

KUNST CHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

56. JAHRGANG November 2003 HEFT 11

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

Rezensionen

ISABELLE EWIG, THOMAS W. GAEHTGENS, MATTHIAS NOELL (Hg.)

Das Bauhaus und Frankreich – Le Bauhaus et la France 1919-1940
*Berlin, Akademie Verlag 2002. Passagen/Passages, Deutsches Forum für Kunst-
geschichte, Bd. 4. 510 S. Text mit 224 s/w Abb. ISBN 3-05-003720-2*

Fünf Jahre nach dem vom Städt. Museum Leverkusen Schloß Morsbroich initiierten Forschungs- und Ausstellungsprojekt *Das Bauhaus im Osten – Slowakische und Tschechische Avantgarde 1928-1939* (hrsg. v. Susanne Anna, Ostfildern-Ruit 1997) liegt nun eine erste Publikation über das »Bauhaus in Frankreich« vor. So schließen sich nach und nach Lücken in der Forschung über die Ausstrahlung dieser bedeutendsten Kunstschule des 20. Jh.s. In 27 Einzelstudien stellt das Pariser *Forum* die Ergebnisse seines Forschungsschwerpunkts 2000/2001 vor. Die Wahl des Themas wurde durch den Erwerb der Bibliothek von Hans Maria Wingler durch das *Forum* vor einigen Jahren angeregt. Wingler gründete 1960 in Darmstadt das Bauhaus-Archiv, um der nach 1933 verstreuten materiellen Erbschaft des Bauhauses

ein Domizil zu geben. 1971 übersiedelte das Institut nach Berlin.

Ziel des von einer internationalen Forschergruppe erarbeiteten Bandes ist die Rekonstruktion des Beziehungsgeflechts zwischen Frankreich und dem Bauhaus. So lautet die erste Frage, welche Wirkung das Bauhaus in Frankreich gefunden hat. Zweitens wird untersucht, inwiefern Frankreich am Bauhaus gegenwärtig und wie stark dort das Interesse an französischer Architektur, Malerei und an französischem Kunstgewerbe war. Kontakte zwischen französischen und deutschen Künstlern, Kritikern und Galeristen werden beleuchtet.

Das Projekt konnte an wichtige Publikationen der letzten zwei Jahrzehnte anknüpfen: die Studie von Michel Espagne, *Les transferts culturels franco-allemands* (Paris 1999), die 1991 erschienenen Doktorarbeiten von Suzanne Tise (*Between Art and Industry: Design*

Reform in France 1851-1937, Phil. Diss., Univ. Pittsburg) und Nancy J. Troy (*Modernism and the decorative arts in France. Art nouveau to Le Corbusier*, New Haven u. London), die ausführlich darstellen, wie sich die französische Moderne in Auseinandersetzung mit Entwurfstendenzen in Deutschland entwickelte. Mehrere Beiträge bauen auf die Studien über den Austausch zwischen Le Corbusier und Deutschland von Winfried Nerdinger (*Le Corbusier und Deutschland. Genesis und Wirkungsgeschichte eines Konflikts 1910-1933*, in: *Arch+* 90-91, 1987, S. 80-86) und Werner Oechslin (*Le Corbusier und Deutschland: 1910/11*, in: ders., *Moderne Entwerfen, Architektur und Kulturgeschichte*, Köln 1999, S. 173-191) auf. Zur Rezeption der Bauhaus-Typographie in Frankreich lieferte jüngst Roger Chatelain in mehreren Artikeln der *Typografischen Monatsblätter – Revue suisse de l'imprimerie* (2001) wichtige Erkenntnisse.

Denkt man an den lebhaften Austausch zwischen dem Bauhaus und dem Osten – insbesondere mit der WChUTEMAS in Moskau und der ŠUR in Bratislava –, so verwundert zunächst seine geringe Ausstrahlung ins westliche Nachbarland. Fast alle Autoren kommen zu dem Ergebnis, daß sich in Frankreich kaum eine Wirkung der Bauhaus-Ideen feststellen läßt. Schon im Vorwort beugt Thomas Gaetgens, Leiter des *Forums* in Paris, falschen Hoffnungen vor: »Der vorliegende Band ist das Resultat ausführlicher Recherchen, die zwar keine weitreichende Rezeption des Bauhauses in Frankreich, aber doch seine Wahrnehmung belegen«. Sollte sich das Resultat des aufwendigen Forschungsprojekts im negativen Befund erschöpfen? Keineswegs. Aus dem negativen Ergebnis der ersten Frage entsteht die neue: »Warum verschließt sich Frankreich den Ideen des Bauhauses?« Es zeigt sich, daß unterschiedliche kulturgeschichtliche Voraussetzungen eine weitergehende Aufnahme der Ziele des Bauhauses in Frankreich gar nicht möglich machten. Die den Beiträgen zugrundeliegenden Methoden sind daher die Analyse der kulturellen Divergenzen und der Vergleich der daraus resultierenden Kunstauffassungen. In diesem Punkt deckt sich das Projekt mit dem eigentlichen Anliegen des *Deutschen Forums für Kunstgeschichte*, einen Beitrag zum gegenseitigen Verständnis der

nationalen Traditionen beider Länder zu leisten. Der Leser erfährt somit mehr über die deutsch-französischen Beziehungen zwischen den beiden Weltkriegen als über die Beziehungen zwischen Frankreich und dem Bauhaus. Einer der Gründe für die Ablehnung der Bauhaus-Ideen ist in der anti-deutschen Einstellung Frankreichs zu suchen. Das Bauhaus entsteht unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg, als die deutsch-französischen Beziehungen einen neuen Tiefpunkt erreicht hatten. Erst mit der Unterzeichnung des Vertrags von Locarno im Oktober 1925 entspannen sich die Beziehungen beider Länder. Noch im November 1924 schreibt Max Eichenberger in einem Brief an Klee, in dem er den Künstler zu einer Ausstellung nach Paris einlädt: »Vielleicht glauben Sie, Sie wären nun das Opferlamm, das zuerst auf den Altar der öffentlichen Vorurteile geworfen werde«. Doch Klee zeigt sich optimistisch. Als ihn im gleichen Jahr Louis Aragon zur Mitarbeit an der Zeitschrift *La Révolution surréaliste* auffordert, antwortet er: »Ich weiß längst, daß drüben Menschen sind, denen die Hand zu reichen, mir eine Ehre ist«. Éric Michaud zeigt in der Einleitung des Bandes, wie hartnäckige Vorurteile und Nationalismus den Zugang zu den Traditionen des Nachbarn erschwerten, und zitiert den Kommentar von Louis Vauxcelles, daß ein Franzose aufgrund seines angeborenen Sinns für Maß und Harmonie in einem deutschen Intérieur (»intérieur boche«) tausend Tode sterben müßte. 1919 verkündet derselbe: »L'art français est une suprématie, une certitude«. Michaud geht nicht auf die Tradition dieses Anspruchs ein, die sich bis ins »Grand Siècle« zurückverfolgen läßt (z. B. Charles Perrault 1668 in seinem Gedicht »La Peinture«, hrsg. v. J.-L. Gautier-Gentès, Genf 1991, S. 101).

Elke Mittmann zeigt in Kapitel I. *Von französischer Theorie und deutschen Konzepten*, wie Frankreich Ende der 20er Jahre seinen »Suprematieanspruch« in der modernen Architektur zu legitimieren versucht. Während Jean

Badovici in seinem 1925 erschienenen Buch *Grandes Constructions* Gropius noch als einen Hauptakteur der modernen Architektur im europäischen Kontext darstellt, bestreitet Le Corbusier dessen Bedeutung für das neue Bauen. Ab 1927 läßt sich eine »Art Negation jeglichen äußeren Einflusses auf die Entwicklung der modernen Architektur in Frankreich« (Mittmann, S. 74) beobachten. Man leugnet jegliche Internationalität der französischen Architektur, die sich allein aus den konstruktiven Leistungen Frankreichs des 19. Jh.s entwickelt habe. Diesem Anspruch kam der 1927 in *Der Cicerone* erschienene Artikel von Sigfried Giedion zu Hilfe, in dem es heißt: »In der Geschichte des Konstruktivismus im 19. Jh. fällt Frankreich die erste Rolle zu«. Was das neue Bauen betrifft, so will man dem Erzfeind Deutschland nichts schuldig sein.

Petra Christina Riesterer zeigt am Beispiel der Freiluftschule der Pariser Vorstadt Suresnes, daß sich vereinzelt sehr wohl Einflüsse deutscher Architekten in Frankreich finden. Den Schulbau in Suresnes leitet sie aus Vorbildern wie der Dammweg-Schule von Bruno Taut in Berlin-Neukölln und der unter der Leitung des Bauhausdirektors Hannes Meyer realisierten Bundesschule des Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbundes in Bernau ab. Läßt es sich in Frankreich nicht umgehen, die Originalität eines deutschen Produkts anzuerkennen, so wird dieses kurzerhand zum Plagiat einer französischen Idee erklärt. Matthias Noell zeigt in Kapitel II. *Das Bauhaus im Austausch: Realisierte Verwandtschaft*, wie Le Corbusier die gesamte Bauhausidee als seine ureigene Erfindung deklariert. Er beschreibt in seinem 1929 erschienenen *Ceuvre complète* ein Projekt von 1910 für eine Kunstgewerbeschule. Sein Programm sei später am Bauhaus in Weimar realisiert worden. Auf diese Weise stilisiert er einen von ihm längst überwundenen Teil seines Frühwerks zum Vorläufer des Bauhauses.

Mehrere Beiträge (Robert Scherkl, Mittmann, Noell, Robin Krause) untersuchen die Rezep-

tion der Ideen von Le Corbusier am Bauhaus: Im Januar 1924 hatte Gropius die Schrift von Le Corbusier *Vers une architecture* als Geschenk des Autors erhalten. Gropius antwortet ihm dankend: »Ich habe noch keine Veröffentlichung gelesen, die im Grundkern dem so nahe kommt, was ich selbst gedacht und geschrieben habe, als Ihr Buch«. Von Bedeutung ist der Hinweis von Mittmann, daß das Bauhaus seit 1922 die von Ozenfant und Le Corbusier gegründete Zeitschrift *L'Esprit Nouveau* abonniert. An der Bauhausausstellung im Sommer 1923 ist Le Corbusier mit Studien zur Stadtplanung vertreten.

Scherkl, Noell und Gabriele Diana Grawe suchen die Gründe für die »divergence franco-bauhausienne« im unterschiedlichen Verhältnis des Kunsthandwerks zur Industrie. Während seit der Gründung des Werkbunds 1907 Kunst und Industrie in Deutschland einen Brückenschlag unternehmen, bleiben in Frankreich diese beiden Bereiche weitgehend getrennt. Scherkl analysiert diese Divergenzen am Beispiel von Le Corbusiers Rezension des Katalogs der Weimarer Bauhausausstellung von 1923 (*L'Esprit Nouveau*, Dezember 1923) – die erste nennenswerte Reaktion auf das Bauhaus in Frankreich. Le Corbusier wirft Weimar Realitätsferne vor. Es sei unmöglich, in einer Kunstschule auf theoretischer Grundlage Formtypen für die Industrie zu entwerfen, da diese sich nach eigenen Gesetzen entwickelten. Analog zur darwinistischen Evolutionstheorie sieht er Form und Material eines Produkts als das Ergebnis einer Anpassung an die Mechanisierung des Herstellungsprozesses. Entsprechend der Entwicklung der Arten, wonach eine Auslese der am besten an ihre Umwelt angepaßten Individuen stattfindet, entwickeln sich Gebrauchsgegenstände nach ökonomischen Prinzipien: »L'économie c'est la loi de la sélection naturelle«. Die zeitgemäße Form sei somit Ergebnis einer industriellen Evolution und nicht die einer in einer Kunstschule gefällten ästhetischen Entscheidung. Le Corbusier wirft dem Bauhaus vor, durch

künstlich produzierte Standards die natürliche Entwicklung des Produkts zu negieren.

Grawe fügt zu diesem Punkt in ihrem Aufsatz über Eileen Gray und Marcel Breuer hinzu, daß in Frankreich eine Rationalisierung des Entwurfsprozesses und die Einführung von Massenproduktion bei den dekorativen Künsten nach dem Ersten Weltkrieg durch die anti-industrielle Ideologie der Regierung bewußt verhindert wurde. So deklarierte der französische Wirtschaftsminister in einer Rede von 1925, Massenproduktion und Kunst seien unvereinbar. Frankreich propagiert das herausragende, individuelle, handwerkliche Meisterstück, während das Bauhaus eine künstlerische Ausbildung für den einfachen, funktionellen Gebrauchsgegenstand anstrebt: »[...] ce que nous apprécions, c'est le superflu et non pas le nécessaire« (G. de Pawlowski, *La France*, 30. Mai 1930, S. 1). An diesem Punkt setzt die Kritik von Gropius an. Die im Salon d'Automne von 1929 ausgestellten Erzeugnisse des französischen Kunsthandwerks bezeichnet er »als durchweg alten Stils«. Das Dargebotene sei nicht modern, sondern »modernistisch und habe auch in seinen gewagtesten Beispielen immer das Louis XVI. Zimmer als Vorbild«. Für Gropius galt es nun, für die Abteilung des deutschen Werkbunds auf der unmittelbar bevorstehenden Ausstellung der Société des Artistes Décorateurs Français in Paris von 1930 durch einen kompromißlosen Ausdruck der »geistigen Grundlagen der neuen Zeit« den vermeintlichen weltanschaulichen Vorsprung Deutschlands hervorzuheben.

Vier Beiträge in Kapitel IV. *Paris 1930: Das Bauhaus in Frankreich* sind dieser Ausstellung des deutschen Werkbunds und seiner Beurteilung im Spiegel der französischen Presse gewidmet. Es handelt sich um das erste offizielle Auftreten Deutschlands in Frankreich nach dem Kriege. Die künstlerische Leitung obliegt Gropius, der László Moholy-Nagy, Herbert Bayer und Marcel Breuer heranzieht, also jene Mitarbeiter, die am 1. April

1928 mit ihm gemeinsam das Bauhaus verlassen hatten. Daher verwundert es nicht, daß die Ausstellung des deutschen Werkbunds von französischer Seite als eine Manifestation des Bauhauses wahrgenommen wird. Dem Programm des Werkbunds entsprechend wählt Gropius Exponate, die aus der Zusammenarbeit von Künstlern mit der Industrie hervorgegangen sind. Joachim Driller beschreibt die Etappen und Hürden auf dem Weg zur Realisierung der deutschen Abteilung. Krause zeigt, daß Gropius seinen für die Ausstellung entworfenen Gesellschaftsraum eines Wohnhochhaus-Projekts auf der Grundlage der zeitgenössischen Soziologie entwickelt, und nennt als wichtige Quelle das Werk des Soziologen Ferdinand Müller-Lyer *Die Entwicklungsstufen der Menschheit* von 1912. Noell stellt schwer zugängliche Kritiken der Ausstellung aus der zeitgenössischen Tagespresse zusammen. Viele dieser Artikel spiegeln in ihrem bisigen Zynismus die belasteten Beziehungen beider Länder. Die deutsche Abteilung wird als »chirurgical« und unpersönlich empfunden, die dargebotenen Interieurs werden mit Operationssälen oder Kasernen verglichen. Léandre Vaillat reduziert den Unterschied zwischen der französischen und der deutschen Abteilung auf die Begriffspaare: *art – industrie* und *individu – standard* (*Le Temps*, 12. Juni 1930, S. 4). Drei Jahre später begrüßt *Formes* (1933, Nr. 31, S. 341) die Schließung des Bauhauses, wo Künstler wie Klee und Kandinsky in einer Atmosphäre arbeiteten, die an *Metropolis* erinnere.

Daß trotz aller Vorurteile deutsche Erfindungen in Frankreich Fuß fassen konnten, zeigt der Aufsatz von Roxane Sophie Jubert über den Austausch beider Länder in der Typographie.

Obwohl sich Frankreich der typographischen Revolution der 20er Jahre und der am Bauhaus entwickelten neuen Schrift grundsätzlich verschließt, gelingt es der Gießerei Deberny & Peignot ab 1930, die von dem Deutschen Paul Renner entworfene Schrift *Futura* erfolgreich zu vermarkten. Auch wenn Renner nicht am Bauhaus tätig war, verkörpert der geometrische

Charakter von *Futura* alle ästhetischen Ideale der Dessauer Schule. So konnte die Vermarktung nur aufgrund einer List gelingen. *Futura* wird in Frankreich in *Europa* umgetauft, um Assoziationen mit utopischen Zukunftsvisionen der deutschen Avantgarde erst gar nicht aufkommen zu lassen. Doch verwundert der neue Name angesichts des hartnäckigen Beharrens auf französischen Traditionen. Jubert zeigt, wie tief noch heute in Frankreich die Vorurteile gegen Innovationen der deutschen Buchdruckerkunst sitzen. So bezeichnete José Mendoza 1995 auf einer Diskussion über moderne Typographie in Paris das Bauhaus allen Ernstes als »École fasciste«; Michel Wlassikoff schrieb kürzlich in *Étapes graphiques* (60/2000, S. 35), *Futura* verkörpere das Machtstreben des Dritten Reichs, und dies, obwohl sein Erfinder von den Nazis als Kulturbolschewist verhaftet wurde.

Die Aneignung deutscher Erzeugnisse unter Decknamen läßt sich auch im Falle Paul Klees beobachten. So wie *Futura* als *Europa*, so wird der Bauhausmeister in Frankreich als Surrealist vermarktet. Isabelle Ewig untersucht im Rahmen des Forschungsprojekts die Rezeption von Klee in Frankreich, zu der, abgesehen von einer Magisterarbeit von Jutta Klemm (FU Berlin, 1993) und kürzeren Studien von Françoise Cachin-Nora, Reinhold Hohl und Christine Hopfengart, keine tiefergründigeren Studien vorliegen. 1925 hat Klee durch seine Einzelausstellung in der Galerie Vavin-Raspail und seine Teilnahme an der Ausstellung *L'Art d'aujourd'hui* und *La Peinture surréaliste* in Paris seinen ersten großen Auftritt. Er wird von André Breton und der französischen Kunstkritik zum Surrealisten geadelt, wobei man seine Zugehörigkeit zum Bauhaus verschweigt. Das Wort Bauhaus taucht in den französischen Publikationen über Klee nur selten, und dann als Makel auf. So staunt Marc Seize, wie Klee es trotz seiner Lehrtätigkeit am Bauhaus geschafft habe, zum führenden deutschen Künstler aufzusteigen (*Les Arts plastiques* 7/1927, S. 7) – so als vertrage sich das Individuelle in Klees Werk nur schlecht mit den gängigen Vorurteilen gegen das Bauhaus als Erzeuger steriler und unpersönlicher Produkte. Wenn auch Max Eichenberger, der Organisator der ersten Klee-Ausstellung in Paris, die Bezeichnung des Künstlers als Bauhäusler vermeidet, so handelt es sich um eine Strategie, um den Künstler in die französische Kunstszene zu integrieren. Der Studie von Ewig ließe sich hinzufügen, daß der deutsche Kunsthandel die französische Strategie übernimmt. Auch in Deutschland wird zu dieser Zeit Klees Lehramt am Bauhaus weitgehend verschwiegen. Albert Flechtheim vermarktet Klee als »eigentlichen Schöpfer des Surrealismus«. Als Carl Einstein 1931 die dritte Auflage seines Bandes *Die Kunst des 20. Jhs* in der Propyläen-Kunstgeschichte um ein neu geschriebenes Kapitel über Klee erweitert, erwähnt er dessen Lehrtätigkeit am Bauhaus mit keinem Wort. Klee, der diesen Artikel vor seiner Veröffentlichung für gut heißt, scheint dies nicht ungelegen. Das Werk eines Surreali-

sten galt zu dieser Zeit auch in Deutschland mehr als das eines Bauhäuslers. Museumsdirektoren wie Alois Schardt und Ludwig Justi, die in ihren Veröffentlichungen die moderne Ankaufspolitik deutscher Museen gegen zunehmende konservative und rechtsradikale Anfeindungen verteidigten, verschweigen Klees Zugehörigkeit zum Bauhaus.

Die Studie über Klee bildet den ersten Beitrag des Kapitels III. *Die Bauhäusler auf dem Weg nach Frankreich*. Dieser folgen drei für die eigentliche Fragestellung kaum relevante Beiträge von Dirk Scheper, Anne-Kathrin Weise und Sandra Cattini. Scheper berichtet über die Teilnahme Oskar Schlemmers mit seinem Triadischen Ballett am internationalen Tanz-Wettbewerb im Juli 1932 in Paris, Weise zählt die Reisen von Marianne Brandt nach Frankreich und die dort entstandenen Werke auf. Der Bericht über eine Frankreichreise eines Bauhaus-Mitglieds ist nur dann sinnvoll, wenn sich daraus Konsequenzen für das künstlerische Schaffen dieser Institution ableiten lassen, so z. B. wenn Grawe schreibt, es sei nicht auszuschließen, »daß Breuers erstes Stahlrohrmöbel, das er unmittelbar nach seinem Pariser Aufenthalt am Dessauer Bauhaus entwarf, in einer Beziehung zu Le Corbusiers Gebrauch der Stühle von Thonet steht« (S. 127). Als weiteres Indiz für den Einfluß von Le Corbusier ließe sich anführen, daß Breuer seinen ersten Stahlrohrklubstuhl als »am meisten maschinenmäßig« bezeichnet (M. Breuer, »Metallmöbel«, in: Werner Gräff [Hg.], *Innenräume*, Stuttgart 1928, S. 133). Sieben Jahre zuvor hatte Le Corbusier im *Manuel de l'habitation* (1921) eine Klassifizierung der Gattung *machines à s'asseoir* vorgenommen.

Cattini behandelt die Pariser Jahre des Fotografen Moshé Raviv-Vorobeichic, der zwei Semester am Bauhaus studiert hatte. Für die Fragestellung des Bandes ist festzuhalten, daß Fernand Léger für den Bildband *Paris* des Fotografen ein Vorwort mit einer Hommage an Moholy-Nagy einfügt, den er zusammen mit El Lissitzky als »précurseur incontesté« der Kunst der Photographie nennt. Die

Autorin nutzt nicht die Gelegenheit, die eigentliche Bedeutung der Bauhaus-Fotografen, insbesondere der Innovationen von Moholy-Nagy für die Entwicklung der Fotografie in Frankreich zu erhellen. Ein Blick auf die Fotografien des in Lyon geborenen Fotografen Maurice Tabard (1897-1984) genügt, um sich des Einflusses von Moholy-Nagy in Frankreich zu versichern. Christian Zervos, Redakteur der *Cahiers d'art*, publiziert 1929 in seiner Zeitschrift (Nr. 4, S. 29f.) einen Artikel von Moholy-Nagy mit dem Titel »La photographie ce qu'elle était, ce qu'elle devra être«. Im gleichen Jahr stellt Zervos für die 1929 vom Deutschen Werkbund in Stuttgart organisierte Ausstellung *Film und Foto* die Exponate der in Frankreich arbeitenden Fotografen zusammen. Ein Jahr später bietet die deutsche Abteilung auf der Ausstellung der Société des Artistes Décorateurs Français in Paris mit Fotografien von Moholy-Nagy und dessen Frau Lucia, Herbert Bayer, Lux Feininger, Peterhans und Renger-Patzsch einen Überblick über den neuesten Stand der Fotokunst in Deutschland. Dem Austausch zwischen der deutschen und französischen Fotografie zwischen den Weltkriegen wurde bisher kaum nachgegangen.

Ferner vermißt man in Kapitel III einen Beitrag über die Wahrnehmung von Kandinsky vor dessen Niederlassung in Paris im Jahre 1933. Christian Derouet erwähnt in seinem Aufsatz lediglich die reiche Korrespondenz des Künstlers mit Zervos. Letzterer ist einer der wenigen Pariser Kunstkritiker, der 1927 das Bauhaus in Dessau persönlich besucht. Der deutschen Sprache nicht mächtig, hält ihn der polyglotte Russe in seinen Briefen über das Bauhaus auf dem laufenden. Wie im Falle Klees und aus den gleichen Gründen schweigt die in den *Cahiers d'art* publizierte Kandinsky-Monographie von Will Grohmann über seine Lehrtätigkeit in Dessau. Wie wenig Interesse Kandinskys Bauhaus-Lehre in Frankreich fand, zeigt schon die Tatsache, daß seine 1926 als Band 9 der Bauhaus-Bücher erschienene

Schrift *Punkt und Linie zu Fläche* erst 1970 in französischer Übersetzung erscheint. Wie Helmut R. Leppien darstellt, übersetzten in Paris die ehemaligen Bauhausschüler Suzanne und Jean Leppien 1965/66 das Buch auf Wunsch von Nina Kandinsky. Es mag kein Zufall sein, daß die Übersetzung erst im Jahr nach der vom Musée national d'art moderne und dem Musée d'art moderne de la ville de Paris organisierten Ausstellung *bauhaus 1919-1969* einen Verleger fand. Diese Ausstellung weckte in Frankreich erstmals Interesse am Bauhaus. Zu diesem Zeitpunkt lag in Amerika bereits seit 25 Jahren eine englische Übersetzung des Textes vor. Eine anschauliche, im Band nicht erwähnte Quelle über die Wahrnehmung Kandinskys in Paris ist die Schrift von George Mathieu, Wortführer der »abstraction lyrique«, *De la révolte à la renaissance. Au-delà du Tachisme* (Paris 1963). Er behauptet sicherlich nicht ohne Übertreibung, daß Paris bis 1945 nie von Kandinsky gehört habe. Die Schuld daran gibt er Kunsthistorikern wie Bernard Dorival, der in seinem dreibändigen Werk *Les étapes de la peinture française contemporaine* (Paris 1943-1946) Kandinsky mit keinem Wort erwähnt. Vergeblich sucht man nach Namen wie Mondrian oder Malewitsch. Klee wird ein einziges Mal als Surrealist erwähnt (Bd. 3, S. 215). Mathieu zitiert empört die selbstgefälligen Worte Dorivals (S. 16) »Il suffit pour se convaincre de la supériorité de l'art de chez nous sur celui des autres peuples de jeter un coup d'œil sur la peinture française d'entre les deux guerres mondiales«. Sucht man in *Das Bauhaus und Frankreich* vergeblich eine detaillierte Studie über Kandinskys Wahrnehmung in Frankreich vor 1933, so findet sich zumindest eine Untersuchung über mögliche französische Quellen in seinen pädagogischen Schriften. Marie-Ève Celio-Scheurer versucht, Einflüsse von Eugène Grassets *Méthode de composition ornementale* (1905) auf Kandinsky und Johannes Itten nachzuweisen. Die Bedeutung dieses Werks über die Gestaltung geometrischer und ab-

strakter Ornamente für die künstlerische Entwicklung Ittens, der in Genf bei einem Schüler von Grasset studierte, ist seit langem bekannt. Grasset beginnt seine Schrift mit einer Analyse der einfachen geometrischen Elemente wie dem Punkt, der Linie, der Fläche, um anschließend deren unendliche Kombinationsmöglichkeiten zu untersuchen. Hierin wittert Celio-Scheurer eine mögliche Quelle der bereits erwähnten Schrift *Punkt und Linie zu Fläche*. Sie übersieht dabei, daß Kandinsky in diesem Punkt keineswegs der Theorien eines Grasset bedurfte. Die Entwicklung der Fläche aus der Linie und dem Punkt gehört seit Euklid zu den Gemeinplätzen der Kunsttheorie. Kandinsky setzt in seinem Bauhaus-Buch den Anfang *more geometrico* im Punkt, analog zu Euklids *Elementa*, zu Albertis *De Pictura* von 1435 und zu Dürers *Underweysung der Messung* von 1528. Wie Oskar Bätschmann beobachtete, wiederholt der Titel von Kandinskys Analyse der malerischen Elemente fast exakt den Titel von Albertis *De punctis et lineis apud pictores* von etwa 1435 (Grammatik der Bewegung [...], in: *Paul Klee – Kunst und Karriere. Beiträge des Internat. Symposiums in Bern*, hrsg. v. O. Bätschmann, J. Helfenstein, Bern 2000, S. 107-124).

Das letzte Kapitel mit dem Titel *Bauhaus und Frankreich: Nur eine Frage der Vermittlung?* ist eine Fundgrube unbekannter oder unausgewerteter Dokumente, die den künstlerischen Austausch zwischen Deutschland und Frankreich erhellen. Hier finden sich Studien über Kritiker, Zeitschriften und Künstler, die Ideen

des Bauhauses in Frankreich kundtun. Als wichtigste Vermittler werden die Architekten Roger Ginsburger (Aufsatz von Jean-Louis Cohen) und Jean Badovici (Simon Texier, Christian Freigang), die Zeitschrift *L'Architecture d'aujourd'hui* (Aymone Nicolas), der Architekturkritiker Julius Posener (Freigang), die Kunsthistorikerin Carola Giedion-Welcker (Iris Bruderer-Oswald), das Ehepaar Sophie Taeuber-Arp und Hans Arp (Gabriele Mahn) und die in Paris tätigen Bauhausschüler Jean Leppien (H. R. Leppien) und Albert Flocon (Wulf Herzogenrath) genannt.

Erst mit den Studentenumulden von 1968 sollte das Bauhaus in Frankreich auf ein breiteres Interesse stoßen. Eine mit der Ausbildung der *École des beaux-arts* unzufriedene Generation begann nun, den revolutionären Geist des Bauhauses und das politische Engagement seiner Schüler zum Vorbild zu erheben. In diesem Klima entstand in Frankreich die erste Ausstellung über das Bauhaus von 1969. Es verwundert nun nicht mehr, wenn Mathieu 1952 gesteht: »On peut dire qu'un certain public américain a eu à cet égard une avance de quinze à vingt ans sur le public français correspondant« (*De la révolte à la renaissance*, S. 186). Dieses Mal untertreibt er: In New York konnte man die erste Ausstellung über das Bauhaus im Museum of Modern Art drei Jahrzehnte vor der Pariser sehen. Das eigentliche Verdienst des Werkes *Das Bauhaus und Frankreich* ist es, uns verstehen zu lassen, warum das Interesse so lange auf sich warten ließ.

Régine Bonnefoit