

Claude Schnaidt

Frankreich und das Bauhaus: Eine unmögliche Begegnung

Zwischen Frankreich und dem Bauhaus scheint eine Begegnung unmöglich gewesen zu sein. Die Franzosen und die Bauhäusler standen offenbar nicht auf derselben Wellenlänge. Um gerecht zu sein, soll es gleich gesagt werden, daß die Undurchdringlichkeit in einer Richtung stärker war als in der anderen. Wenn man in Weimar und Dessau mit Interesse verfolgte, was in Paris geschah, brachte man dagegen jenseits des Rheins wenig Mühe und Enthusiasmus auf, um die Botschaft des Bauhauses zu verstehen.¹ Die Gelegenheiten, sich zu informieren, haben den Franzosen dennoch nicht gefehlt. Tristan Tzara, der sich in Paris 1920 niederließ, korrespondierte mit Gropius und Klee. Léon-Paul Fargue kam nach Weimar, um Klee zu treffen. Christian Zervos machte in Dessau während einer Reise durch Deutschland Station. André Lurçat war 1926 anwesend bei der Einweihung des neuen Bauhauses. Marcel Duchamp und Amédée Ozenfant reisten auch nach Dessau, der eine um Kandinsky zu sehen, der andere um Vorträge zu halten. Robert Delaunay und Hans Arp (der an der Weimarer Hochschule für bildende Kunst studiert hatte) standen im Kontakt mit Klee und Kandinsky. Marc Chagall, seit 1922 in Paris etabliert, war Mitglied des Kuratoriums ‚Kreis der Freunde des Bauhauses‘. Feininger hatte Bekannte in Paris aus der Zeit, in der er dort weilte. Klee kannte Louis Aragon, der 1925 seine erste Pariser Ausstellung vorgestellt hatte, und Paul Eluard, der ihm ein Gedicht gewidmet hatte. Le Corbusier traf 1923 Gropius in Paris und wurde zur Bauhauswoche eingeladen. Breuer arbeitet 1924 bei einem Pariser Architekten. Ab 1928 begegneten regelmäßig die französischen Architekten ihren Kollegen des Bauhauses in den Internationalen Kongressen für Neues Bauen. Diese persönlichen Kontakte wurden viel mehr von Kunst und Architektur als von Pädagogik motiviert. So entfielen aus ihnen sehr wenig Informationen über das Bauhaus als Lehranstalt für das französische Publikum.

Die Mehrzahl der seltenen Aufsätze, die über das Bauhaus Aufklärungen gaben, sind im „L'Esprit Nouveau“ erschienen. Das war kein Zufall. Le Corbusier, der die Zeitschrift zusammen mit Ozenfant leitete, träumte seit langer Zeit von einer Synthese der deutschen industriellen Dynamik und der französischen künstlerischen Kreativität.² Von 1920 bis 1925 hat „L'Esprit Nouveau“ etwa fünfzehn Artikel über Deutschland veröffentlicht. Das war damals für eine Kulturzeitschrift eine Ausnahme in Frankreich.

In der Nummer 19 vom Dezember 1923 kann man unter dem Titel ‚Pédagogie‘ einen unsignierten Aufsatz von zwei Seiten über das Bauhaus lesen. Der Autor ist sicher Le Corbusier. Nachdem er das Buch ‚Staatliches Bauhaus Weimar 1919–1923‘ beschrieb und einige Worte über Gropius sagte, setzt er fort: „Erste Feststellung: Ein Schulprogramm gewinnt seinen Wert nur aus der Qualität seiner Lehrer. Hier sind die Lehrer aufgeweckt, sie sind sogar sehr fit (die Schüler üben wie Braque und Picasso zu malen, das ist schrecklich lustig, schrecklich gefährlich). In seinen Absichten ist das Programm modern: Für das moderne Leben gerüstete Menschen auszubilden, Menschen, die die industrielle Arbeit erleuchten und sie zu schönen Erzeugnissen führen werden.“

Da liegt das Drama: Das geht dem unvermeidlichen Lauf der Dinge entgegen. Die Kunst des guten Machens (man verlange von der industriellen Produktion nichts mehr, und Walter Gropius scheint sich dieses Ziel gestellt zu haben), die Kunst des guten Machens entwickelt sich beim Arbeiter inmitten der industriellen Arbeit, durch sukzessive Stufen, durch addierte

Erkenntnisse, durch Etappen, die eine totale Kenntnis des Berufes und eine stetige Praxis der Verfahren voraussetzen, durch die aus der Arbeit selbst gewonnene Erfahrung und durch diese Art Offenbarung, die im Herzen des guten Arbeiters geboren wird. Das gute Machen kommt aus der tiefen Masse, die ihre Qualitätselemente zur Oberfläche herausdrückt. Es ist illusorisch vorauszusetzen, daß diese tiefe Masse von oben her den Qualitätssinn bekommen und aufnehmen kann. Das gute Machen, das ist der Standard. Der Standard ist das, was perfekt gemacht wurde. Nochmal, der Standard kommt aus der Masse hervor (wirtschaftliche, soziale, finanzielle, technische Ursachen). Der Standard ist eine Resultante.

Was interessant ist in den hohen Zielen von Gropius, das ist der Versuch, den Produktionsfaktor des Standards, der industriellen Produktion aufzubringen. Wir sind aber betrübt, feststellen zu müssen, daß eine Kunstschule absolut unfähig ist, die Industrieproduktion zu verbessern. Man bringt keine Standards hervor. In dieser ersten Frage der Pädagogik kamen wir seit langem zur Konklusion, daß die Kunstgewerbeschulen geschlossen werden sollen. Denn wir lassen das Industrieprojekt außerhalb des Standards nicht gelten; wir lassen das kunstgewerbliche Objekt nicht gelten.

Die Schule von Weimar, da sie der Industrie nichts bringt, wird Dekorateure hervorbringen, die überflüssige und unerwünschte Wesen darstellen (Töpfe, Schmiedeeisen, bemalte Wände, geschnitzte Täfelwerke, Tapisserien usw. . .).

Der Schritt der heutigen Kultur wird demonstrieren, daß es kein Kunstgewerbe mehr gibt; wir wünschen exakte Objekte.

Die Kunstempfindung ist gerecht; mehr noch, sie ist einer Gesellschaft unerlässlich. Aber dann wird die Kunst sprechen, das desinteressierte Kunstwerk, das Gemälde, die Skulptur, konzentriertes, seltenes und hochqualitatives Werk. Weniger sogenannte reine Kunst, aber alles für die Qualität. Etwa ein distanzierendes, würdiges und abgegrenztes Werk, wie ein Buch, das seine Gedanken zwischen seinen Decken verschließt.

Wo soll eine solche Kunst gelehrt werden? Sie erlernt sich in der Luft der Zeit und im innigen Leiden des reifen Alters. Es sieht nicht so aus, daß Schulen solche Personen serienmäßig ausbilden können.

Weniger Qualitätskunst, weniger Schüler. Fertige Schulen für diese Schüler kann es nicht geben. Viele Schulen sind also noch zu schließen.

Der Architekt Walter Gropius lehrt Architektur in seiner Schule. Architektur ist vom Grund aus eine technische Sache. Technik zu erlernen ist langwierig; das braucht Ordnung und man soll nicht die Jahre der jungen Menschen plündern. Das Bauhaus könnte eine gute Architekturschule sein. Und das wäre schön und genug. Nützlich, unbestreitbares, dringendes, nötiges Programm, mit dem Walter Gropius eine fruchtbare Tätigkeit ausüben könnte.“

Diese eilige, manchmal konfuse Kritik berührte echte Probleme des frühen Bauhauses. Sie geht in der gleichen Richtung, wie die von Teige und van Doesburg. Die spätere Wendung des Bauhauses erlaubt die Annahme, daß sie Gropius nicht kalt ließen. Le Corbusier, seinerseits, bestätigt mit diesem Aufsatz, daß er an das Erneuerungsvermögen der Schulen für angewandte Kunst nicht mehr glaubt. Das ergibt sich aus dem Sinn, den er dem Standard industrieller Produktion zu geben vermochte. Der Mißerfolg der ‚Nouvelle Section‘ der Kunstschule von La Chaux-de-Fonds und die blockierte Lage der künstlerischen Ausbildung in Frankreich haben sicher in dieser

Besinnung eine Rolle gespielt. Hinsichtlich der wenigen Zeilen über Kunst, zeigt sich deutlich die Spanne, die Frankreich und Deutschland trennte. Während die avantgardistischen deutschen Künstler sich bemühten, an den Ereignissen zu haften, ihrer Arbeit eine politische Dimension zu verleihen, sprach man in Paris von einer desinteressierten Kunst, von seltenen und distanzierten Werken.

Die Nummer 20 vom Januar/Februar 1924 enthält einen Aufsatz von Paul Westheim: „Allemagne – La situation des arts plastiques“. Das Bauhaus wird mit folgenden Worten erwähnt:

„Das Bauhaus, eine Schule für Architektur und künstlerische Produktion, ist eine noch zu junge Institution und seine Ziele sind noch zu unklar, um Ergebnisse festzuhalten. Vor allem bildet das Handwerk die Basis. Jetzt, unter dem Einfluß konstruktivistischer Ideen, stützt man sich auf die Industrie und auf die Ingenieurkunst. Damit fällt man gleich in eine schlimme Ingenieur-Romantik, der den positiven Geist unruhig macht. Ich hoffe jedoch, daß ein neuer Akademismus des stilisierten Quadrats und des wenig geistreichen Spieles mit Maschinenformen nicht die Frucht dieser einmalig radikalen Kunstschule sein wird. Der Fehler dieser Tendenzen ist zweifellos folgender: Viele glauben mit der Aufstellung eines neuen Form-repertoires, Quadrate, Dreiecke, Kreise, Würfel und andere geometrische Formen, das Wesentliche gemacht zu haben. Diese elementaren Formen sind aber nur sinnvoll, wenn sie im Inneren der Gestaltung liegen. Meiner Meinung nach wird das Ergebnis durch die Entwicklung der Form zu einer Architektonik entscheidend werden.“

Le Corbusier spricht über das Bauhaus wieder im Zusammenhang mit ‚L'exposition de l'Ecole spéciale d'architecture‘ (L'Esprit Nouveau, Nr. 23, Mai 1924). Diese Ausstellung zeigte die Arbeiten der Studenten von Robert Mallet-Stevens, der seit kurzem an der Ecole spéciale lehrte. Le Corbusier endet seinen Aufsatz mit einem Vergleich der beiden Schulen. Er empfiehlt Gropius, wieder Architekten auszubilden, statt Kunstgewerbe zu betreiben. Zwei Post-Scriptums ergänzen den Aufsatz. Das erste betrifft das Ausscheiden von Mallet-Stevens als Folge der Intervention bestimmter skandalisierter Eltern bei der Schulleitung. Das zweite bringt folgende Information:

„In derselben Woche in Weimar geschah folgendes: Durch Neuwahl ersetzen die Rechten die Sozialisten. Folge: Das von Walter Gropius geleitete und für den Reichtum seiner Lehre schon weltberühmte Bauhaus gefällt den Rechten nicht mehr. Sie sagen: das alles paßt uns nicht mehr. Und das Los von Gropius in Weimar ist dasselbe wie von Mallet-Stevens in Paris.“

Ich erinnere mich, daß eine ähnliche Schule, an der ich beteiligt war, vor zehn Jahren durch die sozialistische Partei demontiert wurde. Diese Sozialisten waren Anhänger von Raphael und wollten, was die Bourgeois geschaffen hatten, zerstören. Die jungen Menschen – die Schüler – werden zu Boden gestreckt. Dichte Bücher, klarsichtige oder idiotische Professoren, Wildheit des ‚struggle for life‘, so ist der Maquis der Pädagogik. Das Werden eines Menschen als solches entsteht durch die Klarsicht seiner Intelligenz, die Qualität seiner Anlagen und die Kraft seines Armes.“

Man wird merken, daß Le Corbusier Argumente für seinen Apolitismus in dem Vergleich mit der Affäre der ‚Nouvelle Section‘ der Kunstschule von La Chaux-de-Fonds sucht. Dieser Apolitismus ist der eines Menschen, der, von öffentlichen Aufträgen entfernt, in der französischen Gesellschaft die Bedingungen des Aufbaues der neuen Welt vergeblich suchend, seine Hoffnung auf die Universalität und Neutralität der Technik stützt. Man berührt hier den Keim der Mißverständnisse und Divergenzen, die später im Rahmen der Internationalen Kongresse für neues Bauen entstehen werden.

Die Nummer 27 von ‚L'Esprit Nouveau‘ läßt für Deutschland viel Platz. Ein Aufsatz³ von Paul Boulard – ein Pseudonym für Le Corbusier – stellt die Frage: ‚Besteht heute ein französisch-deutscher Fall der Aesthetik?‘ Die Antwort ist ja.



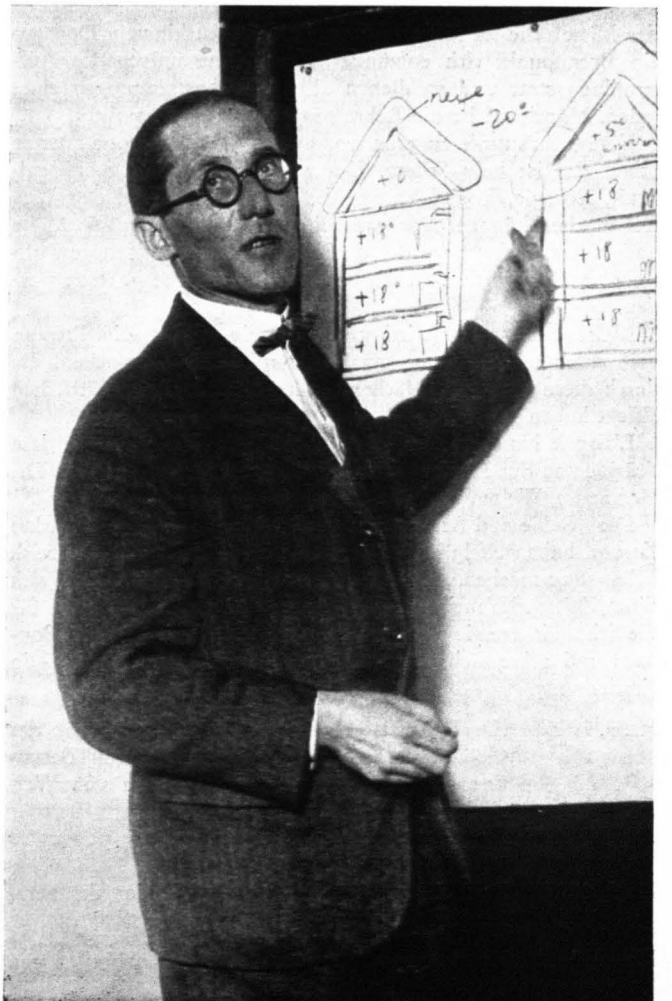
1 Tristan Tzara



2 Hans Arp

Aber dieser Fall könnte gelöst werden, da Deutschland von der Neuen-Zeit-Bewegung ergriffen ist. Die neue Zeit wird vielleicht eine universellere Seele über die Nationen und die Rassen schaffen. Ja, der Fall besteht, weil die Fakten bleiben, in besonderem die hundertjährige Nord-Süd-Opposition. Nach Le Corbusier, alias Boulard, seien die Kurven vom Norden und die Gerade vom Süden; der Norden sei am Drama interessiert, der Süden sei mit der Form beschäftigt; es gäbe einen Konflikt zwischen denen, die fragen ‚Was sagen Sie?‘ und denjenigen, die fordern ‚Wie sagen Sie es?‘. Die deutsche Archi-

3 Le Corbusier



tektur sei der Ausdruck des Tumultes der im Schrecken, Mysterium und brutalem Materialismus ernährten germanischen Seele gewesen. Seit 1870 „hat Deutschland zur Architekturfrage keinen Schritt vorwärts gemacht. Es hat Bildnisse, Mannequins aufgerichtet. Es hat Fassaden erzeugt. Es ließ dies an der Oberfläche geschehen.“ Die Lage ist jedoch nicht hoffnungslos. „Ein neues Deutschland winkt, die Reaktion geschieht dort auf Grundlagen, die uns gemeinsam sind.“ Le Corbusier erteilt dann das Wort an Gropius. Auf sechs Seiten trägt der Leiter des Bauhauses seine eigene Doktrin mehr vor, als er das durch den Titel angekündigte Thema behandelt („Développement de l'esprit architectural moderne en Allemagne“). Nach diesen zwei Artikeln kommt folgende Erklärung:

„L'Esprit Nouveau unterstützt das Bauhaus Weimar. Der Versuch, das Bauhaus aufzulösen, ist vollbracht. Die neue, rechtsstehende Regierung von Thüringen, als Nachfolgerin der sozialdemokratischen Regierung, die das Bauhaus gefördert hatte, hat eben dem Direktor Walter Gropius und allen Meistern des Bauhauses für den 1. April 1925 gekündigt.“

Das Bauhaus, dank seines Direktors, Walter Gropius, war sicher einer der interessantesten Versuche der modernen Pädagogik.

Als L'Esprit Nouveau Nr. 19 Vorbehalte hatte, war das vom Standpunkt der reinen Kritik aus. Als die Behörden, die sich von selbst für die Sache als unkompetent erklären und nur politische Ziele verfolgen, entscheiden, über eine solche Leistung einen Strich zu ziehen, kann L'Esprit Nouveau nicht stumm bleiben. L'Esprit Nouveau bietet seine moralische Unterstützung denjenigen, die wahre Opfer sind.

Nach mehreren Jahren Tätigkeit ist es dem Bauhaus gelungen, ein Aktionszentrum zu bilden, und es stellte eine der aktivsten Zellen des neuen Deutschlands dar. Die Zeiten sind zu hart, Kunst ist eine direkte Ausströmung der Gesellschaft. Mehr und mehr entweicht sie den regionalistischen Milieus, um universell zu werden: Die Idee läuft mit der Geschwindigkeit der Mittel, die sie fördern, über die Grenzen hinweg. Dort wo ein Brennpunkt sich entzündet, findet eine universelle Ausstrahlung statt und so dienen allen die Anstrengungen eines jeden. Manchmal ist die Lehre negativ, oft ist sie positiv.

Eine Lehranstalt zu gründen, wie es Walter Gropius getan hatte, das ist kein Scherz. Das verlangt beträchtliche Idealkraft, Energie, Logik, Talent, die allein siegen und den Weg frei machen können. Das, was über Jahre hindurch mit Mühe und Not aufgebaut wurde, darf nicht durch leichtfertige Politiker zerstört werden. Arbeit und Wert müssen respektiert werden.

L'Esprit Nouveau wird glücklich sein, wenn sein Protest, verbunden mit all jenen, aus den zahlreichen Versuchen, die durch diese ärgerliche Nachricht betrübt sind, einen nützlichen Effekt haben kann.

L'Esprit Nouveau überreicht eine Kopie dieses Briefes dem Präsidenten des Landtages von Thüringen, Herrn Minister Dr. Hartmann, Weimar.“

Die ‚Cahiers d'Art‘, gegründet und geleitet von Christian Zervos, haben eifrig beigetragen, die Bauhäusler in Frankreich bekannt zu machen. Aber entgegen ‚L'Esprit Nouveau‘ hat sich diese Zeitschrift mehr für die Produktion der Meister als für die Schule interessiert. In den folgenden Artikeln tritt das Bauhaus und seine Lehre nur zweimal – und sehr flüchtig – in Erscheinung.

Nr. 9, 1926 ‚Le Bauhaus de Dessau‘ (4 Seiten Fotos des Gebäudes mit einem kleinen Text von Zervos über Gropius und die Übersiedlung von Weimar nach Dessau).

Nr. 2, 1927 Rezension einer Ausstellung von Klee in Paris.

Nr. 3, 1927 Drei Seiten Fotos der Meisterhäuser des Bauhauses Dessau.

Nr. 10, 1928 Rezension einer Ausstellung von Aquarellen von Kandinsky in der Galerie Zak.

Nr. 1, 1929 ‚La photographie, ce qu'elle était, ce qu'elle devra être‘ von Moholy-Nagy (mit zahlreichen Fotos).

Rezension einer Ausstellung von Klee in der Galerie Bernheim.

Rezension einer Ausstellung von Herbert Bayer in der Galerie Povolozky.

Nr. 7, 1929 ‚Wassily Kandinsky‘ von Will Grohmann (mit zahlreichen Abbildungen).

Nr. 2, 1930 ‚Walter Gropius et l'architecture en Allemagne‘ von Siegfried Giedion (9 Seiten mit Abbildungen).

Nr. 6, 1930 ‚A propos des oeuvres récentes de Paul Klee‘ von Roger Vitrac.

Nr. 2, 1931 Rezension einer Ausstellung von Kandinsky in der Galerie Flechtheim, Berlin.

Nr. 4, 1931 Rezension einer Ausstellung von Schlemmer in der Galerie Flechtheim, Berlin.

Nr. 7–8, 1931 ‚Réflexions sur l'art abstrait‘ von Wassily Kandinsky (3 Seiten).

‚L'aéroport‘ von Siegfried Giedion (6 Seiten mit sehr schönen Dokumenten über das Restaurant des Flugplatzes Halle-Schkeuditz von Hans Wittwer).

Nr. 6–7, 1932 ‚Problèmes du nouveau film‘ von Moholy-Nagy (4 Seiten).

Der einzige Artikel, erschienen in den ‚Cahiers d'Art‘, über Pädagogik und Organisation des Bauhauses wurde von einem Deutschen geschrieben: Will Grohmann (Nr. 5, 1930, ‚Une école d'art moderne – Le Bauhaus de Dessau, académie d'une plastique nouvelle‘, 2 Seiten). Das Bauhaus wird dargestellt als die einzige Kunstschule, deren Lehre in allen Punkten dem Zeitgeist entspricht. Wenn der Krieg in der und um die Schule sich fortsetzt, beweist das, das sie weiter läuft. Grohmann meint, daß die erstaunliche Wirkung dieser Akademie aus der Abwicklung der Arbeit zwischen zwei Polen herkommt: Einerseits Klee-Kandinsky mit ihrer Formlehre und andererseits Hannes Meyer mit der auf Soziologie gestützten praktischen Arbeit. Der Autor führt Beispiele aus dem Unterricht von Klee und Kandinsky an und beschreibt den Grundkurs von Albers. Dann spricht er vom Direktor. Hannes Meyer habe keine persönlichen Ansprüche und bliebe bescheiden hinter dem kollektiven Werk. Für den Direktor sollten Struktur und Bedürfnisse einer Nation die Grundlage aller schöpferischen Arbeit bilden. Keine Technische Hochschule erteile eine so tiefe und umfassende Ausbildung wie die Bauabteilung von Hannes Meyer. Dann werden einige Arbeiten aus der Ausstellung vom April 1930 beschrieben. Der Aufsatz endet mit Auskünften über die anderen Abteilungen, über Anzahl und Verteilung der Studentenschaft und über die positive Einstellung des Bürgermeisters von Dessau.

Die letzte Information der ‚Cahiers d'Art‘ über das Bauhaus erschien in der Nummer 6–7 von 1932:

„Schließung des Bauhauses durch die national-sozialistische Regierung Anhalt. Die national-sozialistische Regierung Anhalt hat die große Schule für moderne Kunst Deutschlands, das berühmte, von Gropius gebaute Bauhaus Dessau geschlossen. Die national-sozialistische Partei zeigt sich, für Gründe, die uns entgehen, vollkommen feindlich gegenüber jeder Offenbarung echter moderner Kunst. Das erscheint uns um so seltsamer, da diese Partei vor allem danach strebt, die Jugend für sich zu gewinnen. Kann es erlaubt werden, junge, begeisterte, vitale und schöpferische Menschen zu nehmen, um diese wieder in eine überwundene Tradition zu stürzen? Auf jeden Fall löschen jetzt die National-Sozialisten, nachdem sie in Weimar einen Versuch der modernen Kunst zerstört haben, den

Brennpunkt von Dessau aus. Glücklicherweise sind der Direktor der Schule, der Architekt Mies van der Rohe, und die Professoren durch die Schließung des Bauhauses nicht entmutigt und werden bald eine neue Schule in Berlin öffnen.“

Das Schicksal des Bauhauses hat die ‚L'Architecture d'aujourd'hui‘ gleichgültig gelassen. Sie hat die Bauhaus-Ideen nicht zur Entfaltung kommen lassen, indem sie ihnen Hindernisse in den Weg legte. Diese bedeutende Zeitschrift, die ein großes Netz von Korrespondenten und Vertretern im Ausland besaß, hat zwischen November 1930 (Nr. 1) und Mai 1933 vier Artikel veröffentlicht, die mehr oder weniger direkt das Bauhaus betreffen, in denen aber die Aktualität keinen Platz einnimmt. Zur Nr. 4 vom März 1931 schickt der deutsche Korrespondent Julius Posener eine böartige Rezension der Bauhausbücher, die in einer sich ins Unbestimmte auflösende Anspielung endet:

„Die Bauhausbücher sind historische Dokumente, die bedeutendsten deutschen Manifestationen der Revolution der Architektur und modernen Kunst . . . Diese Bücher wollen revolutionär sein und sind wie jede revolutionäre Literatur demagogisch: im ersten Buch der Serie, das den größten Einfluß ausübte, sagt Gropius, daß er auf die Reproduktion von Plänen, Interieurs und Konstruktionszeichnungen verzichtet, um eine breite Öffentlichkeit anzusprechen und zeigt nur Fotos vom Äußeren der modernen Bauwerke . . . mit einem Wort, Fotos, die eine formale Vorstellung geben, die einen Stil propagieren, ohne etwas über die Struktur und Organisation eines Gebäudes unserer Tage auszusagen. Durch dieses Vorgehen hat Gropius, ohne es zu wollen, die Revolution auf den Weg eines neuen Formalismus geführt. Er hat die Öffentlichkeit (und die Architekten) daran gewöhnt, nicht mehr danach zu fragen, wie ein Architekt ein Gebäude entwirft – die Fragen des Entwurfs wurden vor dem Krieg in Deutschland, unter englischem Einfluß und vermittelt durch Hermann Muthesius, viel diskutiert –, wie er es anstellt, ein solides, preisgünstiges Haus zu konstruieren, sondern sich mit dem Eindruck der Spannung zu begnügen, gemäß der funktionellen Organisation, welche ein architektonisches Werk hervorruft.“

Zuerst schien es, daß man sich nicht mehr für diesen Weg engagieren wollte. Gropius kündigte ein anderes Buch an, das nur Pläne und Interieurs enthalten würde, aber es erschien niemals. An Stelle dieses Buches gab man einen Abriss über ein Experimentalhaus heraus, das von Schülern des Bauhauses von der nackten Mauer bis zur Tapete und Teetasse entworfen und ausgeführt wurde. Jedoch ist dieses Buch das einzige dieser Art geblieben, während die Lehrbücher den größten Platz unter den Bauhausbüchern einnehmen. Hier ihre vollständige Liste: Das letzte Buch „Vom Material zur Architektur“ vermittelt, wie man schon dem Titel entnimmt, die Summe dieser Lehre, die durch den Kreis des Bauhauses propagiert wird: Alle Kunst, an erster Stelle die Architektur, rührt von Sinnesindrücken her . . . Das ist das tragische Schicksal dieser rein ästhetischen Revolution, die bis zum Sensualismus des Universal-künstlers reicht, wie der moderne Fotograf. Neuerlich scheint sich eine Wandlung im Kreise der Gründer des Bauhauses vorzubereiten, deren Führer sie seit zwei Jahren nicht mehr sind. Die Periode des Kampfes, der Propaganda und Demagogie ist überwunden . . .“

Walter Gropius steht im Mittelpunkt der Nr. 6 August/September 1931: mehrere illustrierte Seiten, ein Text von Prof. Dornier über den Meister mit einigen Zeilen von unzeitgemäßer Banalität über die Schule, die er gründete. Nr. 2 vom März 1933 widmet der „sozialistischen Schule von Bernau des Architekten Hannes Meyer“ zwei Seiten Fotos ohne Kommentar (sic!). Schließlich erscheint von Posener in Nr. 4 vom Mai 1933 diese lakonische Notiz: „50. Geburtstag von Gropius. In Nr. 6, 1931, unserer Zeitschrift haben wir mit einer Artikelserie über die modernen deutschen Architekten nach einer Studie von Gropius begonnen. Gropius ist ohne jeden Zweifel die hervorstechendste Persönlichkeit der deutschen Architektur der letzten Jahre. Er hat der modernen Architektur in Deutschland grund-

L'ESPRIT NOUVEAU

REVUE INTERNATIONALE ILLUSTRÉE DE L'ACTIVITÉ CONTEMPORAINE

PARAISANT LE 1^{er} DE CHAQUE MOIS

ARTS LETTRES SCIENCES

LETTRE
ARCHITECTURE PEINTURE SCULPTURE MUSIQUE
SCIENCES PURES ET APPLIQUÉES
ESTHÉTIQUE EXPÉRIMENTALE ESTHÉTIQUE DE L'INGÉNIEUR URBANISME
PHILOSOPHIE SOCIOLOGIQUE ÉCONOMIQUE SCIENCES MORALES ET POLITIQUES
VIE MODERNE THÉÂTRE SPECTACLES LES SPORTS LES FAITS

Voir au verso les avantages et les primes réservées aux Abonnés.

SOMMAIRE

Genève par.

Lettres

Esthétique du Langage. Paul HENRI.

Les Livres. Paul HENRI.

La Sorbonne et l'Esprit Nouveau. H. AUB.

Beaux-Arts

Nature et Création. GUYOTAT et JACQUARD.

Architecture et Urbanisme

L'Architecture au Salon d'Automne. L. C.

Le sentiment moderne. La Cassandre ***

Les Urbanes. H. AUB.

Musique

Le Credo des Vitruvius. ALBERT JACQUARD.

ABONNEMENTS SERVICE DE VENTE

Librairie des BEAUX-ARTS 2, Rue de Cherche-Midi, Paris VI^e

19^e N^o

CE NUMÉRO contient 96 pages, 60 illustrations dont 9 hors-texte et une reproduction en couleurs. Tableau de Brique.

Art. diversifiés. Images, illustrations, illustrations.

A l'Étranger. Encadré, H. AUB.

Études. Le rôle des images dans l'édifice. Jean MOULIER, M. HOLLANDER.

Actualités. France. Vers une architecture. Les centres. Les livres.

PRIS DU NUMÉRO
FRANCE: 6 frs. 00
ÉTRANGER: 7 frs. 00

ÉDITIONS DE L'ESPRIT NOUVEAU
SOCIÉTÉ ANONYME 81, AVENUE DE LA RÉPUBLIQUE, 130 000 PARIS
S. RUE DE CHERCHE-MIDI
PARIS (VI^e)

4 L'Esprit Nouveau, Nr. 19, Dezember 1923

5 Cahiers d'Art, Nr. 10, 1929

CAHIERS D'ART

REVUE D'ART PARAISANT DIX FOIS PAR AN - DIR.: CHRISTIAN ZERVOS
PEINTURE-SCULPTURE-ARCHITECTURE-ARCHÉOLOGIE-ETHNOGRAPHIE

10

QUATRIÈME ANNÉE

GEORGES HUITIÈME.
LE FAUVISME - RAYMOND MOULIER, L'ART NOUVEAU À L'ÉCRIVAIN DE BARCELONE - LEO PRUD'HOME, MÉTAL, HOMME ET DIEU - S. FÉRAUD, DOCUMENTAIRE SUR LA DÉFINITION DE L'ART MODERNE - CHRISTIAN ZERVOS, DÉFINITION DE L'ART MODERNE - CHRISTIAN ZERVOS, DÉFINITION DE L'ART MODERNE - S. FÉRAUD, UN MAGASIN DE VENTE D'ART.

FRANCE 12
FRANCE

ÉDITIONS « CAHIERS D'ART » 14, RUE DU DRAGON, 14, PARIS VI^e ARRONDI^s

legende Prinzipien vermittelt, die ihr eine definitive Form gaben und sie durch wissenschaftliche Forschung systematisiert.

Wir haben ihn oft angegriffen, weder seine Prinzipien noch seine Methoden anerkannt; wir gehören aber nicht zu denen, die glauben, ihn heute lächerlich machen zu müssen und seine Bedeutung zu leugnen, nachdem sie ihm blind gefolgt sind.“ Es wäre vielleicht interessant, hinzuzufügen, daß fünf Wochen vor diesem Geburtstag die alte Fabrik in Berlin-Steglitz, die die Reste des Bauhauses beherbergte, gerichtlich durchsucht und versiegelt wurde, so daß sich 32 Studenten im Gefängnis wiederfanden.⁴

Seit Nr. 2, März 1934, ist Posener, der aus Nazi-Deutschland geflohen war, Sekretär der Redaktion der „L'Architecture d'Aujord'hui“. Nur die aufmerksamen Leser des Impressums haben diese Veränderung bemerken und erraten können, welches Drama sich dahinter verbirgt; aber es wurde nicht zum Gegenstand einer Erläuterung im Inhalt der Zeitschrift.

1930 hat ‚Cercle et Carré‘ einige Texte von Bauhäuslern veröffentlicht. Das Bauhaus wurde dabei nicht erwähnt. Diese Zeitschrift war drei Monate lang das Organ einer Gruppe mit demselben Namen, die Künstler der geometrischen Abstraktion aufnahm. Gropius, Kandinsky, Moholy-Nagy gehörten der Gruppe an, die 80 Mitglieder zählte. Die Hälfte davon lebte in Paris. Die Zeitschrift wurde als eine Kriegsmaschine gegen den Surrealismus konzipiert. In der Tat, wagte sie nie einen frontalen Angriff. Es ging darum zu beweisen, daß noch viele eine rationale und konstruktive Auffassung der Kunst teilten. Da diese Beteuerungen auf wenig Seiten Platz finden mußten, hatten sie oft den Charakter einer Kurzmeldung. So war es mit den Beiträgen von Kandinsky (53 Worte über das Ziel seiner Malerei, Nr. 1, 15–3–1930) und von Hannes Meyer (8 Sätze aus ‚bauen‘, Nr. 2, 15–4–1930). Gropius hatte mehr Glück; seine Gedanken über Form, Tradition, Neuerung, Typen wurden in einem richtigen Aufsatz zusammengefaßt (Nr. 3, 30–6–1930).

Der Verlag G. Crès & Cie hat 1931 in der Reihe ‚Les artistes nouveaux‘ ein kleines Buch über Gropius herausgegeben. Dieses Büchlein besteht vor allem aus guten Abbildungen und aus einer von Siegfried Giedion verfaßten Einleitung, in der das Bauhaus knapp behandelt wird. Dieser Text ist derselbe, der vor einem Jahr in der Nummer 2 von den ‚Cahiers d'Art‘ erschien.

Im ‚L'art des origines à nos jours‘ (Band II, Librairie Larousse, Paris 1933) kann man einen erstaunlichen Kommentar von Pierre du Colombier lesen. Erstaunlich, nicht so sehr wegen des Tones (Pierre du Colombier sympathisierte mit den Rechten), sondern weil die Meldung der Entlassung von Hannes Meyer zum ersten Mal in Frankreich zur Kenntnis gegeben wird: „Ohne die Dinge zu vergewaltigen, ist es unmöglich, bei den Leitern des Bauhauses einen kommunistischen Messianismus zu verkennen. Bauen, lehrte Hannes Meyer, der deswegen vom Bauhaus entlassen wurde, ist ein biologischer Vorgang und kein ästhetischer Prozeß. Er wurde durch Mies van der Rohe ersetzt, dem Gestalter des Denkmals für Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg. Kurz, das Problem besteht darin, durch die modernsten Methoden ein Milieu zu schaffen, das den Bedingungen eines kollektivierten Lebens möglichst konsequent entspricht. Die Serienfertigung muß herrschen, und Luxus, Eigensinn, werden mit der gleichen Hartnäckigkeit verfolgt, wie vor kurzem das Ornament.“

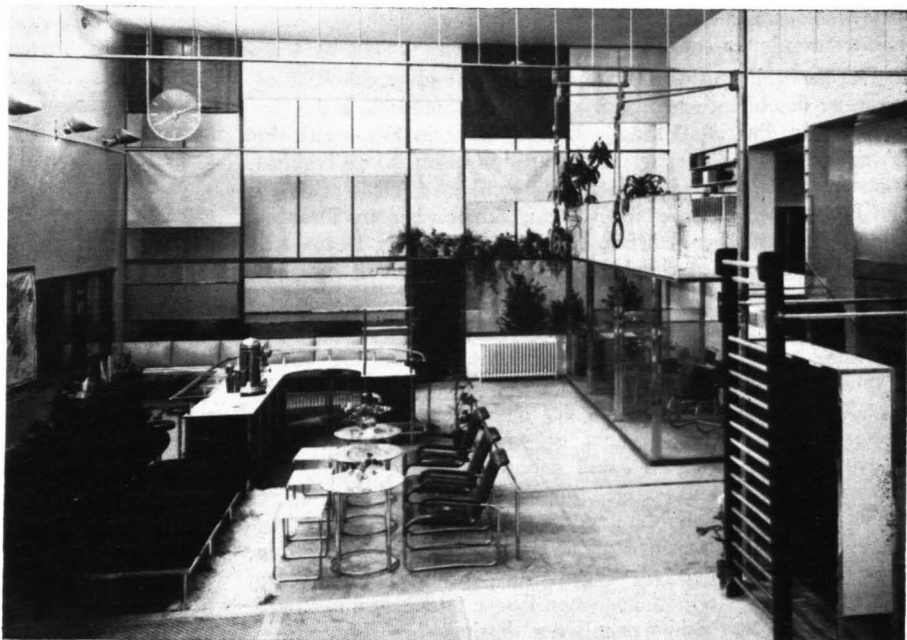
Die sonderbarste Verwechslung zwischen Frankreich und dem Bauhaus hat sich im ‚Salon des artistes décorateurs‘ von 1930 abgespielt. Die deutsche Anwesenheit in dieser Ausstellung war ein politisches Ereignis: Zum ersten Mal seit Kriegsende war Deutschland zu einer öffentlichen Veranstaltung in Frankreich offiziell eingeladen. Das deutsche Ministerium für auswärtige Angelegenheiten hatte den Werkbund mit der Ausstellung beauftragt. Gropius wurde ernannt, um diese zu leiten. Er gestaltete sie so, daß sich die verschiedenen Exponate in die Demonstration einer neuen Lebensweise integrieren. Dafür baute er die Gemeinschaftsräume der zehngeschossigen

Scheibenhäuser auf, die er damals projektierte. Neben diesen Räumen konnte man eine Musterwohnung von Breuer und eine Produktauswahl von Moholy-Nagy und Bayer besichtigen. Wenn man den Zeugenaussagen glaubt, hat das Ensemble die Besucher stark beeindruckt. Das Publikum aber, das glaubte, ein neues Gesicht Deutschlands zu entdecken, wußte nicht, daß das ein sozusagen nachgeborenes Manifest von vier ehemaligen Professoren einer kleinen befristeten Schule war. Die Eingeweihten, die dachten, mit der Bauhausidee im Einklang zu sein, wußten nicht, daß man in Dessau schon viel weiter war. Die Zelebritäten, die als Gäste der deutschen Botschaft dieses Ereignis feierten, ahnten nicht, daß um sie herum ein böses Komplott sich anzettelte.⁴

Das Echo der deutschen Abteilung im ‚Salon des artistes Décorateurs‘ war sehr groß. Wenn man mit denselben Worten die in der französischen Presse am häufigsten ausgedrückten Meinungen zusammenfaßt, ergibt sich die folgende Rede:

„Beim ersten Empfang überrascht die Leichtigkeit. Das ist kein Lapsus. Wir können nicht mehr von der germanischen Plumpheit reden. Allein einige Äußerungen des Katalogs mangeln an Feinheit. Man zeigt uns Raum, Licht, sinnreiche Ideen, neue Materialien, einen Ausblick auf die zukünftige Gesellschaft. Das alles ist glatt, interessant, aber ganz schrecklich von Charm und Schönheit entblößt. Die deutsche Abteilung ist die kälteste der ganzen Ausstellung. Sie verschafft einen Eindruck von billigem, hygienischem Komfort. Das ist reine, aus den Berechnungen des Ingenieurs resultierende, industrielle Kunst. Wenn wir die Manifeste des Werkbundes richtig verstehen, will dieser auf dem Gebiet der Innenausstattung eine echte Diktatur ausüben. Der Künstler soll zum einfachen Mitarbeiter der Fabrik werden, um Standardmodelle zu erforschen. Pfui dem Aussehen, das Zeit und Material verschwendet! Daher diese grausame Nacktheit, diese unpersönliche Trockenheit, diese harte Strenge. Das Leben ist zur Einspernung in ein Geometrietheorem verurteilt. Es ist dennoch richtig, daß der Gebrauchsgegenstand seinem Zweck exakt entsprechen soll. Es ist auch richtig, daß sein Preis ihn allen zugänglich macht, und es ist zu bedauern, daß Frankreich dieses Problem vernachlässigt. Muß man aber dafür auf die Fantasie, auf das Überflüssige, auf den Spaß zu wählen, verzichten? Diese Serienproduktion ist für die öffentlichen Einrichtungen vielleicht perfekt; wir können uns nicht vorstellen, daß sie unsere Haushalte uniformiert, daß sie uns das im Büro des Präsidenten eines Konzerns entschiedene Dekor, Wohlstand und Gewohnheiten, vorschreibt. Verlassen wir die deutsche Metropolis, in einer tyrannischen Ästhetik gefesselt, und schauen wir uns die französischen Stände an. Zwei Länder, zwei Welten. Welche vollkommene Eleganz in einem Möbel von Ruhlmann! Welche ernsthaft Ordnung und welcher Linienreichtum bei Roux-Spitz! Gewiß sind diese Möbel nicht für den mittelständigen Franzosen gedacht und unsere Nachbarn werden lächeln können. Aber die Proportionen sind so richtig und die Harmonie ist so glücklich. Man muß zugeben, daß die deutschen und französischen Auffassungen sich entgegen stehen. Zwischen den deutschen und französischen Abteilungen zu wählen, heißt, weniger zwischen verschiedenen Geschmacksarten als zwischen Industrie und Kunst, zwischen Anonymität und Individualismus zu wählen. Wir bewundern die Kühnheit des Werkbundes, seine Logik, seinen Realisierungseifer, seinen Kampf, zwar nicht für eine neue Kunst, sondern für ein besseres Leben. Jedoch können wir uns nicht vorstellen, daß sich unser individualistischer lateinischer Charakter mit diesem kollektivistischen Ideal zufrieden erklärt. Unsere freien Künstler wollen zu keinem Preis ein Bauhaus und verweigern den Unterricht des Professor Gropius. Frankreich muß seiner Tradition, seiner langen Vergangenheit künstlerischen Ruhms treu bleiben. Es muß im Kunstgebiet, die nie bestrittene Überlegenheit der Finition seiner Produkte, der Qualität seiner Arbeitskraft bewahren. Es gedenke nicht, damit sich gegen jegliche Entwicklung zu wehren. Es leugnet nicht die Notwendigkeit, den wenig wohlhabenden Klassen den Komfort zu sichern mit Hilfe der

6 Walter Gropius, Marcel Breuer, László Moholy-Nagy, Herbert Bayer: Deutsche Abteilung des ‚Salon des artistes décorateurs‘, Paris 1930



7 Möbel von Emile Ruhlmann
(Ausstellung ‚Die fünfundzwanziger Jahre‘,
Musée des arts décoratifs, Paris)



Maschine und der Normung. Es wünscht, daß solche Möglichkeiten sich realisieren. Aber es will sie realisieren, eher durch eine vorsichtige Anpassung seiner Produktion an die neuen Bedürfnisse, als durch eine ungestüme Anstrengung, die Gefahr laufen würde, ihr Ziel zu verfehlen.⁴⁵

Die im Frühling 1930 von der deutschen Beteiligung an den ‚Salon des artistes décorateurs‘ erweckte Kommentarwelle ist lehrreich. Mit ihr allein ist es trotzdem nicht möglich, zu verstehen, warum die avantgardistischen Zeitschriften ins Leere gesprochen haben. Denn das Merkwürdigste an der von diesen Zeitschriften ausgelieferten Information ist nicht so sehr ihr fragmentarischer und oft zurückhaltender Charakter, sondern, daß sie zu nichts diente. Sie hat die jungen Franzosen nicht bewegt, am Bauhaus zu studieren. Sie hat die Schulen zu keinem Experiment angetrieben, während sich die Prinzipien der Bauhaus-Lehre seit Ende der zwanziger und im Laufe der dreißiger Jahre in Deutschland, Holland, Ungarn, Palästina, USA ausbreiteten. Als nach dem Kriege viele Länder sich das Bauhaus-Erbe aneigneten, verhielt sich Frankreich so, als ob es davon nichts wußte, als ob es nicht betroffen sei. Heute sind viele aus der Revision dieses Erbes stammenden Begriffe und Praktiken der französischen Kultur fremd.

Ist diese Reihenfolge von verpaßten Begegnungen ein kleiner Unfall des Ideenverkehrs? Kommt sie aus einer erblich psychologischen Unverträglichkeit? Oder ist sie die Konsequenz eines Ensembles von historischen Besonderheiten? Die glaubwürdigsten Elemente zu einer Erklärung des Phänomens lassen eine Bestätigung der dritten Hypothese vermuten.

1. In der Zeit, als Frankreich sich auf den Vorsprung in die Entwicklung seiner Produktivkräfte, auf den Wirtschaftsmarkt seines Kolonialbereiches und auf das Erscheinungsbild der ‚Articles de Paris‘ verließ, haben die besonderen Bedingungen der deutschen Industrialisierung eine Reihe von Verhalten, Initiativen und Politiken hervorgebracht, die eine entscheidende Rolle während Geburt und Existenz des Bauhauses gespielt haben:

- die Förderung der technologischen Neuerungen;
- die Eroberung internationaler Märkte durch Erhöhung der Qualität der Produkte;
- die Anerkennung des kommerziellen Wertes der angewandten Kunst durch die Großindustrie.

Der Werkbund, Muthesius, Behrens, die Künstlerkolonie der Mathildenhöhe, die das Terrain vorbereitet haben, auf dem

das Bauhaus sich entwickelte, waren in Frankreich der Jahrhundertwende undenkbar.

2. Der Zentralismus des Staatsapparates, die oligarchische Einrichtung des öffentlichen Auftrags, die Vormundschaft des ‚Institut‘⁶ über das intellektuelle Leben, haben in Frankreich die Architektur- und künstlerische Ausbildung im Ultra-Traditionalismus erhalten. Während van de Velde in Weimar, Behrens in Düsseldorf, Poelzig in Breslau, Schumacher in Dresden, Fischer in München lehrten, blieb die Ecole des Beaux-Arts den abweichenden Architekten verboten.

3. Frankreich ist von der sozial-politischen Umwälzung der Nachkriegszeit wenig betroffen gewesen. Die durch diese Umwälzung erzeugte ideologische und kulturelle Gärung war in Frankreich weniger heftig als in Deutschland. Ein ‚Arbeitsrat für Kunst‘, dessen Effekt bei der Entstehung des Gedanken-gutes des Bauhauses bekannt ist, konnte nur in einem von Revolution erschütterten Land geboren werden. Grosz, Dix, Heartfield, Brecht, Piscator haben in Frankreich keine Homologen. Erst später, im Laufe der dreißiger Jahre, unter deutschem und sowjetischem Einfluß, tauchen in Frankreich Offenbarungen einer politisch engagierten und sozial nützlichen Kunst auf. Auf der pädagogischen Ebene findet man in Frankreich nichts Vergleichbares mit der thüringischen Schulreform. Die von Célestin Freinet unter den Schullehrern angespornte Bewegung erscheint befangen im Verhältnis zu dem, was in Deutschland früher stattgefunden hatte.

4. Zum alten Mißtrauen gegen das deutsche expansionistische Vorhaben kamen die Wunden und Rückschläge des Krieges, die eine Wand zwischen Deutschland und Frankreich aufgerichtet haben. Die Ressentiments den Deutschen gegenüber sind lange heftig und tief bei der französischen Bevölkerung verwurzelt geblieben. Clémenceau wollte die Situation ausnützen, um die Vorherrschaft Frankreichs über Europa zu sichern. Für Poincaré mußte man ‚faire payer le boche‘.⁷ Die Verhandlungspolitik von Stresemann, die Entwicklung der Handelsbeziehungen zwischen Deutschland und der Sowjetunion schürten die Verdächtigungen. Aber, wenn man bei den Siegern von einer Ausschaltung des deutschen Konkurrenten träumte, bemühte man sich ebenso, ein bürgerliches Deutschland als Wall gegen den Bolschewismus zu festigen. Alles, was aus Deutschland kommen konnte, und dazu noch einen sozialisierenden Geruch hatte, wurde kategorisch von einem wichtigen Teil der französischen Meinung abgelehnt.

5. Der beschleunigte Rationalisierungsprozeß während der Prosperitätsjahre, die sozialdemokratische Führung der öffentlichen Angelegenheiten, der Aufschwung des Bauens, haben in Deutschland ein Klima des Vertrauens in Technizität, Zweckrationalität und Fortschritt hervorgerufen, das die Franzosen, in ihrer Gesamtheit, nicht gekannt haben. Im Frankreich der zwanziger Jahre ist der Taylorismus außerhalb der Automobilindustrie wenig verbreitet. Das Bauwesen bleibt handwerklich. Es kann mit der billigen Arbeitskraft der italienischen Immigranten rechnen. Ein Organismus wie die ‚Reichsforschungsstelle für Wirtschaftlichkeit im Bau- und Wohnungswesen‘ und ein Gropius, um diese zu leiten, sind ihm nicht nötig. Im übrigen ist die Bautätigkeit relativ bescheiden und das Stadtbild ändert sich weniger als in Deutschland. Fritz Lang oder Walter Rüttmann hätten ihre Inspirationsquellen in Frankreich nicht finden können. Fern von diesem umgebenden Modernismus konnte das Bauhaus nur als eine Ungereimtheit erscheinen.

6. Die Struktur der französischen Gesellschaft und die Art ihrer Bedürfnisse haben auf die umweltschaffenden Tätigkeiten einen malthusianischen Effekt gehabt. Um die Jahrhundertwende gab es in Frankreich zehnmal weniger Wohnungsbaugenossenschaften als in Deutschland. Als Frankreich 1919 ein Gesetz zur Stadtplanung der großen Gemeinden verabschiedete, hatte es gegenüber Preußen 44 Jahre Verspätung. Während die französischen Kunstschler in ihren Familienwerkstätten alte Modelle immer noch reproduzierten, fusionierten die führenden Unternehmer Deutschlands für Innenausstattung zu hochmecha-

nisierten Großbetrieben, die ihre modernisierten Erzeugnisse mit eigenem Verteilernetz vertrieben. Man sieht, warum die Anzahl der Neuerer und ihre Ausstrahlung in Frankreich viel geringer waren als in Deutschland. Die französischen Gestalter arbeiteten in der Einsamkeit, produzierten Einzel-exemplare für eine Kundschaft, die Raffinement, Eleganz und Phantasie verlangte. Die Architekten, die ‚Union centrale des arts décoratifs‘, die ‚Société des artistes décorateurs‘ waren unfähig, eine aus diesem Rahmen hinausgehende Evolution vor Augen zu sehen.

7. Weil es ihnen zupaß kam, sind die Franzosen lange in alten ästhetisch-rassistischen Vorurteilen Deutschland gegenüber verhaftet geblieben. Zum Beispiel schrieb P. Verneuil zum Anlaß der Münchner Kunstausstellung im Pariser ‚Salon d'Automne‘ von 1910: „Das Interesse der Münchner Ausstellung ist sehr groß; gewisse Teile davon sind gut gelungen. Kann eine solche Ausstellung irgendwelchen Einfluß auf das französische Kunst-gewerbe haben? Ich zaudere nicht, nein zu sagen, und zwar absolut nein. Der Bayer steht uns wohl näher als der Preuße; er bleibt jedoch Germane. Und unser lateinischer Geschmack wird nie irgendwelche Anleitung des germanischen Geschmacks bekommen können. Wir werden vielleicht daraus eine Lehre, aber keine Inspiration entnehmen können. Das ist eine Rassen-frage. Die Plumpheit, die Brutalität der Kontraste, das Vorweisen des Reichtums, die Grellheit der Töne entsprechen unserem Geschmack nicht. Wir verlangen Geschmeidigkeit, Maß, Grazie, Harmonie. Wir können die Arbeit, die Beharrlichkeit und die Organisation ohne Vorbehalt bewundern, nicht aber die Ästhetik.“⁸ Schmachhaft ist der Vergleich mit den Kommentaren zur Ausstellung von 1930. Als es nicht mehr möglich war, von germanischer Plumpheit zu reden, behauptete man, daß der lateinische Charakter mit dem kollektivistischen Ideal unverträglich sei.

8. Die institutionelle Unterscheidung zwischen Universität, Ingenieurschulen und Architekturschulen hat die französischen Intellektuellen besonders scharf getrennt, die Suprematie des literarischen Wissens befestigt und die Verachtung der materiellen Kultur gefördert. Aus denselben Gründen beweierte man 1930, daß der Künstler Mitarbeiter der Fabrik wird und beschimpfte man 1887 Eiffel als einen vulgären Maschinenbauer. Die geringe Handhabung des Reformismus auf das französische politische Leben, die Abwesenheit eines ‚sozialen Consensus‘, haben nicht erlaubt, daß sich in Frankreich eine demokratisch orientierte Wiedervereinigung von Kunst und Technik anbahnte, wie es in der Weimarer Republik der Fall war.

Anmerkungen

¹ Ein Beispiel: Unter der Rubrik „Wichtige Zeitschriften“ vom ‚bauhaus‘ hat ‚Monde‘ regelmäßig zitiert. Dagegen hat diese fortschrittliche Wochenschrift, von Henri Barbusse geleitet, nie ein einziges Wort über das Bauhaus gesagt

² Siehe *Jeanneret, Charles-Edouard: Etude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne. La Chaux-de-Fonds, 1912*

³ *Boulevard, Paul: Allemagne . . . In: L'Esprit Nouveau, Nr. 27, 1925*

⁴ „Vom Eiffelturm stößt der Bauhauskondor Gropius herab und pickt in meine direktoriale Leiche, und an der Adria streckt sich W. Kandinsky beruhigt in den Sand: Es ist vollbracht.“ (Hannes Meyer: Mein Hin-auswurf aus dem Bauhaus)

⁵ *Art et Décoration, T. LVIII, 1930; Comoedia, 6-6-1930; Les Echos d'Art, Nr. 59, 30-6-1930; Le Figaro, 16-5-1930; Die Form, Nr. 16, 15-8-1930; L'illustration, Nr. 4553, 7-6-1930; Journal des Débats, 10-6-1930; La Liberté, 16-5-1930 und 20-5-1930; Le Petit Journal, 15-5-1930; Le Temps, 21-5-1930 und 12-6-1930*

⁶ Das ‚Institut de France‘, gegründet 1795, besteht aus fünf Akademien: Académie Française (1635), Académie des inscriptions et belles-lettres (1664), Académie des sciences (1666), Académie des beaux-arts

⁷ ‚die Deutschen zur Kasse bitten‘

⁸ *Verneuil, P.: Le Salon d'Automne et l'exposition des arts munichois. In Art et Décoration, T. XXVII, 1910*