

Matthias Noell

## 1930 – ein Punkt in der Zeit Schweizer Verwicklungen rund um eine deutsche Ausstellung in Paris

Auf Verpackungen von Lebensmitteln wird im Regelfall kleinteilig und prozentgenau über die jeweiligen Inhaltsstoffe eines Produktes informiert. Im Kontext von Kunst und Kultur ist das bekanntlich anders – Anteile, Einflüsse und jegliche Form von Spurenelementen in unseren Artefakten, Institutionen und kulturellen Identitäten sind nicht besonders präzise zu ermitteln, und erst recht nicht die Wege, auf denen sie hineingelangt sind. Dennoch stellt sich gerade im Jubiläumsjahr des Bauhauses 2019 die Frage, wie viel Schweiz eigentlich im Bauhaus enthalten ist? Oder umgekehrt gefragt: Wie viel Bauhaus steckt in der Schweiz? Denn gerade in einem solchen Jubiläumsjahr scheint das Bauhaus so etwas wie Mikroplastik zu sein – und schlechterdings überall in gehöriger Menge nachweisbar.<sup>1</sup>

### Inhaltsstoffe

Was heisst es also, vom Bauhaus und der Schweiz zu reden, und damit eine schulische Institution mit einem Staatengebilde in eine inhaltliche, womöglich gar kausale Relation zu setzen? Um historiografisch klassifizierend Ordnung zu stiften, kann man von sehr einfachen Kategorien ausgehen, die bei einer solchen Untersuchung komplexer Beziehungen zu berücksichtigen wären.<sup>2</sup>

Diese Kategorien könnten betreffen:

1. Personen – also Schweizer, Bauhusler sowie an einem Austausch oder Abgrenzungsprozess beteiligte Dritte in jeglicher Form der Beziehung und Positionierung zueinander.

2. Institutionen – zu denen man die Kunstschulen mit ihren Lehrprogrammen, die Museen und Galerien, die Hersteller zum Beispiel von Alltagsgegenständen genauso zählen könnte wie Ausstellungen und Kongresse. Man könnte auch die Schweizer Urlaubsorte als eine charakteristische kulturelle «Institution» der modernen Lebensgestaltung in eine Untersuchung einbeziehen. Immerhin fuhren auch Ise und Walter Gropius Ski in Arosa, wo Adolf Sommerfeld und seine Familie ein Ferienhaus besaßen (Abb. 1).<sup>3</sup> Nur ein Jahr später schon, 1931, hätte er sich in der dortigen Confiserie Lohrer mit ihrer Stahlrohr-Möblierung von Marcel Breuer vermutlich fast wie zu Hause gefühlt. Im Sommer wiederum verbrachten nicht wenige Bauhusler gerne ihren Urlaub im Tessin, im «exotischen Vorort von Berlin».<sup>4</sup> Hier wurden Ascona oder das «Anti-Bauhaus» des Monte Verita angesteuert, wie es Oskar Schlemmer 1927 in einem Brief an seinen Schweizer Freund Otto Meyer-Amden ausdrückte.<sup>5</sup> Die Schweiz war für das Bauhaus und seine Bauhusler Ort der Moderne und zugleich ihr Gegenteil.

3. Artefakte – ihre Herstellung, ihr Verkauf und Austausch, ihre Publikation und Ausstellung. Natürlich werfen die Werke dieser Zeit Fragen zum Kunsthandel während des nationalsozialistischen Regimes und unseren heutigen Umgang mit diesem Komplex auf. So stand beispielsweise Hildebrand Gurlitt frühzeitig im Kontakt mit dem Bauhaus: Als Direktor des Zwickauer Museums hatte er 1926 das Bauhaus Dessau mit einer Umgestaltung der Museumsraume beauftragt, die Heinrich Koch schliesslich ausführen konnte. Unter den etwa 1500 Werken aus seiner umstrittenen Sammlung, die sein Sohn Cornelius 2014 dem Kunstmuseum Bern vermacht hat, befinden sich Arbeiten von den drei Bauhuslern Oskar Schlemmer, Wassily Kandinsky und Paul Klee. Die Schweiz ist aus dieser schwierigen Gemengelage kaum wegzudenken.

4. Rezeptions- und Interpretationsformen – zu denen nicht zuletzt in der Schweiz zahlreiche Missverständnisse und Fehlinterpretationen zählen, die sich um das Bauhaus entwickelten. Die «Chimere des Stils, der kein Stil sein will», wie es Peter Meyer 1930 in einer Besprechung der Zürcher Station der Bauhaus-Wanderausstellung spitz formulierte, bewirkte schon zu Lebzeiten des Bauhauses, dass unter dessen Namen deutlich mehr subsumiert wurde, als die Institution jemals ausmachte.<sup>6</sup>



Paris, 14. Mai bis 13. Juli 1930

Ein Punkt in der Zeit

Eine isolierte Betrachtung dieser Punkte würde der Komplexität von Transferprozessen hingegen kaum gerecht werden können. Der vorliegende Beitrag versucht daher, sich der unübersichtlichen Problemlage anhand eines einzigen Punktes in der Geschichte zu nähern, eines Ereignisses, wohlwissend, dass Ereignisgeschichte nicht sonderlich geeignet ist, um Transferprozesse zu untersuchen. In unserem Fall soll es um die Ausstellung des Deutschen Werkbunds 1930 in Paris, die *section allemande*, gehen.

Seit Marc Bloch 1928 für eine «histoire comparée des sociétés européennes» eintrat, und damit für eine Analyse der Ähnlichkeiten und Unterschiede von Gesellschaften, hat sich die Transferforschung bis hin zu den «transferts culturels triangulaires», wie Michel Espagne komplexere mehrpolige Vermittlungsformen und Rezeptionsphänomene einmal nannte, und zu den transnationalen Forschungsfragen sowie der Verflechtungsgeschichte, der «histoire croisée», weiterentwickelt.<sup>7</sup> Zudem wird seit vielen Jahren vermehrt die sogenannte materielle Kultur in den Fokus genommen, die Produktion und Medialisierung von Artefakten sowie ihre Bedeutungsebenen. Das Medium der Ausstellung ist in diesem Zusammenhang mehr als geeignet, die genannten Transferlinien in den Blick zu nehmen: Ausstellungen zählten im 19. und 20. Jahrhundert immer wieder zu den relevanten Kreuzungspunkten und Umschlagplätzen, nicht wenige von ihnen können als Ereignisse besonderer und manchmal auch langanhaltender Bedeutung beschrieben werden – denken wir an die Londoner Weltausstellung 1851 im Crystal Palace, an dem sich die Grundsatzfrage nach der Verwendung von Glas und Eisen in der Architektur entspann, oder die Ausstellung auf dem Stuttgarter Weißenhof mit ihrer unumkehrbaren Teilung der deutschen Moderne in zwei unversöhnliche Lager. Auch der Schweizerischen Landesausstellung 1939 in Zürich wird man innerhalb der Schweiz einen solchen ausserordentlichen Stellenwert zumessen.

Zusammen mit einigen anderen Ausstellungen, wie der von Alvar Aalto gezeigten Schau auf der *New York World's Fair* von 1939, kann die Pariser *section allemande* als eine Art Startschuss der neuen Disziplin des konzeptionellen Ausstellungsdesigns gelten, denn sie präsentierte gleich eine ganze Palette von neuartigen Gestaltungsideen, die mit der Moderne im Allgemeinen, aber eben auch mit dem Bauhaus im Speziellen in Zusammenhang gebracht werden können. Die Ausstellung war



im besten Sinne selbstreflexiv angelegt, die unterschiedlichen Medien verwiesen gegenseitig auf sich: Katalog, Plakat, Ausstellung, Fotografie und Bericht in der Zeitschrift *Die Form* folgten einem einheitlichen Konzept. Die Pariser Schau ist zudem hervorragend geeignet, die mäandrierenden Linien und nicht selten wie zufällig auftauchenden Treffpunkte des Bauhauses und der Schweiz aufzuzeigen. Richard Paul Lohse hob in seinem Buch *Neue Ausstellungsgestaltung* die Pariser Schau sicherlich auch wegen ihrer Bedeutung für die Entwicklung des Ausstellungsdesigns und der visuellen Kommunikation in der Schweiz prominent hervor (Abb. 2).<sup>8</sup>

Die massgeblichen Protagonisten in Paris waren schon damals keine Unbekannten mehr. Vier ehemalige Angehörige des Bauhauses entwarfen und planten für den Deutschen Werkbund: Walter Gropius, László Moholy-Nagy, Herbert Bayer, Marcel Breuer. Genannt werden muss in diesem Zusammenhang aber auch der Schweizer Architekt Denis Honegger. Nicht, dass ihm eine besondere Rolle im Entwurf oder in der Konzeption nachzuweisen wäre, jedoch hatte er wohl die Aufgabe eines des Französischen mächtigen Kontaktarchitekten vor Ort in Paris übernommen. Eine Präzisierung mangels genauerer Informationen fällt jedoch bislang schwer. Honegger hatte 1924 und erneut in den Jahren von 1927 bis 1932 bei Auguste Perret gearbeitet, 1926 und 1927 jeweils eine kurze Zeit für Le Corbusier und Theo van Doesburg, von 1932 bis 1934 schliesslich noch einmal für Beaudouin et Lods, bevor er sich dann endgültig selbständig machte. Honegger ist ein Paradebeispiel einer Umschlagfigur für Ideen, für Kommunikation im Allgemeinen, und vielleicht auch eines für die triangulären Umwege eines kulturellen Aushandlungsprozesses zwischen Frankreich und Deutschland über die Schweiz.

Als Motoren der Kommunikation und Verbreitung der Ausstellung und ihrer Inhalte traten unter anderen auf: Arsène Alexandre, Paul Bromberg, Henri-Georges Clouzot, Theo van Doesburg, Curt Glaser, Wilhelm Hausenstein, Pierre Lavedan, Max Osborn, Gaston de Pawlowski, Julius Posener, Yvanhoé Rambosson, Léandre Vaillat. Kaum eine andere Ausstellung aus dem Bereich des Wohnens und der Produktgestaltung hat eine derartig breite Rezeption allein in der Tagespresse erfahren wie die *section allemande*, und die Berichterstatter waren zudem durchwegs keine unbeschriebenen Blätter. Einige unter ihnen waren von Walter Gropius selbst ins Spiel gebracht worden, die erste Rezeption der Ausstellung war somit durchaus gelenkt. Für die



1 Walter Gropius, René Sommerfeld, Adolf Sommerfeld und Ludwig Sommerfeld beim Skifahren in Arosa, 1930

2 *Section allemande*, Ausstellung des Deutschen Werkbunds auf der *Exposition de la société des artistes décorateurs*, Paris, 1930. Richard P. Lohse, *Neue Ausstellungsgestaltung. 75 Beispiele neuer Ausstellungsform*, Erlenbach-Zürich 1953, S. 20

3 *Section allemande*, Glaswand am Übergang von Saal 1 zu Saal 2

1

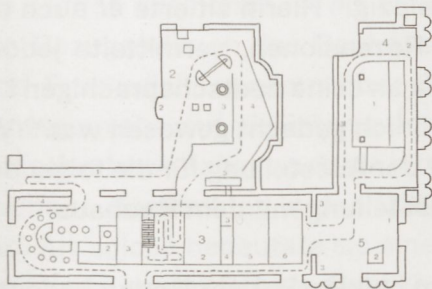




**Ausstellung  
des Deutschen Werkbundes**

Exposition des Arts décoratifs, Paris, 1930

Architekt Walter Gropius  
Dessau / Cambridge, Mass.  
Mitarbeiter Herbert Bayer, Dessau; New York  
Marcel Breuer, Dessau; New York  
László Moholy-Nagy



Grundriß / Plan 1:350

Saal 1 / Salle 1 / Room 1

- 1 Café-Bar / Coffee counter
  - 2 Gymnastikfläche / Culture physique / Gymnastics floor
  - 3 Bad / Bains / Bath
  - 4 Galerie mit Schreib-, Spiel- und Lesetischen / Galerie avec écritaires, place de jeux et cabinet de lecture / Gallery with writing, play and reading niches
- Saal 2 / Salle 2 / Room 2
- 1 Beleuchtungsgeräte / Instruments d'éclairage / Lighting fixtures
  - 2 Projektionskabine / Cabine de projection / Projection room
  - 3 Projektionsfläche / Ecran / Screen
  - 4 Bühnen- und Ballettausstellung / Exposition de scènes et ballets / Stage and ballet exhibition

Ausstellung des Deutschen Werkbundes

3 Wand mit Stoffen und Metallprofilen / Paroi avec étoffes et profils métalliques / Wall with fabrics and section metal

Saal 5 / Salle 5 / Room 5

- 1 Wandgestaltung mit Fotos neuer Bauten / Paroi avec photographies de bâtiments récents / Wall with photos of new buildings
- 2 Modell des Bauhauses Dessau / Maquette du Bauhaus de Dessau / Model of Bauhaus Dessau
- 3 Wand mit Stuhlmodellen / Paroi avec modèles de sièges / Wall with chair models

Eingangspartie der Ausstellung. Blick in den Gemeinschaftsraum 1 mit Bad und Turraum. Rechts: Plakat von Herbert Bayer.

Entrée de l'exposition. Salle 1, vue dans le local commun. Salle de bains avec salle de gymnastique attenante. A droite, affiche de Herbert Bayer.

Entrance section of exhibition. View into meeting room 1, bath and gymnastics floor. Right: Poster by Herbert Bayer.



20



3

15



Schweizer Medien berichteten offensichtlich lediglich Sigfried Giedion und Roger Ginsburger. Giedion verfasste mehrere Besprechungen, unter anderem für die Zürcher und Basler Tagespresse, aber ebenso für Georg Biermanns *Cicerone* in Leipzig.<sup>9</sup> Hierin zitierte er auch die bereits erschienenen französischen Rezensionen, vermittelte jedoch insbesondere Arsène Alexandres Kritik an seine deutschsprachigen Leser absichtsvoll positiver, als sie eigentlich gedacht gewesen war.<sup>10</sup> Vor allem aber zementierte er eine Lesart der Ausstellung für die folgenden Jahrzehnte – die Verknüpfung der Ausstellung mit dem Bauhaus:

«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».<sup>11</sup>

Gleichzeitig, man muss diese Synchronizität der Ereignisse hervorheben, tourte noch immer die – verglichen mit der Weimarer Ausstellung von 1923 und der *section allemande* eher regional beachtete – Bauhaus-Wanderschau von Hannes Meyer durch die Lande. Vom 4. Mai bis zum 22. Juni 1930 gastierte sie in Mannheim, in Zürich eröffnete sie am 20. Juli, sieben Tage nach Schliessung der Pariser Pforten. Eigentlich erstaunlich, dass diese Koinzidenz von der Presse noch nicht einmal wahrgenommen wurde. Es gab im Ausstellungswesen des Bauhauses im Jahr 1930 demnach eine durchaus bilaterale, aber eben monoinstitutionelle Komponente, die in den Querelen des Berliner Gründungsdirektors mit seinem Basler Nachfolger kulminierte. Zumindest von Sigfried Giedion wissen wir, dass er um diese unschönen Zänkereien wusste, sich sogar von Gropius instrumentalisieren liess. Peter Meyer und die *Werk*-Redaktion hielten sich dagegen hinsichtlich des Streits zwischen Hannes Meyer und Walter Gropius eher bedeckt, einen generellen Seitenhieb auf die als zu laut empfundene Rhetorik des gesamten Bauhauses aber wollte man sich dennoch nicht sparen:

«Wir verzichten darauf, auf diese Polemik einzugehen, weil sie doch nur einen kleinen Teil der Schwierigkeiten zeigt, an denen das Bauhaus seit langem krankt. Ganz abgesehen von aller Politik herrschten nämlich auch unter den Bauhausmeistern schwere persönliche Dif-



ferenzen, und über die absolute Disziplinlosigkeit der Schüler im Lernen und Betragen konnte man selbst Bauhausmeister klagen hören.»<sup>12</sup>

Die *section allemande* ist als ein planvoller Schritt zu bezeichnen, um den Bezugsrahmen des Bauhauses nicht etwa nur auf das Nachbarland Frankreich, sondern über den Vergleich mit dem französischen Kunstgewerbe auf ein internationales Terrain auszudehnen. Die Präsentation kann daher auch als eine Vorstufe für die erste retrospektive Bauhaus-Ausstellung in den USA nur acht Jahre später gelesen werden. Als solche bedeutete sie einen wesentlichen Schritt in der Selbsthistorisierung der Schule durch ihren Gründer Walter Gropius mit einer dezidierten Verbreitung seiner eigenen Ideen und Grundsätze und stellte die Weichen für die spätere Rezeption der Schule und ihrer Protagonisten. Diese exklusive Propaganda, an der bekanntlich auch Giedion nicht unbeteiligt war, gibt selbst heute immer wieder Anlass zu Auseinandersetzungen in der Forschung. Die *section allemande* nahm hier die Funktion eines Katalysators ein, sie beschleunigte den Konflikt zweier konkurrierender Zustände des Bauhauses und vielleicht sogar den Prozess der Trennung der Stadt Dessau von ihrem Schweizer Direktor.

### Gehen und Sehen

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.»<sup>13</sup> Die Methoden, die genannten gestalterischen Wege und Ergebnisse zu präsentieren, waren überwiegend neu – und sie waren an dem Programm der Schau ausgerichtet. Die Ausstellung selbst avancierte über das Zeigen der Dinge hinaus zum Exponat. Herbert Bayer selbst schrieb in seinem Artikel «Fundamentals of Exhibition Design» nur wenige Jahre 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.»<sup>14</sup>

Zu diesem Zweck hielt man es für angebracht, den Menschen mit seiner Bewegung und seinem Sehvermögen aktiv in die Ausstellungskonzeption einzubeziehen. Der Grundriss, den Richard Paul Lohse in seinem Buch publizierte, thematisiert diese gelenkte und inszenierte Zirkulation der Besucher. Die Lenkung der Besucherwege musste in der dafür eigentlich ungeeigneten Pariser Raumfolge teilweise mit erheblichem Aufwand wie der eingestellten geschwungenen Glaswand und der Brücke aus Stahlträgern realisiert werden, vielleicht aber waren die räumlichen Zwänge auch der Ausgangspunkt für die genannten Lösungen und die extreme Führung der Besucher (Abb. 3). Bayer sollte auch diese Möglichkeit für ein modernes Ausstellungsdesign in seinem Artikel herausarbeiten. In der New Yorker Bauhaus-Ausstellung 1938 zeichnete er diesen Weg weiter und die idealen Besucherlinien direkt auf den Fussboden (Abb. 4). Damit hinterliess er eine Reihung eigenständiger Formen mit farblich abgesetzten Leerstellen im Raum – angewandte Signaletik und freie Gestaltung zugleich. Max Bills Lösung für die Ausstellung *Die gute Form* in Basel zeigte 1949 eine verwandte Auffassung und Herangehensweise, was die Besucherführung im Raum angeht, aber letztlich auch im formalen Ergebnis der Linienführung (Abb. 5). Der Unterschied ist dennoch sprechend, denn Bill reinterpretierte die Komponenten aus New York, zu denen vielleicht auch solche aus Xanti Schawinskys und Gropius' Beitrag zu «Die Wohnung unserer Zeit» auf der *Deutschen Bauausstellung* 1931 in Berlin hinzukamen, und machte aus ihr Führungselement und Wand in einem. Das Resultat war ein frei geformter und dennoch restlos funktionaler Körper mit maximaler räumlicher Transparenz, weshalb bei Bills Lösung nun der stehende und gehende Besucher zum Mittelpunkt der Ausstellung, zu deren Betrachter und Betrachtetem wurde. Allen vorhandenen Ähnlichkeiten zum Trotz ist eine Einordnung in Wahrheit natürlich vielschichtiger, und nur ein Seitenblick auf Oskar Schlemmers Konzeption der Figur im Raum oder auf Hans Arp mag genügen, um die inhaltlichen und formalen Lösungen der Ausstellungsgestaltung auch mit der bildenden oder darstellenden Kunst in Verbindung zu bringen.

Von der in Saal 3 eingezogenen Stahlbrücke konnten die Pariser Besucher einen Blick von oben auf die Räume der Musterwohnung von



Marcel Breuer werfen. Die Brücke gab nicht nur einen abwechslungsreichen Parcours vor, sie konfrontierte den Besucher vor allem mit ständig neuen Perspektiven und Blickwinkeln. Das Element des hochgelegten Laufgangs, das man räumlich auch mit der Galerie der Künstlerateliers und ihrer Möglichkeit des Perspektivwechsels auf das Modell in Verbindung bringen könnte, wurde in zahlreichen Ausstellungseinrichtungen weiterentwickelt, zunächst einmal vor allem von den vier Beteiligten selbst: in der Abteilung der Deutschen Baugewerkschaften innerhalb der Berliner *Bauausstellung* 1931, der Ladeneinrichtung für die Zürcher Wohnbedarf AG von 1933 oder 1939 in der Hall of Democracy von Gropius, Breuer und Schawinsky auf der New Yorker Weltausstellung.

Der Blick von oben wurde von Herbert Bayer aber auch als eine gestalterische Leitlinie des Pariser Katalogs aufgegriffen. Axonometrien mit steiler Aufsicht zogen eine Parallele zur realen Ausstellungssituation. Die gestalterische Übereinstimmung des Raumes und seiner Repräsentation wurde durch fotografische Aufsichten im Katalog betont. Diese für eine kunstgewerbliche Schau ungewohnten Perspektiven hatten ihre Vorläufer und Parallelen in der Fotografie des Neuen Sehens – bei Werner Graeff, bei Bayer selbst oder bei Hans Finsler, dessen Fotografien ebenfalls in Paris gezeigt wurden und der seine Erfahrungen aus Halle und auch die der dort in grosser Zahl arbeitenden ehemaligen Bauhüsler 1932 mit nach Zürich brachte. Bayer entwickelte sein Spiel mit den ungewohnten Perspektiven in der Druckgrafik weiter: Hatte er 1927 die Fotografien der Breuer-Möbel von Erich Consemüller zu ersten Werbeanzeigen verarbeitet, zeichnete er für den Ausstellungskatalog nun eine klassisch-griechisch anmutende Person auf den Sessel. Frei im Raum sitzend, erinnert sie an Marcel Breuers ironische Utopie der unsichtbaren Luftsäule zum Sitzen, und wie Theo van Doesburgs Fotomontagen seiner *Maison d'artiste* erscheinen die fotografierten und freigestellten Sitzmöbel als im Raum schwebende Objekte. Befreites Wohnen und Dekontextualisierung der Alltagsgegenstände im Kommunikationsdesign gehen Hand in Hand, und Bayer verstärkte die Analogie zwischen diesen beiden Grundgedanken und dem wesensverwandten, grundsätzlich dekontextualisierenden Medium der Ausstellung: Die Präsentation der an der Wand hängenden Stühle in Saal 5 der *section allemande* spiegelte die Idee des Katalogs. Die genannten grafischen Lösungen von Bayer finden sich nur wenig später in Zürich wieder, bis hin zu der auf der Aluminiumliege von Embru liegenden antikisierenden Person in Umrisslinienzeichnung von 1934 (Abb. 6). Die beiden «Grie-



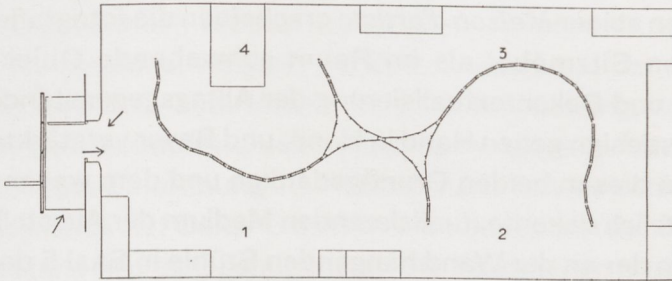


4

### **Ausstellung «Die gute Form»**

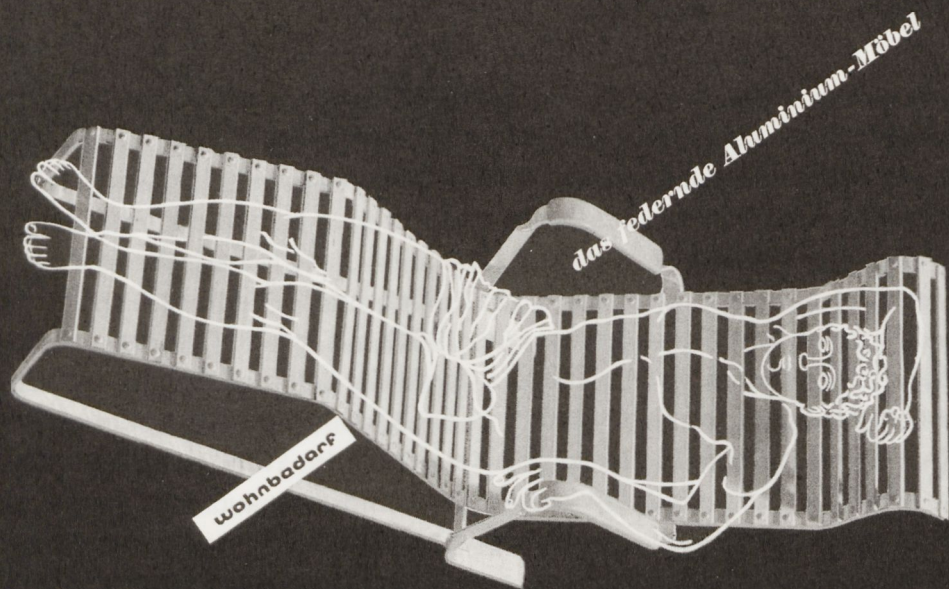
*Sonderschau des Schweizerischen Werkbundes an der Schweizer Mustermesse Basel 1949*

*Gestaltung: Max Bill, Architekt SWB, Zürich*



*Grundriß der Ausstellung 1:200 | Plan de l'exposition | Plan of the exhibition*

- 1 Formen der Natur, Wissenschaft, Kunst, Technik
- 2 Formen der Planung und Architektur
- 3 Formen des Wohnbedarfes
- 4 Formen verschiedener Geräte und der Verkehrstechnik



6

4 Ausstellung *Bauhaus: 1919-1928*, Museum of Modern Art, New York, 1938. Gestaltung: Herbert Bayer

5 Ausstellung *Die gute Form*, Basel, 1949. Gestaltung: Max Bill. *Werk*, 36 (1949), Nr. 8, S. 282 (Ausschnitt)

6 Herbert Bayer, Werbesprospekt für die Wohnbedarf AG in Zürich, Aluminium-Möbel von Marcel Breuer für Embru, Modell 1096, 1934



chen» sowie Bayers zeitgleiche Aufnahme einer griechischen Portraitbüste belegen seine Beschäftigung mit Inspirationsquellen aus der Pariser Kunstszene rund um den «retour à l'ordre», vielleicht konkret mit Picassos Zeichnungen, und seine Hinwendung zu den dauerhaft gültigen Kunstprinzipien der Antike. Bayer sollte diese Bezugsebene für längere Zeit und besonders nach 1933 noch häufig bedienen. In Zürich wiederum konnte man spätestens 1932 mit der heftig diskutierten Werkschau von Pablo Picasso, die der Maler selbst für das Kunsthaus konzipiert und arrangiert hatte, erkennen, dass die Moderne auch das Nebeneinander von Moderne und Klassizität im Werk eines Künstlers im Portfolio trug. Und schliesslich machten sich auch der Deutsche Werkbund und die Neue Sammlung in München 1931 Gedanken um das Verhältnis von «Zeitlosigkeit», moderner und «ewiger» Form.

Die vermutlich einflussreichste gestalterische Idee Herbert Bayers war die dem Sehwinkel des Betrachters angepasste Anordnung grossformatiger Architektur fotografien. Diese hingen in verschiedenen Winkeln im Raum, sodass die Besucher die von der starren Wandfläche losgelösten Aufnahmen als ein in alle Richtungen erweitertes Panorama der modernen Architektur in Deutschland wahrnehmen konnten. Modelle und Stühle lenkten den Blick weiter in die dritte Dimension. Bayer selbst wandte sein Konzept mehrfach erneut an, aber auch Sven Ivar Lind, Hans Fischli, Serge Chermayeff oder Ernesto Nathan Rogers knüpften an das innovative Hängesystem und die ihm zugrundeliegende Überlegung an, den Menschen und seine Sehwinkel in den Mittelpunkt zu stellen. Insbesondere die von Rogers eingerichtete Schau *Architettura misura dell'uomo* auf der IX. Triennale di Milano von 1951 knüpfte mit ihrer Konzeption an inhaltliche Fäden an, die am Dessauer Bauhaus und auch in der Pariser Ausstellung ihre Parallelen oder Vorläufer finden – sei es nun die räumliche Ausrichtung der Exponate auf den Standpunkt der Betrachter oder die Thematisierung der menschlichen Proportion im Rahmen von Kunst, Architektur und Produktdesign.

### Ausstellungsziele

In Mailand richtete auch Max Bill erneut einen Schweizer Pavillon ein. Bereits 1936 hatte er dort eine vielbeachtete Schau realisiert, die wiederum nur zwei Jahre später in der Bauhaus-Ausstellung im New Yorker Museum of Modern Art (wie übrigens auch die Zürcher Doldertalhäuser) unter der Rubrik «Spread of the Bauhaus idea» gelistet worden war. Bill präsentierte bei seinem neuerlichen Mailänder Auftritt neben



Grossfotografien an den Wänden vor allem Schweizer Produkte, Uhren, Spielzeug, Textilien, Keramik. Alfred Roth würdigte die konzeptionelle Präzision seines Kollegen: «Darüber hinaus weist Bill dem modernen Ausstellungswesen neue Wege. Das soll nicht etwa heißen, daß der architektonische Rahmen wichtiger sei als die Ausstellungsgegenstände. Doch ist der architektonische Rahmen von grundlegender Bedeutung für das Ausstellungsziel.»<sup>15</sup> Die präsentierten Gegenstände hatte Bill in Trommelvitrinen angeordnet, in die man erst hineinsehen konnte, wenn man sich über deren verglasten Deckel beugte. Dieses Spiel mit ungewohnten, überraschenden Perspektiven sowie ein einheitliches Ausstellungskonzept auch für die räumliche Gestaltung und eine geplante Führung der Besucher, all das waren Aspekte, die schon Bayer in seinem Artikel über Ausstellungsgestaltung betont hatte. Roth seinerseits hob hervor, dass es bei einer Ausstellung von Dingen der Entwicklung von Konzepten visueller Vermittlung bedürfe:

«Bill zeigt mit seiner Arbeit erneut, daß es bei einer Ausstellung von Qualitätsprodukten im Prinzip auf zwei Dinge ankommt: Einerseits auf die nach strengen Gesichtspunkten ausgewählten Gegenstände und andererseits auf die besondere Art und Weise ihrer Darbietung. Die letztere hat nicht nur den einzelnen Gegenstand zu seiner vollen Wirkung und Geltung zu bringen, sondern soll auch als Mittel visueller Vermittlung dem Gesamtziel der Ausstellung sinnhaften Ausdruck verleihen.»<sup>16</sup>

Man muss zwar weder diese Äusserung noch das perspektivische Spiel der Ausstellung in Mailand auf die Vorarbeiten und Texte Bayers oder gar die *section allemande* in Paris zurückführen, eine grundsätzliche Nähe der Positionen im Hinblick auf das Medium Ausstellung aber kann man hier ohne weiteres konstatieren. Und so bringt eine «histoire comparée» für den Bereich der Ausstellungsgestaltung im 20. Jahrhundert vor allem eines hervor: eine höchst komplexe internationale Situation mit zahlreichen Bezügen und Bezugsebenen. Und auch die Rolle der Schweiz im Kontext der Bauhaus-Geschichte ist in jenem Tableau der Ähnlichkeiten und Unterschiede, Inspirationen und Abgrenzungen, Übernahmen und Weiterentwicklungen verortet, das die Moderne generell auszeichnet. Die Schweizer Bestandteile im Bauhaus sind dabei ebenso vielgestaltig wie umgekehrt die Bestandteile des Bauhauses in der Schweiz, selbst wenn man nur einen Punkt in der Zeit betrachtet.



## Anmerkungen

- 1 Im Jubiläumsjahr des Bauhauses mit seinen unübersehbaren Forschungen versucht dieser Beitrag lediglich, einige Überlegungen zum Themenspektrum des Kulturtransfers anzustellen. Im Anmerkungsapparat wird daher weitestgehend auf die erneute Zusammenstellung von Sekundärliteratur verzichtet.
- 2 Vgl. hierzu Ita Heinze-Greenberg und Gregory Grämiger, «Der Bauhaus-Homunkulus mit dem Grammophon ist ein Scherz, aber kein Kulturziel», in: *Neue Zürcher Zeitung*, 4. November 2018; <https://www.nzz.ch/feuilleton/der-bauhaus-homunkulus-mit-dem-grammophon-ist-ein-scherz-aber-kein-kulturziel-ld.1433411> (abgerufen am 11. Nov. 2018).
- 3 Vgl. die Fotoalben von Ise und Walter Gropius im Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung Berlin mit Aufnahmen, auf denen Renée Sommerfeld mit Ise und Walter Gropius 1930 in Arosa (nicht wie angegeben in Davos) zu sehen sind, [https://www.bauhaus.de/de/bauhaus-archiv/185\\_bibliothek\\_und\\_archiv/879\\_open\\_archive\\_walter\\_gropius/](https://www.bauhaus.de/de/bauhaus-archiv/185_bibliothek_und_archiv/879_open_archive_walter_gropius/) (abgerufen am 17. Jan. 2019). Weitere Fotos in: Celina Kress, *Adolf Sommerfeld / Andrew Sommerfield. Bauen für Berlin 1910–1970*, Berlin 2011, S. 151.
- 4 Theo Kneubühler, «Die Künstler und Schriftsteller und das Tessin», in: Harald Szeemann (Hg.), *Monte Verità – Berg der Wahrheit. Lokale Anthropologie als Beitrag zur Wiederentdeckung einer neuzeitlichen sakralen Topographie*, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, Villa Stuck, München, Locarno / Mailand 1980, S. 136–178, hier S. 170.
- 5 Oskar Schlemmer, Brief an Otto Meyer-Amden, 3. September 1927, in: ders., *Briefe und Tagebücher*, hg. von Tut Schlemmer, München 1958, S. 216.
- 6 [Peter Meyer], «Bauhaus-Wanderschau im Kunstgewerbemuseum Zürich», in: *Das Werk*, 17 (1930), Nr. 9, S. 31–33, hier S. 31.
- 7 Katia Dmitrieva und Michel Espagne (Hg.), *Transferts culturels triangulaires France-Allemagne-Russie*, Paris 1996 (*Philologiques* 4); Michel Espagne, *Les Transferts culturels franco-allemands*, Paris 1999; Michael Werner und Bénédicte Zimmermann, *De la Comparaison à l'histoire croisée*, Paris 2004 (*Le Genre humain* 42); Marc Bloch, «Pour une histoire comparée des sociétés européennes», in: *Revue de Synthèse historique*, 46, NS 20 (1928), S. 15–50.
- 8 Richard P. Lohse, *Neue Ausstattungs-gestaltung. 75 Beispiele neuer Ausstellungsform / Nouvelles Conceptions de l'exposition. 75 exemples des nouvelles formes d'exposition/New Design in Exhibitions. 75 Examples of the New Form of Exhibitions*, Erlenbach-Zürich 1953.
- 9 Sigfried Giedion, «Bauhaus und Bauhauswoche zu Weimar», in: *Das Werk*, 10 (1923), Nr. 9, S. 232–234; ders., «Der Deutsche Werkbund in Paris», in: *Der Cicerone*, 22 (1930), S. 429–434; ders., «Der Deutsche Werkbund in Paris», in: *Neue Zürcher Zeitung*, 17. Juni 1930; ders., «Der 20. Salon der Société des Artistes Décorateurs im Grand Palais in Paris», in: *Basler Nachrichten*, 27. Juni 1930.
- 10 Arsène Alexandre, «Le Salon des Décorateurs», in: *Le Figaro*, 16. Mai 1930, S. 4.
- 11 Giedion, *Deutscher Werkbund, Cicerone 1930* (wie Anm. 9), S. 434.
- 12 [Meyer] 1930 (wie Anm. 6), S. 31–33.
- 13 *Exposition de la société des artistes décorateurs. Section allemande*, Ausst.-Kat. Grand Palais, Paris, Berlin 1930, Vorwort, o. S.
- 14 Herbert Bayer, «fundamentals of exhibition design», in: *PM [Program Manager]. An Intimate Journal for Art Directors, Production Managers, and Their Associates*, 6 (1939/40), Nr. 6, S. 17–25, hier S. 17.
- 15 Alfred Roth, «Der Schweizer Pavillon an der 9. Triennale in Mailand 1951. Ausstellungsarchitekt Max Bill SWB, Zürich», in: *Werk*, 38 (1951), Nr. 9, S. 266–268, hier S. 267.
- 16 Ebd., S. 266.

## Bildnachweis

1, 3, 4: Bauhaus-Archiv Berlin; 2, 6: © 2019, ProLitteris, Zurich

## Autor

Matthias Noell ist Professor für Architekturgeschichte und Architekturtheorie an der Universität der Künste Berlin. Zuvor war er Professor für Architektur- und Designgeschichte an der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle.