalt des Hauses aus, was folglich auch den Ausstellungsetat schmälerte.

⁷⁷¹ Koehler 2002, S. 297.

sich das rezipierte Gedankengut von seiner originalen Fassung unterscheidet.⁷⁷²

In diesem Sinn war die grundsätzliche Akzeptanz des Gegenstands weitaus wichtiger als die detailgenaue Übertragung aller Details.

Auch Gregor Langfeld unterstreicht in diesem Zusammenhang die Bedeutung einer Anerkennung des Bauhauses durch die Amerikaner. Er subsummiert die Reaktion der Öffentlichkeit und die Wirkung der Ausstellung für die amerikanische Kunstlandschaft:

Im Großen und Ganzen nahm die Kunstkritik die Bauhaus-Ästhetik an, ganz besonders bezüglich der angewandten Kunst. Das Bauhaus wurde als historisch bedeutsam anerkannt, nicht zuletzt aufgrund seiner identitätsstiftenden Dimension, in der amerikanische Grundwerte wie Freiheit und Demokratie zum Ausdruck kamen. Die wenigsten Rezensenten bezweifelten, dass das Bauhaus weiterhin Einfluss in den USA ausüben werde. Bestärkt wurden sie in ihrer Überzeugung dadurch, dass man das Bauhaus als international erklärte, was wiederum die Nazis darin bestärkte, seinen Charakter als „undeutsch“ zu empfinden.⁷⁷³

Gerade der zum Teil kritisierte ahistorische, „prinzipielle“ Charakter der Ausstellung hatte den Prozess der Integration in den USA nicht nur aus Sicht der Ausstellungsmacher bei der Konzipierung, sondern im Nachgang auch für das Museum gefördert.

Durch die positive Resonanz des Bauhauses in den USA, so Langfeld, sei das Bauhaus für die Nationalsozialisten zusätzlich negativ konnotiert worden. Langfeld geht auf diese wechselseitige Stärkung der jeweils positiven und negativen Rezeption des Bauhauses im transatlantischen Gefüge näher ein:

Im Laufe der Nachkriegszeit gaben Architekten wie Mies van der Rohe amerikanischen Großstädten ihre Gestalt. [...] Die deutsche und die europäische Kultur lebte hier fort, wenn auch in einer den neuen Umständen angepassten Form. Es kann durchaus von einem erfolgreichen Kulturtransfer gesprochen werden, den erst der Nationalsozialismus ermöglichte.⁷⁷⁴

War sie mit ihren knapp zwei Monaten Laufzeit auch noch so kurz, von mangelnder Quantität und auch Qualität der Objekte, mit einer vermeintlich „unlesbaren“ Ausstellungssprache, so konnte das MoMA doch das Bauhaus erfolgreich auf der „Haben-Seite“ seiner Ausstellungsgeschichte verbuchen.

⁷⁷² Kentgens-Craig 1993, S. 13.

⁷⁷³ Langfeld 2011, S. 117.

⁷⁷⁴ Ebd., S. 118.

7.10 Abbildungen zu Bauhaus 1919-1928, New York 1938



Abb. 36 Katalogumschlag Bauhaus 1919-1928, MoMA, New York 1938.

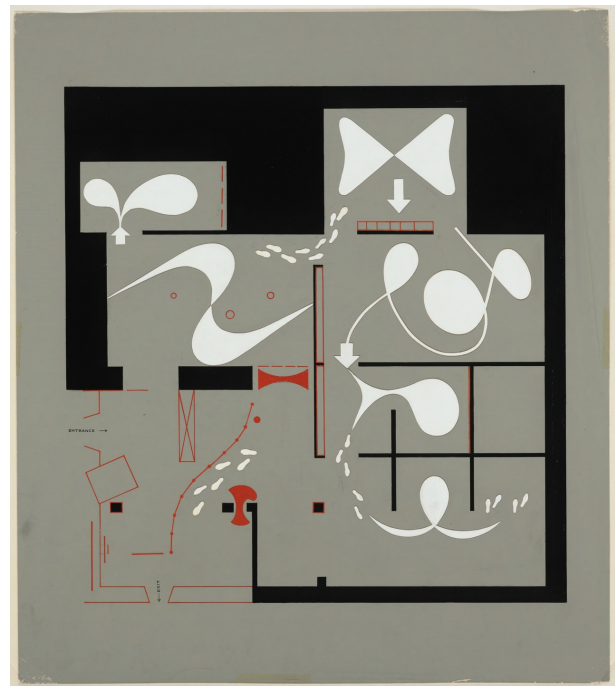


Abb. 37 Herbert Bayer: Raumplan Bauhaus 1919-1928, New York 1938.

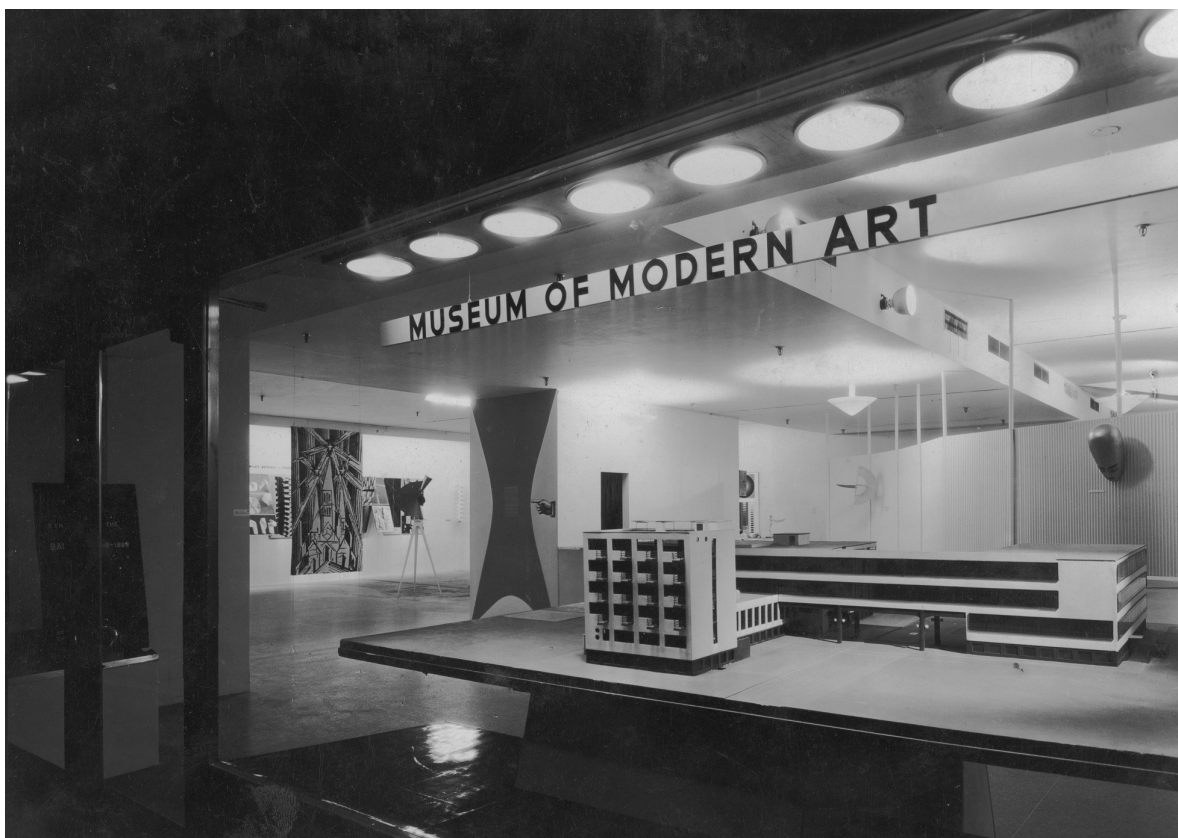


Abb. 38 Eingangsbereich mit Modell des Bauhaus-Gebäudes Dessau, MoMA, New York 1938.



Abb. 39 Eingangsbereich, Paravent mit Masken, kinetischen Objekten und Oskar Schlemmers „Tänzerin (Die Geste)“ (1922), MoMA, New York 1938.

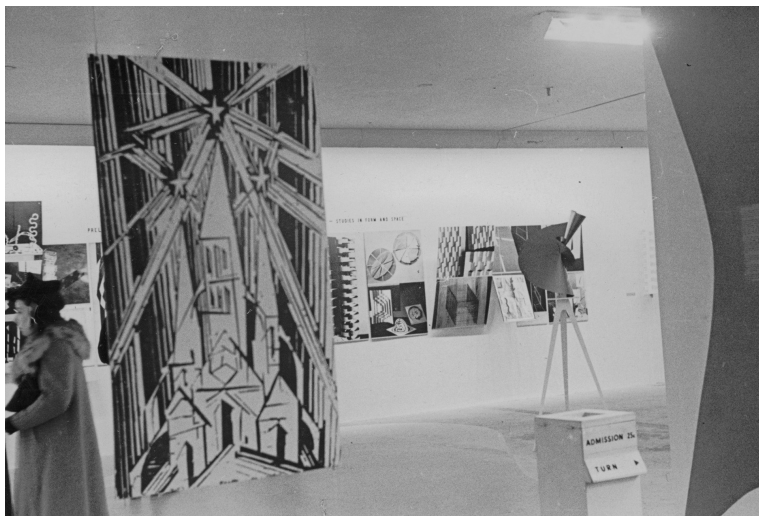


Abb. 40 Blick aus dem Eingangsbereich auf einen vergrößerten Abzug von Lyonel Feingers „Kathedrale des Sozialismus“, New York 1938.



Abb. 41 Herbert Bayer beim Ausstellungsaufbau, New York 1938.



Abb. 42 Ausstellungsansicht mit „Bauhaus-Synthese“ im Hintergrund, Bauhaus 1919-1928, MoMA, New York 1938.



Abb. 43 MoMA, Bauhaus 1919-1928, New York 1938.

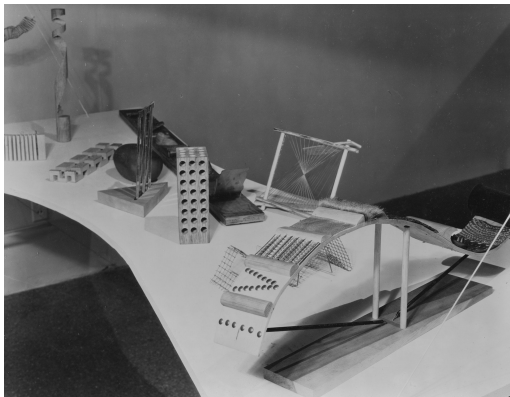


Abb. 44 Objekte aus dem Vorkurs Moholy-Nagys, Bauhaus 1919-1928, MoMA, New York 1938.

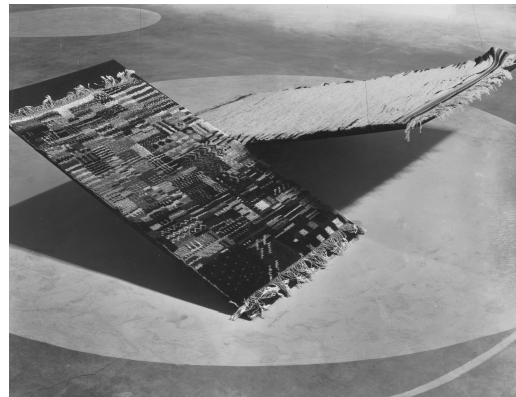


Abb. 45 Teppiche, Bauhaus 1919-1928, MoMA, New York 1938.

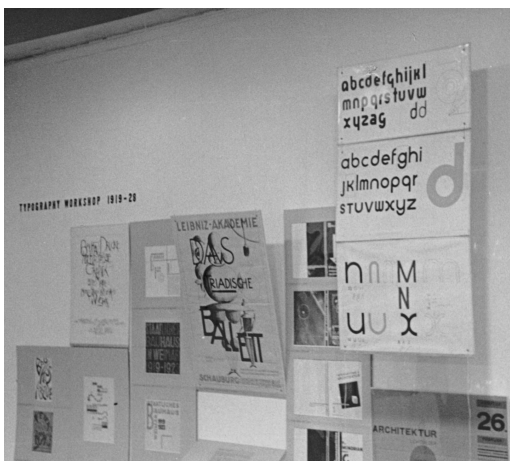


Abb. 46 Typografie, Bauhaus 1919-1928, MoMA, New York 1938.

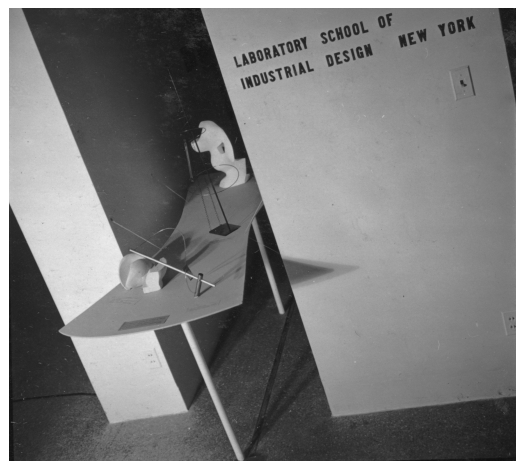


Abb. 47 Arbeiten der Laboratory School of Industrial Design New York, Bauhaus 1919-1928, MoMA, New York 1938.



Abb. 48 Arbeiten aus den Vorkursen Klee, Kandinsky und Moholy-Nagy, Bauhaus 1919-1928, MoMA, New York 1938.



Abb. 49 Fotografie, Typografie, Teppiche und Stoffe, Bauhaus 1919-1928, MoMA, New York 1938.



Abb. 50 Bauhaus-Bühne und Filmraum, Bauhaus 1919-1928, MoMA, New York 1938.

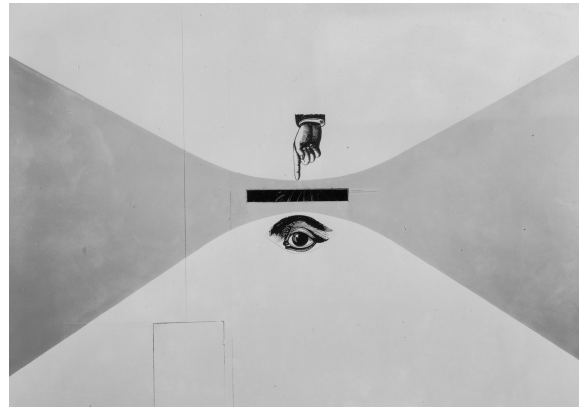


Abb. 51 Grafiken und Sehschlitz zur Filmvorführung, Bauhaus 1919-1928, MoMA, New York 1938.



Abb. 52 Design, Töpferei, Möbelwerkstatt und Beleuchtung, Bauhaus 1919-1928, MoMA, New York 1938.



Abb. 53 Beleuchtung und Metallwerkstatt Bauhaus 1919-1928, MoMA, New York 1938.



Abb. 54 Beleuchtung, Bauhaus 1919-1928, MoMA, New York 1938.



Abb. 55 Möbelwerkstatt, Bauhaus 1919-1928, MoMA, New York 1938.



Abb. 56 Metallwerkstatt, Töpferei, Möbelwerkstatt, Bauhaus 1919-1928, MoMA, New York 1938.



Abb. 57 Malerei, Skulptur, spätere Bauhaus-Arbeiten, Bauhaus 1919-1928, MoMA, New York 1938.



Abb. 58 Malerei, spätere Bauhaus-Arbeiten, Architekturmodell, Bauhaus 1919-1928, MoMA, New York 1938.



Abb. 59 Spätere Bauhaus-Arbeiten, Bauhaus 1919-1928, MoMA, New York 1938.



Abb. 60 Vorkurs Moholy-Nagy, Bauhaus 1919-1928, MoMA, New York 1938.



Abb. 61 Malerei, Oskar Schlemmer Bauhaus-Treppen (1932), Bauhaus 1919-1928, MoMA, New York 1938.



Abb. 62 Bauhaus-Architektur, Bauhaus 1919-1928, MoMA, New York 1938.

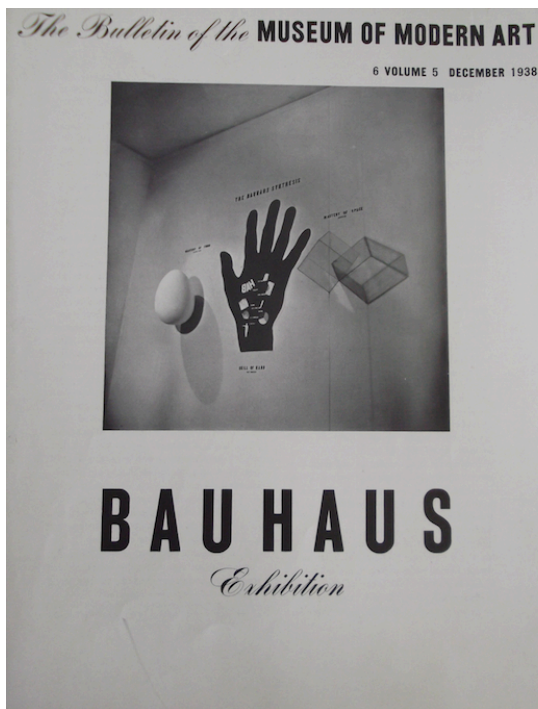


Abb. 63 The Bulletin of the Museum of Modern Art, New York 1938.

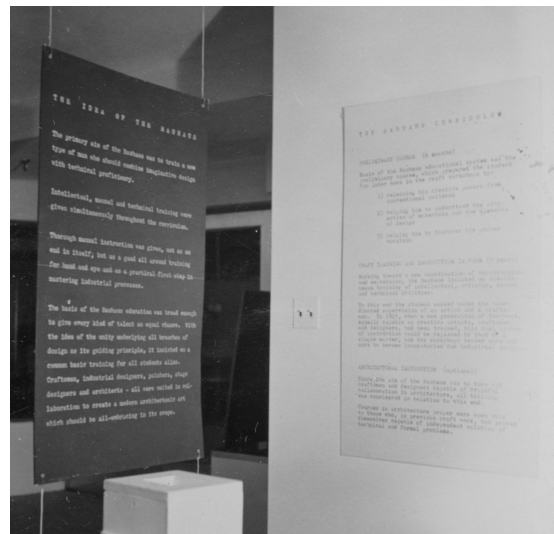


Abb. 64 Auszug des Bauhaus-Manifests im Eingangsbereich, Bauhaus 1919-1928, MoMA, New York 1938.

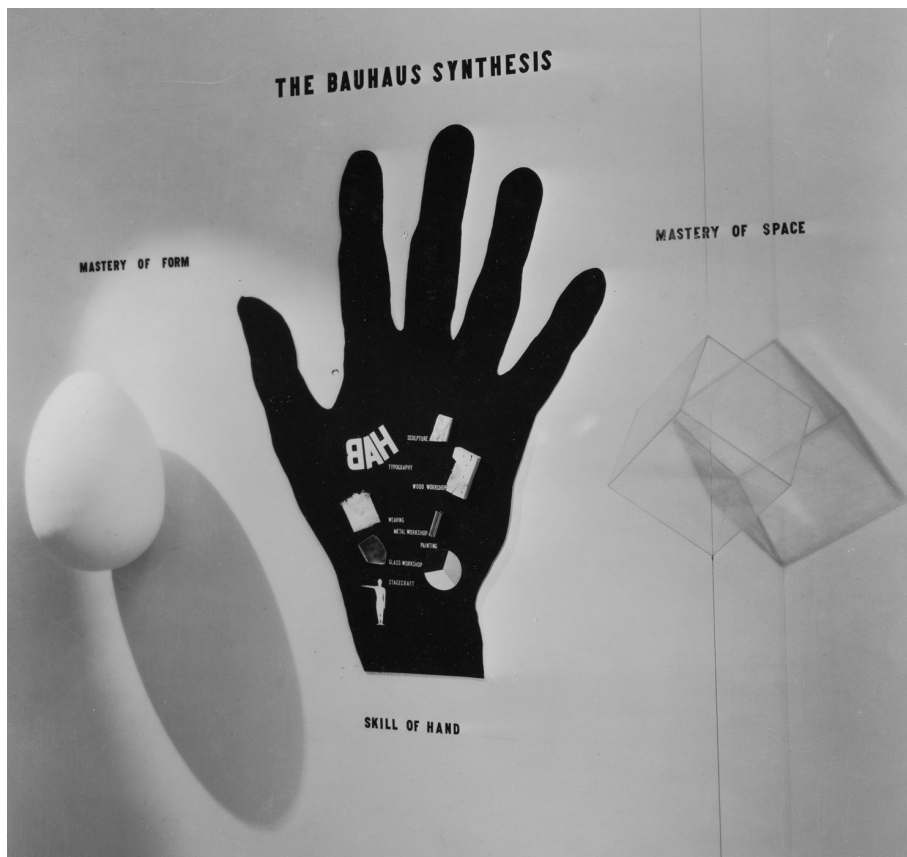


Abb. 65 Wandschema „The Bauhaus Synthesis“, Bauhaus 1919-1928, MoMA, New York 1938.

8. Fazit

Unter dem Titel *Writing Bauhaus History? Barr, Gropius und das transatlantische Museum* steht in dieser Arbeit die Frage im Mittelpunkt, wie sich die Musealisierung des Bauhauses vollzog; also wann, wo und durch wen diese im Wesentlichen initiiert wurde. Bei ihrer Beantwortung steht die Bedeutung der deutschen Museumslandschaft der *Weimarer Republik* im Fokus, die ein zu ihrer Zeit international einzigartiges, progressives Umfeld für die Musealisierung der europäischen Avantgarde darstellte. Das Bauhaus, das die Jahre seines Wirkens von 1919 bis 1933 mit der ersten demokratischen Staatsform Deutschlands teilte, verdankte aufgeschlossenen Museumsdirektoren wie Alexander Dorner in Hannover und Wilhelm Köhler in Weimar erste museale Präsentationen und Sammlungsankäufe seiner künstlerischen und gestalterischen Erzeugnisse. Viel mehr noch als das Sammeln von Bauhaus-Objekten erwies sich in dieser frühen Phase der Entwicklung einer Musealisierung der Moderne jedoch die Ausstellung als geeignetes Format, innerhalb derer die multidisziplinäre Ausrichtung des Bauhauses in seiner Gesamtheit der Öffentlichkeit vermittelt werden konnte.

Diese Arbeit hat gezeigt, dass es sich im Fall des Bauhauses mehrheitlich um nicht-museale Ausstellungsprojekte handelte, von denen neue Impulse zur Präsentation moderner und insbesondere zeitgenössischer Kunst ausgingen und die innerhalb musealer Ausstellungen aufgegriffen wurden. Eine Pionierrolle bei der Entwicklung neuer Gestaltungsformen zur Präsentation der interdisziplinären Werkpalette des Bauhauses konnte dabei für die Bauhaus-Gestalter selbst nachgewiesen werden. Als Beispiele dafür wurden im ersten Teil dieser Arbeit zwei Ausstellungen in Europa umfassend dargestellt und analysiert: Die Bauhaus-Ausstellung *Kunst und Technik – Eine neue Einheit* am Weimarer Bauhaus 1923 und die Ausstellung des Deutschen Werkbunds unter dem Motto *Leben im Hochhaus*, die so genannte *Section Allemande* im Pariser Grand Palais 1930. Als drittes Beispiel und wichtiger Ausgangspunkt bei der Beantwortung der Fragestellung mit internationaler Perspektive wurde die Ausstellung *Bauhaus 1919-1928* des New Yorker MoMA im Jahr 1938 im zweiten Teil ausgearbeitet. Sie stellt eines der bekanntesten, international wahrgenommenen Projekte dieser Art dar und ist als Kooperation zwischen Walter Gropius und Alfred Barr bis heute ein Markstein der internationalen Kunstgeschichtsschreibung zum Bauhaus vor dem Zweiten Weltkrieg.

Durch die Analyse und den Vergleich dieser drei historischen Ausstellungsbeispiele dokumentiert diese Arbeit die inhaltlichen und gestalterischen Vorläufer der MoMA-Ausstel-

lung zum Bauhaus in Europa, die bis in die 1920er Jahre zurückdatiert werden können. Obwohl es sich bei diesen Vorläuferprojekten nicht nur um museale Ausstellungen handelte, konnten zahlreiche Parallelen und aufeinander aufbauende Elemente herausgearbeitet werden, die 1938 in der musealen Bauhaus-Schau in New York zusammentrafen. Vor allem die Personen, die für den jeweiligen inhaltlichen und organisatorischen Rahmen verantwortlich zeichneten, bieten dabei einen Schlüssel zum Verständnis der jeweiligen Parallelen und Interdependenzen zwischen diesen drei Ausstellungsprojekten. An erster Stelle ist für alle drei Beispiele Walter Gropius selbst zu nennen. Weiterhin wirkte besonders im Kontext der Musealisierung des Bauhauses in den Vereinigten Staaten der amerikanische Museumsdirektor und Kurator Alfred H. Barr, Jr. als wichtiger Förderer und Netzwerker. An der inhaltlichen und gestalterischen Umsetzung der unterschiedlichen Ausstellungen und Kataloge, die jeweils auch eine sprachliche und kontextuelle Übersetzung bedeutete, waren ehemalige Bauhaus-Lehrer wie Herbert Bayer, László Moholy-Nagy und Marcel Breuer mehrfach aktiv beteiligt.

Mit dem Wissen um die engen internationalen bzw. transatlantischen Netzwerke, aus denen heraus sich diese Ausstellungsereignisse entwickelten, werden die drei sehr unterschiedlichen Präsentationen des Bauhauses aus den Jahren 1923, 1930 und 1938 rekonstruiert. Die Einbettung in ihren jeweiligen historischen Kontext gibt dabei Auskunft über die individuelle Genese und Wirkung der einzelnen Ausstellungen und damit auch über die Rezeption des Bauhauses in den jeweiligen Kontexten. Die dafür abgesteckte Zeitspanne beginnt mit der Gründung des *Staatlichen Bauhauses* im April 1919, nach dem Ende des Ersten Weltkriegs und in den ersten Monaten der Weimarer Republik. Eine besondere Gewichtung erfährt dabei die erste Leistungsschau des Bauhauses während der Weimarer Republik, die Bauhaus-Ausstellung von 1923. Anschließend wird der Fokus auf den deutsch-französischen politischen und kulturellen Entstehungskontext der Pariser *Section Allemande* von 1930 gelegt. Sie ereignete sich in einer Hochphase der europäischen Avantgarde und zugleich wenige Jahre vor dem Beginn der NS-Diktatur im Jahr 1933. Der Ausstellung *Bauhaus 1919-1928* im New Yorker MoMA 1938, die nur ein Jahr vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs eröffnete, wird ein Überblick über die amerikanische, beziehungsweise die New Yorker Museumslandschaft vorangestellt.

Diese drei Ausstellungen wurden aufgrund ihrer zeitlichen und geographischen Distanz zueinander sowie wegen ihrer unterschiedlichen institutionellen Rahmen von der kunsthistorischen Literatur bisher meist einzeln in ihren spezifischen Kontexten untersucht. Während die erste Bauhaus-Ausstellung 1923 häufig Sujet von Darstellungen zum ersten Kapitel der

Geschichte des Bauhauses in Weimar ist, wird die Pariser *Section Allemande* aus nachvollziehbaren Gründen als Messeschau des *Deutschen Werkbundes* eingeordnet. Die Bauhaus-Ausstellung des MoMA erfährt ihre Kontextualisierung vornehmlich im Rahmen der Ausstellungsgeschichte des MoMA und unter den Schlagworten einer amerikanischen ‚Bauhaus legacy‘. Die vorliegende Studie ist eine der ersten, die über diese künstliche transatlantische Trennung eine Brücke schlägt und die frühe Musealisierung des Bauhauses durch drei historische Ausstellungsereignisse in ihren Zusammenhängen darstellt.

Obwohl der zeitliche Abstand zwischen den beiden Beispielen in Europa und der MoMA-Schau *Bauhaus 1919-1928* mit jeweils sieben bzw. acht Jahren ähnlich lang ist, wird diese in der einschlägigen Literatur zur New Yorker Bauhaus-Ausstellung von 1938 mit einer größeren geographischen und kategorischen Distanz dargestellt. Grund dafür ist die vor allem von der älteren Forschung häufig als trennend wahrgenommene transatlantische Dimension der Thematik. Diese Trennung zwischen dem historischen Bauhaus in Europa und der amerikanischen Bauhaus-Rezeption wurde zugunsten einer gleichberechtigten Untersuchung der drei Ausstellungs-Beispiele mit Hilfe des Transferbegriffs überwunden: Der in diesem Kontext seit Beginn des 20. Jahrhunderts nachgewiesene wechselseitige Kulturtransfer zwischen Europa und den USA ist zugleich Werkzeug und Argument dafür, die Genese und Wirkgeschichte des Bauhauses *von Beginn an* auch aus einer transatlantischen Perspektive zu betrachten. Der Transferbegriff wird hier jedoch nicht nur auf geographischer Ebene angewandt, sondern auch auf inhaltlicher Ebene im Kontext der Verschiebung des funktionalen Bauhaus-Entwurfs oder -objekts in den bewahrenden Kontext des Museums übertragen.

Der aktuelle Forschungsstand zu den Themenbereichen ‚Museum der Moderne‘, Ausstellungsgeschichte und Bauhaus wird im Kapitel 1 vorgestellt. Er zeigt zugleich die Desiderate an der Schnittstelle zwischen diesen drei Begriffen auf, die nach wie vor bestehen. Die übergeordnete Frage nach der Musealisierung des Bauhauses überwindet diese Trennung durch die Methodik der vergleichenden Ausstellungsanalyse und belegt anhand der historischen Ausstellungsbeispiele die bestehenden personellen und institutionellen Verbindungen. Zum Aufbau eines begrifflichen Instrumentariums werden in Kapitel 2 die Termini *Museum*, *Ausstellung* und *Transfer* mit Blick auf ihre Anwendung in dieser Arbeit definiert. Dabei wurde als besonderer Aspekt herausgestellt, dass im Prozess der Musealisierung ‚das Museum‘ einen nur vermeintlich festen institutionellen Rahmen bildet, der jedoch bei näherer Betrachtung durch den spezifischen soziokulturellen Kontext und vor allem durch das Wirken der Personen, die mit und in ihm agieren, konstituiert wird. Im Zuge dessen wurde das Museum als Ort definiert, in dem die Identität einer Gesellschaft verhandelt und nach außen repräsentiert werden kann. In diesem Sinn wird das Museum in der vorliegenden Arbeit als Spiegel

seiner Zeit betrachtet und damit als Antwortgeber zum Verständnis nach dem *wann* und dem *wie* der Musealisierung von Kunst.

Eng mit dem Museum verbunden, jedoch nach eigenen Regeln und Dynamiken funktionierend, wird der Ausstellung hier eine ähnliche Rolle als Medium und Seismograph des jeweiligen Moments zuteil. Ihre spezifische Genese, die sich vor dem Zweiten Weltkrieg nachweisbar in großen Teilen außerhalb des institutionellen Rahmens des Museums vollzog, und ihr Verhältnis zum Museum wird in Kapitel 2 eingehend beschrieben. Hier wird deutlich, dass die Ausstellung in der Zeit der 1920er und 1930er Jahre eine besondere Rolle bei der Erprobung neuer Präsentationsformen und Narrativen der Kunst der Moderne und der europäischen Avantgarde spielt. Die Arbeit zahlreicher Bauhaus-Vertreter in allen Bereichen der Ausstellungsgestaltung setzte dabei aus Sicht von Öffentlichkeit und Fachwelt vor allem während der 1920er Jahre vielfach neue Maßstäbe. Aus diesen Gründen erweist sich in dieser Arbeit das Medium Ausstellung, neben dem Museum selbst, als zentral bei der Rekonstruktion des Wegs des Bauhauses in den Kanon des Museums.

Mit Blick auf die besondere Charakteristik des Bauhauses, das nachweisbar bereits früh in transatlantischer Dimension rezipiert wurde, wird in Kapitel 2 als dritter Begriff der Transfer, bzw. der Kulturtransfer definiert. Dieser dient im Laufe der Arbeit immer wieder als wichtiges Werkzeug beim Verständnis der internationalen Komponente im Prozess der Bauhaus-Musealisierung. Der transatlantische Entstehungshintergrund der dritten in dieser Arbeit betrachteten Ausstellung *Bauhaus 1919-1928* und die ebenfalls stark transatlantisch geprägte Genese des MoMA werden dabei besonders berücksichtigt. Letztere basiert, wie besonders im Teil II deutlich gemacht wurde, auf einer langen Tradition transatlantischer Moderne-Rezeption durch amerikanische Museumsvertreter, wie beispielsweise Alfred Barr oder Philip Johnson, und einem regelmäßigen, transatlantischen Austausch bei nahezu allen hier vorgestellten Akteuren in Europa und den USA.

Den Hauptteil der Arbeit bilden die Analysen der Ausstellungen in Weimar 1923 und Paris 1930 in Teil I sowie die Analyse der New Yorker Ausstellung 1938 in Teil II. Diese werden durch ein einleitendes Hintergrundkapitel zur Geschichte des Museums der Moderne in Europa und zur Einordnung des Bauhauses in die Ausstellungs- und Museumslandschaft seiner Zeit kunsthistorisch kontextualisiert. Von besonderer Relevanz ist hierbei die Museumsreform der Weimarer Republik, nicht nur weil diese sich im unmittelbaren musealen Umfeld des Bauhauses ereignete, sondern weil sie im Ergebnis die progressivste Museumslandschaft ihrer Zeit hervorbrachte. Die fortschrittlichen Museen der Weimarer Republik, wie das Kronprinzenpalais in Berlin oder das Provinzial- und Landesmuseum in Hannover, hatten Vorbildcharakter für viele spätere internationale Museumsgründungen, u.a. für das

MoMA. Dass die ersten Sammlungsankäufe *durch* und Präsentationen des Bauhauses *in* Kunst- und Kunstgewerbemuseen in dieser Epoche in Deutschland stattfanden, stellt ein zentrales Ergebnis der vorliegenden Untersuchung dar. Dass die Bauhaus-Vertreter aktiv an diesen Prozessen und an der Auseinandersetzung der Museen mit dem Bauhaus beteiligt waren, stellt eine weitere Schlussfolgerung dar.

Anschließend an diese Hintergrunddarstellung thematisiert das Kapitel 4 die erste Bauhaus-Ausstellung in Weimar 1923 von der Beauftragung zur Leistungsschau bis zur feierlichen Eröffnung mit der sogenannten Bauhaus-Woche. Die aus einer Forderung der Regierung heraus entstandene Leistungsschau der Schule stellte die erste umfassende Bauhaus-Ausstellung *überhaupt* dar. Dadurch, dass die bildenden Künste, die Arbeit der Werkstätten sowie architektonische und gestalterische Entwürfe zum Wohnen und Leben zusammen mit einer Reihe von Produktionen der Bauhaus-Bühne dargestellt wurden, bot sich den Besuchern eine historisch einzigartige Möglichkeit, das Bauhaus in all seinen Facetten und von seinen Vertretern selbst präsentiert kennenzulernen. Besonders die internationale Architekturausstellung, das Musterhaus *Haus am Horn* und die Bauhaus-Woche, die von hochrangigen Vertretern der internationalen Künstlerschaft, Fachvertretern der Museumswelt und Intellektuellen besucht wurde, bilden einen Meilenstein in der Ausstellungsgeschichte des Bauhauses.

In den Resonanzen auf diese Ausstellung zeigte sich ungeachtet des Erfolgs zugleich das Schisma zwischen Anhängern und Feinden der Schule, mit dem das Bauhaus Zeit seiner Existenz zu kämpfen hatte. Die Ausstellung erhielt dennoch eine große internationale Aufmerksamkeit, die sich in Form einer hohen Besucherzahl vor Ort und einem großen medialen Echo ausdrückte. Dennoch folgte drei Jahre später der Umzug der Schule in ihr ikonisches neues Schulgebäude – das Bauhaus in Dessau. Insgesamt stellt die erste Bauhaus-Ausstellung in Weimar den Entstehungsmoment einer Zukunftsvision der Lehre und Arbeit am Bauhaus dar, die Walter Gropius während der Bauhaus-Woche als ‚*Einheit von Kunst und Technik*‘ verkündet hatte. Die daraus resultierende Reformierung der Lehre manifestierte sich beispielsweise in der Gründung der *Werkstatt für Druck und Reklame* unter der Leitung von Herbert Bayer im Jahr 1925, die auch die Ausstellungsgestaltung einbegriff. Die Wirkung dieses Ausstellungsbeispiels spiegelt sich auch in der individuellen Arbeit der Bauhaus-Vertreter und der verstärkten Zusammenarbeit mit der deutschen Industrie wider. Als eines der wichtigsten Zeugnisse gilt bis heute der umfangreiche Ausstellungskatalog, der auch für die Bauhaus-Ausstellung des MoMA eine wichtige Informationsquelle darstellte.

Kapitel 5 ist dem zweiten Beispiel gewidmet und beschreibt den Entstehungskontext der sogenannten *Pariser Werkbundaustellung* unter der Leitung von Walter Gropius. Zwei

Jahre nachdem Gropius sein Direktorenamt am Bauhaus niedergelegt hatte, gelang ihm in Paris 1930 mit seiner *Séction Allemande* ein großer Erfolg für die internationale Außendarstellung Deutschlands als moderne Industrienation. Obwohl sie offiziell vom *Deutschen Werkbund* ausgerichtet wurde, dem Walter Gropius als Mitglied angehörte, spiegelte sie in ihrer gesamten Aufmachung eine klare Gestaltungssprache aus der Feder ehemaliger Bauhaus-Vertreter wider: Die Präsentation zeigte seriell gefertigte Produkte aus Deutschland im Stil des „Gropius-Bauhauses“.⁷⁷⁵ Der dabei angewandte ganzheitliche Gestaltungsanspruch an das Ausstellungsdisplay wurde auch auf inhaltlicher Ebene weitergeführt und vermittelte dem Messepublikum in Paris Gropius' Vision des modernen *Lebens im Hochhaus*. Unterstützt wurde er bei diesem Projekt von einigen der heute bekanntesten Bauhaus-Meister, darunter Herbert Bayer und László Moholy-Nagy.

Im Ergebnis kann dieses Ausstellungsereignis als ein wichtiges Zeugnis des „Gropius-Bauhauses“ auf internationaler Bühne angesehen werden. Da diese Ausstellung eine der ersten Präsentationen Deutschlands in Frankreich seit dem Ersten Weltkrieg war, hatte sie einen hohen repräsentativen Status für Deutschland. Insgesamt ist Gropius' Ausstellung unter dem von ihm formulierten Titel *Leben im Hochhaus* ein Zeugnis für das Weiterbestehen der „Marke Bauhaus“ als Gestaltungssprache und als Partner der deutschen Industrieproduktion, die auch über die Schule hinaus Bestand hatte und sogar für die Repräsentation Deutschlands im Ausland erfolgreiche Anwendung fand. Dies macht eine deutliche Identifikation der deutschen Wirtschaft und Gesellschaft mit den Gestaltungsprinzipien des Bauhauses über die Grenzen der Schule hinaus sichtbar. Insgesamt stellte sich diese Schau als ein großer Erfolg für Deutschland im französischen Ausland heraus. In der öffentlichen Wahrnehmung Deutschlands durch das internationale Publikum verband sich die Ästhetik des Bauhauses eng mit dem Bild von deutscher Gestaltung, Architektur und industrieller Produktion. Hier manifestiert sich Gropius' starke Identifikation mit dem Bauhaus, die er zeitlebens aufrechterhielt. Formell nicht mehr mit der Schule verbunden, setzte er ihre Gestaltungsprinzipien in Paris gezielt für die Repräsentation Deutschlands ein.

Wie gezeigt wurde, diente dieses Vorgehen als nachträgliche Legitimierung seiner Funktion als Bauhaus-Direktor und damit als Betonung des „Gropius-Bauhauses“ gegenüber einer internationalen Öffentlichkeit. Obwohl es sich bei der Pariser Ausstellung nicht um eine offizielle Schau des Bauhauses handelte, ist sie aus heutiger Perspektive in mehrfacher Hinsicht ein Höhepunkt in der Ausstellungsgeschichte des Bauhauses. Sie veranschaulicht den Übergang der Bauhaus-Gestaltung in einen außerschulischen Kontext und in ein offizielles

⁷⁷⁵ Siehe Driller 2002.

(Selbst-)Bild der zeitgenössischen Gesellschaft. Die große Bedeutung von Paris als Ausstellungsort unterstreicht ihre Relevanz zusätzlich. Walter Gropius und seine Mitarbeiter erschufen in den temporären Ausstellungsräumen im Grand Palais ein zusammenhängendes und ganzheitlich gestaltetes Präsentationskonzept, durch das der Besucher geleitet und auf diese Weise an die übergeordnete Thematik herangeführt wurde. Jedes Objekt im Raum, vom Boden bis zur Deckenlampe, stellte ein Element dieser ganzheitlichen Gestaltung dar, die zugleich für eine übergeordnete reformerische und sozialpolitische Programmatik stand.

Mit Teil II, in dessen Mittelpunkt die Ausstellungsanalyse des dritten Beispiels *Bauhaus 1919-1928* steht (Kapitel 7), findet eine transatlantische Schwerpunktverlagerung statt. Eingeleitet wird diese durch eine Darstellung der Museumslandschaft für die europäische Avantgarde in den USA. Der hohe Stellenwert New Yorks im transatlantischen Netzwerk und die Genese des MoMA in diesem Kontext wurden dabei besonders herausgearbeitet. In seinen ersten Jahren wurde das MoMA von seinen Gründern und Mitarbeitern nach dem Vorbild des Pariser ‚Luxembourg-Louvre Modells‘ als ‚musée de passage‘⁷⁷⁶ angesehen, das museologisch dem größeren und älteren *Metropolitan Museum of Art* vorgelagert sein sollte. Daneben sind es Pioniere wie Katherine Dreier mit ihrer Förderung späterer Bauhaus-Vertreter wie Lyonel Feininger, Paul Klee und Wassily Kandinsky, die als vorbildhafte Akteure fungieren. Als besonderes Charakteristikum wurde in diesem Kontext herausgearbeitet, dass der im Gegensatz zu Europa zeitlich verzögerte Aufbau einer modernen Kunst- und Museumsszene in den USA dazu führte, dass progressive Ideen und Konzepte *direkten* Eingang in die Grundstrukturen der Institutionen hatte. Die Gründungsgeschichte des MoMA und seine Adaption wesentlicher Bauhaus-Prinzipien wie der Multidisziplinarität inklusive der Anerkennung von Architektur, Gestaltung und Film als ‚(kunst-)museumswürdige‘ Disziplinen stehen hierfür Pate. Es ist dieser Entwicklung zu verdanken, dass der Musealisierung des Bauhauses im New Yorker MoMA keine trennenden Kategorien wie ‚Kunst versus Kunstgewerbe‘ im Wege standen.

Wie die Rekonstruktion des unmittelbaren historischen Kontextes der Ausstellung von 1938 zeigt, konnten Walter Gropius und seine ehemaligen Bauhaus-Kollegen in New York von einem bestehenden Netzwerk der Moderne- und Bauhaus-Rezeption profitieren, als sie 1937/38 in die USA einreisten. Das MoMA funktionierte dabei als Inkubator und Vermittlungsinstanz zwischen den Künstlern und dem amerikanischen (Fach-)Publikum. Dieser besondere historische Kontext stellte für den Museumsmann Alfred Barr eine Gelegenheit dar, seine Auseinandersetzung mit dem Bauhaus programmatisch in einer Ausstellung des

⁷⁷⁶ Lorente 2011, S. 52.

MoMA festzuschreiben. Barrs Ziele für die Ausstellung von 1938 können in drei Punkten zusammengefasst werden: Er beabsichtigte, das Bauhaus durch ‚sein‘ Museum in den USA bekannt zu machen; er wünschte, die Ankunft und Aufnahme der Bauhaus-Künstler selbst in die amerikanische Bildungslandschaft auch museal zu verankern; und nicht zuletzt wollte er das ‚Label Bauhaus‘ und die ‚Bauhaus-Idee‘ zu einer leicht vermittelbaren Essenz der Bauhaus-Lehre und damit zu einem Bestandteil seines Ausstellungskanons für das MoMA formen.

In diesem Sinn stellt die Ausstellung *Bauhaus 1919-1929* ein historisch einzigartiges Ereignis und einen wichtigen Moment der Musealisierung des Bauhauses im internationalen Kontext dar. Unter Berücksichtigung dieser unbestreitbaren Bedeutung der New Yorker Ausstellung für die Geschichte des Bauhauses und seiner Rezeption – ebenso wie für die Geschichte des MoMA – wird jedoch unterstrichen, dass auch *Bauhaus 1919-1929* nicht als objektive oder vollständige Wiedergabe ‚des Bauhauses‘ angesehen werden kann und sollte. Sie ist vielmehr Quelle und Spiegel ihrer Zeit und gibt dabei Auskunft über die Motive und Möglichkeiten ihrer Macher. Wie die Analyse der Ausstellung und der zeitgenössischen Resonanzen auf die Ausstellung zeigten, wurde das Bauhaus 1938 in einer, vor allem im Vergleich zu den beiden vorangestellten Beispielen, deutlich verschlankten und überwiegend ahistorischen Version vermittelt.

Insbesondere die vorgenommene Entpolitisierung der Inhalte, die im Kontext der seit 1933 und 1937 vom nationalsozialistischen Regime ausgehenden politischen Verfolgung gesehen werden kann, wurde an mehreren Stellen der Ausstellung und des Katalogs nachgewiesen. Neben dieser als Zensur oder Selbstzensur interpretierbaren Eingriffe erweisen sich die ungünstigen Bedingungen bei der Objektbeschaffung als ein Faktor, der die Konzipierung, Gestaltung und den Einsatz von Objekten unmittelbar beeinflusste und einschränkte. Progressive museale oder private Sammlungen kamen in Deutschland aufgrund der politischen Situation nicht mehr als Leihgeber in Frage. Die Bauhaus-Sammlungen in den Vereinigten Staaten waren trotz einer bereits bestehenden Bauhaus-Rezeption ebenfalls nicht ausreichend, um die Ausstellung umfassend zu bestücken. Die aufwendigen Bestrebungen Herbert Bayers, geeignete Objekte unter anderem aus dem Besitz etlicher Bauhaus-Vertreter zu beziehen, konnten anhand von erhaltenem Quellenmaterial anschaulich rekonstruiert werden.

Die im Anschluss an die detaillierte Beschreibung der Ausstellungsräume geschilderten Resonanzen der Presse spiegeln die große Bandbreite von enthusiastischen bis negativen Reaktionen wider: Vor allem bei amerikanischen Architekturkritikern hatte die Bauhaus-Ausstellung Begeisterung ausgelöst. Neben vereinzelten neutralen Artikeln überwog bei der

Reaktion der Presse jedoch die negative Kritik. Den erhaltenen schriftlichen Resonanzen zufolge wurde die Erwartung der Amerikaner, etwas über das historische, europäische Bauhaus der *Weimarer Republik* zu lernen, wie es sich etwa 1923 in Weimar präsentiert hatte, nicht erfüllt. Auch die industrielle Ästhetik von Gropius' Pariser Werkbund-Ausstellung *Leben im Hochhaus* von 1930, die in ihrer Zeit die konventionellen Sehgewohnheiten des Publikums herausgefordert hatte, wiederholte sich nicht. Hier zeigt sich, dass vor der Ausstellung beim nordamerikanischen Publikum bereits ein Spektrum an Bildern bzw. ‚Bauhaus-Images‘ und damit eine Erwartungshaltung gegenüber dem Bauhaus existierten. Hier sind vor allem die besondere Bekanntheit der Bauhaus-Architektur und die starke Gewichtung der Dessauer Phase des Bauhauses beim internationalen Publikum zu nennen.

Ein weiterer Diskussionspunkt hinsichtlich der Resonanz und Wirkung von *Bauhaus 1919-1928* entstand aus der Frage, ob es sich hierbei um eine historische, also retrospektive Ausstellung oder eine Ausstellung zeitgenössischer Künstler handelte. Das MoMA selbst kommunizierte die Bauhaus-Ausstellung von 1938 bei ihrer Eröffnung als Bauhaus-Retrospektive. Jedoch fand sie zugleich auch feierlich in Anwesenheit der Bauhaus-Vertreter statt, von denen sogar einzelne neue Arbeiten gezeigt wurden. Der besondere Status der Künstler vor Ort war unter anderem dadurch entstanden, dass Alfred Barr ihnen viel Eigenverantwortung innerhalb der Ausstellungsplanung und Realisierung übertrug. Aufgrund der politischen Situation in Deutschland ist es auch plausibel, dass er diese aus logistischen Gründen übertragen *musste*. Wegen des persönlichen Wunsches der Bauhaus-Vertreter, selbst beruflich in Amerika Fuß zu fassen, bemühten sich die beauftragten Ausstellungsmacher dabei schließlich auch darum, aktuelle Beispiele ihrer Arbeit in die Präsentation zu integrieren. Trotzdem wirkte die Ausstellung auf Presse und Publikum stellenweise veraltet und unverständlich: Viele ursprünglich vom Bauhaus stammende Formen und Inhalte waren dem amerikanischen Publikum zu diesem Zeitpunkt aus anderen Kontexten bereits bekannt.

Im Ergebnis stellte sich *Bauhaus 1919-1928* als keine rein kunsthistorische Ausstellung von wissenschaftlichen Museumsmitarbeitern heraus, sondern als Kollaboration zwischen Vertretern des Bauhauses und des Museums. Die vermeintliche Objektivität einer ‚reinen‘ Museumsausstellung ist daher nicht bedingungslos gegeben. Ebenso fand hier keine direkte Kontextualisierung zur bestehenden musealen Sammlung des MoMA statt. Letzteres erklärt sich unter anderem durch die Tatsache, dass das MoMA selbst den zeitgenössischen Konventionen eines Kunstmuseums oder Kunstgewerbemuseums nicht entsprach und seine Sammlung erst im Aufbau begriffen war. Doch gerade *weil* das MoMA einen Sonderfall unter den Museen seiner Zeit darstellte, das seine Sammlung parallel zu seinen Ausstellun-

gen sukzessive erweiterte, bot es günstige Ausgangsbedingungen für dieses besondere Bauhaus-Projekt. Das Konzept des MoMA selbst, sein auf zentralen Ideen des Bauhauses fußender *Multidepartmental Plan* und seine Eigenschaft, mehr Labor als Schatzkammer zu sein, ließ den Bauhaus-Vertretern 1938 einen großen Spielraum für ihre Arbeit. Dieses Vertrauen, das Barr hier Gropius entgegenbrachte, gründete nicht zuletzt auch auf dessen eigenem Anliegen, für das Bauhaus in ‚seinem‘ Museum ein Kapitel der Ausstellungsgeschichte zu schreiben.

Mit Blick auf die hier im Mittelpunkt stehende Frage nach dem Verlauf und den Akteuren der frühen Musealisierung des Bauhauses bildet die Rolle des Museums, das Verhältnis zwischen Bauhaus *und* Museum sowie die Musealisierung des Bauhauses *durch* das Museum einen roten Faden, der sich durch alle Kapitel dieser Arbeit zieht. Diese Elemente lassen sich in jeder Phase der drei Beispiele zur Ausstellungsgeschichte des Bauhauses 1923, 1930 und 1938 in unterschiedlicher Ausprägung nachweisen. Zunächst steht dabei die deutsche Museumslandschaft während der Weimarer Republik im Mittelpunkt, die heute hinsichtlich ihrer Progressivität als international beispiellos bewertet wird. Vor allem die Öffnung gegenüber der avantgardistischen und zeitgenössischen Kunst erweist sich dabei als ein herausragendes, für die Fragestellung dieser Arbeit zentrales Moment.

Bereits in der ersten Bauhaus-Ausstellung, unter dem Titel *Kunst und Technik – Eine neue Einheit* (Weimar 1923) und unter Leitung von Walter Gropius, sind Pläne der Bauhaus-Vertreter für eine gattungsübergreifende Präsentation von Produkten aller Werkstätten des Bauhauses im Weimarer Landesmuseum nachweisbar. Obwohl diese Pläne schließlich nur in abgeänderter Form realisiert werden konnten, setzten die Bauhaus-Vertreter damit neue Maßstäbe hinsichtlich der Präsentation ihrer eigenen Erzeugnisse, die über die vorherrschenden und damit im Fall des Bauhauses trennenden Gattungsgrenzen zwischen Kunst und Kunstgewerbe hinausgingen und diese überwandten. Insbesondere in Form des *Haus am Horn* wurde schließlich der Öffentlichkeit eine ganzheitliche Bauhaus-Ästhetik vermittelt.

Auch die Wirkung der Pariser Messeausstellung von 1930 schlug sich in der progressiven Museumswelt auf vielfache Weise nieder: Allen voran stellte der von László Moholy-Nagy entworfene *Raum der Gegenwart*, den er im danach für das Landesmuseum Hannover als Auftrag Alexanders Dorners gestaltete, einen der progressivsten Museumsräume seiner Zeit dar. Zugleich hatte der Besuch der Pariser *Section Allemande* durch die MoMA-Vertreter Alfred Barr und Philipp Johnson einen weiteren Impuls zugunsten ihrer Rezeption der Bauhaus-Ästhetik und -Ideen in Nordamerika gesetzt. In der Kunst- und Architekturgeschichte schreibenden MoMA-Ausstellung *Modern Architecture – International Exhibition* (New

York 1932), mit der Philip Johnson und Henry Russel-Hitchcock den Begriff des *International Style* prägten, war das Bauhaus prominent vertreten.

Die Analysen dieser drei Beispiele wurden von der Frage nach der langfristigen Genese der Ausstellungsgeschichte des historischen Bauhauses *selbst* bis zur Bauhaus-Ausstellung im MoMA 1938 geleitet. Dabei erwies sich das Modell des *Kulturtransfers* als wichtiges Hilfsmittel zum Verständnis der internationalen Netzwerke, die nur den Ausstellungsprojekten zugrunde liegen. Diese geben zudem Aufschluss über die wechselseitige *transatlantische* Rezeptions- und Wirkungsgeschichte des Bauhauses zur Zeit seines aktiven Bestehens während der *Weimarer Republik* und darüber hinaus. Dies manifestierte sich seit der Gründung des Bauhauses 1919 in Form von wechselseitigen Transfers von Ideen und Konzepten zu Fragen der modernen Gestaltung, Städtebau, Architektur und moderner Lebensform. Der Kulturtransfer von und zwischen einzelnen Schlüsselpersonen der europäischen Avantgarde und Vertretern der amerikanischen Kunst- und Museumslandschaft spielte eine entscheidende Rolle in der Geschichte des Bauhauses, insbesondere nach seiner Schließung 1933. Die Europareise von Alfred Barr 1927 und die Amerikareise von Gropius im Jahr 1928 sind exemplarisch für dieses wechselseitige transatlantische Interesse.

Der im Kontext dieser Arbeit beispielhaft herausgestellte, kontinuierliche Kulturtransfer stärkte das transatlantische Netzwerk der Moderne, beginnend mit der *Armory Show* (New York 1913) und während der 1920er und 1930er Jahre, in denen durch Ausstellungen und Sammlungspräsentationen die Repräsentation des Bauhauses im Museum sowie die öffentliche Darstellung der Avantgarde durch Bauhaus-Ausstellungsgestaltung weiterentwickelt wurden. In diesem Netzwerk nahmen Walter Gropius und Alfred Barr jeweils die Rolle eines *Gatekeepers* zwischen den Kontinenten ein. Durch die nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten entstandene Migrations- und Transferbewegung aus Europa in die Vereinigten Staaten verlagerte sich das Zentrum der modernen Kunst- und Museumslandschaft nach New York. Auch das Bauhaus und seine Vertreter trafen hier auf ein starkes Interesse nach ihrer Arbeit und auf eine Nachfrage ihrer Lehre und Gestaltung. In ihrer zeitlichen Entwicklung, Intensität und thematischen Gewichtung höchst individuell, entwickelte sich bei den Bauhaus-Vertretern aus den Verbindungen in die USA schließlich die Möglichkeit einer Existenz im amerikanischen Exil während des Zweiten Weltkriegs.

Die New Yorker Bauhaus-Ausstellung im MoMA 1938 wird hier als ein unmittelbares Resultat der Avantgarde-Rezeption von Amerikanern wie Alfred Barr und Philip Johnson sowie dem dezidierten Interesse von Walter Gropius, Herbert Bayer, László Moholy-Nagy, Marcel Breuer und andere Bauhaus-Verteter in den USA ein neues Schaffensfeld aufzubauen, herausgearbeitet. Die multidisziplinäre Ausrichtung des MoMA erwies sich dabei als

geeigneter institutioneller Rahmen, um das Bauhaus in seiner Gänze in den musealen Kontext aufzunehmen und darzustellen. Barrs *Multidepartmental Plan*, der diesem Museums-konzept zugrunde liegt, wurde dabei nachweisbar durch die Ideen und Prinzipien des Bauhauses inspiriert. Barrs eigener Besuch des Bauhauses in Dessau 1927 stellt dafür einen Schlüsselmoment dar. Im Ergebnis kann hier festgehalten werden, dass Barrs 1929 formulierter Plan als eine der frühesten Formen einer Bauhaus-Rezeption durch ein Museum in den Vereinigten Staaten darstellte.

Durch den politischen und kulturellen Umbruch, den die Nationalsozialisten forcierten, verschwanden sowohl wesentliche materielle Zeugnisse des Bauhauses, als auch immaterielles Wissen über Form und Inhalt der Bauhaus-Lehre aus deutschen Werkstätten, Fabriken und Museen. Die Bedeutung der Bauhaus-Meister als charismatische Verkörperung der Schule – auch nach deren Schließung – stieg dadurch im Ausland weiter an. Zwar hatten sie sich in ihrer persönlichen Arbeit teilweise vom Bauhaus-Gedanken entfernt oder gar wie u.a. Herbert Bayer im Auftrag der Nationalsozialisten gearbeitet, doch waren sie dazu im Stande, gemeinsam das Bauhaus zu erinnern und zu rekonstruieren. Dieses Potenzial kam in dem Moment folgenreich zum Tragen, als die politischen Umstände in Deutschland sowie das Interesse der USA an einer neuen Architektur und Gestaltung in eine Dynamik zueinander traten, die zu einer intensiven Exilbewegung in die USA führte. Im Ergebnis ist dieser wechselseitige Transfer Grund und Kontext für die Entstehung der Bauhaus-Ausstellung von 1938 im New Yorker MoMA. Alfred Barrs bereits geschilderte, langjährige Wertschätzung für das Bauhaus seit seiner Europareise 1927 stellt in diesem Zusammenhang einen wichtigen Faktor dar. Barr zeigte Werke von Bauhaus-Künstlern zwischen 1929 und 1939 mehrfach in seinen Ausstellungen. Darüber hinaus kann die moderne Ausstellungsgestaltung der Bauhaus-Vertreter als direktes Vorbild für die museale Präsentation im MoMA verifiziert werden.

Die Jahre 1919-1938 zwischen den beiden Weltkriegen stehen besonders in Deutschland nicht nur für eine Epoche des tiefgreifenden Wandels in der Geschichte des Museums, sondern auch für dessen Öffnung für moderne und zeitgenössische Kunst und für die Herausbildung neuer Formen des Sammelns und Zeigens im Ausstellungswesen. Die neue Rolle der Ausstellung ist auf die Arbeit progressiver Museumsmänner dieser Zeit zurückzuführen. Ihre Offenheit für die Arbeit der Künstler ihrer Zeit spielt dabei eine Schlüsselrolle. Zugleich leisteten die kontinuierliche Ausstellungstätigkeit der Bauhäusler selbst und die durch sie entwickelten neuen Gestaltungsprinzipien und Ausstellungstechniken einen wichtigen Beitrag für den Umgang mit moderner und avantgardistischer Kunst in den Museen ihrer Zeit.

Somit ist das Bauhaus sowohl inhaltlich und formal als auch hinsichtlich der Präsentations-ebene zugleich Herausforderung und Lösung für die Frage nach seiner eigenen Musealisierung. Durch seinen multidisziplinären Ansatz stellte es die bestehenden Konventionen von Ordnung und Deutung des Museums in Frage.

Die Ergebnisse der vorliegenden Arbeit bestätigen, dass neben der negativen politischen und wirtschaftlichen Lage in Europa auch die gezielte Anwerbung aus den USA einen Faktor bei der Migration der Bauhaus-Künstler darstellt. Eine bereits in den Jahren zuvor etablierte Kultur der Bauhaus-Rezeption in den Vereinigten Staaten und eine hohe Wertschätzung der Arbeit des historischen Bauhauses führten dazu, dass diese Personen ganz bewusst eingeladen wurden, um in den USA zu arbeiten. Zusammenfassend kann daher festgestellt werden, dass die langjährige aktive Rezeption und Förderung des Bauhauses durch Akteure der amerikanischen Kulturlandschaft, darunter Alfred Barr und Philip Johnson, das Bauhaus als Sujet für die amerikanische Museumslandschaft vorbereitet hatte.

Abschließend lassen sich die Ergebnisse der drei Ausstellungsanalysen in drei Punkten zusammenfassen: *Erstens* stellte das *Staatliche Bauhaus* nach dessen Gründung im Jahr 1919 die Museen seiner Zeit als Sammlungs- und Ausstellungsgegenstand vor neue Herausforderungen. Die bestehenden Gattungsgrenzen zwischen Kunst- und Kunstgewerbemuseum standen im Widerspruch zu der im Bauhaus-Manifest verkündeten „Vereinigung aller Künste unter der Ägide der Architektur“⁷⁷⁷. *Zweitens* entwickelte sich das ‚Museum der Moderne‘ im Verlauf der 1920er Jahre zu einer die zeitgenössischen Avantgarden seiner Zeit sammelnden und ausstellenden Institution. Vielfach wurde dieser Prozess durch den engen Austausch zwischen progressiven Museumsdirektoren und Künstlern begleitet. Für die Musealisierung des Bauhauses war dies unter anderem der Austausch zwischen Walter Gropius und Alexander Dornier und später zwischen Gropius und Alfred H. Barr. Und schließlich *drittens*: Die ersten Lösungsansätze, das Bauhaus in seiner Gesamtheit auszustellen, wurden im Lauf der 1920er Jahre *durch Vertreter des Bauhauses selbst* entwickelt. Dies lässt sich am Beispiel ausgewählter und in vielen Fällen nicht-musealer Ausstellungen anschaulich dokumentieren. Auf die Frage nach der konkreten Manifestation der Musealisierung des Bauhauses ist somit eine Antwort, dass die Vertreter des Bauhauses *selbst* durch ihre Projekte Impulse setzten, die von progressiven Museumsvertretern im Museum konkretisiert wurden. Dies geschah oft ebenfalls in enger Kooperation mit den Bauhäuslern selbst, die auf diese Weise eng in die eigene Musealisierung eingebunden wurden.

⁷⁷⁷ Walter Gropius: Programm des *Staatlichen Bauhauses* in Weimar, 1919, in: Wingler 1968, S. 40.

Das Wissen um die Geschichte der Musealisierung des Bauhauses kann bei einem Ausblick auf die heutige Auseinandersetzung mit dem Bauhaus im Museum als hilfreiche Grundlage für den gegenwärtigen und zukünftigen Diskurs dienen. Es gibt Auskunft über die Bedeutung des Bauhauses in Deutschland vor dem Zweiten Weltkrieg. Dessen Lehrer und Schüler haben in dieser Ära durch ihre Arbeiten die künstlerische und industrielle Gestaltung weit über die Grenzen Deutschlands beeinflusst und verbreitet. Durch Verträge mit Firmen, durch zahlreiche Ausstellungen in Kunst- und Kunstgewerbemuseen inner- und außerhalb Deutschlands, vor allem aber durch die vielen nicht-musealen Ausstellungen und Messen hatten die einzelnen Bauhaus-Vertreter den positiven Ruf der Kunstschule mit aufgebaut und gefestigt. Die zahlreichen inhaltlich und gestalterisch anspruchsvoll aufgebauten Bauhaus-Publikationen und das persönliche Wirken der charismatischen Persönlichkeiten untermauerten dies nachhaltig. Die Ausstellung *Bauhaus 1919-1928* wird in diesem Kontext zu einer Schlüsselausstellung und einem wichtigen Zeitdokument des Prozesses der Musealisierung der Moderne.

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurden das Bauhaus, seine Themen, Gestaltungsprinzipien und Denkhaltungen in Deutschland wiederentdeckt und durch seine ehemaligen Schüler erneut aufgegriffen. Bereits zu Anfang des Jahres 1946 begannen sie mit Vorbereitungen für eine Wiedereröffnung des Bauhauses mit dem Aufruf zu einer Bauhaus-Schau. Die *Hochschule für Gestaltung Ulm* wurde 1953 unter großer Anteilnahme der Öffentlichkeit und mit starker Unterstützung der amerikanischen Regierung als Beispiel für die Ergebnisse der Bestrebungen einer Wiederbelebung der Bauhaus-Prinzipien in Deutschland eröffnet. 1955 erschien der MoMA-Katalog *Bauhaus 1919-1928* in deutscher Sprache und 1969 erschien Wingers *Das Bauhaus 1919-1933*. Im Jahr 1968 fand in Stuttgart schließlich eine große Jubiläumsausstellung zu *50 Jahre Bauhaus* unter der Schirmherrschaft des Bundespräsidenten Heinrich Lübke statt. Diese Ausstellung und der Katalog wurden von Walter Gropius, Herbert Bayer unter Beteiligung von Wulf Herzogenrath ausgeführt.

Bis heute bieten die seit der Schließung des Bauhauses 1933 in Berlin in weltweiter Diaspora versprengten Personen, Objekte und Quellen einen nahezu unüberblickbaren, reichen Fundus künstlerischer und geistiger Arbeit und werden doch für das Publikum nach wie vor häufig in einer allzu glatten Erzählung zusammengefügt, die ein klischeehaftes Bild vom Bauhaus zu zeichnen versucht. Bei kritischer Betrachtung wird jedoch deutlich, dass es bereits allein bei der innerdeutschen Rezeptionsgeschichte zwischen Ost und West starke kulturelle Unterschiede gibt.⁷⁷⁸ Unter diesen Gesichtspunkten scheint das Kapitel über das

⁷⁷⁸ Als Beispiel einer DDR-Publikation über das Bauhaus sei hier die Arbeit „Das Bauhaus in Weimar“ von Karl-Heinz Hüter genannt. Hüter 1976.

Bauhaus in einer zu schreibenden Kunstgeschichte der Moderne erst in den anfänglichen Skizzen begriffen. Diese Arbeit leistet einen Beitrag zum Verständnis darüber, *wie* ein bestimmtes Bild vom Bauhaus entstanden ist, von wem es konstruiert wurde und welche Rolle das Museum im Allgemeinen und das MoMA – als transatlantisches Museum – im Speziellen dabei gespielt haben. Alfred Barrs spezifische kunsthistorische Lesart des Bauhauses und die Einbettung in sein nach formalistischen Kriterien aufgebautes Narrativ der modernen Kunst am MoMA sollte dabei als eine Deutungsmöglichkeit neben anderen verstanden werden.

Unter Berücksichtigung der großen personellen und inhaltlichen Komplexität des Bauhauses und seiner zahlreichen, in einer internationalen Diaspora zerstreuten Schüler- und Lehrerschaft wird deutlich, dass die wenigen musealen Ausstellungen vor dem Zweiten Weltkrieg im Verhältnis zu seinem qualitativen und quantitativen künstlerischen Output nur einen Bruchteil abbildeten. Gerade den bis heute vorherrschenden großen Einfluss des ‚Gropius-Bauhauses‘ gilt es heute durch neue Perspektiven zu erweitern. Als ein Beispiel für eine andere Ausstellungsgeschichte des Bauhauses sei an dieser Stelle die durch den zweiten Bauhaus-Direktor Hannes Meyer initiierte *Bauhaus-Wanderausstellung* von 1929/30 genannt, die in den Städten Basel, Breslau, Dessau, Essen, Mannheim und Zürich zu sehen war. Diese und weitere Ausstellungen eingehend zu beforschen und mit den hier herausgearbeiteten Erkenntnissen zu verknüpfen, ist ein vielversprechenderer Ansatz für zukünftige Forschung.

Heute scheint das Bauhaus in Deutschland und darüber hinaus wieder zu einem festen Bestandteil des kollektiven kulturellen Gedächtnisses zu werden. Bauhaus-Ausstellungen und Designmöbel sind ebenso populär wie reich illustrierte Bildbände über Gestaltung und Architektur des Bauhauses. Die unter dem Motto „Die Welt neu denken“, „100 Jahre bauhaus“⁷⁷⁹ und ‚Bauhaus Imaginista‘ angekündigten überregionalen und internationalen Ausstellungen, Kooperationen und Feierlichkeiten zum 100. Jahrestag der Bauhaus-Gründung im Jahr 2019 werden die aktuelle Forschung erneut vor die Frage stellen, wie das Bauhaus von der Kunstgeschichte behandelt und museal ausgestellt und in Zukunft thematisiert werden kann. Durch die Möglichkeiten einer digital vernetzten Welt, durch interdisziplinäre Tagungen und Forschungsprojekte und nicht zuletzt durch eine zunehmend international vernetzte Kunstgeschichte ist das große Potential gegeben, sich dem ‚Phänomen Bauhaus‘ und dessen Diaspora nach 1933 aus neuen Perspektiven anzunähern und für neue, kritische Diskurse fruchtbar zu machen.

⁷⁷⁹ Zum Jubiläumsjahr des Bauhauses siehe u.a. <http://www.portalkunstgeschichte.de/meldung/Planungen-zum-Jubilaem-Bauhaus-2019-vorgestellt-5800.html>? (zul. abgerufen am 06.01.2013)

9. Abbildungsverzeichnis

Abb 1	Ausstellungsplakat Bauhaus-Ausstellung Weimar 1923.	93
Abb. 2	Ausstellungsplakat Bauhaus-Ausstellung Weimar 1923 mit schematischer Abbildung des Haus am Horn (rechts).	93
Abb. 3	Oberlichtsaal Landesmuseum Weimar, Bauhaus-Ausstellung Weimar 1923.	93
Abb. 4	Ausstellung internationaler Architektur, Bauhaus-Schulgebäude, Weimar 1923.	94
Abb. 5	Ausstellung internationaler Architektur, Bauhaus-Ausstellung Weimar 1923.	94
Abb. 6	Ausstellung Internationale Architektur, Bauhaus-Ausstellung Weimar 1923.	95
Abb. 7	Plan für eine Mustersiedlung Am Horn, Bauhaus-Ausstellung Weimar 1923.	95
Abb. 8	<i>Mustersiedlung, Ausstellung internationale Architektur, Bauhaus-Ausstellung Weimar 1923.</i>	95
Abb. 9	<i>Plakat des Staatlichen Bauhaus in Weimar mit Aufruf zum Bau eines Musterwohnhauses, Weimar 1923.</i>	96
Abb. 10	<i>Georg Muche, Haus am Horn, Weimar 1923.</i>	96
Abb. 11	<i>Innenraum, Haus am Horn, Bauhaus-Ausstellung Weimar 1923 (Rekonstruktion).</i>	97
Abb. 12	<i>Haus am Horn, Weimar 1923 (Rekonstruktion)</i>	97
Abb. 13	Wohnzimmer, Haus am Horn, Weimar 1923.	97
Abb. 14	<i>Marcel Breuer, Entwurf Raum für die Dame, Haus am Horn, Weimar 1923.</i>	98
Abb. 15	<i>Marcel Breuer, Raum für die Dame, Haus am Horn, Weimar 1923.</i>	98
Abb. 16	Isometrie des Direktorenzimmers im Bauhaus Weimar, Entwurf: Walter Gropius, Zeichnung: Herbert Bayer, Weimar 1923.	98
Abb. 17	Direktorenzimmer von Walter Gropius im Bauhaus Weimar 1923 (Rekonstruktion).	99
Abb. 18	Direktorenzimmer von Walter Gropius im Bauhaus Dessau 1926.	99
Abb. 19	Walter Gropius, Bauhaus-Gebäude, Dessau 1926.	99
Abb. 20	Walter Gropius, Gesellschaftsraum mit Kaffeebar, Section Allemande, Paris 1930.	131
Abb. 21	Marcel Breuer: Zimmer der Dame, Section Allemande, Paris 1930.	131
Abb. 22	Marcel Breuer, Zimmer des Herrn, Section Allemande, Paris 1930.	132
Abb. 23	Blick von der Brücke in die Wohnräume des Hauses, Entwurf Marcel Breuer, Section Allemande, Paris 1930.	132
Abb. 24	<i>Blick von der Brücke in den Gemeinschaftsraum, Entwurf Walter Gropius, Section Allemande, Paris 1930.</i>	133
Abb. 25	<i>Büchergalerie aus Tezestrosten mit Spiel.</i>	133
Abb. 26	Marcel Breuer: Bad und Waschraum, Section Allemande, Paris 1930.	134
Abb. 27	<i>Walter Gropius: Metallbrücke aus Tezett- Rosten, Section Allemande, Paris 1930.</i>	134
Abb. 28	Herbert Bayer: Anordnung von Stoffen, Section Allemande, Paris 1930.	134
Abb. 29	<i>László Moholy-Nagy: Lichtrequisit, Section Allemande, Paris 1930.</i>	134
Abb. 30	Herbert Bayer, Typographie und Materialproben,	134
Abb. 31	<i>Herbert Bayer: Rückansicht Große Vitrine, Section Allemande, Paris 1930.</i>	135
Abb. 32	Herbert Bayer: Große Vitrine, Section Allemande, Paris 1930	135
Abb. 33	László Moholy-Nagy: Wand mit Beleuchtungskörpern, Section Allemande, Paris 1930.	136
Abb. 34	Herbert Bayer: Architektur und Stuhltypen, Section Allemande, Paris 1930.	136
Abb. 35	Herbert Bayer: Abteilung Architektur, Section Allemande, Paris 1930.	137

Abb. 36 Katalogumschlag Bauhaus 1919-1928, MoMA, New York 1938.	245
Abb. 37 Herbert Bayer: Raumplan Bauhaus 1919-1928, New York 1938.	245
Abb. 38 Eingangsbereich mit Modell des Bauhaus-Gebäudes Dessau, MoMA, New York 1938.	245
Abb. 39 Eingangsbereich, Paravent mit Masken, kinetischen Objekten und Oskar Schlemmers „Tänzerin (Die Geste)“ (1922), MoMA, New York 1938.	246
Abb. 40 Blick aus dem Eingangsbereich auf einen vergrößerten Abzug von Lyonel Feiningers „Kathedrale des Sozialismus“, New York 1938.	246
Abb. 41 Herbert Bayer beim Ausstellungsaufbau, New York 1938.	246
Abb. 42 <i>Ausstellungsansicht mit „Bauhaus-Synthesis“ im Hintergrund, Bauhaus 1919-1928, MoMA, New York 1938.</i>	247
Abb. 43 <i>MoMA, Bauhaus 1919-1928, New York 1938.</i>	247
Abb. 44 Objekte aus dem Vorkurs Moholy-Nagys, Bauhaus 1919-1928, MoMA, New York 1938.	247
Abb. 45 Teppiche, Bauhaus 1919-1928, MoMA, New York 1938.	247
Abb. 46 <i>Typografie, Bauhaus 1919-1928, MoMA, New York 1938.</i>	247
Abb. 47 Arbeiten der Laboratory School of Industrial Design New York, Bauhaus 1919-1928, MoMA, New York 1938.	247
Abb. 48 Arbeiten aus den Vorkursen Klee, Kandinsky und Moholy-Nagy, Bauhaus 1919-1928, MoMA, New York 1938.	248
Abb. 49 Fotografie, Typografie, Teppiche und Stoffe, Bauhaus 1919-1928, MoMA, New York 1938.	248
Abb. 50 <i>Bauhaus-Bühne und Filmraum, Bauhaus 1919-1928, MoMA, New York 1938.</i>	249
Abb. 51 Grafiken und Sehschlitz zur Filmvorführung, Bauhaus 1919-1928, MoMA, New York 1938.	249
Abb. 52 <i>Design, Töpferei, Möbelwerkstatt und Beleuchtung, Bauhaus 1919-1928, MoMA, New York 1938.</i>	249
Abb. 53 <i>Beleuchtung und Metallwerkstatt Bauhaus 1919-1928, MoMA, New York 1938.</i>	250
Abb. 54 Beleuchtung, Bauhaus 1919-1928, MoMA,	250
Abb. 55 <i>Möbelwerkstatt, Bauhaus 1919-1928, MoMA, New York 1938.</i>	250
Abb. 56 <i>Metallwerkstatt, Töpferei, Möbelwerkstatt, Bauhaus 1919-1928, MoMA, New York 1938.</i>	250
Abb. 57 Malerei, Skulptur, spätere Bauhaus-Arbeiten, Bauhaus 1919-1928, MoMA, New York 1938.	250
Abb. 58 Malerei, spätere Bauhaus-Arbeiten, Architekturmodell, Bauhaus 1919-1928, MoMA, New York 1938.	251
Abb. 59 Spätere Bauhaus-Arbeiten, Bauhaus 1919-1928, MoMA, New York 1938.	251
Abb. 60 Vorkurs Moholy-Nagy, Bauhaus 1919-1928, MoMA, New York 1938.	252
Abb. 61 Malerei, Oskar Schlemmer Bauhaus-Treppen (1932), Bauhaus 1919-1928, MoMA, New York 1938.	252
Abb. 62 Bauhaus-Architektur, Bauhaus 1919-1928, MoMA, New York 1938.	253
Abb. 63 The Bulletin of the Museum of Modern Art, New York 1938.	253
Abb. 64 Auszug des Bauhaus-Manifests im Eingangsbereich, Bauhaus 1919-1928, MoMA, New York 1938.	253
Abb. 65 <i>Wandschema „The Bauhaus Synthesis“, Bauhaus 1919-1928, MoMA, New York 1938.</i>	254

9.1 Abbildungsnachweise

Droste, Magdalena: Bauhaus 1919-1933, Berlin 2002: Abb. 1, 4, 10, 14, 15.

Lotz, Wilhelm: Ausstellung des Deutschen Werkbundes in Paris 1930, in: Die Form (Heft 11/12), 7. Juni 1930: Abb. 19-33.

Museum of Modern Art Digital Archives, Exhibition History, <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/history>: Abb. 34-63. (Abgerufen am 15.09.2016.)

Siebenbrodt, Michael (Hg.): Bauhaus Weimar. Entwürfe für die Zukunft, Ostfildern 2000: Abb. 7, 9, 12, 13, 16, 17.

Winkler, Kurt: Die Architektur am Bauhaus in Weimar, Berlin 1993: Abb. 2, 3, 5, 6, 8, 15.

10. Literatur- und Quellenverzeichnis

10.1 Quellenverzeichnis

The Museum of Modern Art Archives, New York

Alfred H. Barr, Jr. Papers, 12.II.3.a. The Museum of Modern Art Archives, New York.
Registrar Exhibition Files, Exh. #82. The Museum of Modern Art, New York.
Curatorial Exhibition Files, Exh. #82. The Museum of Modern Art Archives, New York.

Archives of American Art

AAA, NY: AHB. Alfred H. Barr Jr. Papers, Archives of American Art, New York.
AAA, NY: Press Clippings MF 9. Press Clippings, Museum Files 9, Archives of American Art, New York.
AAA, NY: MF 38. Museum Files 1938, Archives of American Art, New York.

Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung, Berlin

BHA, 6N, Nr. 6, Mappe 247. Gropius, Walter (1883-1969), 6N Kiste Nr. 6, Bauhaus Exhibition Museum of Modern Art, Mappe 247, Bauhaus-Archiv Berlin.
BHA, 6N, Nr. 6, Mappe 248. Gropius, Walter (1883-1969), 6N Kiste Nr. 6, Bauhaus Exhibition Museum of Modern Art, Mappe 248, Bauhaus-Archiv Berlin.
BHA, 6N, Nr. 6, Mappe 249. Gropius, Walter (1883-1969), 6N Kiste Nr. 6, Barr, A. H., Mappe 249, Bauhaus-Archiv Berlin.
BHA_GS19_Mp031. Gropius, Walter (1883-1969), Briefe mit Personen, GS 1, Bauhaus-Archiv Berlin.

Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar

Landesarchiv Thüringen – Hauptstaatsarchiv Weimar, *Staatliches Bauhaus Weimar*, Nr. 30. Thüringisches *Hauptstaatsarchiv Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar, 03. Bauhaus-Ausstellung, Musterwohnhaus und andere Ausstellungen, 1922-1924.*

Diese Bestände wurden in digitaler Form online abgerufen über das Archivportal Thüringen. <http://www.archive-in-thueringen.de/findbuch/view/bestand/25055/systematik/79056>.

10.2 Literaturverzeichnis

- Ackermann e.a. 2010 Ackermann, Ute/Herzogenrath, Wulf e.a. (Hgg.): Aber Wir sind! Wir wollen! Und wir schaffen! Von der Großherzoglichen Kunstschule zur Bauhaus-Universität Weimar, 1860-2010, Weimar 2010.
- Altshuler 2005 Altshuler, Bruce (Hg.): Museums and Contemporary Art. Collecting the New, Princeton 2005.
- Aranda e.a. 2011 Aranda/Wood/Vidikle 2011: What is contemporary art? (e-flux journal), Berlin/New York 2011.
- Assmann 2003 Assmann, Aleida: Gedächtnis als Leitbegriff der Kulturwissenschaften, in: Musner/Wunberg 2003, S. 27-48.
- Aumann/Duerr 2013 Aumann, Frank/Duerr, Philipp: Ausstellungen machen, München 2014.
- Ausst.Kat. Berlin 1980 Georg Muche. Das künstlerische Werk 1912-1927, hg. vom Bauhaus-Archiv Berlin, Berlin 1980.
- Ausst.Kat. Berlin 1986 Herbert Bayer. Kunst und Design in Amerika 1938-1985, hg. vom Bauhaus-Archiv Berlin, Berlin 1986.
- Ausst.Kat. Berlin 1983 Herbert Bayer. Das künstlerische Werk 1918-1938, hg. vom Bauhaus-Archiv Berlin, Berlin 1983.
- Ausst.Kat. Berlin 2008 Amerika 1928. Fotos einer Studienreise von Walter Gropius, Berlin 2008.
- Ausst.Kat. Berlin 2013 mein reklamefegefeuer. Herbert Bayer und die deutsche Werbegrafik, hg. von Bauhaus-Archiv Berlin, Berlin 2013.
- Ausst.Kat. Berlin 2014 Mein Reklame-Fegefeuer. Herbert Bayer, Bauhaus Archiv Berlin 2014.
- Ausst.Kat. Chicago 1933 Weltausstellung in Chicago 1933. Ein Jahrhundert des Fortschritts, Chicago 1933.
- Ausst.Kat. Dessau 1996 ...das Bauhaus zerstört, 1945 - 1947, das Bauhaus stört... Der Versuch einer Neueröffnung des Bauhauses in Dessau nach dem Ende des zweiten Weltkrieges, hg. von Stiftung Bauhaus Dessau, Dessau 1996.
- Ausst.Kat. Essen 2000 Bauhaus. Dessau – Chicago – New York, hg. von Georg W. Költzsch und Margret Tupytsin, Essen 2000.
- Ausst.Kat. Köln 1986 Europa/Amerika. Die Geschichte einer künstlerischen Faszination seit 1940, hg. vom Museum Ludwig, Köln 1986.
- Ausst.Kat. Leipzig 2015 prinzip coop – Hannes Meyer und die Idee der kollektiven Gestaltung, hg. von Werner Möller für die Bauhaus Stiftung Dessau (Ausst.Kat Bauhaus Dessau, 21. Mai bis 4. Oktober 2015; Architekturmuseum der Technischen Universität München, Pinakothek der Moderne, 17. März bis 12. Juni 2016), Leipzig 2015.
- Ausst.Kat. Montreal 2015 Partner in Design. Alfred H. Barr Jr. and Philip Johnson, hg. von David A. Hanks/Montreal Museum of Fine Arts, Montreal 2015.
- Ausst.Kat. New York 1932 Modern Architecture International Design, hg. von Museum of Modern Art, New York 1932.
- Ausst.Kat. New York 1934 Machine Art, hg. von Museum of Modern Art, New York 1934.

- Ausst.Kat. New York 1936 Cubism and Abstract Art, hg. von Museum of Modern Art New York 1936.
- Ausst.Kat. New York 1938 Bauhaus 1919-1928, hg. von Herbert Bayer, Walter Gropius und Ise Gropius, (2., erweiterte Auflage, deutsche Erstausgabe), Boston 1938.
- Ausst.Kat. New York 1939 Art in Our Time: 10th Anniversary Exhibition, hg. von Museum of Modern Art, New York 1939.
- Ausst.Kat. New York 2002 Neue Welten. Deutsche und Österreichische Kunst 1890 – 1940, hg. von Renée Price, Neue Galerie, New York 2002.
- Ausst.Kat. New York 2009 Bauhaus 1919-1933. Workshops for Modernity, hg. von Bergdoll, Barry/Dickerman, Leah, New York 2009.
- Ausst.Kat. Paris 1930 Section Allemande, Deutsche Abteilung der Exposition de la Société des Artistes Decorateurs, hg. vom Deutschen Werkbund, Paris 1930.
- Ausst.Kat. Weimar 1923 Bauhaus-Ausstellung Weimar, hg. von Karl Nierendorf, Berlin 1923.
- Bach 1927 Bach, Richard F.: Das Fogg Art Museum (1927), in: Kratz Kressemeier 2010.
- Barr 1929 Barr, Alfred H.: Das Museum of Modern Art (1929), in: Kratz-Kressemeier 2010.
- Bauhaus-Archiv 1983 100 Jahre Walter Gropius. Schließung des Bauhauses 1933, Symposiumsschrift, Berlin 1983.
- Bauhaus-Archiv 2002 Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung (Hg.): Bauhaus 1919-1933, Berlin 2002.
- Baumann 2016 Baumann, Jana: Museum als Avantgarde. Museen moderner Kunst in Deutschland 1918 -1933, Berlin 2016.
- Baumhoff/Droste 2009 Baumhoff, Anja/Droste, Magdalena (Hg.): Mythos Bauhaus. Zwischen Selbsterfindung und Enthistorisierung, Berlin 2009.
- Baur 2010 Baur, Joachim (Hg.): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes, Bielefeld 2010.
- Bee/Ellicott 2004 Bee/Ellicott: Art in Our Time, New York 2004.
- Bennett 1995 Bennett, Tony: The Birth of the Museum. History, Theory, Politics, London/New York 1995.
- Beyme 2009 Beyme, Klaus von: Die Bauhausmoderne und ihre Mythen, in: Baumhoff/Droste 2009.
- Böger 2007 Böger, Astrid (Hg.): Dialoge zwischen Amerika und Europa. Transatlantische Perspektiven in Philosophie, Literatur, Kunst und Musik, Tübingen 2007.
- Bonnet 2004 Bonnet, Anne-Marie e.a. (Hg.): Le Maraviglie dell'Arte. Kunsthistorische Miscellen, Köln/Weimar/Wien 2004.
- Bonnet 2008 Bonnet, Anne-Marie: Kunstgeschichte Museum Gegenwart, in: Krieger 2008.
- Bonnet 2016 Bonnet, Anne-Marie: Bildende Kunst, in: Walz, Markus (Hg.): Handbuch Museum: Geschichte – Aufgaben – Perspektiven, Stuttgart 2016.
- Bonnet 2017 Bonnet, Anne-Marie: Was ist zeitgenössische Kunst oder Wozu Kunstgeschichte?, Berlin 2017.

- Böger 2007 Böger, Astrid (Hg.): Dialoge zwischen Amerika und Europa. Transatlantische Perspektiven in Philosophie, Literatur, Kunst und Musik, Tübingen 2007.
- Chanzit 2014 Chanzit, Gwen: Bayer in Amerika, in: Rössler 2014.
- Caumann 1960 Caumann, Samuel: Das lebende Museum. Erfahrungen eines Kunsthistorikers und Museumsdirektors Alexander Dorner, Hannover 1960.
- Cohen 1984 Cohen, Arthur A.: Herbert Bayer. The complete work, Cambridge, Mass. London/England 1984.
- De Rudder 2009 De Rudder, Steffen: »die Bauhaus«, das Mutterschiff der Moderne? Moderne Architektur zwischen alter und neuer Welt, in: Neef 2009, S. 77-90.
- Desvallées e.a. 2010 Desvallées, Andre e.a.: Key Concepts of Museology. – Publication – ICOM, Paris 2010.
- Dogramaci/Wimmer 2011 Dogramaci, Burcu/Wimmer, Karin (Hgg.): Netzwerke des Exils. Künstlerische Verflechtungen, Austausch und Patronage nach 1933, München 2011.
- Dogramaci 2011 Dogramaci, Burcu: Netzwerke des künstlerischen Exils als Forschungsgegenstand – zur Einführung, in: Dogramaci/Wimmer 2011, S. 13-30.
- Dorner 1938 Dorner, Alexander: The Background of the Bauhaus, in: Ausst.Kat. New York 1938.
- Dorner 1946 Dorner, Alexander: The way beyond “art”, New York 1946.
- Driller 2002 Driller, Joachim: Bauhäusler zwischen Berlin und Paris: zur Planung und Einrichtung der „Section allemande“ in der Ausstellung der Société des Artistes décorateurs français 1930; in: Ewig e.a. 2002, S. 255-274.
- Droste 2002 Droste, Magdalena: Bauhaus 1919-1933, Berlin 2002.
- Duncan 2002 Duncan, Sally Anne: Harvard's „Museum Course“ and the Making of America's Museum Profession, in: Archives of American Art Journal, Vol. 42, No. 1/2, 2002.
- Elcott 2010 a Elcott, Noam M.: Rooms of our time: László Moholy-Nagy and the stillbirth of multi-media museums, in: Trodd, Tamara (Hg.) *Screen/Space*, Manchester 2011, S. 25-52.
- Elcott 2010 b Elcott, Noam M.: Raum der Gegenwart (Room of Our Time), Journal of the Society of Architectural Historians, Vol. 69, No. 2 (June 2010), S. 265-269.
- Elderfield 2004 Elderfield, John: Das MoMA in Berlin. Meisterwerke aus dem Museum of Modern Art, New York, Ausst. Kat., Berlin 2004.
- Elderfield 2004 Elderfield, John (Hg.): Modern Painting and Sculpture. 1880 to the Present at the Museum of Modern Art, New York 2004.
- Elderfield 2004 Elderfield, John: The Front Door to Understanding, in: Elderfield 2004, S. 9-59.
- Elderfield 1994 Elderfield, John (Hg.): The Museum of Modern Art at Mid-Century. At Home and Abroad, New York 1994.
- Engelmann 2012 Engelmann, Peter (Hg.): Jean-Francois: Das postmoderne Wissen. Ein Bericht, Wien 2012.

- Espagne/Werner 1985 Espagne, Michel/Werner, Michael: Deutsch-französischer Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert. Zu einem neuen interdisziplinären Forschungsprogramm des CNRS, in: DHI Paris (Hg.): Francia. Forschungen zur Westeuropäischen Geschichte, Paris 1985, S. 502-510.
- Etlin 2002 Etlin, Richard A.: Art, Culture and Media under the Third Reich, Chicago 2002.
- Etzold 2009 Etzold, Jörn: Unreines Erbe. Das Imaginistische Bauhaus und das Neue Babylon, in: Neef 2009, S. 29-44.
- Ewig e.a. 2002 Isabelle Ewig, Thomas W. Gaehtgens, Matthias Noell (Hg.): Das Bauhaus und Frankreich / Le Bauhaus et la France, 1919-1940, Paris/Berlin 2002.
- Fehr 2008 Fehr, Michael: Stichwort Museum, in: Kritische Berichte 4.2008, S.75-78 (abgerufen auf http://www.aesthetischepraxis.de/Texte2/Fehr_Stichwort%20Museum.pdf am 05.03.16 um 21:23h)
- Fermi 1968 Fermi, Laura: Illustrious Immigrants. The Intellectual Migration from Europe 1930-1941, Chicago 1968.
- Flacke-Knoch 1985 Flacke-Knoch, Monika: Museumskonzeptionen in der Weimarer Republik. Die Tätigkeit Alexander Dorners im Provinzialmuseum Hannover, Marburg 1985.
- Fleming/Bailyn 1969 Fleming, Donald/Bailyn, Bernard: The Intellectual Migration. Europa and America 1930-1960, Cambridge 1969.
- Franck 1961 Franck, Klaus: Exhibitions – Ausstellungen, Stuttgart/New York 1961.
- Friemel 2010 Friemel, Thomas N.: Netzwerkanalytische Methoden zur Identifizierung von Kommunikationsrollen, in: Stegbauer 2010, S. 179-190.
- Frohne 2003 Frohne, Ursula: „Success is a job...“ – Zur kulturellen Konstruktion der amerikansichen Künstlers, in: Schneemann/Schmutz 2003.
- Gassert 1997 Gassert, Philipp (Hg.): Amerika im Dritten Reich. Ideologie, Propaganda und Volksmeinung 1933-1945, Stuttgart 1997.
- Geiger 2008 Geiger, Stefan: The Art of Assemblage. The Museum of Modern Art, 1961, München 2008.
- Giedion 1923 Giedion, Sigfried: Bauhaus und Bauhauswoche zu Weimar, (Ausgabe 10), Das Werk 1923, S. 232-234.
- Giedion 1954 Giedion, Sigfried: Walter Gropius. Mensch und Werk, Stuttgart 1954.
- Göckede/Grawe 2011 Göckede, Regina/Grawe, Gabriele D.: Neues Bauen in der Fremde, in: Dogramaci/Wimmer 2011, S. 91-108.
- Göckede 2009 Göckede, Regina: Bauhaus 1933 – Migrationen und semantische Verschiebung, in: Baumhoff/Droste 2009, S. 277-292.
- Grasskamp 1981 Grasskamp, Walter: Museumsgünder und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums, München 1981.
- Grasskamp 2016 Grasskamp, Walter: Das Kunstmuseum. Eine erfolgreiche Fehlkonstruktion, München 2016.
- Grawe 2002 Grawe, Gabriele Diana: Call for Action. Mitglieder des Bauhauses in Nordamerika, Weimar 2002.

- Greenberg 1997 Greenberg, Clement: Avantgarde und Kitsch, in: Lüdeking 1997.
- Griener 2003 Griener, Pascal: Old Masters/Modern painting. A dialectic construction of art history from the American market during the 30s, in: Schneemann/Schmutz 2003.
- Grohn 1991 Grohn, Christian: Die „Bauhaus-Idee“. Entwurf – Weiterführung – Rezeption, Berlin 1991.
- Gropius ²1927 Gropius, Walter (Hg.): Der internationale Stil, München ²1927.
- Gropius e.a. 1955 Gropius, Walter/Gropius, Ise/Bayer, Herbert (Hgg.): Bauhaus 1919-1928, dt. Erstausgabe, Stuttgart 1955.
- Gross 2006 Gross, Jennifer R.: The Société Anonyme. Modernism for America, Yale/New Haven/London 2006.
- Grunenberg 1994 Grunenberg, Christoph: The Politics of Presentation: The Museum of Modern Art New York, New York 1994.
- Guilbaut 1983 Guilbaut, Serge: How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War, Chicago 1983.
- Haas/Mützel 2002 Haas, Jessica/Mützel, Sophie: Netzwerkanalyse und Netzwerktheorie in Deutschland. Eine empirische Übersicht und theoretische Entwicklungspotentiale, in: Stegbauer ²2002, S. 49-64.
- Habsburg-Lothringen 2012 Habsburg-Lothringen, Bettina: Dauerausstellungen. Schlaglichter auf ein Format, Bielefeld 2014.
- Hahl-Fontaine 2004 Hahl-Fontaine, Jelena (Hg.): Wassily Kandinsky. Über das Geistige in der Kunst insbesondere in der Malerei, Bern 2004.
- Hahn 1993 Hahn, Peter: Wege der Bauhäusler in Reich und Exil, in: Nerdinger Berlin 1993.
- Halbwachs 1985 Halbwachs, Maurice: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen, Frankfurt a. M. 1985.
- Hanks e.a. 2015 Hanks, David A., e.a. (Hg.): Partners in Design. Alfred H. Barr and Philip Johnson, New York 2015.
- Hanks 2015 Hanks, David A.: The Bauhaus. Mecca of Modernism, S.29-55, in Hanks 2015, S. 31.
- Heilemann 2008 Heilemann, Anne: Das deutschsprachige Exil auf der New Yorker Weltausstellung 1939/40, Saarbrücken 2008.
- Hemken 1994 Hemken, Kai-Uwe: Die Zukunft im Räderwerk der Harmonie. Utopievorstellungen zweier Werkbundausstellungen im Jahre 1930, Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Bonn 1994, S. 79 ff.
- Hemken 2014 Hemken, Kai-Uwe: Die Ausstellung des Deutschen Werkbundes auf der „Exposition de la Société des Artistes Décorateurs“, in: Müller/Möhlmann 2014, S. 114-120.
- Herrbach 2009 Herrbach, Ernst (Hg.): Der Erfurter Kunstverein. Eine Dokumentation von 1886 bis 1945, Erfurt 2009.
- Hooper-Greenhill 1995 Hooper-Greenhill, Eilean: Museum - Media – Message, London 1995.
- Hunter/Abrams 1984 Hunter, Sam/Abrams, Harry N.: The Museum of Modern Art, New York: The History and the Collection, New York 1984.
- Hüter 1976 Hüter, Karl-Heinz: Das Bauhaus in Weimar, Berlin 1976.

- ICOM 2007 ICOM Verfassung des Verbandes, Verfassung des Verbandes, 24.08.2007.
- Isaacs 1983 Isaacs, Reginald R.: Walter Gropius. Der Mensch und sein Werk, Band 1, Berlin 1983.
- Isaacs 1984 Isaacs, Reginald R.: Walter Gropius. Der Mensch und sein Werk, Band 2/I, Berlin 1984.
- Isaacs 1984 Isaacs, Reginald R.: Walter Gropius. Der Mensch und sein Werk, Band 2/II, Berlin 1984.
- Joachimides 2001 Joachimides, Alexis: Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880-1940, Berlin 2001.
- Joachimides 1993 Joachimides, Christos/ Rosenthal, Norman: Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913-1993, Berlin 1993.
- Jordy 1969 Jordy, William H.: The Aftermath of the Bauhaus in America: Gropius, Mies and Breuer, in: Fleming/Bailyn 1969, S. 485-526.
- Kantor 2002 Kantor, Sybil Gordon: Alfred H. Barr, Jr. And the intellectual Origins of the Museum of Modern Art, Cambridge, Mass. 2002.
- Katz/Lazarsfeld 1955 Katz, Elihu/Lazarsfeld, Paul F.: Personal Influence. The Part Played by People in the Flow of Mass Communication, New York 1955.
- Kentgens-Craig 1993 Margret Kentgens-Craig/Bauhaus Stiftung Dessau (Hgg.): Bauhaus-Architektur. Die Rezeption in Amerika 1919-1936, Frankfurt am Main 1993.
- Kentgens-Craig 1999 Kentgens-Craig, Margret: The Bauhaus and America. First Contacts, 1919-1936, Cambridge 1999.
- Kemp 1996 Kemp, Wolfgang (Hg.): O'Doherty, Brian. In der weißen Zelle. Inside the White Cube, 2. bearb. und übers. dt. Auflage, Berlin 1996.
- Kirshenblatt-Gimblett 2000 Kirshenblatt-Gimblett, Barbara: The museum as catalyst, Keynote address, Museums 2000: Confirmation or Challenge, organized by ICOM Sweden, the Swedish Museum Association and the Swedish Travelling Exhibition/Riksställningar in Vadstena, Sept 29, 2000.
- Klonk 2009 Klonk, Charlotte: Spaces of experience: art gallery interiors from 1800 to 2000, Yale 2009.
- Koehler 2002 Koehler, Karen: The Bauhaus 1919-1928. Gropius in Exile and the Museum of Modern Art, N.Y., 1938, in: Etlin 2002, S. 287-315.
- Kortländer 2011 Kortländer, Bernd: Begrenzung – Entgrenzung. Kultur- und Wissenschaftstransfer in Europa, in: Jordan, Lothar/Kortländer, Bernd (Hgg.): Nationale Grenzen und Internationaler Austausch. Studien zum Kultur- und Wissenschaftstransfer in Europa, Berlin 2011.
- Krause 2002 Krause, Robin: Die Ausstellung des Deutschen Werkbundes von Walter Gropius im „20^e Salon des Artistes Décorateurs Français“, in: Ewig e.a. 2002, S. 275-296.
- Kratz-Kressemeier 2010 Kratz-Kressemeier, Kristina (Hg.): Quellentexte zur Museumsgeschichte 1750 – 1950, Berlin 2010.
- Krieger 2008 Krieger, Verena (Hg): Kunstgeschichte & Gegenwartskunst. Vom Nutzen und Nachteil der Zeitgenossenschaft, Köln/Weimar/Wien 2008.

- Langfeld 2011 Langfeld, Gregor: Deutsche Kunst in New York. Vermittler – Kunstsammler – Ausstellungsmacher 1904-1957, Berlin 2011.
- Latour 2002 Latour, Bruno: Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft, Frankfurt a. M. 2002.
- Latour 2011 Latour, Bruno: Some Experiments in Art and Politics, in: e-flux journal #23, New York 2011.
- Lavedan 1930 Lavedan, Pierre: „Le Salon des décorateurs“, L'Architecture, vol. 43, 1930, S. 229.
- Leucht 2012 Leucht, Robert: Methodische Ausrichtung: Kulturtransfer, Leitfragen und Transferebenen, in: Gerber, Georg/Leucht, Robert/Wagner, Karl: Transatlantische Verwerfungen – Transatlantische Verdichtungen. Kulturtransfer in Literatur und Wissenschaft 1945-1989, Göttingen 2012, S. 9-22.
- Lorente 2011 Lorente, Jésus-Pedro: The Museums of Contemporary Art. Notion and Development, Farnham 2011.
- Lorente 1998 Lorente, Jésus-Pedro: Cathedrals of Urban Modernity. The First Museums of Contemporary Art, 1800-1930, Aldershot/ Brookfield/ Singapore/ Sydney 1998.
- Lotz 1930 Lotz, Wilhelm: Ausstellung des Deutschen Werkbundes in Paris 1930 Die Form (Heft 11/12), 7. Juni 1930.
- Louis 1997 Louis, Eleonore (Hg.) Die Wiener Secession. Vom Kunsttempel zum Ausstellungshaus, Ostfildern 1997.
- Lublin 1993 Lublin, Mary: Amerikanische Galerien im 20. Jahrhundert: Von Stieglitz bis Castelli, in: Joachimedes, Christos/ Rosenthal, Norman: Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913 – 1993, Berlin 1993, S. 171-178.
- Lüdeking 1997 Lüdeking, Karlheinz (Hg.): Greenberg, Clement. Die Essenz der Moderne: Ausgewählte Essays und Kritiken, Amsterdam/Dresden 1997.
- Lüsebrink ⁴2016 Lüsebrink, Hans-Jürgen: Interkulturelle Kommunikation. Interaktion, Fremdwahrnehmung, Kulturtransfer, 4., aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart 2016.
- Lynes 1973 Lynes, Russell: Good Old Modern. An Intimate Portrait of The Museum of Modern Art, New York 1973.
- Macdonald 2011 Macdonald, Sharon (Ed.): A Companion to Museum Studies, Chichester 2011.
- Macdonald/Leahy 2015 Macdonald, Sharon/Leahy, Helen Rees (Hg.): The international handbook of Museum Studies, Chichester 2015.
- Maure 1985 Maure, Marc-Alain: Identité, ecologie, participation: nouveaux musées, nouvelle muséologie, in: Musées, vol. 8/1985, S. 17-21.
- Meier 2001 Meier, Cordula: Design Theorie. Beiträge zu einer Disziplin, Frankfurt a.M. 2001.
- Meyer 2013 Meyer, Richard: What Was Contemporary Art?, Cambridge 2013.
- Müller/Möhlmann 2014 Müller, Anna M./Möhlmann, Frauke: Neue Ausstellungsgestaltung 1900-2000, Stuttgart 2014.
- Murray 2013 Murray, Scott: Translucent Building Skins: Material Innovations in Modern and Contemporary Architecture, New York 2013.

- Musner/Wunberg 2003 Musner, Lutz/Wunberg, Gotthart (Hg.): Kulturwissenschaften. Forschung, Praxis, Positionen, Freiburg 2003.
- Neef 2009 Neef, Sonja (Hg.): An Bord der Bauhaus. Zur Heimatlosigkeit der Moderne, Bielefeld 2009.
- Nerdinger 1993 Nerdinger, Winfried: Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbiederung und Verfolgung, Berlin 1993.
- Nerdinger 1996 Nerdinger, Winfried: Der Architekt Walter Gropius. The Architect Walter Gropius, Berlin 1996.
- Neumann 1986 Neumann, Eckhard: Kunst als universelle Verantwortung. Der Weg Herbert Bayers in Amerika, in: Ausst. Kat. Berlin 1986, S. 9-14.
- Neurather 2013 Neurather, Sebastian: Das Bauhaus und die Verwertungsrechte. Eine Untersuchung zur Praxis der Rechteverwertung am Bauhaus 1919-1933, Tübingen 2013.
- Nünning 2008 Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie, Stuttgart 2008.
- O'Connor 1993 O'Connor, Francis: Der Übergang vom Sozialen zum Individuellen in der Kunst der Depressionszeit: Die dreißiger Jahre, in: Joachimes/Rosenthal 1993, S. 69-78.
- Oswaldt 2009 Oswaldt, Philipp: Bauhaus Streit. 1919-2009. Kontroversen und Kontrahenten, Berlin 2009.
- Overy 2004 Overy, Paul: Visions of the Future and the Immediate Past: The Werkbund Exhibition, Paris 1930, in: Journal of Design History Vol. 17 No. 4, The Design History Society 2004, S. 337-357.
- Oxford 2009 Oxford Dictionary of Modern and Contemporary Art, Oxford 2009.
- Peters 2010 Peters, Olaf: "Geplante Welten". Aspekte des deutschen Amerika-Bildes in der Weimarer Republik, in: Der Reichskunstwart. Kulturpolitik und Staatsinszenierung in der Weimarer Republik 1918-1933, hrsg. von Christian Welzbacher, Weimar 2010, S. 287-303.
- Peters 2004 Peters, Olaf: Museumspolitik im Dritten Reich: Das Beispiel der Nationalgalerie, in: Bonnet 2004, S. 123-142.
- Peters 2004 Peters, Olaf: Amerikanische Malerei in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, in: Kunsthistorische Arbeitsblätter, hrsg. von Anne-Marie Bonnet, Werner Busch, Hubertus Kohle, Regine Prange and Dethard von Winterfeld, 12, 2004, S. 1-12.
- Peters 2002 Peters, Olaf: Das Europa der Diktaturen, in: Kunsthistorische Arbeitsblätter, hrsg. von Anne-Marie Bonnet, Werner Busch, Hubertus Kohle, Regine Prange and Dethard von Winterfeld, 6, 2002, S. 17-28.
- Peters 2001 Peters, Olaf: Abstraktion in Amerika, in: Kunsthistorische Arbeitsblätter, hrsg. von Anne-Marie Bonnet, Werner Busch, Hubertus Kohle, Regine Prange and Dethard von Winterfeld, 7/8, 2001, S. 33-44.
- Pomian 1989 Pomian, Krzysztof: L'art contemporain et les musées, Paris 1989.
- Pomian 1998 Pomian, Krzysztof: Zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem: die Sammlung.« In: Ders.: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln. Berlin 1998, 13-72.

- Pomian 1998 Pomian, Krzysztof: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln. Berlin 1998.
- Price 2001 Price, Renée: Neue Welten. Deutsche und österreichische Kunst 1890-1940, New York 2001.
- Rössler 2011 Rössler, Patrick: Exil mit Kalkül. Strategische Netzwerke als Starthilfe: Herbert Bayers „Neubeginn“ in den USA (1938), in: Dogramaci/Wimmer 2011, S. 51-70.
- Rössler 2014 Rössler, Patrick: Der einsame Großstädter. Herbert Bayer: Eine Kurzbiographie, Berlin 2014.
- Ruby 1999 Ruby, Sigrid: "Have we an American Art?" Präsentation und Rezeption amerikanischer Malerei im Westdeutschland und Westeuropa der Nachkriegszeit, Weimar 1999.
- Savoy 2006 Savoy, Benedicte (Hg.): Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701 – 1815, Mainz 2006.
- Schimpf 2008 Schimpf, Cornelia: Versagen einer Zukunftsstadt: Kulturpolitik in der Weimarer Republik am Beispiel des Staatlichen Bauhauses in Weimar von 1919 bis 1925, Berlin 2008.
- Schmidt-Burkhardt 2005 Schmidt-Burkhardt, Astrit: Stammbäume der Kunst. Zur Genealogie der Avantgarde, Oldenburg 2005.
- Schneemann/Schmutz 2003 Schneemann, Peter J./Schmutz, Thomas: Masterplan. Konstruktion und Dokumentation amerikanischer Kunstgeschichte, Akten des internationalen Kolloquiums Villa Metteln in Musi bei Bern, Bern 2003.
- Schneemann 2003 Schneemann, Peter J.: „There is no style“ Der Diskurs als Krise der 50er Jahre, in: Schneemann/Schmutz 2003.
- Schnittpunkt 2013 Schnittpunkt ARGE (Hg): Handbuch Ausstellungstheorie und –praxis, Wien 2013.
- Schober 2004 Schober, Carolin: Das Auswärtige Amt und die Kunst in der Weimarer Republik. Kunst- und Kunstgewerbeausstellungen als Mittel deutscher auswärtiger Kulturpolitik in Frankreich, Italien und Großbritannien, Frankfurt a. M. 2004.
- Scholze 2004 Scholze, Jana: Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin, Bielefeld 2004.
- Scholze 2010 Scholze, Jana: Kultursemiotik: Zeichenlesen in Ausstellungen, in: Baur 2010.
- Schwarz 2009 Schwarz, Frederic J.: "Funktionalismus heute": Adorno, Bloch und das Erbe des Modernismus in der BRD, in: Baumhoff/Droste 2009.
- Sheehan 2000 Sheehan, James J.: Museums in the German Art World: From the End the Old Regime to the Rise of Modernism, Oxford/Berlin 2000.
- Siebenbrodt 2012 Siebenbrodt, Michael (Hg.): Bauhaus Weimar. Entwürfe für die Zukunft, Ostfildern 2000.
- Staniszewski 1998 Staniszewski, Mary Anne: The power of display: A history of exhibition installations at the Museum of Modern Art, Cambridge 1998.
- Stavinsky 1993 Stavinsky, Gail: Museen und Sammler, in: Joachimedes/Rosenthal 1993, S. 163-170.

- Stegbauer 2010 Stegbauer, Christian (Hg.): Netzwerkanalyse und Netzwerktheorie. Ein neues Paradigma in den Sozialwissenschaften, Wiesbaden ²2010.
- Steigerwald 2008 Steigerwald, Jörn: Kulturtransfer, in: Nünning 2008, S. 404.
- Sternfeld 2005 Sternfeld, Nora: Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, Wien 2005.
- te Heesen 2012 te Heesen, Anke: Theorien des Museums zur Einführung, Hamburg 2012.
- Topp 2001 Topp, Leslie: Momente der Rezeption der deutschen und österreichischen dekorativen Künste des frühen 20. Jahrhunderts in den Vereinigten Staaten, in: Price 2001, S. 572-583.
- Tupitsyn 2000 Tupitsyn, Margarita: Ablehnung und Akzeptanz des Bauhaus-Gedankens in Amerika, in: Ausst.Kat. Essen 2000, S. 15-25.
- Ursprung 2003 Ursprung, Philip: Plasterman: Allan Kaprows und Claes Oldenburgs Streit um das Erbe des New York School, in: Schneemann/Schmutz 2003.
- Valentiner 1919 Valentiner, Wilhelm: Umgestaltung der Museen im Sinne einer Neuen Zeit, Berlin 1919.
- Varnedoe 1995 Varnedoe, Kirk: The Evolving Torpedo: Changing Ideas of the Collection of Painting and Sculpture of the Museum of Modern Art, in: Elderfield 1994, S. 12-73.
- Vergo 1989 Vergo, Peter (Hg.): The New Museology, London 1989.
- Vieregg 2008 Vieregg, Hildegard: Geschichte des Museums. Eine Einführung, München 2008.
- Wagner 2009 Wagner, Christoph (Hg.): Esoterik am Bauhaus. Eine Revision der Moderne? , Regensburg 2009.
- Wahl 2009 Wahl, Volker: Das Staatliche Bauhaus in Weimar. Dokumente zur Geschichte des Instituts 1919-1926, Köln 2009.
- Waidacher 1999 Waidacher, Friedrich: Handbuch der allgemeinen Museologie, Wien ³1999.
- Waidacher 2005 Waidacher, Friedrich: Museologie, knapp gefasst, Wien 2005.
- Walz 2016 Walz, Markus (Hg.): Handbuch Museum: Geschichte – Aufgaben – Perspektiven, Stuttgart 2016.
- Weber 1995 Weber, Nicolas Fox: Patron Saints. Five Rebels Who Opened America to a New Art, 1928-1943, Yale ²1995.
- Wick 1993 Wick, Rainer K.: Bauhaus Pädagogik, Köln 1993.
- Wick 2000 Wick, Rainer K.: Bauhaus – Kunstschule der Moderne. Das Standardwerk zu den grundlegenden pädagogischen Konzepten des Bauhauses, Ostfildern-Ruit 2000.
- Wimmer e.a. 2009 Kunstsammlerinnen. Peggy Guggenheim bis Ingvild Goetz, Berlin 2009.
- Wingler 1968 Wingler, Hans M.: Das Bauhaus. 1919-1933 Weimar Dessau Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937, Bramsche 1975.
- Winkler 1993 Winkler, Kurt: Die Architektur am Bauhaus in Weimar, Berlin 1993.

- Winkler 2002 Winkler, Kurt: Museum und Avantgarde. Ludwig Justis Zeitschrift „Museum der Gegenwart“ und die Musealisierung des Expressionismus, Opladen 2002.
- Wolfe 1981 Wolfe, Tom: Mit dem Bauhaus leben (1981), aus dem Englischen von Harry Rowohlt, Berlin/Wien 2001.
- Wortmann 1993 Wortmann, Sigrid: Bauhaus textiles. Women artists and the weaving workshop, London 1993.
- Ziaja 2013 Ziaja, Luisa: Ausstellungsgeschichten. Ansätze der Historisierung im Kunstfeld, in: Schnittpunkt ARGE (Hg): Handbuch Ausstellungstheorie und –praxis, Wien 2013.