

10 Alter Inhalt in neuer Form?

Die Bauhaus-Schau im Museum of Modern Art 1938 – eine historische Ausstellungsanalyse

Anke Blümm

Die Kritiken der Ausstellung »The Bauhaus 1919–1928« (Museum of Modern Art, New York, 1938–1939) in New York 1938 hätten nicht gespaltenener sein können: Während die einen die Schau als »an eloquent exposition of the Bauhaus idea« bezeichneten (Cox 1938), sprachen die anderen von einer »forlorn gesture« und »a clumsily installed exhibition« (McBride 1938). Ein Kritiker beurteilte die Ausstellung sogar als »fiasco«, mit dem sich das Bauhaus keinen Gefallen getan habe (Jewell 1938a), während andere gerade die Klarheit des Aufbaus lobten, da die Präsentation noch bis in die gewählten Fußbodenmuster hinein in vorbildlicher Weise Bauhaus-Prinzipien veranschauliche (vgl. Genauer 1938).

Dass die Ausstellung so polarisierte, mag tatsächlich der besonderen Art der Installation geschuldet gewesen sein. Sie lag in der Verantwortung des Bauhäuslers und Designers Herbert Bayer, der die Schau und ebenso den Katalog zusammen mit dem Bauhaus-Gründer und Direktor Walter Gropius und seiner Frau Ise Gropius konzipiert hatte (vgl. Bayer/Gropius/Gropius 1938). Der erste Blick auf die Kritiken der Ausstellung zeigt eine wesentliche Frage, an denen sich Besuchende abarbeiteten: Wie passt das Ausstellungsthema Bauhaus mit der Art der Darstellung in den Museumsräumen zusammen? In welchem Verhältnis stehen Inhalt und Form, d.h. die ausgestellten Kunstwerke, in Bezug zur Gesamtgestaltung?

Ziel des vorliegenden Beitrags ist eine historische Ausstellungsanalyse, um die kontroverse Diskussion der Ausstellung bewerten und die zeitgenössischen Urteile besser nachvollziehen zu können. Die Voraussetzungen dafür sind sehr gut: Es liegt eine Fülle historischer Fotos des damaligen Museumsfotografen Soichi Sunami vor (MoMA 2023a). Grundriss und Raumplan

mit den Abmessungen sind bekannt, es gibt den Ausstellungskatalog mit weiteren Informationen und einen großen erhaltenen Archivbestand mit Korrespondenzen und Objektlisten, dazu kommen zahlreiche zeitgenössische Rezensionen in der Presse. Es ist außerdem nicht nur eine zufällig ausgewählte Ausstellung aufgrund des Materials, sondern eine außerordentlich wichtige Schau innerhalb der Geschichte der internationalen Bauhaus-Rezeption.

Zum Bauhaus

Heute gilt das Bauhaus als die wichtigste Avantgardeschule in Deutschland Anfang des 20. Jahrhunderts, von der bedeutende Impulse für die modernen Künste wie angewandter Kunst, Fotografie, Typografie, Malerei, Film und Architektur ausgingen. Seine Existenzzeit umfasst 14 bewegte Jahre. Es wurde 1919 von Walter Gropius in der Provinzstadt Weimar gegründet, politisch vertrieben, neu aufgebaut in Dessau, ab 1928 mit dem neuen Direktor Hannes Meyer, der 1930 die Schule verlassen musste. Die Leitung übernahm der Architekt Ludwig Mies van der Rohe, wobei der sich 1932 mit der Schließung der Institution durch den neuen nationalsozialistischen Gemeinderat konfrontiert sah. Mies eröffnete daraufhin das Bauhaus im Oktober 1932 als Privatinstitut in Berlin, das er dann jedoch auf Druck der Nazis im Sommer 1933 in Abstimmung mit dem verbliebenen Kollegium selbst auflöste.

Angesichts der verhältnismäßig kurzen, zerrissenen und oberflächlich betrachtet nur punktuell erfolgreichen Geschichte stellt sich die Frage, wie das Bauhaus in seinen 14 Jahren und mit seinen ca. 1400 Angehörigen bis heute diese internationale Strahlkraft entwickeln konnte. Gerade der Ausstellung von 1938 kommt hier enorme Bedeutung zu, handelt es sich doch um die erste umfassende Bauhaus-Retrospektive nach seiner Schließung. Der Katalog wurde in Englisch und in Deutsch in mehreren Auflagen gedruckt und blieb bis in die 1960er Jahre das wichtigste Kompendium zum Bauhaus (vgl. Bayer/Gropius/Gropius 1955).¹

1 Der erste englische Nachdruck erschien 1952, die erste deutsche Übersetzung 1955, danach wurde der Katalog in mehreren weiteren englischen und deutschen Auflagen veröffentlicht, der letzte Reprint ist von 1986.

Forschungsstand

Die zwiespältige Rezeption der Ausstellung hat bereits unterschiedliche Erklärungsversuche hervorgerufen: Die Ausstellung sei zu komplex, chaotisch und kleinteilig gewesen für das amerikanische Publikum (vgl. Staniszewski 1998: 145), die politischen Verhältnisse seien nicht geeignet gewesen, dem Bauhaus unvoreingenommen zu begegnen (vgl. Koehler 2002: 310). Andere bewerten die positive Berichterstattung stärker, da der Erfolg bei allen Kontroversen um die Ausstellung letztlich überwogen habe (vgl. Langfeld 2011: 111–116; Bergdoll 2016: 26).

Die angespannten politischen Umstände im Jahr 1938 waren intern ein beherrschender Faktor der Ausstellungsorganisation. Zur selben Zeit hatten im nationalsozialistischen Deutschland bereits die ersten Enteignungen von Museen stattgefunden. In den NS-Ausstellungen zur ›entarteten Kunst‹ wurden u.a. Gemälde der Bauhaus-Lehrer Wassily Kandinsky, Paul Klee und Oskar Schlemmer diffamierend präsentiert. Auslandskontakte gestalteten sich immer schwieriger. Somit verursachte die politische Situation erhebliche Schwierigkeiten. Gleichmaßen greift dies jedoch als Ursache für die kritische Rezeption zu kurz (vgl. Blümm 2019a).

Methodisches Ziel des Aufsatzes ist es, durch die möglichst objektive Beschreibung der Ausstellung und durch die genaue Analyse von Aufbau und Struktur einen vom damaligen Kontext losgelösten Zugang zum Ausstellungsaufbau zu schaffen. Vor diesem Hintergrund sind die zeitgenössischen Bewertungen nachvollziehbarer und bieten einen Ausgangspunkt für weitere Untersuchungen. Außerdem lassen sich die Selbstaussagen der Verantwortlichen und die Bewertungen in Rezensionen besser einschätzen und kontextualisieren.

Was ist eine Ausstellung?

Der spezielle Präsentationstypus einer temporären Kunstausstellung soll hier ganz allgemein definiert werden als räumliches Bezugssystem aus Bild und Text, verbunden durch ein spezifisches Display. Die primäre Ebene Bild steht stellvertretend für zwei- oder dreidimensionale künstlerische Objekte, während es sich bei der Sekundärebene Text um eine spezifische Vermittlungsebene, d.h. ein metasprachliches, hierarchisch gegliedertes Beschreibungssys-

tem, handelt.² Damit sind mindestens Objektschilder mit Angaben zu Künstler*in, Titel, Datierung, Material und Besitznachweis gemeint – im Gegensatz beispielsweise zu einer reinen Kunsthängung in repräsentativen Zusammenhängen ohne jede textliche Information.

Üblich sind in Kunstausstellungen längere oder kürzere Texte, die sowohl die Auswahl der Bilder insgesamt als auch Reihenfolge und Anordnung im Raum, meist sogar in mehreren Räumen, beschreiben, begründen und kontextualisieren. Solche Texte sind in Abhängigkeit voneinander zu verstehen als Haupt-, Raum-, Sektions-, Objekttexte bis hin zur kleinsten Einheit Objektschild. Als eine dritte wichtige, visuelle Metaebene kommt die Gestaltung hinzu, die Bild und Text durch Farben, Beleuchtung, Hängesysteme, Vitrinen, Bänke, Sockel, Rahmen und nichtsprachliche Orientierungen wie Wegeführung verbindet, hier als »Display« bezeichnet (vgl. Haupt-Stummer 2013: 96–97).

Bei der Bauhaus-Ausstellung handelt es sich um eine solche temporäre Kunst- und Designausstellung mit einer Laufzeit von sieben Wochen (7. Dezember 1938 bis 30. Januar 1939). Danach wanderte sie in anderen Zusammenstellungen weiter unter dem Titel »The Bauhaus 1919–1928« und unter dem Titel »How it Worked« (zehn Ausstellungsstationen, darunter kleinere Colleges, 1939–1941, vgl. Sajic 2013: 2).³ Die Hauptschau in New York wird im Folgenden im Verständnis der oben genannten Definition in Bezug auf die drei Punkte Bild, Text und Display untersucht.

2 Dabei kann es sich prinzipiell auch um Audiotexte oder digitale sprachliche Informationen handeln.

3 Zu den einzelnen Stationen gehörten: George Walter Vincent Smith Art Gallery, Springfield, Massachusetts (März 1939); Milwaukee Art Institute, Milwaukee, Wisconsin (November/Dezember 1939); Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio (Januar/Februar 1940) und Cincinnati Art Museum, Cincinnati, Ohio (März/April 1940). Unter dem Titel »The Bauhaus: How it Worked« war die Schau in reduzierter Version u.a. an den folgenden Orten zu sehen: Addison Gallery of American Art, Andover, Massachusetts (April/Mai 1939); Louisiana State University, Baton Rouge, Louisiana (Dezember 1939); Harvard University, Cambridge, Massachusetts (Januar 1940); University of Washington, Seattle, Washington (Februar 1940) und Mills College, Oakland, Kalifornien (April/Mai 1940).

Zur Entstehung der Ausstellung

Dass die Ausstellung in New York stattfand, war auf Alfred Barr, Kunsthistoriker und Direktor des Museum of Modern Art (MoMA), zurückzuführen (vgl. Gordon Kantor 2002: 310). Er hatte sich mit 25 Jahren eine Auszeit genommen und war 1927 auf den Spuren der Moderne durch ganz Europa gereist (vgl. ebd.: 146–161). Hier hatte er das Bauhaus in Dessau besucht, was einen nachhaltigen Eindruck auf ihn ausübte: »I regard the three days which I spent at the Bauhaus in 1927 as one of the important incidents in my own education«, wie er gegenüber Gropius 1938 bekannte.⁴

1929 wurde er, mit nur 27 Jahren, Direktor des neugegründeten MoMA. Heute eine der international herausragenden Museumsinstitutionen, war das Museum zum Zeitpunkt seiner Entstehung ausgesprochen neuartig in Bezug auf seine gattungsübergreifende Konzeption. Auch hier hatte sich Barr wesentlich vom Bauhaus inspirieren lassen: »[Y]ou and the Bauhaus had a very real part in inspiring my original plans for the Museum. Without the example of the Bauhaus I doubt if we could ever have been able to develop our departments of Architecture, Design and Film.«⁵ Wichtig bezüglich der modernen Architektur war bereits 1932 die Wanderausstellung »Modern Architecture: International Exhibition« (MoMA, New York, 1932) gewesen, wobei das Modell des Bauhaus-Gebäudes darin einen prominenten Platz einnahm (vgl. Hitchcock/Johnson 1996).

Barr registrierte sehr genau, dass viele ehemalige Mitglieder des Bauhauses wegen der nationalsozialistischen Machtübernahme in die USA emigrierten, z.B. Josef und Anni Albers im Oktober 1933. Gropius wurde 1937 nach Harvard berufen und zog mit seiner Frau und Marcel Breuer dorthin. Er empfahl László Moholy-Nagy nach Chicago, wo dieser ein New Bauhaus aufbauen sollte. Im Zuge der Ankunft der europäischen Emigrant*innen kam es zu der Idee eines gemeinsamen Ausstellungsprojekts (vgl. Blümm 2019b: 424). Gropius wiederum schlug Herbert Bayer als Ausstellungsorganisator, -gestalter und -kurator vor. Bayer war noch in Deutschland verblieben und trug sich mit der Idee der Emigration in die USA. Im Auftrag des MoMA sollte er von Deutschland aus die Werke sammeln und nutzte in der Folge die Ausstellung als Sprungbrett nach Amerika (vgl. Rössler 2013: 113).

4 Museum of Modern Art, New York, »The Bauhaus 1919–1928«, Registrar Exhibition Files, Exh. 82 (MoMA, Exh. 82). Alfred Barr an Walter Gropius, 15. September 1938.

5 Ebd. Alfred Barr an Walter Gropius, 12. März 1962.

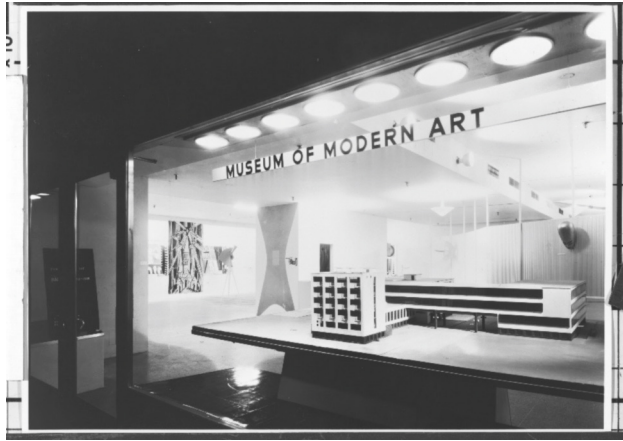


Abb. 1: Eingangssituation der Ausstellung »The Bauhaus 1919–1928«
(Blümm 2019b: 427)

Die Kontaktierung der ehemaligen Bauhäusler*innen gestaltete sich für Bayer tatsächlich nervenaufreibend. Aufgrund der politischen Situation meldeten sich viele nicht zurück oder waren nicht bereit, etwas zu verleihen. Die Diskussionen darüber zwischen Bayer und Gropius in den USA gingen brieflich hin und her. Sie beschlossen, sich auf die Zeit unter Gropius bis 1928 zu konzentrieren und die Zeit unter den Direktoren Hannes Meyer (1928–1930) und Mies van der Rohe (1930–1933) auszuklammern (vgl. Blümm 2019a: 201). Das Bauhaus sollte weniger als historische Institution als von seiner Herangehensweise und den Ergebnissen her präsentiert werden: »die gesamte darstellung überhaupt nicht in abschnitte abteilen, sondern methode, zweck, die wichtigsten leistungen und auswirkungen zeigen. Namen erscheinen dann bei den abbildungen – und daten, wo wichtig für die historiker.«⁶ Der Vorteil war, dass man dadurch auch auf die vielen Fotografien und Objekte zurückgreifen konnte, die die Bauhaus-Exilanten Gropius, Breuer, Albers und Moholy-Nagy in die USA mitgenommen hatten. Diese Setzung – die Beschränkung auf die Zeit bis 1928 – kennzeichnete prominent den Titel der Ausstellung und des Katalogs.

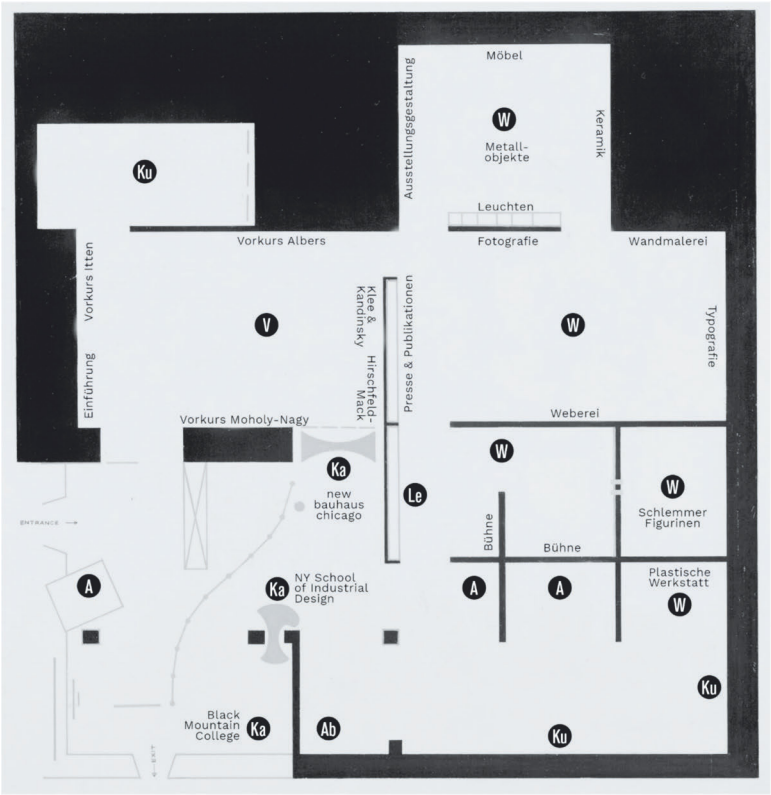
6 Ebd. Herbert Bayer an Walter Gropius, 3. November 1937 [Diktion und Kleinschreibung i.O.].

Ausstellungsrundgang

Am 6. Dezember 1938 fand die feierliche Eröffnung der Ausstellung statt. Da sich das Gebäude des heutigen MoMA noch im Bau befand, stand für die Schau nur ein Ausweichquartier im Untergeschoss eines Gebäudeteils des Rockefeller-Center in der 49. Straße zur Verfügung (vgl. Schoenholz Bee/Elligott 2004: 48–49): Das ist heute und war wohl auch damals schon ein Shoppingbereich. Gropius beschrieb in einem Brief an Moholy-Nagy Bayers schwierige Situation in den »ugly cellerholes« des MoMA.⁷ Die Eingangssituation mit der niedrigen Decke und dem großen Schaufenster lässt die damalige Situation erahnen (vgl. Abb. 1).

Es handelt sich um eine Grundrissfläche von ca. 720 Quadratmetern mit mehr als zwölf Räumen und einzelnen Kojen (vgl. Abb. 2). Das Modell des Bauhaus-Gebäudes, das ikonische Schulgebäude von Gropius, das er 1926 für den neuen Dessauer Schulort entworfen hatte, war bereits von außen sichtbar (vgl. Abb. 1). Programmatisch empfing es die Besucher*innen gleich am Anfang. Danach mündete der Parcours in linker Richtung weiter in einen ersten großen Raum. Gleich an der linken Wand befand sich eine visuelle Einführung mit symbolischen Formen unter der Überschrift »The Bauhaus Synthesis« aus Form (»mastery of form«), Raum (»mastery of space«) und manueller Fertigkeit (»skill of hand«). In diesem ersten Raum waren in sechs Sektionen unterschiedliche Studienarbeiten aus dem Vorkurs und weiteren vorbereitenden Studienfächern am Bauhaus zu sehen. Der Vorkurs war eine der innovativen pädagogischen Einrichtungen des Bauhauses, die auf den Schweizer Pädagogen Johannes Itten zurückging. Dieser Unterricht sollte die Studierenden befähigen, durch Material-, Form- und Farbstudien ihre eigenen schöpferischen Kräfte zu entwickeln und das richtige Material und damit die geeignetste Werkstatt für sich zu finden. Nach Ittens Weggang 1922 wurde der Vorkurs von anderen Lehrern weitergeführt. Dementsprechend fanden sich in diesem Raum Studienarbeiten aus dem Unterricht von Itten, Albers und Moholy-Nagy, darüber hinaus Materialien zu Grundlagenkursen von Wassily Kandinsky, Paul Klee und Farbstudien von Ludwig Hirschfeld-Mack.

7 Bauhaus-Archiv Berlin, GS 19, Mp461/1. Walter Gropius an László Moholy-Nagy, 21. November 1938.



- | | |
|----------------------------|---|
| V Vorkurs | Ku Freie Kunst |
| W Werkstätten | Ab Arbeiten nach dem Bauhaus (1928–1938) |
| Le Leben am Bauhaus | Ka Kunstausbildung in den USA |
| A Architektur | |

Abb. 2: Grundriss mit Sektionen (Gestaltung: Andreas Wolter/Anke Blümm, 2023)

Von diesem größeren Bereich ging in direkter Lauflinie ein kleiner schmaler Raum ab, in dessen Sichtachse zentral das berühmte Bild »Bauhaus-Treppe« von Oskar Schlemmer aus dem Jahr 1932 gehängt war. Thematisch beinhaltete diese Sektion freie Arbeiten in Malerei, Grafik und Skulptur mit Werken von Schlemmer, Gerhard Marcks, Herbert Bayer und Josef Albers. Der Parcours verlief weiter, durch Fußabdrücke kenntlich gemacht, kurz einen Durchgang passierend, in einen weiteren hinteren Saal, in dem die Erzeugnisse der Möbel-, Keramik- und Metallwerkstatt zu sehen waren. Auch sie gehen auf ein wichtiges Konzept des Bauhauses zurück, nach welchem alle angehenden Studierenden ein Handwerk erlernen sollten. In der Mitte des Raumes präsentierten zwei verschränkt auf den Boden gestellte Vitrinen Metallgegenstände. An der einen Wand waren Leuchten aufgehängt, teils elektrisch angeschlossen. Die Keramikwerkstatt war nur mit Fotos vertreten. Links an der Wand verdeutlichten Fotos und Grafiken Arbeiten zum Ausstellungsdesign, selbst wenn dies keine eigene Werkstatt gewesen war.

Über einen zweiten Durchgang gelangte man in einen weiteren großen Raum, in dem Arbeiten aus anderen Werkstätten präsentiert wurden. Prominent sah man in der Mitte zwei Teppiche von Berger von 1930, eine Wand war der Webereiwerkstatt gewidmet. Gegenüberliegend hingen künstlerische Fotografien aus der Bauhaus-Zeit, wobei die Fotografielasse selbst erst 1929 unter Peterhans eingerichtet worden war. Es handelte sich daher größtenteils um Fotografien und Fotogramme, die Moholy-Nagy außerhalb des Curriculums geschaffen hatte, aber auch um spätere Arbeiten anderer Fotograf*innen nach 1928. In dem Raum befanden sich darüber hinaus Werke aus der Wandmalereiwerkstatt in Form von Fotografien sowie aus der Typografiewerkstatt mit Plakaten, Annoncen und Schriftproben. Die gegenüberliegende Wandvitrine zeigte Bauhaus-Druckerzeugnisse, insbesondere die zwölf Bauhaus-Bücher, die Gropius auch noch nach 1928 herausgegeben hatte.

Nach einem Rundgang durch diese Sektionen gelangten die Besucher*innen in den Kojenbereich. Drei kleinere Räume waren der Bühnenwerkstatt gewidmet, wobei sicher einen der Höhepunkte der Ausstellung ein verschlossener und verdunkelter Raum bildete, in dem nur durch einen Sehschlitze zwei sich drehende Kostüme aus Schlemmers »Triadischem Ballett« zu erleben waren. Eine weitere Vitrine zeigte das Thema Leben am Bauhaus mit Freizeit- und Festfotos, Glückwunschkarten und Fotos von der Bauhaus-Kapelle: Das gemeinsame Feiern gehörte seit Gründung zum Programm des Bauhauses, daher stellten diese dokumentarischen Werke ein wichtiges Zeugnis der Ausbildungsinstitution dar.

Von dort aus ging es weiter in einen größeren Raum mit drei Kojen. Die hintere, letztere war der plastischen Werkstatt von Joost Schmidt gewidmet. Die mittlere Koje präsentierte architektonische Entwürfe aus der Frühzeit, als es noch keine Architekturklasse gab, da diese erst 1928 unter Meyer gegründet worden war. In der nächsten Koje waren Abbildungen von Bauten von Gropius für Dessau zu sehen, vor allem effektvolle Fotografien des Bauhaus-Gebäudes.⁸ Auf der gegenüberliegenden langen Wand trafen die Besucher*innen wieder auf Werke der freien Malerei von Feininger, Moholy-Nagy, Klee, Kandinsky und Bayer. Diese Sektion ging nahtlos über in jene mit Post-Bauhaus-Werken, die vor allem in Form von Postkarten bzw. Fotografien im Postkartenformat an die Wand gepinnt waren. Einige wenige Möbel von Breuer, entworfen nach 1928, dienten als Originalobjekte. Von dort aus erreichte man den Abschlussbereich der Ausstellung. Auf Tischen, an den Wänden, teilweise frei im Raum hängend waren Studienarbeiten aus drei Kunstausbildungsinstitutionen in den USA zu sehen, in denen ehemalige Bauhäusler*innen lehrten: das new bauhaus in Chicago, aktuell neu gegründet von Moholy-Nagy, die Laboratory School of Industrial Design in New York und das Black Mountain College, wo Josef und Anni Albers seit 1933 arbeiteten. Dieser Bereich leitete zum Ausgang, wo man durch eine Glastür die Ausstellung verließ.

Die Werke waren in der Ausstellung zum einen chronologisch geordnet – vom Vorkurs bis zur Post-Bauhaus-Sektion. Auch wenn Ausstellungstitel und Ausstellungskatalog das Bauhaus von 1919 bis 1928 fokussierten, ging es zeitlich doch weit darüber hinaus bis ins Jahr 1938, z.B. durch die Berücksichtigung aktueller Studienarbeiten aus drei amerikanischen Ausbildungsinstitutionen. Auch innerhalb der konkreten Bauhaus-Sektionen hielt sich Bayer oft nicht ganz konsequent an das Enddatum 1928. Daneben wies die Ausstellung ein breites thematisches Spektrum auf und verlangte den Besucher*innen viel ab. Denn die Bauhaus-Schau präsentierte eine enorme Bandbreite an Gattungen und Formaten: Zu sehen waren originale Skulpturen und Gemälde bereits etablierter Künstler wie Klee und Schlemmer, aber auch Studienarbeiten von Erstsemestern. Zudem wurden Haushaltsprodukte, Möbel und Architekturmodelle ausgestellt, viele Werke vor allem als fotografische Reproduktionen.

Die Schau thematisierte damit inhaltlich, wie die künstlerische Ausbildung von 1919 bis 1928 am Bauhaus abgelaufen war, und erlaubte einen Vergleich mit der kunstpädagogischen Bildungssituation 1938 in den USA.

8 Viele davon stammen von der Bauhaus-Fotografin Lucia Moholy, der Ehefrau von László Moholy-Nagy. Sie wird jedoch im Katalog nicht namentlich genannt.

Mit Werken vor allem von Bauhaus-Lehrern führte sie in zwei Sektionen in die freie Kunst und Grafik in den 1920er Jahren ein. Sie stellte die verschiedenen Werkstätten vor, aber auch die unterschiedlichsten Design- und Haushaltsprodukte als Entwürfe für die industrielle Massenproduktion, die bis dahin noch nicht den Weg in Museen gefunden hatten. Darüber hinaus zeigte sie in drei Kojen die Arbeiten der Bühnenwerkstatt am Bauhaus, die im künstlerischen Kontext der darstellenden Künste stand. Mit der Sektion »Leben am Bauhaus« wurde die spezifische, persönlich-familiäre Ausrichtung des Bauhauses veranschaulicht. Zudem ging die Ausstellung auf die am Bauhaus entworfene Architektur ein und verdeutlichte die weitere berufliche Entwicklung einiger Bauhaus-Studierender und -lehrender nach 1928. Aus diesem Grund ist vielleicht die Reaktion eines Kritikers verständlich, wenn er meint: »Walking through it is somewhat attempting to walk through the whole Louvre.« (Jewell 1938b)⁹

Display

Bayer war sich der Kleinteiligkeit der Räumlichkeiten, die nicht flexibel einteilbar waren, durchaus bewusst. Ihm war es daher wichtig, einen Parcours zur besseren Orientierung anzulegen, da die Räume vor Ort eher unübersichtlich wirkten: »The available floor was rather complicated and cut up into little rooms. In order to establish a smooth flow of the public, all exhibits were placed so as to create a sequence and continuity. This was accomplished by painting the floor with dimensional shapes, lines and footprints.«¹⁰

Bayer dachte sich daher ein Wegesystem aus, das gleichzeitig als eine Art Corporate Design von Ausstellung und Katalog fungierte – die Besucherlenkung wurde gewissermaßen in eine spielerische Grafik verpackt. Was

9 Das vollständige Zitat lautet: »It is an extremely interesting exhibition. At the same time it is a peculiar taxing one, due to the vast amount of material assembled in space insufficient to permit the multifarious display to be divided into completely separate sections. Walking through it is somewhat attempting to walk through the whole Louvre. That is to say, the physical sensations are similar. It should scarcely be necessary to point out that what is to be seen in the Louvre and what is to be seen at the Museum of Modern Art are antipodal.«

10 Denver Art Museum, Herbert Bayer Nachlass, Trevor Cabinet, Box Nr. 7. Herbert Bayer, Notizen über Ausstellungsdesign.

sich heute durch die Schwarz-Weiß-Bilder nicht mehr in Gänze nachvollziehen lässt: Bayer setzte bewusst Farbe, Licht und Spotlights ein. Das Rot des Katalogumschlags fand sich etwa in der Ausstellung als Wiedererkennungsmerkmal und Orientierungshilfe wieder. Das Handsymbol als ›Zeigegestus‹ führte an unterschiedlichen Stellen eine Art Metaebene des Betrachtens ein; die sich drehenden Schlemmer-Figuren hinter dem Sehschlitz stellten einen voyeuristischen Höhepunkt in der Ausstellung dar. Auch die Hängung von Originalwerken und Fotografien variierte Bayer fantasievoll. Wichtig war ihm, die überwiegende Zweidimensionalität der Objekte aufzubrechen, indem er die Reproduktionen von Fotos in eine Schräglage kippte und so in den Raum ›zog‹. Ausdrücklich arbeitete er mit wenig Materialien, z.B. leichten weißen Sockeln und Drähten zum Aufhängen.

»The exhibition material was mostly 2-dimensional – photographs, drawings, posters, designs etc. There were some 3-dimensional objects like furniture, ballet mannequins, experimental sculpture etc. [...] In order to integrate walls and space, most of the 2-dimensional panels with photographs etc., were raised from the wall and stretched between ceiling and floor in angles to create variety of display and a pattern of design. For ›display‹ a minimum of material means was used. It was mostly done by wires and other ›invisible‹ designs.«¹¹

Es war den schwierigen Umständen geschuldet, dass Bayer wenig originale Objekte bekommen hatte, aber letztlich kam die Möglichkeit, mit Reproduktionen und Vergrößerungen zu arbeiten, seiner Herangehensweise als Grafikdesigner entgegen: Er überwältigte die Besucher*innen durch die schiere Masse an Abbildungen und Reproduktionen, arrangierte diese geschickt und schaffte durch die variierte Hängung neuartige räumliche Effekte. Originale Werke und Display gingen dadurch fließend ineinander über.

Ausstellungstexte

Wie steht es nun mit der textlichen Vermittlungsebene? Auf den ersten Blick sind auf den Ausstellungsfotos keine Erklärungstexte zu sehen (vgl. MoMA

11 Ebd.

2023a). Die einzelnen Sektionen in den Räumen geben sich durch Überschriften zu erkennen, aber diese drängen sich nicht in den Vordergrund. Einiges spricht dafür, dass es sich um sehr frühe Aufnahmen handelt, die kurz vor oder direkt nach der Eröffnung der Schau entstanden sind (Staniszewski 1998: 326, Anm. 10). Es könnte also sein, dass zu diesem Zeitpunkt nicht alle Textebenen platziert waren. Ebenso kann nicht ausgeschlossen werden, dass der Museumsfotograf diese nicht-künstlerische Textebene bewusst ausblendete. Erst auf den zweiten Blick zeigt sich, dass eine Textebene vorhanden ist, wenn auch sehr gut verborgen, wofür im Folgenden einige Beispiele genannt werden.

In den gläsernen Möbelvitrinen lagen beispielsweise kleine Objektschilder. An der Wand wiederum waren ganz schmale, kaum sichtbare, einzeilige Objektschilder unten an den Rändern der Reproduktionen angebracht. Eingeführt wurde die Abteilung ganz links, durch einen kurzen, maschinengeschriebenen Text zur Möbelwerkstatt, hinzu kam ein Zitat von Marcel Breuer. Doch wie wurde insgesamt in die Ausstellung eingeführt? Im ersten Raum befand sich auf dem roten verzogenen Viereck ein maschinengeschriebener Text in ungefähr DIN-A4-Format, auf den mit einem Handsymbol hingewiesen wurde. Bayer scheute sich wohl davor, den Text »großzuziehen«, stattdessen nutzte er die Hand als Zeigesymbol. Wie Archivunterlagen nahelegen, handelt es sich um den kurzen Text »A Short History of the Bauhaus«. ¹² Auf dem vergrößerten Holzschnitt der Kathedrale befand sich auf der Rückseite ein großer, ebenfalls maschinengeschriebener Text: »The Idea of the Bauhaus«. Dies ist, ohne an dieser Stelle die Textebenen der Ausstellung vollständig vorstellen zu können, ein symptomatischer Befund: Der Haupttext und der größte Text beschäftigten sich mit der Idee des Bauhauses, der die Historizität des Bauhauses untergeordnet wird.

Museumskommunikation und Rezeption

Als Zwischenfazit lässt sich also festhalten, dass es sich um kleine, eher unübersichtliche Ausstellungsräume bei einer großen Fülle von unterschiedlichsten Objekten, teils Originalen, teils Reproduktionen, handelte. Die

12 MoMA, Exh. 82 (vgl. Anm. 4). Maschinenschriftlicher Text »A Short History of the Bauhaus« in den Archivunterlagen, o.D. [1938].

Vermittlungsebene durch textliche Erläuterungen trat hinter der Besucherlenkung durch die Fußbodenmuster, Farbe, Licht und das gleichzeitig dynamisch in den Raum gezogene Display zurück.

Dieser Befund macht den Museumskontext und die Museumskommunikation der Ausstellung umso wichtiger: Wie wurde die Schau beworben, was waren die Kernbotschaften der Ausstellung? Zentral dafür ist eine Aussage in der Presseerklärung. Hier lautete der erste Satz: »The shapes of things to come [...] will be set forth in THE BAUHAUS 1919–1928.«¹³ Damit spielte Barr auf einen bekannten Science-Fiction-Roman aus dem Jahr 1933 an (vgl. Wells 1933). Dieser Presstext bildete die Grundlage einer Handvoll ähnlich lautender Ankündigungen in Zeitungen, womit eine öffentliche Erwartungshaltung vorgeprägt worden war (vgl. z.B. o.A. 1938a; 1938b).

Interessant ist auch noch der Schluss der dreiseitigen Presseerklärung. Unter »Note« werden ein paar einschränkende Bemerkungen gemacht. Zum einen erläutert das MoMA den Grund für den Einsatz vieler Reproduktionen: weil originale Werke aufgrund der politischen Situation nicht zur Verfügung standen. Zum anderen unterstrich man damit indirekt, dass viele Objekte von überdurchschnittlicher Qualität und großer Aktualität seien. Der Presstext schloss jedoch generalisierend: »However, the principal theme of the exhibition is the Bauhaus as an idea. The idea seems as valid today as it was in the days when the Bauhaus flourished.«¹⁴ Dies scheint im Umkehrschluss eine Art Entschuldigung dafür zu sein, dass nicht alle Werke überdurchschnittlich und hochaktuell waren. Dennoch wird das Bauhaus nicht historisiert, sondern zur überzeitlich gültigen Idee erklärt. Das macht deutlich, dass das MoMA die Bauhaus-Ausstellung zwischen Rechtfertigung und Überhöhung oszillierend kommunizierte.

Wie anfangs erwähnt, spiegeln die anfänglichen Kritiken eine große Ambivalenz der Ausstellungsrezeption wider. Insbesondere die ersten Rezensionen maßgeblicher Zeitungen (wie z.B. Cortissoz 1938; Jewell 1938b; McBride 1938) über die für das MoMA überaus teure Ausstellung fielen recht negativ oder zumindest verhalten aus, z.B. entdeckte die »Evening Post« in der Vielfalt große Widersprüche und meinte, dass das Bauhaus den eigenen Anspruch eines »broad, unified socialartistic engineering which would transform man's environment for the benefit of man« gar nicht einlösen könne, sondern in »personal creative idiosyncrasies« zurückfielen, die sie eigentlich selbst für unzeitge-

13 Ebd. Pressemitteilung, 2. Dezember 1938 [Herv. i.O.].

14 Ebd. Pressemitteilung, 2. Dezember 1938 [Herv. i.O.].

maß erklärt hätten (Klein 1938). Ähnliche Urteile, die an dieser Stelle nicht in aller Ausführlichkeit und Differenzierung dargestellt werden können, trafen insbesondere Barr, der gegenüber den Trustees und Museumsfinanziers unter Rechtfertigungsdruck stand. Barr und Gropius hätten sich über die Bewertung der Zeitungskritiken fast zerstritten. Gropius ließ sie nicht an sich herankommen und erklärte alle Journalisten*innen für unfähig und hinterwäldlerisch. Barr dagegen gab den Besprechungen teils recht und wies Gropius darauf hin, dass sie von renommierten Ausstellungsrezensent*innen verfasst worden seien, die ihr Handwerk durchaus verstünden: Gropius täte daher wohl daran, die Kritiken ernst zu nehmen (vgl. Blümm 2019a: 207).¹⁵

Dennoch ist festzuhalten, dass sich bis zum Ende der Ausstellung über 60 Wortmeldungen, Leserbriefe, Reaktionen auf Leserbriefe, aber vor allem auch größere Presseartikel mit Fotos in Tageszeitschriften und Magazinen nachweisen lassen (vgl. z.B. Cooke 1939, Davidson 1938; Jewell 1938a; Johnson Keyes 1938,). D.h., dass sich sehr viele Journalist*innen mit der Ausstellung auseinandergesetzt haben, vielleicht gerade weil sie so polarisierte. Der Erfolg der Schau schlug sich nicht zuletzt in den Besucherzahlen nieder. In den knapp zwei Monaten Laufzeit wurden über 17.000 Besucher*innen in dem genannten MoMA-Ersatzquartier gezählt.¹⁶

»Altes Material«?

Die Fragen der Journalist*innen in ihren Kritiken kreisten um die Themen, wie das Bauhaus historisch einzuordnen sei, wie es in der Ausstellung dargestellt wurde und welche Bedeutung es in den USA im Jahr 1938 hatte. Dabei verweigerten Bayer und Gropius als auch das MoMA, so die These dieses Aufsatzes, zu diesem Zeitpunkt die Historisierung des Bauhauses: Sie wollten es als eine zeitlose Idee verstanden wissen, als einen allgemeingültigen modernen Zugang des heutigen Künstlers bzw. der heutigen Künstlerin zur Welt. Freilich war 1938 eine andere Zeit als 1927 und erst recht als 1919, als das Bauhaus in Weimar gegründet worden war. Mittlerweile waren über 20 Jahre vergangen;

15 Vgl. auch MoMA, Exh. 82 (vgl. Anm. 4). Kritischer Brief von Alfred H. Barr an Walter Gropius, 3. März 1939.

16 Vgl. Bauhaus-Archiv Berlin, Walter Gropius, GS 19, Mappe 202/01. Beaumont Newhall an Sigfried Giedion, 29. Mai 1939.

Kunst und Design hatten sich auch in den Vereinigten Staaten enorm weiterentwickelt. Bayer war sich dieser Tatsache im Vorfeld sehr bewusst. Er hielt in seinem Tagebuch fest: »Die Ausstellung selbst war eine Riesenaufgabe für mich allein. Das Thema an sich unerhört kompliziert, die Schwierigkeiten *altes* Material aktuell wirken zu machen.«¹⁷

Gleichwohl war es legitim, dem Bauhaus eine eigene Ausstellung zu widmen. Dabei wäre dessen Historisierung mit ergänzenden, kontextualisierenden Erläuterungen für ein US-amerikanisches Publikum sicher verständlicher gewesen. Fairerweise sei gesagt, dass es rückblickend leicht ist, die wenig ausgeprägten Vermittlungsansätze zu kritisieren, zumal sich die Museumspädagogik in Deutschland z.B. erst Jahrzehnte später, seit den 1970er Jahren entwickelte (vgl. Höllwart 2013). Das MoMA war diesbezüglich seiner Zeit voraus. Die Organisation von Wanderausstellungen ab 1932 zeugt von dem allgemein hohen erzieherischen Anspruch des Museums, außerdem richtete es 1937 ganz innovativ eine Kunstvermittlung für Jugendliche ein (vgl. Schoenholz Bee/Elligott 2004: 36, 47). Dennoch war eine gezielte Vermittlungsarbeit für jede Ausstellung auch im MoMA in der Zeit noch nicht vorgesehen.

Inhaltlich haben sich Bayer und Gropius bemüht, ein vollständiges Bild aller Aspekte künstlerischen Arbeitens am Bauhaus zu präsentieren. Würde man all diese Themen und Sektionen in ihrer Tiefe inhaltlich analysieren, so kann der Schluss nur lauten, dass das Bauhaus in nur 14 Jahren auf enorm vielen Gebieten neue gestalterische Versuche angestellt und wie ein Katalysator für die Moderne gewirkt hat. Diese Dichte und Vielfalt der Ausstellungsobjekte wurden von den Kritikern rückhaltlos anerkannt. Andererseits lief diese Fülle gewissermaßen ins Leere, weil ihr keine gleichwertige Textebene gegenüberstand. Im Team war niemand vorgesehen, um vertraut mit Design und Kuratierung in den USA diese Aufgabe zu übernehmen. Stattdessen verfassten Bayer und Gropius die wenigen Texte selbst. Vielleicht bringt diese Verwirrung ein Kritiker besonders gut auf dem Punkt, in dem er seine reichbebilderte Rezension in der »New York Times«, in der er viele Aspekte der Ausstellung aufzählt, mit den Worten beschließt: »Mr. Barr ist absolutely right. The Bauhaus does live today. It has a message for America and for the future. But that message (or am I as absolutely wrong?) is not clear, exact and in challenging terms relayed.« (Jewell 1938a)

Bayer kompensierte das »alte Material« durch ein neuartiges und im Kunstbereich ungewohntes Ausstellungsdesign: Er präsentierte ein Feuer-

17 Denver Art Museum. Herbert Bayer, Tagebuch, o.D. [November 1938; Herv. i.O.].

werk neuester Ausstellungstechniken (Fußbodenmuster, Arbeit mit Farbe und Licht, in den Raum gezogene Fotografien, Vitrinen auf dem Boden etc.), die aus seiner Erfahrung als Grafikdesigner und aus den aktuellsten Strategien der Werbung und Werbepsychologie resultierten (vgl. Bayer 1939/40: 17). Daher nimmt die Gestaltung der Bauhaus-Ausstellung im MoMA einen wichtigen Platz in der Geschichte künstlerischer Ausstellungsdisplays ein (vgl. Lohse 1953: 166–167; Müller/Mohlmann 2014: 53). Diese Ausstellung hat Bayers Karriere als Ausstellungsdesigner trotz der schlechten Kritiken auch keinen Abbruch getan, denn 1940 beauftragte ihn Barr erneut mit der Gestaltung einer Ausstellung – der patriotischen Schau »Road to Victory« (MoMA, New York, 1940; vgl. MoMA 2023b).

Potenzial der Analyse historischer Ausstellungen

Die Betrachtung und Analyse historischer Ausstellungen bietet ein großes Potenzial für die heutige und zukünftige Museumsarbeit. Ein ausgewogenes Verhältnis aus Inhalt und Form, vermittelt durch ein verbindendes Display, wird immer die zentrale Aufgabe kunsthistorischen Kuratierens bilden – selbst wenn aus diesem Muster bewusst ausgebrochen wird. Wie das Beispiel der Bauhaus-Ausstellung jedoch zeigt, sind bei Ausstellungen alle Details von Bedeutung: Alle Ebenen werden von den Besucher*innen wahrgenommen, sogar wenn diese fehlen. Das kann im Umkehrschluss nur bedeuten, dass eine Ausstellung umso verständlicher und anschaulicher ist, je mehr diese Ebenen ineinandergreifen und aufeinander aufbauen. Damit ist nicht gemeint, die Besucher*innen zu sehr zu lenken oder nur eine Sichtweise zuzulassen, sondern das eigene Vorgehen transparent zu machen und vermeintliche Schwachstellen nicht zu kaschieren. Gropius und Bayer waren keine Historiker und als langjährige Mitglieder des Bauhauses befangen. In Bayers Augen waren die Exponate veraltet, und aus dieser Perspektive stellt sich vor allem die Frage, wie man das vermeintlich Alte aktualisiert und zeitgemäß vermitteln kann.

Damit kommt (kunst-)historisch vorgebildeten und mit dem örtlichen Kontext vertrauten Kurator*innen die anspruchsvolle Aufgabe zu, durch Textinformationen eine sensibel austarierte Balance zwischen Orientierung, Erklärung und offener Betrachtung zu finden. Gleichzeitig besteht die Herausforderung, nutzbringend mit Gestalter*innen zusammenzuarbeiten und die wechselseitigen Expertisen im Dienste einer gemeinsamen Sache

anzuerkennen: der gelungenen Kommunikation mit den Ausstellungsbesucher*innen durch Bild, Text und Gestaltung. Denn an diesem Fallbeispiel ist unverkennbar, dass die Kurator*innen eine Ausstellung nicht allein entwickeln können, sondern auf kreative Ausstellungsgestalter wie Herbert Bayer unbedingt angewiesen sind.

Literatur

- ARGE schnittpunkt (Hg.) (2013): Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis, Wien/Köln/Weimar.
- Bayer, Herbert (1939/40): »fundamentals of exhibition design«, in: PM. An Intimate Journal For Art Directors, Production Managers, and their Associates 6, H. 2, S. 12–13, 17–25.
- Ders./Gropius, Ise/Gropius, Walter (Hg.) (1938): Bauhaus 1919–1928 [Ausstellungskatalog], New York.
- Dies. (Hg.) (1955): Bauhaus 1919–1928 [Ausstellungskatalog], 3. Aufl., Stuttgart.
- Bergdoll, Barry (2016): »Memento Mori or Eternal Modernism? The Bauhaus at MoMA 1938«, in: Mark Stocker/Philip G. Lindley (Hg.), Tributes to Jean Michel Massing. Towards a Global Art History, London, S. 15–32.
- Blümm, Anke (2019a): »Etappen einer Legendenbildung. Die Bauhaus-Ausstellungen in New York (1938) und Stuttgart (1968)«, in: Hellmut T. Seeemann/Thorsten Valk (Hg.), Entwürfe der Moderne. Bauhaus-Ausstellungen 1923–2019, Göttingen, S. 197–218.
- Dies. (2019b): »The Bauhaus show at the MoMA in 1938« – A project of the emigrated Bauhaus group around Gropius«, in: Laura Martínez de Guereñu (Hg.), Bauhaus In and Out: Perspectives from Spain, Madrid, S. 420–431.
- Cooke, Mary (1939): »Bauhaus Post Mortem«, in: Magazine of Art 32, H. 1, S. 37–40.
- Cortissoz, Royal (1938): »Architecture and Some Other Topics«, in: New York Herald Tribune vom 12.12.1938, S. F8.
- Cox, Leonard (1938): »Bauhaus Revived«, in: Cue, New York vom 10.12.1938.
- Davidson, Martha (1938): »Epitaph Exhibit of the Bauhaus: Commemoration of the Famous Modern Source of Design«, in: Art News vom 10.12.1938, S. 13, 20.
- Genauer, Emily (1938): »Bauhaus Exhibit Most Engrossing«, in: New York World-Telegram vom 10.12.1938, S. 12.

- Gordon Kantor, Sibyl (2002): Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art, Cambridge.
- Haupt-Stummer, Christine (2013): »Display, ein umstrittenes Feld«, in: ARGE schnittpunkt (Hg.), Ausstellungstheorie- und praxis, Wien/Köln/Weimar, S. 93–102.
- Hitchcock, Henry Russell/Johnson, Philip (1996): The International Style. Architecture Since 1922, New York [Reprint der Originalausg. von 1932].
- Höllwart, Renate (2013): »Entwicklungslinien der Kunst- und Kulturvermittlung«, in: ARGE schnittpunkt (Hg.), Ausstellungstheorie- und praxis, Wien/Köln/Weimar, S. 37–50.
- Jewell, Edward Alden (1938a): »Decade of the Bauhaus«, in: The New York Times vom 11.12.1938, S. X11.
- Ders. (1938b): »Reception Opens Bauhaus Display«, in: The New York Times vom 7.12.1938, S. 28.
- Johnson Keyes, Helen (1938): Industrial Design at the Bauhaus, in: The Christian Science Monitor vom 20.12.1938, S. 14.
- Klein, Jerome (1938): »Modern Museum Surveys 10 Years of the Bauhaus«, In: New York Evening Post vom 10.12.1938, S. 9.
- Koehler, Karen (2002): »The Bauhaus 1919–1928. Gropius in Exile and the Museum of Modern Art, N. Y., 1938«, in: Richard A. Etlin (Hg.), Art, Culture, and Media under the Third Reich, Chicago, S. 287–315.
- Langfeld, Gregor (2011): Deutsche Kunst in New York. Vermittler, Kunstsammler, Ausstellungsmacher, 1904–1957, Berlin.
- Lohse, Richard Paul (1953): Neue Ausstellungsgestaltung. 75 Beispiele neuer Ausstellungsform, Erlenbach-Zürich.
- McBride, Henry (1938): »Attractions in the Galleries«, in: The Sun vom 10.12.1938, S. 11.
- MoMA (Hg.) (2023a): Bauhaus: 1919–1928. Dec 7, 1938–Jan 30, 1939 [Ausstellungsfotos und -verzeichnis, Katalog, Pressemeldung], moma.org, [online] <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2735> [abgerufen am 01.08.2023].
- MoMA (Hg.) (2023b): Road to Victory, May 21–Oct4, 1942 [Ausstellungsfotos und -verzeichnis, Katalog, Pressemeldung], moma.org, [online] <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3038> [abgerufen am 01.08.2023].
- Müller, Anna/Mohlmann, Frauke (Hg.) (2014): Neue Ausstellungsgestaltung 1900–2000. Stuttgart.
- O.A. (1938a): »Gallery to Open Large Show of Bauhaus Work«, in: Herald Tribune vom 04.12.1938, S. 25.

- O.A. (1938b): »Nazi-banned art is exhibited here«, in: The New York Times vom 04.12.1938, S. 40.
- Rössler, Patrick (2013): »Als Gebrauchsgrafiker im Nationalsozialismus: »mein Reklame-Fegefeuer««, in: ders. (Hg.), Herbert Bayer. Die Berliner Jahre – Werbegrafik 1928–1938 [Ausstellungskatalog], Berlin.
- Sajic, Andrijana (2013): The Bauhaus 1919–1928 at the Museum of Modern Art, N.Y., 1938: The Bauhaus as an Art Educational Model in the United States, Master Thesis, The City College of the City University of New York, CUNY Academic Works, [online] https://academicworks.cuny.edu/cc_etds_theses/183/ [abgerufen am 01.08.2023].
- Schoenholz Bee, Harriet/Elligott, Michelle (2004): Art in Our Time. A Chronicle of the Museum of Modern Art, New York.
- Staniszewski, Mary Anne (1998): The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art, University of Cambridge, Massachusetts.
- Wells, Herbert George (1933): The Shape of Things to Come, London.