

SIBYLLE HOIMAN UND MATTHIAS NOELL

Die »Section allemande« in Paris 1930

Bilder einer Ausstellung

I. Promenade

Am 14. Mai 1930 wurde die Jahresausstellung der Société des artistes décorateurs im Grand Palais an den Champs-Élysées in Paris eröffnet (Abb. 1). Dem Deutschen Werkbund waren fünf Säle zur Verfügung gestellt worden, in denen er mehrere hundert Exponate aus den Gebieten der Architektur und Wohnraumgestaltung, der Gebrauchsgeräteproduktion und des Kunstgewerbes, dazu Filme, Bühnen- und Theatermodelle sowie ein Postamt präsentierte. Die Ausstellungsleitung hatte Walter Gropius inne, beteiligt waren außerdem László Moholy-Nagy, Marcel Breuer und Herbert Bayer.

Die Ausstellung markierte einen Wendepunkt in der öffentlichen Wahrnehmung deutscher Gestaltung im Ausland. Zum einen präsentierte der Werkbund eine Vielzahl überaus moderner Gegenstände, mit denen man die Formgebung des Nachbarn in Frankreich bis dahin nicht assoziiert hatte, zum anderen lenkte er einen gänzlich neuen Blick auf die Objekte, ihren Anteil bei der Gestaltung von Wohnen und Leben sowie ihre Produktion, indem das grundsätzliche Verhältnis von handwerklicher und industrieller Fertigung thematisiert wurde. Nie zuvor waren die Hauptthemen des Deutschen Werkbunds, dessen Gründung zu diesem Zeitpunkt immerhin 23 Jahre zurücklag, seine weitgefassten Ansprüche, vom »Sofakissen bis zum Städtebau« tätig zu werden,¹ so systematisch und kondensiert einem großen Publikum vorgestellt worden. Die Ausstellung brachte, so war im Vorwort des begleitenden Katalogs zu lesen, »wege und ergebnisse zur darstellung, die organische verbindungen mit der heutigen sozialen und technischen welt erkennen lassen, und zwar für die gebiete der architektur, der wohnung, der bühne und des einzelgerätes vom möbel- bis zum schmuckstück.«²

¹ Hermann Muthesius: Wo stehen wir? Vortrag auf der IV. Jahresversammlung des Deutschen Werkbundes in Dresden 1911. In: *Die Durchgeistigung der deutschen Arbeit: Wege und Ziele in Zusammenhang von Industrie, Handwerk und Kunst*. Hg. v. Deutschen Werkbund. Jena 1912, S. 11–26, hier S. 16.

² C[harles] H[airon]: [Vorwort]. In: *Section allemande*. Hg. v. Deutschen Werkbund. Ausstellungskatalog Paris. Berlin 1930, unpag. Zur deutschen Abteilung vgl. v. a. Wulf Herzogenrath: *Ausstellungsgestaltung*. In: Ders. (Hg.): *bauhaus utopien – Arbeiten auf Papier*. Ausstellungskatalog Budapest, Madrid, Köln. Stuttgart 1988, S. 189–197; Kai-Uwe Hemken: *Die Zukunft im Räderwerk der Harmonie*. Utopievor-

Stellte die vom Auswärtigen Amt an den Deutschen Werkbund übertragene Ausstellung für die Regierung des Deutschen Reichs ein politisches Prestigeprojekt dar, so war es den Protagonisten vor allem darum zu tun, sich von den Leistungen der französischen Nachbarn auf dem Gebiet der Raumgestaltung und der Formgebung abzuheben und gestalterische Eigenständigkeit in Paris – auf der »große[n] Schaubühne der Welt«³ – zu demonstrieren.

Die fünf Säle hatten ihren je eigenen Schwerpunkt und waren als genau geplante Promenade hintereinander zu besichtigen, sodass die Besucherinnen und Besucher schließlich wieder zu ihrem Ausgangspunkt zurückgeführt wurden. Der Weg, den der Begleitkatalog zeichnerisch abbildete, leitete vom Eingang direkt in den Saal 1, wo man das Modell eines von Walter Gropius entworfenen zehngeschossigen Wohnhochhauses zeigte, das als kollektive Wohnform das inhaltliche Zentrum der Ausstellung bildete. Hinzu traten die für das Hochhaus entworfene und ausgeführte Kaffee-Bar mit Tanzfläche als Teil eines zentralen Gesellschaftsraums (Abb. 2 u. 3), eine zweigeschossige Galerie mit Bibliothek, die unter anderem Paul Brandts *Sehen und Erkennen* sowie die Reihe der *Propyläen Kunstgeschichte* zur Lektüre anbot, ferner Lese-, Spiel- und Grammo-

stellungen zweier Werkbund-Ausstellungen im Jahre 1930. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 39 (1994), H. 1, S. 79–90; Joachim Driller: Bauhäusler zwischen Berlin und Paris: Zur Planung und Einrichtung der »Section allemande« in der Ausstellung der Société des Artistes décorateurs français 1930. In: Isabelle Ewig, Thomas W. Gaehtgens, Matthias Noell (Hg.): Das Bauhaus und Frankreich 1919–1940. Berlin 2002, S. 255–273; Robin Krause: Die Ausstellung des Deutschen Werkbundes von Walter Gropius im »20^e Salon des artistes décorateurs français«. In: Ebd., S. 275–296; Paul Overy: Visions of the Future and the Immediate Past: The Werkbund Exhibition, Paris 1930. In: Journal of Design History 17 (2004), H. 4, S. 337–357; Annemarie Jaeggi (Hg.): Werkbund-Ausstellung Paris 1930: Leben im Hochhaus. Ausstellungskatalog Berlin. Berlin 2007; dies.: Werkbundaussstellung Paris 1930. In: Winfried Nerdinger (Hg.): 100 Jahre Deutscher Werkbund 1907/2007. Ausstellungskatalog München, Berlin. München 2007, S. 149f.; Sandra Karina Löschke: Communication Material: Experiments with German Culture in the 1930 Werkbund Exhibition. In: Matthew Mindrup (Hg.): The Material Imagination. Reveries on Architecture and Matter. Farnham 2015, S. 215–235; Wallis Miller: Points of View: Herbert Bayer's Exhibition Catalogue for the 1930 Section Allemande. In: Architectural Histories 5 (2017), H. 1, S. 1–22. Vgl. auch Friederike Kitschen: Ein umstrittenes Modell: Deutsches Kunstgewerbe in französischen Debatten. In: Dies., Julia Drost (Hg.): Deutsche Kunst – französische Perspektiven 1870–1945. Quellen und Kommentare zur Kunstkritik. Berlin 2007, S. 297–343; Ute Famulla: Der gelenkte Blick. Bedingungen und Möglichkeiten der Displayforschung auf Basis historischer Dokumentationsfotografie. In: Kai-Uwe Hemken (Hg.): Kritische Szenografie. Die Kunstausstellung im 21. Jahrhundert. Bielefeld 2015, S. 395–410; Robin Schuldenfrei: Luxury and Modernism: Architecture and the Object in Germany 1900–1933. Princeton, Oxford 2018, insbes. S. 255–268.

3 Max Osborn: Zwei Werkkunst-Ausstellungen. In: Bauwelt 21 (1930), H. 24, S. 1–13, hier S. 6.



Abb. 1

*Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit, Heft 11/12, 1930,
Cover mit einem Foto des Eingangsbereichs zur »Section allemande«,
Exemplar aus dem Nachlass Gropius*

fon-Nischen, eine Nachrichtenwand und der ›Turnplatz‹. Saal 2 zeigte Leuchten für das moderne Heim sowie Bühnen- und Theaterentwürfe, darunter das ›Totaltheater‹ von Gropius und das ›Lichtrequisit‹ von Moholy-Nagy, außerdem Filmausschnitte und Figuren des *Triadischen Balletts* von Oskar Schlemmer (Abb. 4). Am Eingang zu Saal 2 wartete auf den Besucher ein Standard-Postamt von Robert Vorhoelzer und der Oberpost-Direktion München, hier wurde der Ausstellungskatalog verkauft. Eine Runde führte die Besucher über eine Stahlrampe aus Tezett-Rosten in den Saal 3: Hier konnten sie drei vollständig eingerichtete Räume eines von Marcel Breuer und Gustav Hassenpflug entworfenen Wohnhochhauses von oben betrachten (Abb. 5); auch ein Blick auf die Planzeichnungen wurde angeboten. In Saal 4 gab es eine Zusammenstellung unterschiedlichster Alltagsdinge zu sehen – vom Spielzeug über Schmuck und zahlreiche Stoffmuster bis zum seriell gefertigten Möbel sowie



Abb. 2

Werkbundaustellung Paris, »Section allemande«, 1930, Saal 1: Gesellschaftsraum eines Wohnhochhauses mit Blick auf das Café und den Ausgang zur Bibliotheksgalerie, Raumgestaltung von Walter Gropius, Fotografie Berliner Bild-Bericht



Abb. 3

Werkbundaustellung Paris, »Section allemande«, 1930, Saal 1: Gesellschaftsraum des zehnstöckigen Wohnhochhauses, von der Galerie aus gesehen, Fotografie Photo L'Illustration



Abb. 4

Werkbundausstelung Paris, »Section allemande«, 1930,
Übergang zu Saal 2: Leuchten, Theaterfotografie und Filmausschnitte,
Raumgestaltung von László Moholy-Nagy, Fotografie Berliner Bild-Bericht



Abb. 5

Werkbundausstelung Paris, »Section allemande«, 1930,
Saal 3: Apartment eines Wohnhochhauses mit Blick in Bad und Herrenzimmer,
Raumgestaltung von Marcel Breuer, Fotografie Berliner Bild-Bericht

Einzelstücke und Serienprodukte aus Glas, Porzellan, Holz, Eisen und Stahl (Abb. 6) – und auch die von Herbert Bayer entworfene ›Einheitsschrift‹ aus dem Jahr 1926. Saal 5 präsentierte schließlich das Neue Bauen in großformatigen Fotografien und Modelle des Dessauer Bauhaus-Gebäudes, eines Krankenhauses von Breuer und Hassenpflug sowie eines Geschäftshauses von Mies van der Rohe (Abb. 7). An den gegenüberliegenden Wänden waren in acht Reihen seriell hergestellte Sitzmöbel aus Holz und Metall montiert – von Ludwig Mies van der Rohe, Adolf G. Schneck, Hans Luckhardt und Marcel Breuer – und ein höhenverstellbarer Bürodrehstuhl der AEG. Sämtliche Ausstellungsvitrinen und -regale sowie die Galerien waren nach Entwürfen von Gropius, Bayer und Breuer für die Ausstellung angefertigt und auch die Oberflächen eigens für den Anlass mit Stoffen, Linoleum, Trolit oder Glas bespannt, belegt oder verkleidet worden.

II. Die ›Bauhaus-Ausstellung‹

Im Mai 1930 hatten deutsche Gestalter nach zwanzig Jahren erstmals wieder die Gelegenheit, sich an einer Ausstellung in Paris zu beteiligen und den Stand des heimischen Kunstgewerbes sowie der Wohnraumgestaltung in Deutschland zu präsentieren – es war überhaupt das erste Mal, dass die Société des artistes décorateurs der Einrichtung einer eigenständigen ausländischen Abteilung zustimmte. Dass dieses Ereignis in einem Atemzug mit dem Bauhaus genannt oder sogar als Bauhaus-Ausstellung wahrgenommen und verbreitet wurde – und nach wie vor wird –, liegt darin begründet, dass die Protagonisten unmittelbar mit dem Bauhaus verbunden waren, obwohl keiner von ihnen zu jenem Zeitpunkt noch an dieser Schule tätig war: Walter Gropius zeichnete als ›Generalkommissar‹ für die Gesamtplanung und für Saal 1 verantwortlich, László Moholy-Nagy für Saal 2, Marcel Breuer für die Musterwohnräume in Saal 3 und die Bauleitung in Paris. Herbert Bayer gestaltete die Säle 4 und 5 sowie die Drucksachen, namentlich das Plakat und den Begleitkatalog.⁴ Saal 2 wartete überdies mit einer großen Bauhaus-Abteilung auf, in der man die Arbeit der Schule als konsequente Anwendung und Fortführung der Werkbundgedanken darstellte. Wie es zur Berufung von Gropius anstelle des zunächst vorgeschlagenen Bruno Paul gekommen war, der bereits 1910 künstlerischer Leiter der deutschen Abteilung auf der Weltausstellung in Brüssel gewesen war und zum Zeitpunkt der Planung als Direktor der Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst (heute: Universität der Künste Berlin) amtierte, konnte bislang nicht rekonstruiert werden.

Am 14. Dezember 1929 reisten Gropius, Moholy-Nagy und Bayer erstmals für fünf Tage nach Paris, um sich vor Ort mit den Gegebenheiten vertraut

⁴ Zur Planung der Ausstellung ausführlich Joachim Driller: *Bauhäusler zwischen Berlin und Paris* (Anm. 2).

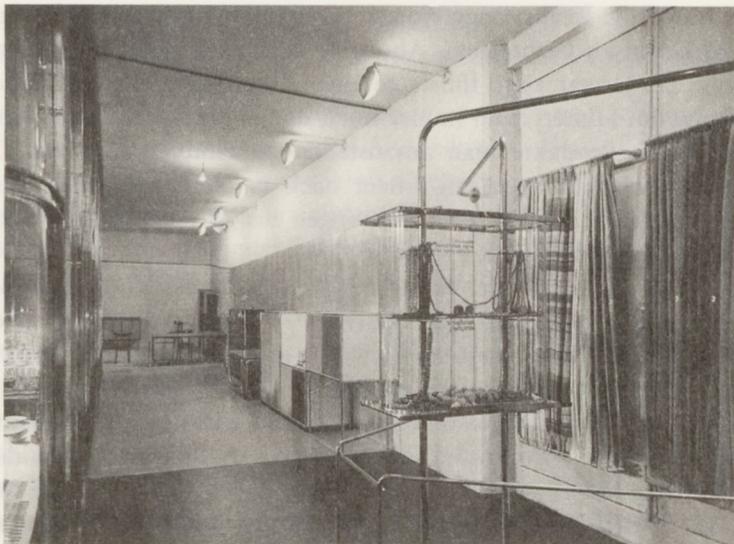


Abb. 6
 Werkbundaussstellung Paris, »Section allemande«, 1930,
 Saal 4: Möbel und Stoffe als Serienprodukte,
 Raumgestaltung von Herbert Bayer, Fotografie Berliner Bild-Bericht

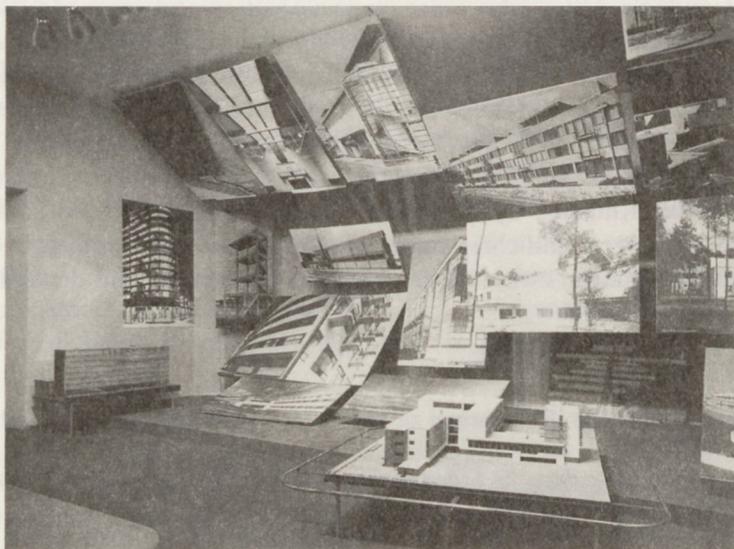


Abb. 7
 Werkbundaussstellung Paris, »Section allemande«, 1930,
 Saal 5: Fotoschau und Modelle moderner Architektur in Deutschland,
 Raumgestaltung von Herbert Bayer, Fotografie Berliner Bild-Bericht

zu machen und die Realisierung einiger bereits vorgezeichneter Ideen mit den Verantwortlichen zu besprechen. Aber erst Breuers Aufenthalt in Paris vom 11. bis zum 20. Januar 1930 führte zu einer Konkretisierung der Pläne, während Gropius im Hintergrund immer noch damit beschäftigt war, Firmen zu gewinnen, deren Produkte man auszustellen gedachte. Breuer und Gropius fuhren gemeinsam am 24. April erneut nach Paris; Breuer blieb nun dort, um die seit März begonnenen Ausführungen bis zu deren Fertigstellung am Eröffnungstag zu überwachen.

Auch im Katalog wurde der Bezug der Werkbundaustellung zum Bauhaus explizit hergestellt. Moholy-Nagy fasste in einem Beitrag das Konzept der Schule zusammen: »das bauhaus war eine arbeitsgemeinschaft und schule zugleich«. ⁵ Es ist durchaus charakteristisch, dass Moholy-Nagy in seinem Text die Vergangenheitsform wählte, denn die Entwicklung des Bauhauses seit dem Ausscheiden von Gropius im Frühjahr 1928 und die nachfolgende Tätigkeit von Hannes Meyer wurden in der »Section allemande« systematisch ausgespart, das Bauhaus mithin als ein historisch abgeschlossenes »laboratorium der neuen gestaltung« präsentiert. ⁶ Die Presse folgte dieser Lesart in weiten Teilen: So sah etwa Paul Bromberg in Paris die »Bauhaus-groep« am Werk. ⁷ Vor allem aber übernahm Sigfried Giedion, der in jenen Jahren mit Walter Gropius und anderen Bauhaus-Protagonisten bereits in engem Austausch stand, diese Sichtweise in seinen Rezensionen der deutschen Abteilung: »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«. ⁸ Noch deutlicher fiel Giedions Wortwahl im Rückblick aus. So schrieb er 1954 in seiner Monografie zu Walter Gropius, die Schau sei eine postume Würdigung der Leistungen des Bauhauses gewesen. ⁹ Eine ähnliche Einschätzung formulierte der Künstler, Gestalter und Kunsttheoretiker Richard Paul Lohse in seinem 1954 veröffentlichten Buch *Neue Ausstellungsgestaltung*, in dem er die engen Beziehungen zwischen der »Section allemande« und der Arbeit des Bauhauses hervorhob. ¹⁰

5 László Moholy-Nagy: [Kommentar zu Saal 2]. In: Section allemande (Anm. 2), unpag. 6 Ebd.

7 Paul Bromberg: De duitsche Afdeeling op de »salon des artistes décorateurs« te Parijs. In: Binnenhuis 12 (1930), H. 14, S. 161 f., hier S. 162.

8 Sigfried Giedion: Der Deutsche Werkbund in Paris. In: Der Cicerone 22 (1930), S. 429–434, hier S. 434.

9 Vgl. Sigfried Giedion: Walter Gropius. Mensch und Werk. Zürich 1954, S. 52.

10 Vgl. Richard Paul Lohse: Neue Ausstellungsgestaltung. 75 Beispiele neuer Ausstellungsform. Erlenbach-Zürich 1953, S. 22.

III. Der »Einmarsch«:

Das deutsche Kunstgewerbe in Paris vor der »Section allemande«

1930 waren die letzten deutschen Präsentationen in Paris noch gegenwärtig.¹¹ Man erinnerte sich vor allem an zwei Ausstellungen: die auf der Weltausstellung von 1900 und jene auf dem »Salon d'automne« von 1910. Im Jahr 1900 waren es die Mitglieder der Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk und späteren Werkbundgründer Richard Riemerschmid, Bernhard Pankok und Bruno Paul, aber auch der Mitbegründer der Darmstädter Mathildenhöhe, Joseph Maria Olbrich, die in ihren Ensembles eine offensichtlich erstaunliche konzeptionelle Geschlossenheit zeigten. Zahlreiche Stereotypen und Topoi, die noch 1930 eine eminente Rolle bei der Bewertung des deutschen Kunstgewerbes spielen sollten, wurden im Jahrzehnt vor dem Ersten Weltkrieg geprägt: Schwerfälligkeit, ein Hang zu Originalität und extremer Formerfindung, die perfekte Organisation in Produktion und Ausstellung, die Fähigkeit zur Aneignung fremder Einflüsse – in jedem Fall aber sah man die deutsche Gestaltung als Gegenpol und Gegenmodell der französischen an. Den Schritt des Deutschen Werkbunds in Richtung Serienfertigung, der sich unter anderem in Riemerschmids Maschinenmöbeln und 1914 im Typenstreit bereits angedeutet hatte, ging die französische Société des artistes décorateurs in vollem Bewusstsein nicht mit, vielmehr zielte sie auf die individuelle künstlerische Leistung – und stellte damit die Weichen für die spätere Diskrepanz zwischen der deutschen und der französischen Präsentation im Jahr 1930.

Eine Reihe weiterer Ausstellungen der Vereinigten Werkstätten in Turin (1902), St. Louis, Missouri (1904) und München (1908) führte zur Einladung in den Pariser Herbstsalon 1910 – man sprach in Paris, in Anspielung auf die Schlacht bei Sedan 1870, bereits von einem künstlerischen und gewerblichen »Sedan« der Franzosen.¹² Die Vereinigten Werkstätten »marschierten« mit 18 räumlichen Ensembles in Paris ein, jedes von einem einzigen Entwerfer verantwortlich, das Ganze jedoch in einer gemeinschaftlichen Leistung homogen konzipiert: »Rappelons d'abord qu'en 1910 les Munichois envahirent le Salon d'Automne [...] Munichois, aux yeux du public, devint synonyme de lourd, de disgracieux«.¹³ Die Erinnerungen an den Vorkriegssalon wurden 1930 in vielen französischen Rezensionen der »Section allemande« direkt, manchmal

¹¹ Vgl. hierzu v.a. Matthias Noell: Zwischen Krankenhaus und Mönchszelle: »Le nouveau visage de l'Allemagne« – Die Werkbund-Ausstellung 1930 im Spiegel der französischen Tagespresse. In: Isabelle Ewig, Thomas W. Gaetgens, Matthias Noell (Hg.): Das Bauhaus und Frankreich 1919–1940 (Anm. 2), S. 313–346; Friederike Kitschen: Ein umstrittenes Modell (Anm. 2).

¹² Zit. nach Friederike Kitschen: Ein umstrittenes Model (Anm. 2), S. 303.

¹³ Paul Fierens: Le »Deutscher Werkbund« au Salon des artistes décorateurs. In: Journal des débats politiques et littéraires, 10. Juni 1930, S. 4.

auch mit scharfem Ton aufgerufen, war es doch die erste deutsche Ausstellung dieser Art in Frankreich seit Kriegsende.

Dass die Erinnerung noch zwanzig Jahre später so lebendig war, lag sicherlich auch am Fehlen deutscher Entwürfe auf der viel beachteten »Exposition des arts décoratifs« im Jahr 1925. Bereits hier hatte es erste Anzeichen gegeben, dass die Debatte über den Stellenwert industrieller Fertigung von Alltagsdingen auch in Frankreich längst Einzug gehalten hatte.¹⁴ Die Abspaltung der Union des artistes modernes und ihr ebenfalls 1930 abgehaltener Salon im Musée des Arts Décoratifs waren die Folge dieser Spannungen innerhalb des französischen Designs – die »Section allemande« setzte sich unbewusst, vielleicht auch unbekümmert zwischen diese beiden Stühle – Walter Gropius jedenfalls zeigte sich von dieser Entwicklung nicht weiter beunruhigt.

IV. Die Exponate

Die »Section allemande« war die weltweit erste Ausstellung, die sich als Gesamtschau dem Thema »moderne Gestaltung« widmete und darunter sowohl handwerklich und manufaktuell hergestellte als auch industriell produzierte Waren verstand: Im Katalog hieß es zu Saal 4 lapidar, es würden »einzelstücke und serienprodukte« ausgestellt (Abb. 8).¹⁵ Moholy-Nagy schrieb dazu ebendort: »nicht das einzelwerk, nicht die individuelle höchstleistung sollen in den vordergrund geschoben werden, sondern die schaffung des allgemein giltigen [sic] typs, die entwicklung zum standard«.¹⁶

Hinter der Rezeption als einer Schau, die sich über das gezeigte Boardinghouse einem neuen Wohnen und einem neuen Städtebau verschrieb, geriet die Vielfalt der gezeigten Produkte in den Hintergrund. Schon Richard Paul Lohse thematisierte das breite Produktspektrum bei seiner Zusammenstellung 1954 kaum noch, in der Rückschau dominierte der »neue« Blick auf die Dinge und nicht mehr diese selbst. Deren »Bedeutung«, nicht etwa ihr »Gebrauchswert« wurde in Paris inszeniert – als »zeichen der allmählichen vereinigung des künstlerischen mit dem technisch-fabrikatorischen geist, als etappe auf dem weg zur überwindung des unheilvollen zwiespalts zwischen wirklichkeit und geist«, wie es im Vorwort des Katalogs hieß.¹⁷ Es war also durchaus konsequent von den vier beteiligten Gestaltern, die Funktionalität der Dinge über die Auratisierung ihrer Form und mithilfe einer ausgefeilten Ausstellungsgestaltung zu vermitteln: Die Präsentation selbst avancierte über das Zeigen der Dinge hinaus zum

¹⁴ Vgl. v. a. Le Corbusier: *L'art décoratif d'aujourd'hui*. Paris 1925.

¹⁵ [Anon.: Kommentar zu Saal 4]. In: *Section allemande* (Anm. 2), unpag.

¹⁶ László Moholy-Nagy: [Kommentar zu Saal 2]. In: *Section allemande* (Anm. 2), unpag.

¹⁷ C[harles] H[airon]: [Vorwort]. In: *Section allemande* (Anm. 2), unpag.



Abb. 8

Werbundausstellung Paris, »Section allemande«, 1930,
Saal 4: Serienprodukte und Einzelstücke, Raumgestaltung von Herbert Bayer,
Fotografie Photo L'Illustration

Exponat, wurde Mittel und Zweck zugleich und somit zu einem Ausgangspunkt für das konzeptionelle Ausstellen. Bayer selbst schrieb später:

the new point of view is not based only on stylisation. the object to be represented should not simply be shown and exhibited in the old museum sense. the essence of the present-day concept follows: the theme must be clearly expressed, its special character, its purpose and value, its advantages and disadvantages; by means of comparison, survey, sequence, exhibition and representation. the theme should not retain its distance from the spectator, it should be brought close to him, penetrate and leave an impression on him, should explain, demonstrate, and even persuade and lead him to a planned and direct reaction.¹⁸

¹⁸ Herbert Bayer: Fundamentals of Exhibition Design. In: PM [Program Manager]. An Intimate Journal for Production Managers, Art Directors, and their Associates 6 (1939/1940), H. 2, S. 17–25, hier S. 17.



Abb. 9
 Werkbundaustellung Paris, »Section allemande«, 1930,
 Saal 4: Christbaumschmuck, Raumgestaltung von Herbert Bayer,
 Fotografie Photo L'illustration

Neben den insbesondere über die zirkulierenden Fotografien bekannt gewordenen Exponaten aus dem unmittelbaren Bauhaus-Kontext wurden in Paris Objekte aus Holz und Textil von den Werkstätten Loheland, Textilien und Fotografien aus den Werkstätten der Stadt Halle (Burg Giebichenstein), Metallarbeiten von der Badischen Kunstgewerbeschule Pforzheim und Kinderspielzeug aus dem Bayerischen Nationalmuseum gezeigt. Die Berufsschule für Knaben und Mädchen in Lauscha lieferte Christbaumschmuck (Abb. 9), Holzschnitzereien kamen von Georg Lang selig Erben aus Oberammergau. Vertreten waren zudem die Kunstgewerbeschule Essen, die Staatliche Akademie für Kunst und Kunstgewerbe Breslau, die Staatliche Fachschule für Glasindustrie Zwiesel, die Staatliche Fachschule für Glasinstrumententechnik Ilmenau und die Staatliche Fachschule für Korbflechterei Lichtenfels. Präsentiert wurden auch Teedosen aus der Staatlichen Keramischen Hochschule in Bunzlau, Holzspielzeug und Holzschalen aus der Staatlichen Akademie für Kunstgewerbe in Dresden sowie Spitzen aus der Staatlichen Kunstschule für Textilindustrie

in Plauen. Am Ende waren es aber gerade nicht die Produkte und ihre Vielfalt, sondern das Gesamtkonzept und die neuartige Form des Ausstellens, die in Erinnerung blieben.

Nicht alle Hersteller konnten sich mit der Präsentation ihrer Produkte in der Pariser Ausstellung anfreunden. Walter Gropius versuchte daher, die mancherorts geäußerte Kritik zu beschwichtigen, indem er auf die Programmatik des Ausstellungskonzepts verwies: »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 infolgedessen unmöglich die übliche schaufensterausstellung vornehmen«. ¹⁹

V. Das ›abstrakte Leben‹ – Rezeptionslinien einer Ausstellung

Die Ausstellung der »Section allemande« kann, allein von der Anzahl der Rezensionen her, als Erfolg gewertet werden; kaum eine andere Ausstellung dieser Zeit hat so viel Resonanz erfahren. Die französische Tagespresse berichtete teilweise ausführlich über den deutschen Beitrag, in deutschsprachigen Printmedien wurde die Präsentation ebenfalls ausgiebig gewürdigt. Weitere Rezensionen erschienen in den Niederlanden und auch in englischen Medien. Die Einschätzungen, wie die Ausstellung zu bewerten sei, schwankten jedoch erheblich. Nicht immer waren die von Sigfried Giedion später als enthusiastisch gewerteten Kommentare auch wirklich so gemeint, etwa wenn er den mittlerweile siebzjährigen Arsène Alexandre zitierte. Dieser habe die Einrichtung des ›abstrakten Lebens‹ konstatiert, und wolle damit die Eigenschaften ›kalt‹ und ›blutleer‹ assoziiert wissen. ²⁰ Ungeachtet dieses Einwands sah indessen auch Alexandre positive Seiten: In wissenschaftlicher Hinsicht sei die Ausstellung der »Section allemande« durchaus bemerkenswert. ²¹

Für die deutsch-französisch-englische Doppelnummer der reich bebilderten Zeitschrift *Die Form*, in der die Diskussion um »Typenware« und »Typenerzeugung von der handwerklichen bis zur industriellen Herstellung« beleuchtet wurde, holte man sich durch Beiträge von Wilhelm Lotz, Roger Ginsburger, Philip Morton Shand, Victor Bourgeois und Lewis Mumford eine international ausgewogene und zugleich positive Kontextualisierung ins Heft. ²² Ginsburger äußerte nach der Besichtigung der Ausstellung dennoch Kritik, wengleich in

¹⁹ Walter Gropius an Erich Raemisch, 15. März 1930. Zit. nach Joachim Driller: Bauhäusler zwischen Berlin und Paris (Anm. 2), S. 267.

²⁰ Vgl. Sigfried Giedion: Walter Gropius (Anm. 9), S. 52.

²¹ Vgl. Arsène Alexandre: Le Salon des Décorateurs. In: Le Figaro, 16. Mai 1930, S. 4.

Vgl. hierzu auch Sigfried Giedion: Der Deutsche Werkbund in Paris (Anm. 8), S. 430.

²² Die Form 5 (1930), H. 11/12, S. 304.

der Schweizer Zeitschrift *Das Werk* und dort auch nur unter seinem Pseudonym Durant-Dupont. Er drehte Alexandres positive Wertung geradezu um: »Man gebärdet sich wissenschaftlich, aber man begnügt sich mit dem Anschein von Wissenschaftlichkeit«. ²³ Ginsburgers Forderung, es müsse ein entschiedeneres Augenmerk auf den Gebrauchsgegenstand für alle gelegt werden, schloss sich auch der Niederländer Paul Bromberg an – beide aber stimmten der grundsätzlichen Stoßrichtung der Ausstellung zu. ²⁴

Generell waren die Kommentare der deutschsprachigen Autoren wie etwa Wilhelm Hausenstein, Max Osborn und Sigfried Giedion durchaus positiv – Walter Gropius hatte die Rezensenten immerhin teilweise selbst vorgeschlagen. ²⁵ Osborn, der explizit den Vergleich zum Bauhaus zog und die Schau eine »Gropius-Ausstellung« nannte (und sich sicherlich erfreut im Bücherregal der Bibliothek entdeckte), ²⁶ fand das Konzept konsequent und hob die moderne Formensprache hervor. Die präsentierten Entwürfe empfand er trotz aller konstruktivistischen Energie als angenehm. Theo van Doesburg besuchte ebenfalls die deutsche Abteilung, nicht nur, weil er sich gerade selbst mit seinem Hausbau beschäftigte und dafür Stahlrohrmöbel entwarf, sondern auch, weil er das Bauhaus sowie dessen Protagonisten seit seiner Weimarer Zeit gut kannte und deren Arbeit – gerade im Vergleich mit der modernen Gestaltung und Architektur in Paris, wo er seit einigen Jahren lebte – durchaus schätzte. ²⁷

Giedion, für den bereits sein Besuch auf der »Bauhauswoche« in Weimar 1923 ein einschneidendes Erlebnis gewesen war und der 1926 das damals gerade fertiggestellte Bauhaus-Gebäude Dessau sowie die Meisterhäuser besucht und fotografiert hatte, verfasste auf Bitte von Gropius mehrere Besprechungen, unter anderem für die Zürcher und Basler Tagespresse. ²⁸ Vor allem in der Ber-

23 Durant-Dupont [= Roger Ginsburger]: Der Deutsche Werkbund im Salon der artistes-décorateurs, Paris. In: *Das Werk*. Schweizer Monatsschrift für Architektur, Kunstgewerbe, Freie Kunst 17 (1930), H. 7, S. 197f., hier S. 198.

24 Vgl. Paul Bromberg: De duitsche Afdeeling (Anm. 7).

25 Vgl. Walter Gropius an Fritz Drach, 19. Februar 1930. Zit. nach Joachim Driller: Bauhäusler zwischen Berlin und Paris (Anm. 2), S. 266.

26 Max Osborn: Deutsche Werkkunst in Paris. Die Gropius-Ausstellung. In: *Vossische Zeitung*, 13. Mai 1930, Abendausgabe, S. 1. Weitere Berichte Osborns erschienen ebenso in der *Vossischen Zeitung* sowie in deren *Unterhaltungsblatt*.

27 Vgl. Theo van Doesburg: Het meubel in den ouden en den nieuwen tijd. In: *Intérieur*. Geïllustreerd tijdschrift voor woning-inrichting 47 (1930), H. 271, S. 1567–1574 u. H. 272, S. 1609–1615 sowie ders.: De beelding van het interieur. In: *Binnenhuis* 12 (1930), H. 14, S. 157–161. Vgl. auch Matthias Noell: Im Laboratorium der Moderne. Das Atelierwohnhaus von Theo van Doesburg in Meudon – Architektur zwischen Abstraktion und Rhetorik. Zürich 2011.

28 Vgl. etwa Sigfried Giedion: Bauhaus und Bauhauswoche zu Weimar. In: *Das Werk*. Architektur und Kunst / L'oeuvre. Architecture et art 10 (1923), H. 9, S. 232–234; ders.: Der Deutsche Werkbund in Paris (Anm. 8); ders.: Der Deutsche Werkbund in

liner Halbmonatszeitschrift *Cicerone* bezog Giedion die französische Kritik in seine Überlegungen mit ein, ging jedoch, wie oben beschrieben, nicht ganz korrekt mit den Textstellen und Aussagen um. So wendete er beispielsweise auch Arsène Alexandres Satz, die Ausstellung zeige das Skelett eines neuen Lebens, ins Positive: »La squelette d'une vie nouvelle!« (mit Ausrufezeichen)²⁹ – wo dieser doch eigentlich geschrieben hatte, es fehle (ohne Ausrufezeichen) an Fleisch, an goldenem oder ebenholzfarbenem Haar, am Liebreiz der Münder und Augen, am Herzschlag, die man im französischen Dekor durchaus finden könne.³⁰

Deutlich kritischer als Giedions Lobpreisung fiel die Besprechung von Julius Posener in der *Baugilde* aus, der Zeitschrift des Bunds Deutscher Architekten. Posener, der den Werkbund als »radikalste Gruppe in Deutschland« ansah, thematisierte das mangelnde Gleichgewicht der Nationen, da sich der Deutsche Werkbund auf die Serienherstellung fokussiere, während bei den Franzosen ein »kapriziöse[r] Formwillen[-]« dominiere, der im besten Fall »monumental« und im schlimmsten »brutal« wirke. Mit dieser Einschätzung benannte Posener ein aus seiner Sicht offensichtliches Problem: Der Werkbund habe die »falsche« Ausstellung für seinen Beitrag gewählt. Ungeachtet dieser negativen Wertung ist Poseners Beitrag als ein Versuch zu verstehen, Ausgewogenheit herzustellen oder wenigstens anzumahnen: »Vielleicht wird man in Deutschland einmal einsehen, dass es nötig ist, den Franzosen, gerade den Franzosen einmal etwas anderes zu zeigen, als unsere Maschinengewehre; sagen wir, unsere Wälder. Statt Gropius vielleicht einmal Salvisberg oder Tessenow. Schade, dass der Eindruck des Kalten so sehr dominiert.«³¹

Den französischen Rezensenten fielen hingegen in erster Linie die extremen Unterschiede zu den Präsentationen der deutschen Raumkunst aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg ins Auge, und sie hatten Schwierigkeiten, diese richtig zu deuten. Henri Clouzot sah sich nach seiner Besichtigung lediglich darin bestätigt, dass die französische Überlegenheit der dekorativen Künste

Paris. In: Neue Züricher Zeitung, 17. Juni 1930; ders.: Der 20. Salon der Société des Artistes Décorateurs im Grand Palais in Paris. In: Basler Nachrichten, 27. Juni 1930.

²⁹ Sigfried Giedion: Der Deutsche Werkbund in Paris (Anm. 8), S. 430. Im Verlauf des Textes setzt Giedion das Zitat in einen Zusammenhang mit weiteren Paraphrasierungen von Alexandres Rezension: »Ist es nicht zum Verwundern, daß selbst im »Figaro« (16. Mai 1930) Arsène Alexandre, [...] der seiner ganzen Einstellung nach selbstverständlich auf anderem Boden steht, der Ausstellung eine gewisse Hochachtung nicht verweigert? [...] Man kann verstehen, daß in dem siebzigjährigen Beschauer Bedenken aufsteigen, ihm fehlt das »Schlagen des Herzens (les battements du cœur)«, aber er fügt doch hinzu: »Die Veranstalter haben in diesem Werk das Skelett für ein neues Leben geschaffen.« Ebd., S. 434.

³⁰ Vgl. Arsène Alexandre: Le Salon des Décorateurs (Anm. 21).

³¹ Julius Posener: Die deutsche Abteilung in der Ausstellung der Société des artistes décoratifs français. In: Die Baugilde 12 (1930), H. 11, S. 968–984, hier S. 968, 983.

anhalte – »l'atmosphère de la section allemande est d'un manque absolu de sensibilité«,³² einem anderen Rezensenten zufolge mangelte es den deutschen Werken an »beauté«. ³³ Was aus der Vorkriegszeit als dunkel und schwer in Erinnerung geblieben war, schien hier nun ins andere Extrem zu kippen: »Ce qui frappe, au premier abord, dans la section allemande du Salon des artistes décorateurs, c'est la légèreté«. ³⁴ Gab es vor dem Ersten Weltkrieg schwere, vielleicht sogar schwerfällige Monumentalität zu sehen, dominierte nun die kühle Transparenz eines Wohngebäudes, das in seiner spartanischen Einrichtung an eine Kaserne erinnere – die militärischen Konnotationen zogen sich wie ein Leitfaden durch die Texte. ³⁵

Anlässlich der Ausstellung manifestierte sich ein grundlegender, kunsttheoretischer und ästhetischer Konflikt der beiden Nationen: Der Werkbund ziele auf eine abstrakte Idee, so Pierre Lavedan, Frankreich hingegen auf die kunsthandwerkliche Ausführung, theoretische Überlegungen stelle man hier, wenn überhaupt, erst im Anschluss auf. ³⁶ Die »Section allemande« hätte, so Giedion im Rückblick, den Beginn einer neuen kulturellen Beziehung zwischen Frankreich und Deutschland initiieren sollen, tatsächlich aber markierte sie auch deren erneutes Ende: ³⁷ Bei der nächsten Beteiligung an einer Pariser Ausstellung im Jahr 1937 zeigte sich das Deutsche Reich von einer wiederum gänzlich anderen Seite.

VI. Die Design-Ausstellung

Mit ihrem gelenkten Rundgang, den neuen Präsentationsformen sowie der Integration neuer Medien, Materialien und Funktionen kann die »Section allemande« als epochenmachende, da vollständig nach einem Grundkonzept durchgestaltete Design-Ausstellung gelten. Alfred Barr äußerte sich acht Jahre später anlässlich der 1938 vom Museum of Modern Art in New York ausgerichteten Bauhaus-Ausstellung eindeutig in diese Richtung und benannte auch explizit den Stellenwert des deutschen Industriedesigns jener Jahre: »Consistent in

- 32 Henri Clouzot: Le Werkbund au Grand Palais. In: L'Opinion, 7. Juni 1930, S. 15 f.
 33 L.P.: Aujourd'hui, vernissage du Salon des artistes décorateurs. In: Le Petit Journal, 15. Mai 1930, S. 2.
 34 Léandre Vaillat: Au Salon des artistes décorateurs. I. Introduction à l'exposition allemande / II. La section allemande / III. La section française. In: Le Temps, 21. Mai 1930, S. 4 f.; 27. Mai 1930, S. 3; 12. Juni 1930, S. 4, hier 21. Mai 1930, S. 4.
 35 Vgl. Yvanhoé Rambosson: Les erreurs de goût des décorateurs allemands au Salon du Grand Palais. Le public reconnaît leurs qualités pratiques mais ne se plaît pas dans leurs ensembles. In: Comœdia, 6. Juni 1930, S. 1 f.
 36 Vgl. Pierre Lavedan: Le Salon des décorateurs. In: L'Architecture 43 (1930), H. 7, S. 229–236.
 37 Vgl. Sigfried Giedion: Walter Gropius (Anm. 9), S. 52.

program, brilliant in installation, it stood like an island of integrity, in a mélange of chaotic modernistic caprice, demonstrating (what was not generally recognized at that time) that German industrial design, thanks largely to the Bauhaus, was years ahead of the rest of the world«. ³⁸

Nur kurz zuvor hatte sich Herbert Bayer erstmals nach 1930 grundlegend zum Thema der modernen Ausstellungsgestaltung geäußert. Sein 1937 wohl im Rahmen seiner Londoner Einzelausstellung oder auch für seine im selben Jahr erfolgte erste USA-Reise verfasster, jedoch erst zwei Jahre später publizierter Artikel *Fundamentals of Exhibition Design* drückte schon im Titel den Anspruch an das neue Gestaltungsfach deutlich aus. Es ist bezeichnend, dass Bayer bei seinen Ausführungen von der Ausstellungsgestaltung der »Section allemande« ausging. ³⁹ In einer Reihe von Skizzen demonstrierte er die »organisierte« Lenkung von Besuchern im Ausstellungsraum und benutzte hierzu Gangliniendiagramme, wie man sie zur Effizienzsteigerung der Haushaltsführung verwendete. ⁴⁰

Der hohe Stellenwert, den die Ausstellung der Bewegung des Besuchers und dessen Perspektivwechseln einräumte, äußerte sich sowohl in der ausgefeilten Besucherführung entlang der geschwungenen Glaswände in Raum 2 der deutschen Abteilung wie auch in Gropius' Stahlbrücke, von der man von oben in die Räume blicken wie auch in Gropius' Stahlbrücke, von der man von oben in die Räume blicken konnte. Besonderen Eindruck auf die Besucherinnen und Besucher machte vor allem Bayers Hängung der großformatigen Architektur-fotografien, die, an Drähten aufgespannt, einen dreidimensionalen Bildraum erzeugten. Denn im Gegensatz zu den perspektivischen Überlegungen und Sehpyramiden von Leon Battista Alberti oder Albrecht Dürer, die eine korrekt konstruierte Wiedergabe der räumlichen Umwelt in der Fläche erläuterten, richtete sich Bayers Sehstrahl des Auges auf die Herstellung von besserer Sichtbarkeit zweidimensionaler Exponate durch die Erzeugung von Raum. Bei der Herausbildung der Visuellen Kommunikation im »Jahrhundert des Auges« spielte die »Section allemande« eine zentrale Rolle. ⁴¹ Die einzelnen flächigen Fotografien hingen nun so, wie die perspektivische Wahrnehmung des Indivi-

38 Alfred H. Barr: Introduction. In: Herbert Bayer, Walter Gropius, Ise Gropius (Hg.): Bauhaus 1919–1928. Ausstellungskatalog New York. New York 1938, S. 7–10, hier S. 7.

39 Vgl. Herbert Bayer: *Fundamentals of Exhibition Design* (Anm. 18).

40 Vgl. vor allem die Publikationen von Christine Frederick und Erna Meyer, u. a. Christine Frederick: *The New Housekeeping: Efficiency Studies in Home Management*. New York 1913; dies.: *Household Engineering. Scientific Management in the Home*. New York 1915; Erna Meyer: *Der neue Haushalt. Ein Wegweiser zu wirtschaftlicher Hausführung*. Stuttgart 41 1932. Vgl. auch Matthias Noell: *Bioscopic and Kinematic Books. Studies on the Visualisation of Motion and Time in the Architectural Book ca. 1900–1935*. In: *The Photo Researcher* 18 (2012), S. 44–58.

41 Otto Neurath: *Soziale Aufklärung nach Wiener Methode*. In: Ders.: *Gesammelte bildpädagogische Schriften*. Hg. v. Rudolf Haller, Robin Kinross. Wien 1991, S. 234.

duums es für Bayer nahelegte. Hatten vor ihm Rudolf von Laban und Oskar Schlemmer den Raum dem menschlichen Bewegungsvermögen angepasst und beide in ein reziprokes Verhältnis gebracht, richtete nun Bayer den Raum nach dem menschlichen Sehvermögen aus. Nach der Befreiung der Worte und der Buchstaben, der Farbe in Malerei und Architektur stand nun die Befreiung der gestalterischen Elemente auf dem Programm: »nicht die erkenntnis des kubus, sondern die überwindung des volumens, der starren plastik, die erobering der linie, des punktes, sogar des statisch schwebenden, der vorstoß der technik, mathematik, fantasie in den abstrakten unbegrenzten raum, führten zu einer auflockerung der gestalterischen elemente, die nach der befreiung aus dem umschlossenen, beengenden raum trachten«. ⁴²

Auch Bayers Stuhlpräsentation folgte dem Konzept der Verräumlichung, hingen die Sitzmöbel doch in einem eigenwilligen Arrangement an den Wänden, »halb schwebend, in vielfacher Wiederholung übereinander gereiht, bis zur Decke«, und zielten ihrerseits auf das »Gefangennehmen des Auges«. ⁴³ Ähnlich radikal war Gropius' Umsetzung der Brücke aus vorgefertigten Stahlträgern und -rosten, über die man ging, um eine Aufsicht auf den Sportbereich und in Marcel Breuers Wohnräume zu erhalten. Die Wegführung bewirkte nicht nur eine veränderte Perspektive, sondern auch ein überaus kohärentes Zusammenspiel mit den gezeichneten und publizierten Axonometrien der Räume. Weitere Sehexperimente gab es durch Spiegelungen, eine Konvexspiegelreihe sowie die großzügige Verwendung von geschwungenem Glas und gezielter Beleuchtung.

VII. *Typografie für eine Ausstellung*

»Auf keinen Fall darf der Ausstellungskatalog vergessen werden, den Herbert Bayer in typographisch und inhaltlich besonders sorgfältiger Art bearbeitete«, betonte bereits Giedion in seiner Rezension der »Section allemande«, und auch die französische Presse reagierte positiv auf das innovative Druckerzeugnis. ⁴⁴ Herbert Bayers typografische Leistung der sogenannten Neuen Typografie sollten Giedion, Max Bill und Bayer selbst nur kurze Zeit später in der Werbegrafik des Zürcher Wohnbedarfs weiterentwickeln.

In den Farben Schwarz, Grau und Rotbraun in Berlin gedruckt und von Hermann Reckendorf verlegt, führte der Katalog in seiner Gestaltung das Konzept und den Anspruch der Ausstellung perfekt zusammen: Klapptafeln sollten den Betrachtern das Verständnis des Raums im Druckmedium näherbringen,

⁴² Herbert Bayer: [o. T.]. In: Section allemande (Anm. 2), unpag.

⁴³ Sigfried Giedion: Der Deutsche Werkbund in Paris (Anm. 8), S. 431.

⁴⁴ Ebd., S. 430.

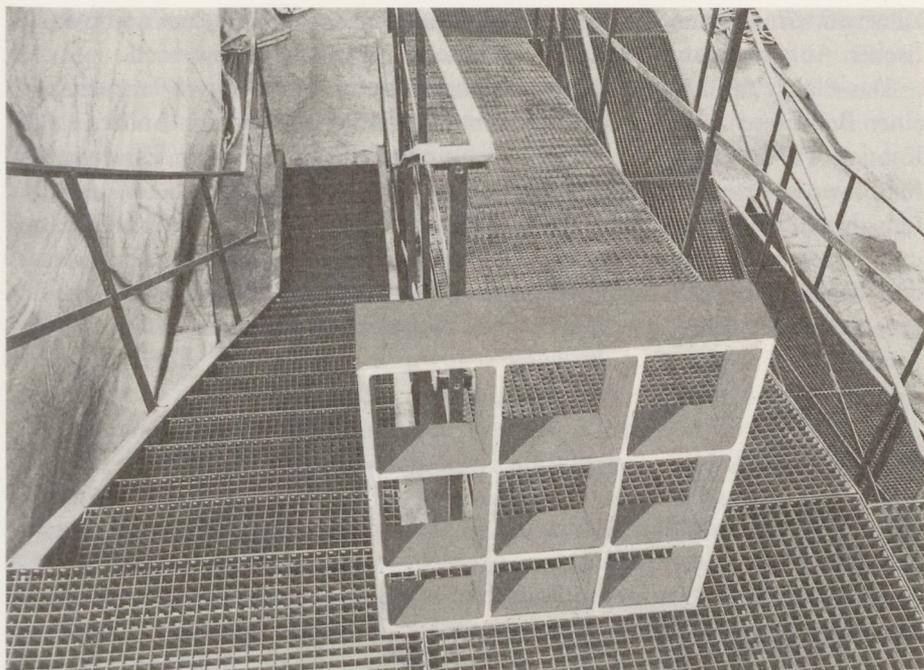


Abb. 10

Werkbundaussstellung Paris, »Section allemande«, 1930,
Saal 1: Metallbrücke aus Tezett-Rosten mit fotomontiertem Tezett-Rost-Element,
Gestaltung von Walter Gropius

die Zweisprachigkeit der Texte wurde farblich geschickt kontrastiert, ein praktisches Griffregister sorgte für haptisches Erleben und schnelle Orientierung. Der transparente Zellophan-Umschlag wiederholte mit seinem blindgeprägten Schriftzug »section allemande« das gedruckte, dreidimensional gezeichnete Pendant des Innentitels, während die einfache, industrielle Drahtheftung die unpräntiöse Funktionalität des Katalogs betonte. Ausgewählte Zitate von Bauhäuslern – Walter Gropius, Marcel Breuer, László Moholy-Nagy und Paul Klee – wurden mit Textstellen bekannter Werkbundmitglieder durchmischt, darunter Hermann Muthesius, Adolf Behne, Walter Curt Behrendt und Friedrich Naumann. Vor allem aber markierte die Bildverwendung einen gänzlich neuen Gestaltungsansatz: In Ermangelung von Fotografien der Ausstellung kombinierte Bayer höchst heterogenes Bildmaterial, indem er auf Fotos vorangegangener Ausstellungen, vorhandene Werbefotografien und Fotos der gezeigten Architekturmodelle zurückgriff. Hinzu traten Montagen aus Fotos und Zeichnungen, etwa der Tezett-Brücke, der Filmabteilung und der Textilien (Abb. 10). Ferner integrierte Bayer Zeichnungen von Breuer, Stefan Sebök, Rudolf Luderer sowie von ihm selbst in den Katalog, um die Anlage der Räume des Wohnhochhauses

zu vermitteln. Nicht selten korrelieren dabei die axonometrischen und fotografischen Aufsichten mit den später zu sehenden Präsentationsformen.

Das Plakat der Ausstellung wurde ebenfalls von Bayer entworfen, der auch einen Briefbogen für die »Section allemande« in Paris gestaltete. Anders als der Katalog wurde das Plakat bei H. Chachoin in Paris lithografiert. Es vereint die für Bayer in den Jahren um 1930 üblichen Elemente in den Raum gestellter, sich durchdringender Flächen und geometrischer Körper mit ihren Schatten und verschiedenen Projektionen. Als freie geometrische Komposition erinnert das Werbeplakat allerdings nur entfernt, etwa in der Transparenz der sich kreuzenden Flächen, an die gläsernen Wände und Durchsichten der realen Ausstellung.

VIII. Bilder der Ausstellung

Zahlreiche Fotos dokumentieren die Ausstellung und ihre vielfältigen inszenatorischen Ideen und Umsetzungen, die nicht selten an die Form- und Medienexperimente des Bauhauses anknüpften. Diese in deutschen und internationalen Zeitungen und Zeitschriften abgedruckten Abbildungen der Ausstellung spielten nicht zuletzt deshalb eine große Rolle, weil sie das Defizit der fehlenden Fotos im Katalog auszugleichen vermochten. Um den deutschen Beitrag des Werkbunds seiner Bedeutung gemäß breit zu vermitteln, waren in Verbindung mit einer ausführlichen Berichterstattung in der genannten Doppelnummer von *Die Form* Fotografien beim Berliner Bild-Bericht in Auftrag gegeben worden.⁴⁵ Es wurden schließlich 18 Raumaufnahmen abgedruckt, die auf diese Weise große Verbreitung vor allem bei der deutschsprachigen Leserschaft fanden. Sie boten nicht nur einen detaillierten Überblick des Ausstellungsparcours, sondern vermittelten auch einen Eindruck von der dortigen Atmosphäre.

Ganz im Sinne der als Rundgang konzipierten Schau wird auch der Leser der Zeitschrift über das Cover-Foto, das den Eingang in die »Section allemande« zeigt, sowie über geschickt gewählte Raumansichten und -aufsichten durch die Säle 1 bis 5 geführt (Abb. 1). Details der dort präsentierten Produkte spielen keine Rolle; vielmehr geht es um die innovativen Aspekte der jeweiligen Raumkonzeptionen, um das Zusammenspiel von Material, Form und Funktion. Die im hinteren Teil der Zeitschrift abgedruckten Aufnahmen des Berliner Fotografen Curt Rehbein zeigen dagegen die in Serien hergestellten Standardprodukte in Reihung und in Gruppen, als Nah- oder Schrägaufsicht, begleitet von entsprechenden Artikeln. Diese Fotografien waren zwar nicht in Paris entstanden, bilden jedoch Produkte ab, die dort ausgestellt wurden.

⁴⁵ Im Bauhaus-Archiv haben sich 31 Aufnahmen der Ausstellung mit dem Stempel des Berliner Bild-Berichts erhalten.

Eine zweite große Serie mit Raumaufnahmen, die insbesondere für die französischen Publikationen eingesetzt wurde, entstand im Auftrag der Photo L'Illustration Paris. Einige der Aufnahmen zeigen Bildausschnitte, die denen des Berliner Bild-Berichts sehr ähnlich sind: Offenbar boten sich bestimmte An-, Durch- und Aufsichten als Bildmotive an oder waren sogar als Blickpunkte angelegt. Darüber hinaus haben sich Detailaufnahmen erhalten, etwa von den Tezett-Rosten oder dem Weihnachtsschmuck, die einen anderen, individuellen Blick auf die Ausstellung offenbaren.

Der Urheber der in *Die Form* sowie in zahlreichen weiteren Zeitschriftenartikeln und Rezensionen verwendeten Fotografien des Berliner Bild-Berichts kann nicht eindeutig benannt werden; möglich, dass für Paris erneut Sasha Stone beauftragt worden war, der bereits 1929 erfolgreich mit dem Werkbund zusammengearbeitet und Aufnahmen des deutschen Pavillons von Ludwig Mies van der Rohe in Barcelona im Auftrag des Berliner Bild-Berichts angefertigt hatte.⁴⁶ Es ist nicht auszuschließen, dass der Deutsche Werkbund über die Berliner Agentur noch einmal auf ihn zukam, zumal bekannt war, dass Stone in Paris studiert hatte und dort gut vernetzt war. Nachweislich hielt sich Stone zudem 1930 in Paris auf, als er mit Paul Cohen-Portheim ein Buch publizierte, das im Oktober in *Die Weltbühne* besprochen wurde.⁴⁷ Die hohe Qualität und der in erster Linie abbildende Charakter – typisch für eine solche Auftragsarbeit – sowohl der Fotografien vom Barcelona-Pavillon als auch von der Pariser Ausstellung lassen durchaus Parallelen erkennen. Die fotografische Arbeit stellt sich ganz in den Dienst der Dokumentation und entbehrt einer spezifischen künstlerischen Handschrift. Bemerkenswert im Vergleich dazu sind die Aufnahmen des ebenfalls unbekannteren, für die Pariser Agentur tätigen Fotografen, dessen präzise gewählte Ausschnitte und Blickwinkel die Aufnahmen aus der »Section allemande« spannungsreicher und dynamischer erscheinen lassen.

Über diese beiden umfangreichsten Serien hinaus haben sich im Bauhaus-Archiv Berlin Fotografien von Moholy-Nagy und André Kertész erhalten sowie weitere Aufnahmen unbekannter Autorschaft, die zum Teil von einer bemerkenswerten Qualität sind und das Spektrum der Eindrücke von dieser Schau nochmals erweitern.

46 Vgl. hierzu auch Birgit Hammers: Vom Dokument zur Legende – Zur Autorschaft der Fotografien des Barcelona Pavillons. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 72 (2009), H. 4, S. 545–556; dies.: ›Sasha Stone sieht noch mehr‹. Ein Fotograf zwischen Kunst und Kommerz. Petersberg 2014.

47 Vgl. Paul Cohen-Portheim: Paris 1930. Mit Aufnahmen von Sasha Stone. Berlin 1930; vgl. Peter Panter [= Kurt Tucholsky]: Auf dem Nachttisch. In: Die Weltbühne 26 (1930), Nr. 44, S. 651–656, hier S. 655.

IX. Das Vorbild – Ausstellungsdesign nach der »Section allemande«

Die Ausstellungsgruppe unter der Leitung von Walter Gropius konnte an ihre für die Pariser Ausstellung entwickelten Ideen gleich mehrfach anknüpfen. Das auf Gropius zurückgehende Konzept des hochgelegten Laufgangs wurde in mehreren Ausstellungseinrichtungen weiterentwickelt und an die jeweiligen Bedingungen vor Ort angepasst. Schon ein Jahr nach der Pariser Schau richtete Gropius in bewährter Zusammenarbeit mit Moholy-Nagy und Bayer die Abteilung der Deutschen Baugewerkschaften ein, die innerhalb der »Deutschen Bauausstellung« in Berlin ebenfalls mit einer Brücke und einem vergleichbaren Parcours gezeigt wurde.⁴⁸ Und auch Marcel Breuer griff 1933 bei der Konzeption für die Verkaufsräume der Züricher Firma Wohnbedarf auf wesentliche Elemente der »Section allemande« zurück, unter anderem auf die Stahlgalerie aus Trittrosten und die damit verbundenen Möglichkeiten eines Auf- und Überblicks über die Verkaufsfläche. Mittlerweile in den USA, konnte Gropius zusammen mit Marcel Breuer und Xanti Schawinsky im Jahr 1939 die »Hall of Democracy« des Staates Pennsylvania auf der New Yorker »World's Fair« gestalten und hier eine weitere Brücke, die »Unity Bridge«, zwischen den Sektionen »Tradition« und »Fortschritt« einziehen.

Die Rezeption der deutschen Abteilung ging jedoch über solche selbstreferenziellen Weiterentwicklungen deutlich hinaus. Die von Bayer eingeführten, frei im Raum schwebenden Möbel wurden 1947 auf der »Mostra dell'arredamento – Mobili singoli« durch Luciano Canella und Anna Castelli Ferrieri aufgegriffen und radikalisiert – ein deutliches Zeichen, dass die Visualisierungen im Katalog ebensolche Wirkung zeigten wie die Fotos der Ausstellung. Das räumliche Hängesystem der großformatigen Fotografien wurde ebenfalls aufgegriffen: 1937 gestaltete Sven Ivar Lind in der Abteilung für Fremdenverkehrswerbung des schwedischen Pavillons auf der »Exposition internationale« in Paris eine solche »Tafelgruppe«. Die Wanderausstellung »Kriegsgefangen«, die das Internationale Komitee vom Roten Kreuz 1945 ausrichtete, zeigte eine reduzierte Bayer'sche Fotogalerie – ihr Gestalter Hans Fischli hatte von 1928 bis 1929 am Bauhaus in Dessau studiert. Serge Chermayeffs Ausstellung »Chicago Plans« schloss 1949 ebenso an die Hängetechnik an wie 1951 Ernesto Nathan Rogers mit »Architettura, misura dell'uomo« auf der IX. Mailänder Triennale. Die Faszination für Bayers Schwinkel-Untersuchung scheint freilich bis heute ungebrochen zu sein. In den letzten Jahren rezipierten vermehrt Künstlerinnen und Künstler Bayers Zentrierung auf das menschliche Auge und seine Möglichkeiten: Tilman Wendland (2004), Liz Deschenes (2009), Leif Ove Andnes und Robin Rhode (2009) sowie Dominique Hurth (2010) machten Bayers Diagramm von 1937 zum Ausgangspunkt ihrer installativen Arbeiten.

48 Vgl. hierzu den Beitrag von Patrick Rössler im vorliegenden Band.

X. Die ›einzigartige‹ Ausstellung

Die Ausstellungsabteilung des Deutschen Werkbunds kann mit Jean Baudrillard als ein besonderer Kreuzungspunkt, als eine ›einzigartige Situation‹ beschrieben werden.⁴⁹ In Paris trafen eine historische und soziopolitische Konstellation mit einer ausgeprägten Gestaltungsidee und einer starken funktionalen Einschränkung zusammen. Deutlicher als an vielen anderen Stellen kann man an der »Section allemande« ablesen, dass im Umkreis des Bauhauses übergeordnete Kontexte im Mittelpunkt der Arbeit standen, nicht etwa einzelne Produktlösungen. Die Ausstellungsgestaltung ging vom Besucher, seinen Bewegungen im Raum und seiner Wahrnehmung aus – und versuchte so, einen veränderten Umgang mit den Dingen zu initiieren. Die »Section allemande« stellte nicht nur Produkte aus, sondern spiegelte und reflektierte ihre gesellschaftlichen Zusammenhänge – bis heute vermögen die Fotografien diese komplexen Ideen zu vermitteln.

Die Präsentation kann zudem als eine Vorstufe für die erste retrospektive Bauhaus-Ausstellung in den USA – »Bauhaus 1919–1928« – nur acht Jahre später gelesen werden.⁵⁰ Als solche war sie ein wesentlicher Schritt zur Selbsthistorisierung des Bauhauses durch dessen Gründer Walter Gropius und stellte die Weichen für die spätere Rezeption der Schule und ihrer Protagonisten.

49 Vgl. Jean Baudrillard, Jean Nouvel: Einzigartige Objekte. Architektur und Philosophie. Aus dem Franz. übers. v. Eva Werth. Hg. v. Peter Engelmann. Wien 2004.

50 Vgl. hierzu den Beitrag von Anke Blümm im vorliegenden Band.