

Carolin Anda, Yvonne Bialek,
Cornelia Durka, Alexander Karpisek,
Natascha Pohlmann, Philipp Sack (Hrsg.)

Aura-Politiken.

El Lissitzkys
,Kabinett der Abstrakten'
zwischen
Musealisierung und
Teilhabe

DFG-Graduiertenkolleg 1843
„Das fotografische Dispositiv“
an der Hochschule für
Bildende Künste Braunschweig

Aura-Politiken. El Lissitzkys Kabinett der Abstrakten zwischen
Musealisierung und Teilhabe

Eine Publikation des DFG-Graduiertenkollegs 1843 ‚Das fotografische Dispositiv‘ an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, herausgegeben anlässlich der Abschlusspräsentation der Ausstellung ‚demonstrationsraum‘ (Vertretung des Landes Niedersachsen beim Bund, Berlin, 30.11.—13.12.2015; Sprengel Museum Hannover, 5.6.—16.10.2016; Galerie der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, 26.10.—11.11.2016) und aktualisiert anlässlich der Präsentation des Projekts im Kunstraum Art El, Nowosibirsk, 19.5.—11.6.2017, auf Grundlage der Beiträge zum Fachtag in der Vertretung des Landes Niedersachsen beim Bund, Berlin, 2.12.2015.

Herausgeber*innen

Carolin Anda, Yvonne Bialek, Cornelia Durka, Alexander Karpisek,
Natascha Pohlmann, Philipp Sack

Autor*innen

Carolin Anda, Yvonne Bialek, Cornelia Durka, Kai-Uwe Hemken, Alexander Karpisek, Natascha Pohlmann, Philipp Sack, Isabel Schulz, Stefanie Sembill, Katharina Sykora, Steven ten Thije, Annette Tietenberg

Redaktion und Lektorat

Philipp Sack

Grafik- und Webdesign

Friederike Kühne

Fonts

OCR-A Extended by American Type Founders,

OCR-B Std by Adrian Frutiger,

OCR-B Cyrillic by A. Melman

Alegreya by Juan Pablo del Peral

© 2017 DFG-Graduiertenkolleg ‚Das fotografische Dispositiv‘ (Sprecherin: Katharina Sykora) an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, Johannes-Selenka-Platz 1, 38118 Braunschweig. Alle Abbildungen, sofern nicht anders angegeben, sind © Sprengel Museum Hannover, der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Museums. Wir haben alle Sorgfalt darauf verwendet, eventuelle Rechteinhaber zu kontaktieren, um die Richtigkeit aller Angaben sicherzustellen. Sollten Sie trotzdem auf eine Urheberrechtsverletzung aufmerksam werden, bitten wir um einen entsprechenden Hinweis. Bei Bekanntwerden von Rechtsverletzungen werden wir derartige Inhalte umgehend verändern oder entfernen.

INHALTSVERZEICHNIS

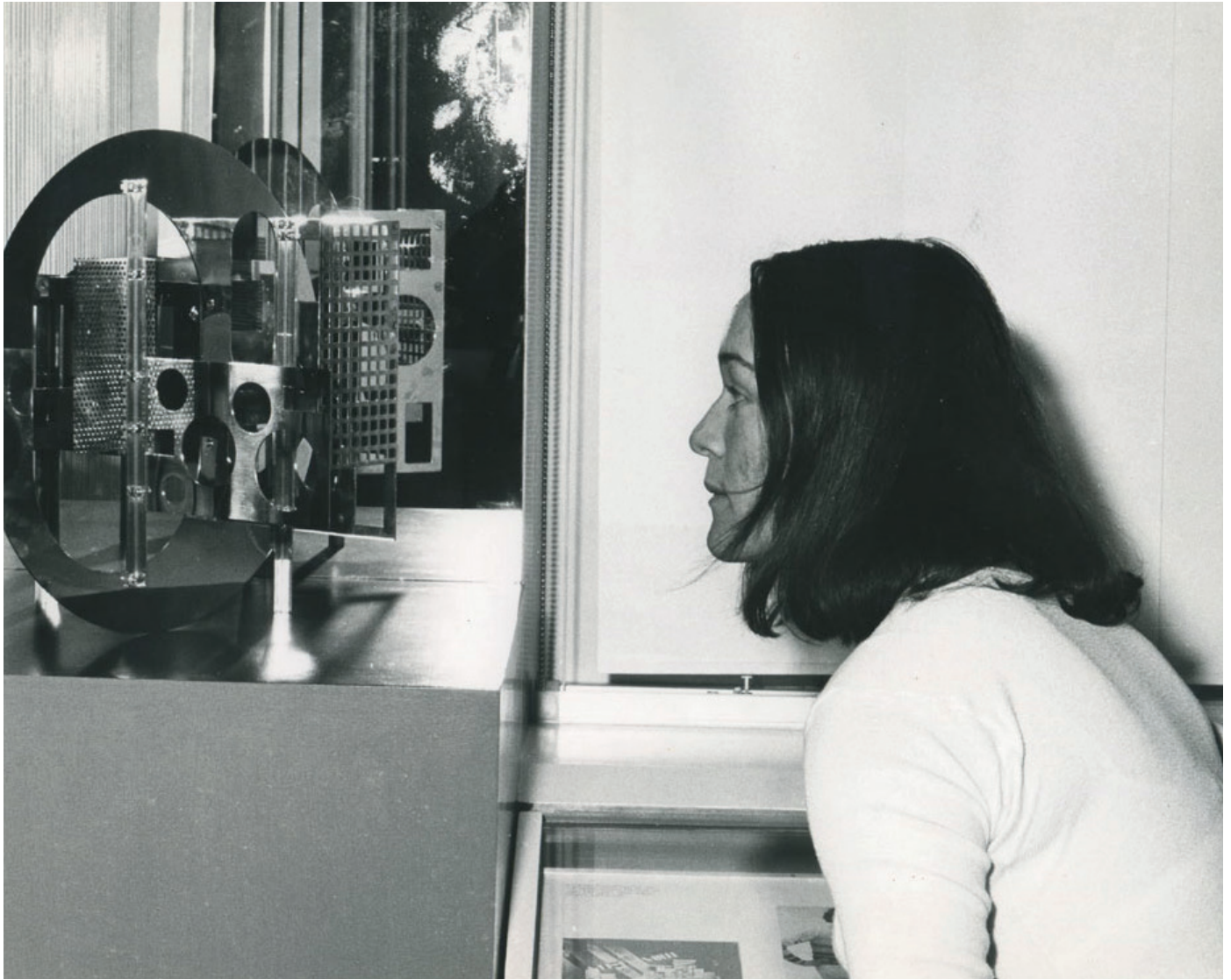
Editorial – Aura-Politiken. El Lissitzkys ‚Kabinett der Abstrakten‘ zwischen Musealisierung und Teilhabe	S. 04
Stefanie Sembill und Stefanie Peter Grußwort	S. 06
Katharina Sykora Vorwort Palimpsest und Reprise. El Lissitzkys Hannoveraner ‚Kabinett der Abstrakten‘ virtuell gewendet	S. 10
Carolin Anda/Yvonne Bialek/Cornelia Durka/Alexander Karpisek/Natascha Pohlmann/Philipp Sack Die Bedingungen des Ausstellens ausstellen, die Bedingungen des Wahrnehmens wahrnehmen. Die Augmented-Reality-App ‚demonstrationsraum‘ als kuratorischer Versuch der Aktualisierung von Subjektpositionen im Umgang mit dem ‚Kabinett der Abstrakten‘	S. 20
Isabel Schulz Die Rekonstruktion von El Lissitzkys ‚Kabinett der Abstrakten‘ auf dem Prüfstand: Geschichte, Museumspraxis, Pläne	S. 36
Annette Tietenberg Raum wird zum Bild, Bild wird zum Raum: Anmerkungen zu den medialen und historischen Dimensionen der Rekonstruktion des ‚Kabinetts der Abstrakten‘	S. 48
Kai-Uwe Hemken Der bioskopische Raum. El Lissitzkys ‚Raum für konstruktive Kunst‘ (1926)	S. 60
Steven Ten Thije Notes on the Actuality of Lissitzky's Abstract Cabinet	S. 70
Impressum	S. 82

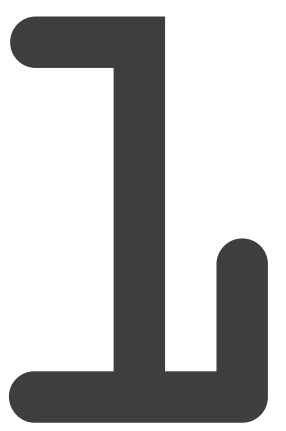
Aura-Politiken. El Lissitzkys 'Kabinett der Abstrakten' zwischen Musealisierung und Teilhabe

Das Spannungsverhältnis zwischen Ent-Auratisierung und auratischer Aufladung, das Lissitzkys Kabinett von 1927 zu solch einem interessanten Fall für heutige künstlerische und kuratorische Praktiken hat werden lassen, findet sich heute durch seine kunsthistorische Kanonisierung zugespitzt: Der ursprüngliche Raum im Provinzialmuseum Hannover wurde Mitte der 1930er Jahre im Zuge der kulturpolitischen Kampagnen des NS-Regimes zerstört, 1968 dann rekonstruiert, und in diesem Zustand von 1979 bis Ende 2016 als Teil der Dauerausstellung des Sprengel Museums Hannover präsentiert. 2017 wurde dort eine neue Rekonstruktion eingerichtet, die die Version von 1968/1979 ersetzt. Aus einem Raum für das Kunsterlebnis der Betrachter*innen ist durch die museale Eigenlogik ein (Gesamtkunst-)Werk entstanden, das heute auf Grundlage der Interpretation des historischen Dokumentationsmaterials konservatorischen Eingriffen unterworfen ist.

Inwieweit ist der mit dem Raum verbundene Anspruch auf Teilhabe indessen mit seiner Musealisierung vereinbar? Müssen Aspekte des Raumes, die nicht in seiner Gestalt aufgehen, in den konservatorischen Erwägungen berücksichtigt werden? Und wie kann auf einen ursprünglichen Zustand geschlossen werden, wenn selbst die komplexe Gestalt des Raumes nur fragmentarisch (in Fotografien, Konstruktionsskizzen und Zeichnungen) überliefert ist? Wie kann seine ursprüngliche Bestimmung für die Betrachter*innen heute wieder erlebbar werden? Welche Methoden und Medien eignen sich zur Re-/Aktivierung des Kabinetts der Abstrakten?

Die Beiträge des Sammelbands erörtern diese Fragen aus kuratorischer und kunstwissenschaftlicher Perspektive.





STEFANIE SEMBILL/ STEFANIE PETER

Grußwort

Mobil - in Kopf und Raum.

Zur Realisierung und Präsentation
des „demonstrationsraum“ im
Rahmen des Jahresprogramms
„inspektionen // teilhabe_n“ der
Landesvertretung Niedersachsen

Nach Kunst aus Niedersachsen befragt, fällt häufig der Name Kurt Schwitters—die 1920er Jahre haben in Hannover und in den Köpfen der Kunstinteressierten weltweit Spuren hinterlassen. Die Suche nach neuen Formen und Formaten ist es, die in Erinnerung bleibt. Es lohnt, diesen Aufbruchgeist wach zu halten. Dies tut vorbildlich das Sprengel Museum Hannover. In das niedersächsische Museum locken gleich zwei Räume der Kunstgeschichte. Der *Merzbau* des besagten Kurt Schwitters und das *Kabinett der Abstrakten* seines Zeitgenossen El Lissitzky.

Die Geschichte der zentralen Figuren der Avantgarde und deren wegweisenden Kunsträumen in Hannover haben wir in der Landesvertretung Niedersachsen schon oftmals erzählt. Eins jedoch fehlte dabei stets: die räumliche Erfahrung. Wir waren daher spontan begeistert, an der Hochschule für Bildende Künste in Braunschweig ein Projekt entstehen zu sehen, das die Inkunabel El Lissitzkys gleichermaßen erfahrbar und mobil macht. Besser noch: das Projekt des Graduiertenkollegs schien uns den Aufbruchgeist der Entstehungszeit in die Gegenwart mit ihren technischen Medien zu übertragen. Wir haben daher von Anfang an das Vorhaben unterstützt und es im Rahmen unseres Jahresprogramms *inspektionen // teilhabe_n* die erste Version der *demonstrationsraum*-App ermöglicht. Bestätigt wurden wir dabei von spontanen Interessensbekundungen, wann immer wir im Rahmen unserer Arbeit auf das innovative Projekt hinwiesen. Am Ende des Jahresprogramms, das nach neuen Formen der Teilhabe in den Künsten fragte, stand ein historischer Raum mit all seiner Aktualität.

Den Initiator*innen aus dem Graduiertenkolleg, deren Betreuer*innen an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig und der Deutschen Forschungsgemeinschaft, den mit dem Kunstraum Vertrauten im Sprengel Museum Hannover und den Unterstützer*innen der Stiftung Niedersachsen und der NORD/LB sowie den beteiligten Wissenschaftler*innen, Forscher*innen und Programmier*innen sei an dieser Stelle sehr herzlich für die besondere Kooperation gedankt. Gemeinsam ist ein Blick zurück nach vorn gelungen.

Dem *demonstrationsraum* wünschen wir viele Besucherinnen und Besuchern, die dessen außergewöhnliche Mobilitätserfahrung in Kopf und Raum machen können. Viel mehr können wir von Kunst nicht erwarten.

Stefanie Sembill
Kuratorin der Landesvertretung Niedersachsen

Am Samstag, den 10. Februar 1979 meldete das Feuilleton der Frankfurter Allgemeinen Zeitung folgendes: „Sophie Lissitzky-Küppers, die Witwe des berühmten russischen Konstruktivisten El Lissitzky, ist, wie erst sehr spät bekannt geworden ist, vor einigen Wochen im Alter von 87 Jahren in Nowosibirsk gestorben“. Zwei Monate hatte die Nachricht aus dem fernen Sibirien gebraucht um durch den Eisernen Vorhang und an die westdeutsche Öffentlichkeit zu gelangen. Die Kunsthistorikerin Lissitzky-Küppers war eine große Förderin der Avantgarde, insbesondere hat sie die Rezeption ihres Mannes durch die Herausgabe eines Werkverzeichnisses maßgeblich geprägt und ermöglicht. Sie hatte El Lissitzky in den 1920er Jahren in Hannover kennengelernt und war ihm nach Moskau gefolgt. Nach dem Tod dieses Malers, Architekten, Grafikers und Fotografen, wurde Sophie Lissitzky-Küppers zu Beginn der 1940er Jahre nach Nowosibirsk verbannt. Sie liegt auf dem Zaeltsovsky-Friedhof von Nowosibirsk, wo sie bis zu ihrem Lebensende blieb, begraben.

In jüngster Zeit hat es in Nowosibirsk immer wieder Initiativen lokaler Historiker, Architekten, Kunsthistoriker und Verleger gegeben, dieses bedeutende Kapitel deutsch-russischer Kunstgeschichte aufzuarbeiten und ins öffentliche Bewusstsein zu rücken. Schließlich finden sich in der Stadt am Ob eine ganze Reihe hervorragender konstruktivistischer Bauten, an denen der gestalterische Reformgedanke, das Emanzipationspotenzial und der Aufbruchgeist der frühen sowjetischen Avantgarde in exemplarischer Weise plastisch geworden ist.

Mit dem virtuellen Ausstellungsprojekt „demonstrationsraum“ möchte das Goethe-Institut Nowosibirsk zur weiteren Auseinandersetzung mit dem kulturellen Erbe des Konstruktivismus anregen. Präsentiert wird eine an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig entwickelte App, die die Geschichte von El Lissitzkys berühmtem Ausstellungsraum „Kabinett der Abstrakten“ anhand historischer und aktueller Fotografien rekonstruiert. Drei Wochen lang werden Besucher die Möglichkeit haben, das „Kabinett der Abstrakten“ im Modus der augmented reality zu erfahren und dabei selbst Teil der Ausstellung zu werden.

Mein großer Dank geht an Philipp Sack und das Graduiertenkolleg „Das fotografische Dispositiv“ an der HBK Braunschweig. Sie hatten die Idee, den „demonstrationsraum“ nach Nowosibirsk zu bringen. Der Stiftung Niedersachsen danke ich für die Förderung, dem Projektraum „Art El“ und der Nowosibirsker Staatlichen Akademie für Architektur, Design und Kunst für die großartige Zusammenarbeit bei Ausstellung und Rahmenprogramm.

Ihre Stefanie Peter
 Institutsleiterin, Goethe-Institut Nowosibirsk

22

KATHARINA SYKORA

Vorwort

Palimpsest und Reprise.

El Lissitzkys Hannoveraner
'Kabinett der Abstrakten'
virtuell gewendet

Das *Kabinett der Abstrakten*, zunächst 1927 im Hannoveraner Provinzial-Museum, dem späteren Landesmuseum, installiert, 1937 von den Nationalsozialisten in Folge der Aktion „Entartete Kunst“ zerstört, 1968 wiedererrichtet und gute zehn Jahre später in das neu erbaute Sprengelmuseum überführt, gilt als einer der wichtigsten Schauräume der Moderne. Oder vielmehr: Es sind viele verschiedene Schauräume. Entworfen vom russischen Avantgardenkünstler El Lissitzky, in einer ersten Form in Abwesenheit des Künstlers gebaut und in das kuratorische Konzept des damaligen Auftraggebers und Kurators Alexander Dörner eingepasst, nach der Zerstörung in einer veränderten Fassung erneut errichtet und aufgrund der Ortsveränderung modifiziert, dabei über die Jahre mit verschiedenen Paratexten umgeben, durchlief das Projekt zahlreiche Metamorphosen. Diese unterschiedlichen Manifestationen werfen vielfältige Fragen auf. So wird in Diskussionen über historische wie aktuelle konservatorische und kuratorische Praktiken nach dem Verhältnis von Original und Kopie des *Raums der Abstrakten* gefragt. In kunsthistorischen Diskursen wird die geteilte, respektive multiplizierte Autorschaft von Lissitzkys Ideen und deren Realisierungen thematisiert. In wahrnehmungstheoretischen Erörterungen werden Fragen nach der gezielten Einwirkung des Raums auf die Besucher*innen und ihrer Rolle als Akteure bei der Begehung aufgeworfen.

All diese Perspektiven hat eine Gruppe von Kollegiat*innen des DFG-Graduiertenkollegs *Das fotografische Dispositiv* an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig aufgegriffen, gewendet und erweitert. Sie hat dies auf zwei Weisen getan, einer praktischen und einer historisch-kritischen: Sie entwickelte eine App, in der die historischen Raumsichten sich passgenau über die Echtzeit-Kameradarstellung des Raumes (oder, außerhalb des Kabinetts, eine sphärische Fotografie desselben) legen. Diese Bilder sind ihrerseits mit weiteren Informationen versehen, die auf Wunsch abgerufen werden können.

Gewichtige Verschiebungen gehen damit einher: erstens vom dreidimensionalen, gebauten Ambiente zum virtuellen Raum auf der digitalen Fläche; zweitens von *einer* historischen Raumversion zu einem *vielschichtigen* Palimpsest aus Bildern des *Raums der Abstrakten*, die unterschiedlichen Zeitschichten entstammen (1928-1934, 1968, 1979, heute); drittens von einer (in ihrer Bezugnahme relativ) offenen *medialen Dyade* aus Entwurfszeichnungen und gebautem Raum zu einer dichten Schichtung *multipler Medien* (Zeichnungen, drei gebaute Räume, Fotos, historische und aktuelle Begleittexte, Digitalisate); viertens von einem ‚*eindeutigen*‘ Interpretationsrahmen (der kunsthistorischen Teleologie Dörners) zu mehrdeutigen, teils konträren Annäherungsoptionen innerhalb eines offenen ‚Living Archive‘; fünftens von den im gebauten Museumsraum anwesenden *Besucher*innen* zu den sich an unterschiedlichen Orten befindenden *Nutzer*innen* der App.

Die aktive, multisensorische, räumliche Wahrnehmung, die El Lissitzkys *Raum der Abstrakten* evozieren sollte, wird durch die App in eine weitere Wahrnehmungsweise übersetzt, ohne dass die eine die andere ersetzt. Das Modell eines ästhetischen Handlungsraumes wird vielmehr mit neuen Mitteln fortgesetzt. Es geht also nicht um eine Form der ‚Optimierung‘, die eine ‚bessere‘, korrektere Annäherung an den Raum der Abstrakten bereitstellt; im Gegenteil: Der Palimpsestcharakter der App weist ostentativ auf die Inkompatibilitäten zwischen den unterschiedlichen

Raumvorstellungen und -umsetzungen hin, mehr noch aber zeigt sie durch den Montagecharakter der verbleibenden fotografischen und textuellen Quellen die Lücken auf, die sich nicht zu einer homogenen Perspektive und mithin einem ganzheitlichen Bild des Raumes schließen lassen. Ein solches Verfahren vervielfältigt den Zeigecharakter, der bereits in Lissitzkys ‚Demonstrationsraum‘, wie der *Raum der Abstrakten* auch genannt wird, angelegt war.

Die mit der Entwicklung des Projekts und der dazugehörigen App verbundenen Fragen nach dem Handlungspotenzial, dem Archiv- und Zeigecharakter sind Leitfragen, mit denen sich das Graduiertenkolleg *Das fotografische Dispositiv* seit 2013 im Rahmen seines Studienprogramms intensiv auseinandergesetzt hat. Eine Ausstellung war dabei explizit mit anvisiert. Dass dies eine virtuelle Ausstellung werden würde, war auch für das Kolleg eine Überraschung. Für die im Projekt engagierte Gruppe aber war dies eine konzeptionelle wie technische Herausforderung, die bis heute anhält. Ihre Resultate werden nun für ein breites Publikum erfahrbar gemacht. Dass die App in sehr unterschiedlichen realen Räumen wie der Niedersächsischen Landesvertretung beim Bund in Berlin (Dezember 2015), des Sprengel Museums Hannover (Juni-Oktober 2016), und der Hochschulgalerie der HBK Braunschweig (Oktober 2016) auf die Probe gestellt werden kann, ergibt sich aus der ebenso kollegialen wie kongenialen Zusammenarbeit mit allen beteiligten Wissenschaftler*innen und Institutionen. Sie haben das Projekt mit ihrem Fachwissen unterstützt und es im Rahmen einer Tagung am 2. Dezember 2015 in ihre Fachdiskurse eingebettet. Die vorliegende Online-Publikation stellt auch diese wissenschaftlich-kuratorischen Ergebnisse zur Verfügung.

Aus den Beiträgen der Tagung und den Perspektiven des Graduiertenkollegs ergeben sich Fragen, die es weiter zu diskutieren lohnt. Im Folgenden seien daher einige ‚neuralgische‘ Punkte aufgerufen, die während der Tagung teils bereits angerissen wurden, sich teils aber auch erst im Nachhinein ergeben haben.

Ursprung und Kopie(n)?

In museologischen und ausstellungshistorischen Diskussionen tauchen immer wieder Denkfiguren auf, die von Praktiken der Restaurierung, Rekonstruktion oder *Kopie des Raums der Abstrakten* sprechen. Dies setzt implizit voraus, es habe einmal (‚ein für alle Mal‘?) ein Original gegeben. Zugleich wird gerade in detaillierten Forschungen zu den Anfängen von Lissitzkys Projekt deutlich, dass es ihm um ein *Sprungbrett* für weitere Ausformulierungen seiner Idee eines umfassenden Wahrnehmungsraumes ging, in denen Schauraum, Tastraum, Fühlraum, Hörraum (und vielleicht Riechraum?) zusammenkommen sollten, nicht jedoch primär um einen Ursprungsmythos im Sinne einer Neusetzung ex nihilo (obwohl dies im Sinne der Moderne intentional sicherlich auch bei ihm mitschwang). Der Abstraktionsgrad und zugleich die Konkretheit von Lissitzkys zu Papier gebrachten Ideen zeugen von einer Kombination aus deutlichen Determinanten (Anweisungen für die Lamellen der Wand, partielle Vorgaben für die Farbgebung, Begehungsstruktur und Aufmerksamkeitslenkung der Betrachter*innen im Raum) und einer Offenheit im konkreten

Detail: So bestand das Angebot, variierte ‚Einsatzbilder‘ in seinen Kunstraum zu implementieren, es gab keine genauen Vorgaben für die Chromatik bestimmter Raumelemente und die Lichtgestaltung durch Tages- und später Kunstlicht ließ unterschiedliche atmosphärische Wirkungen des Raumes zu. Eine derartig elliptische Grundkonstellation lässt auf die Intention ebenso offener Realisierungen schließen. Daher erscheint es logisch, dass Lissitzky dem Kurator Dorner sein Modell ohne persönliche Teilnahme an dessen erster Umsetzung zueignete.

Modell und Response: Living Archive

Diese offene Denkfigur, die dem *Raum der Abstrakten* zugrunde liegt, greift die App der Kolleggruppe auf: Sie folgt nicht der Dialektik von Ursprung und Kopie(n), sondern bezieht sich auf die Relation von Modell und Reprise, die als das produktive *Movens* von Lissitzkys künstlerischem ‚Exposé‘ gelten kann. Dabei handelt es sich jedoch keinesfalls um eine Denkfigur der vollständigen Entkoppelung von Entwurf und Umsetzung, sondern vielmehr um eine Lockerung und zugleich Verkomplizierung dieser Beziehung: Die Reprints erhalten weitgehende Freiheit in ihrer Bezugnahme auf Lissitzkys Ideen und können zugleich die jeweilige historische, kulturelle, technologische Spezifität ihrer eigenen Position explizit mit ihm ins Spiel bringen. Die App ließe sich somit als aktuellste, aber nicht letzte (=vollkommenste) Fortschreibung eines transhistorischen, ‚interaktiven‘ Responseverfahrens verstehen. Dies entspricht dem Konzept eines Living Archive, das durch die Akkumulation historischer Quellen einen Beitrag zum kollektiven, (kunst-)historischen Gedächtnis leistet, mehr noch aber das anamnetische Potenzial des Archivs befördert, indem es zur aktiven Bezugnahme einlädt. Mit jeder Nutzung, einer individuellen ‚Grabung‘ vergleichbar, werden neue Konstellationen aus dem Fundus der Geschichte entborgen und zugleich wird ein dichtes Netz von Fäden gesponnen, das aus der Gegenwart in die Schichten der Vergangenheit führt, die in der App eingelagert sind.

Aufführungsraum und Fotografie

Lissitzkys *Raum der Abstrakten* war nicht als Museumsraum gedacht, er sollte vielmehr angemessene Bedingungen für die optimale Wahrnehmung moderner Kunst bieten. Ist er dann aber eine begehbare Raumplastik, wie wir sie später etwa von Niki de Saint Phalle kennen, also ein innen wie außen durchgestaltetes eigenes Werk? Oder ist er ein Ausstellungsraum, der sich den dort gezeigten künstlerischen Arbeiten unterordnet? Ist er lediglich ‚Lieferant‘ für eine atmosphärisch dichte, oft als auratisch bezeichnete Rezeptionssituation? Oder ist er dem Kinoraum vergleichbar, in dem die Besucher*innen, aus den konventionellen Außenräumen kommend, immersiv in eine imaginäre Welt eintauchen? All diese Möglichkeiten sind bereits eingehend – u.a. von den Teilnehmer*innen der Tagung in Berlin – durchdacht worden. Und dennoch scheint der *Raum der Abstrakten* – ähnlich wie Lissitzkys *Raum für konstruktive Kunst* in Dresden

oder Kurt Schwitters *Merzbau*, dessen Rekonstruktion sich ebenfalls im Sprengel Museum befindet – etwas von allem zu haben und sich zugleich jedem *Handbuch der Exponatik* zu entziehen. Vielleicht war Lissitzky ja auf der Suche nach dem Dispositiv moderner Kunstwahrnehmung, das quer zu den Dispositiven von Museum, Ausstellung oder Kino Anordnungen zu schaffen suchte, die als Agenzien der Wahrnehmung zu bezeichnen wären: Anordnungen, die selbst egalitärer Teil des Gezeigten und zugleich Akteure des Zeigens sind. Dann wären die Elemente des *Raums der Abstrakten* und ihr spezifisches Gefüge eine mögliche Anleitung zu einer komplexen, selbstbewussten Wahrnehmung sowohl des Raums als Werk, wie auch der Werke im Raum und der Besucher*innen im Zusammenspiel mit beiden. Es wäre ein Aufführungsraum, der zwar ein primäres Begehungs- und Benutzungsangebot macht, aber diese nicht verabsolutiert, sondern es der Eigenaktivität der Besucher*innen überlässt, individuelle Erfahrungen zu machen. So wie Raum und Werke sich verzahnen und einander bedingen, so sollten sich hier auch Kunstproduktion und Kunstrezeption im Akt der multisensorischen und kognitiven Wahrnehmung verbinden. Ein solches Setting könnte überall sein, es bedürfte lediglich einer Markierung oder Rahmung, wie beispielsweise der Quader bei der App-Präsentation im Foyer der Niedersächsischen Landesvertretung beim Bund, der anzeigt, dass hier eine Wahrnehmung zu künstlerischen Konditionen zur Aufführung gebracht wird.

Wie verhält sich nun die offene Qualität dieses raumzeitlichen Wahrnehmungsdispositivs zur Fotografie und zum fotografischen Sehen? Auch im Zusammenhang mit dem *Raum der Abstrakten* kommt die Fotografie erst post festum ins Spiel; sie war nicht Teil der Entwurfsphase und nicht Teil der ausgestellten Exponate. Vielmehr wurde sie in die Funktionale gebracht, um Raum, Werke und Texte retrospektiv zu dokumentieren und für eine mögliche Zukunft zu konservieren. Diese prospektive Funktion machte die Fotos im Fall des *Raums der Abstrakten* zu wichtigen Agenzien späterer Rekonstruktion: Indem sie die unterschiedlichen historischen Zustände zeigten, wurden sie Ausgangspunkt für immer neue räumliche Rekonstruktionen. Die 37 nachgewiesenen Schwarzweißaufnahmen des ersten gebauten *Raums der Abstrakten* wurden zwischen 1928 und 1934 zu vier verschiedenen Zeitpunkten gemacht und führten bei den späteren Bauten zu unterschiedlichen, teils konträren Resultaten. Hier wird der medien-spezifische Charakter der Fotografie zur Herausforderung: Ihr Schwarzweiß lässt nur bedingt chromatische Übersetzungen zu. Ihre Zweidimensionalität verrät wenig über die raumzeitlichen und atmosphärischen Bedingungen des Ortes. Ihre Statik erlaubt nicht, die Beweglichkeit der Schiebeelemente oder die Perspektivveränderungen durch eine leibliche Begehung nachzuvollziehen. Ihr Ausschnittcharakter macht Lücken zwischen den Bildern deutlich: Ganze Raumkompartimente entziehen sich so einer genauen Rekonstruktion. Und die kleinen Dimensionen der Fotos minimieren den Erfahrungswert des Raumes als den menschlichen Körper umgebende Hülle. Aus der Perspektive eines von Original und Kopie ausgehenden Rekonstruktionsgedankens ist die Fotografie daher eher ein Medium des Mangels, ihre Dokumentarfunktion enttäuscht. Da helfen auch die ausführlicheren fotografischen Aufnahmen der späteren Bauten nichts.

Lösen wir uns jedoch vom traditionellen Transparenz- und Beweisparadigma, das der Fotografie eine unverstellte Darstellung faktischer

Gegebenheiten zuordnet, erhält sie eine andere Rolle in Bezug auf den *Raum der Abstrakten*: Sie tritt als Komplizin seines offenen Wahrnehmungsdispositivs auf. Das was zuvor als Mangel erschien, gewinnt dann ein spielerisches, reflexives, kritisches Potenzial. Ihr Grisaillecharakter fordert die bewusste Entscheidung zwischen Schwarzweiß und Buntfarben sowie den differenzierten Umgang mit Farbtönen heraus. Die Zweidimensionalität reflektiert das Verhältnis von Planimetrie und räumlicher Ausdehnung im Verhältnis zum Körper der Betrachter*innen, wie es Lissitzky durch die Verhältnisse von Gemälden, Schiebeplatten, Lamellen im Verhältnis zur plastischen Körperlichkeit der Besucher*innen artikulierte, eine Relation, die sich auch zwischen den Betrachter*innen der Fotografie und den Bildern in ihren Händen entfaltet. Ihr Ausschnittcharakter macht das elliptische Potenzial des Raums der Abstrakten spürbar: Die Fehlstellen zwischen den Bildern regen sowohl zur aktiven imaginativen Schließung an wie auch zur Reflexion über ein unabschließbares, bruchstückhaftes Sehen, das dennoch stets seine Ergänzung hervorzutreiben sucht. Die Fotografie evoziert somit eine zwischen Sehen, Nichtsehen und Imagination changierende Rezeption. So entsteht – ähnlich wie bei der Referenz der gebauten Räume der Abstrakten zu den Ideen und Skizzen Lissitzkys – eine Lockerung der Referenzialität zwischen den Fotografien und dem in ihnen abgebildeten Raum. Die Fotografie nimmt vielmehr eine gleichwertige Rolle ein im Dispositiv künstlerischer Wahrnehmung, die sowohl körperlich-immersiv wie kritisch-kognitiv vonstatten geht. Sie verschränkt eine aktive Handhabung im gegenwärtigen Moment der Wahrnehmung mit einer Bewusstwerdung der Historizität des Gezeigten wie der eigenen Person als Betrachter*in.

Augmented Reality als kunstpolitisches Verfahren?

Die von der Kolleggruppe konzipierte App bezieht jedoch nicht nur eine Auswahl aus den 37 Schwarzweißfotos des ersten Baus ein, sondern auch zahlreiche Fotografien der späteren Versionen. Was passiert, wenn sie allesamt als Digitalisate in diesem digitalen Umgebungsbild aufeinander treffen und mit den Textdateien und dem direkt digitalisierten Raum im Sprengel Museum interagieren? Zum einen wird hierdurch die Historizität des fotografischen *Mediums* betont, indem Differenzen in Format, Chromatik, Perspektiven und Aufnahmekonventionen sichtbar werden. In diesen visuell unmittelbar ins Auge springenden Unterschieden ist die Historizität der jeweiligen *Ausstellungen* miteingeschrieben. Zugleich sensibilisiert das offensichtlich Fragmentarische des fotografischen Mediums für die Unmöglichkeit, historische ‚Wahrheit‘ aus den überlieferten Quellen lückenlos zu rekonstruieren. Das arbeitet einem anderen, durch die ‚Aufnahme‘ der verschiedenen Medien (gebauter Raum, Foto, Text) ins Digitale evozierten Potenzial der App entgegen: demjenigen der wechselseitigen Auratisierung der gebauten *Räume der Abstrakten* und ihrer Fotos. Die historischen Fotos mit ihrem machtvollen Zeigegestus (*index*) und ihrer nicht nur reproduzierenden, sondern Bedeutung verleihenden Referenzialität (*indice*) tragen schon in sich das Potenzial zum Foto-Fetisch und geben etwas davon an die in ihnen abgebildeten Räume der Abstrakten ab. Umgekehrt gewinnen die Fotos ihren gesteigerten Wert dadurch, dass sie uns nicht mehr existierende Kunsträume vor Augen

stellen. Ihre Kapazität, Dinge ‚wiederauferstehen‘ zu lassen, konstruieren die vergangenen Räume als auratisch besetzte ‚Originale‘ mit, zeigen sie – einer Monstranz nicht unähnlich – immer wieder vor, und profitieren selbst von dieser ihrer Auratisierung.

Ist die Augmented Reality der App also so etwas wie die nächste mediale Hülle – einer digitalen Monstranz vergleichbar –, die von dem Wechsel aus Zeigen und Geheimnis in Bezug auf El Lissitzkys Raum der Abstrakten profitiert? Ja und nein. Denn sie verschränkt auratisierende wie auch entauratisierende Wahrnehmungsmöglichkeiten und übersetzt deren dialektische Rezeption in einen Zeitfluss, der deutlich macht, wie sich beide bedingen. Indem die App etwa die Historizität der Fotos unterstreicht, macht sie diese sowohl einer fetischistischen wie einer historisch-kritischen Rezeption zugänglich. Die Fotos können daher einer individuellen, kunsthistorischen oder ökonomischen Wertschätzung von Lissitzkys Projekt ebenso dienen wie der Erforschung der nationalsozialistischen Zerstörung und deren Fortleben in späteren ‚Wiedergutmachungsgesten‘. So setzt die App das Spezifische der Fotografie und ihr besonderes Verhältnis zu Vergangenheit und Gegenwart auch ein, um dem Wunsch zum subjektvergessenen Eintauchen in die vergangene Welt von Lissitzkys ursprünglichem Raum vehemente Widerhaken entgegenzusetzen. Denn die Lücken zwischen den Fotos schicken uns nicht nur auf die Suche nach dem, was nicht überliefert ist und was zwischen den erhaltenen Fotos *verloren* gegangen ist, sondern sie machen uns auf einer zweiten Ebene den nicht mehr wiedergutzumachenden Verlust bewusst, den die Zerstörung des *Raums der Abstrakten* durch die Nationalsozialisten und die Präsentation von Teilen in der Ausstellung *Entartete Kunst 1937* angerichtet haben.

Ein eminent *aktuelles* bildpolitisches Potenzial tut sich hier auf, das dem virtuellen Demonstrationsraum durch die dort abrufbaren Fotografien eingeschrieben ist: Denn gerade in der Reibung zwischen der Aktivierung eines Gangs in die Geschichte zurück in Lissitzkys auratisierte Inkunabel einer internationalen Avantgarde und der Erfahrung des Bruchs zwischen den Bildern, der besagt, dass wir das durch die nationalsozialistische Politik Zerstörte niemals mehr in die Gegenwart holen und vollends rekonstruieren können, werden wir angehalten, wachsam zu sein: wachsam gegenüber Tendenzen in unserer unmittelbaren Umgebung wie auch in der weltpolitischen Landschaft, die das kulturell wie gesellschaftlich Vielschichtige zu zerstören drohen und an seine Stelle Diktaturen des Einen und Reinen aufzurichten versuchen. In diesem Sinne wünsche ich dem Projekt zahlreiche emanzipierte Nutzer*innen.

Dank

Da das Projekt als Eigeninitiative aus der Mitte der Stipendiat*innen des Graduiertenkollegs *Das fotografische Dispositiv* entstanden ist, möchte ich als Leiterin des Kollegs an erster Stelle den Kollegiat*innen Carolin Anda, Yvonne Bialek, Cornelia Durka, Alexander Karpisek, Natascha Pohlmann und Philipp Sack für ihr großes Engagement danken. Ihnen stand Marcelina Kwiatkowski, die wissenschaftliche Koordinatorin des Graduiertenkollegs mit ihrer großen organisatorischen Kompetenz zur Seite. Hierfür einen ganz herzlichen Dank an sie.

Ein solch wissenschaftlich wie technisch ambitioniertes Unterfangen lässt sich jedoch nicht in einer kleinen Gruppe umsetzen. Und so ist das Projekt auch ein herausragendes Beispiel für die Zusammenarbeit unterschiedlichster Personen und Institutionen. Für ihre mutige, flexible und großzügige Finanzierung gilt daher ein großer Dank der DFG, die im Rahmen des Graduiertenkollegs die App an erster Stelle unterstützt hat, der Vertretung des Landes Niedersachsen beim Bund, Berlin, der Stiftung Niedersachsen, dem Förderkreis der HBK Braunschweig (†Bernd Huck) und der Nord/LB.

In der Konzeptionsphase der grafischen Gestaltung und Programmierung des User-Interface standen der Gruppe zudem Prof. Uli Plank und Prof. Michael Seifert vom Institut für Medienforschung der HBK Braunschweig beratend zur Seite; auf ihre Initiative hat Friederike Kühne, Absolventin des Faches Kommunikationsdesign an der HBK, das Projekt zum Thema ihrer Bachelorarbeit gemacht und maßgeblich die Gestaltung von App, Publikation und Website übernommen. Die Programmierung der Ausstellung als App lag in den fachkundigen Händen der Agentur *Die Etagen GmbH*. Hier gilt der Dank Stefan Springfeld für sein Verständnis für die spezifischen Anforderungen und seine Geduld bei der technischen Umsetzung. Der Dank erstreckt sich auch auf André Josef für die finanzielle Unterstützung des Projekts von Seiten der Agentur und sein Sponsoring der zusätzlich entwickelten Selfie-Funktion für die Präsentation im Sprengel Museum.

Auch eine virtuelle Ausstellung ist jedoch nicht zu denken ohne die Institutionen und Orte, von denen aus sie initiiert wurde und für die sie gedacht ist. Dem Sprengel Museum, das die komplizierte Geschichte von Lissitzkys *Raum der Abstrakten* durch seine Ausstellung wachhält, sei daher ausdrücklich gedankt, und hier insbesondere Inka Schube, Leiterin der Abteilung für Fotografie und Medien, über die der erste Kontakt lief, sowie Dr. Isabel Schulz, Leiterin des Kurt Schwitters Archivs, die großzügig ihre profunde Expertise beige-steuert hat, für die große Offenheit, mit der sie die neuartige Perspektivierung auf diesen prototypischen Raum der Moderne aufgenommen und unterstützt haben. Dasselbe gilt für die HBK, in deren Hochschulgalerie im Oktober 2016 eine weitere Etappe der Aufführung des Demonstrationsraumes präsentiert wurde, so dass das Projekt an seinen wissenschaftlich-konzeptionellen Ursprungsort zurückkehrte. Hier geht unser Dank insbesondere an Anne Prenzler, die langjährige Leiterin des Amtes für Öffentlichkeitsarbeit und Ausstellungswesen (heute: Sachgebietsleitung Kulturförderung, Kulturbüro der Stadt Hannover), ihrer Nachfolgerin Karen Klauke, sowie Viola Steinhoff-Meyer (Ausstellungsmanagement der HBK), die sich hierfür so entschieden eingesetzt haben. Und last but not least geht unser ganz herzlicher Dank an die Vertretung des Landes Niedersachsens beim Bund und vor allem an Frau Stefanie Sembill für ihre enthusiastische Resonanz auf das Projekt, die gastfreundliche Aufnahme in den Räumen der Landesvertretung und die Einbettung in die Fachtagung im Dezember 2015, die eine Initialzündung für erneute Debatten um Lissitzkys *Raum der Abstrakten* bot. Dafür, dass sie die Ausstellung 2017 an das Städtische Zentrum für Bildende Künste Nowosibirsk vermittelt hat, danken wir ganz herzlich der Leiterin des dortigen Goethe-Instituts, Frau Dr. Stefanie Peters. Möge es die erste von vielen Stationen sein.

Das Projekt *demonstrationsraum* steht somit für eine große Offenheit und ein enormes Engagement aller Beteiligten in ihrem Bestreben, die Brücke zwischen Wissenschaft, Kunst und Politik/Hochschule, Museum und Öffentlichkeit/Theorie und Praxis immer wieder neu zu schlagen.

3

CAROLIN ANDA/
YVONNE BIALEK/
ALEXANDER KARPISEK/
NATASCHA POHLMANN/
PHILIPP SACK

Die Bedingungen des Ausstellens
ausstellen, die Bedingungen des
Wahrnehmens wahrnehmen.

Die Augmented-Reality-App
'demonstrationsraum' als
kuratorischer Versuch der
Aktualisierung von Subjekt-
positionen im Umgang mit dem
'Kabinett der Abstrakten'



Abb.1
El Lissitzky, Kabinett der Abstrakten,
Rekonstruktion im Sprengel Museum
Hannover. Ansicht der Eingangs- sowie der
linken Längswand, 2008. (Bildnachweis:
Sprengel Museum Hannover, Herling/Gwose/
Werner)



Abb. 2
Kabinett der Abstrakten, Ursprungs-
version im Provinzialmuseum Hannover,
1928. (Bildnachweis: Sprengel Museum
Hannover, unbekannter Fotograf)

Bei El Lissitzkys *Kabinett der Abstrakten* handelt es sich um ein in vielerlei Hinsicht komplexes künstlerisches^[1] Werk, da es nicht nur von seiner geschichtlichen Bedeutung zum Zeitpunkt seiner Einrichtung her erfasst werden kann, sondern stets auch vor dem Hintergrund der historischen Wandlungen bewertet werden muss, der es sowohl in Bezug auf seine materielle Realität als auch auf seine Wahrnehmung bis heute ausgesetzt war und ist.

Lissitzky entwickelte das von ihm als "Demonstrationsraum"^[2] betitelte Display zur Präsentation abstrakter Kunst mit dem Ziel, tradierte Wahrnehmungsmechanismen im Museumsraum zu verändern. Das starre Verhältnis von Institution, Kunst(werk) und Betrachter*in sollte durch buchstäbliche Eingriffe in dieses Gefüge eine (kultur-)politische Verschiebung bewirken. Nicht nur die Kunstwerke selbst, sondern auch die Bedingungen, zu denen ausgestellt wurde, sollten sichtbar werden. Die ästhetische Erfahrung und die Möglichkeiten der Interaktion, wie sie von den Besucher*innen im ursprünglichen Raum wahrgenommen werden konnten, werden uns heute auf zwei verschiedene Arten vermittelt: durch die Museumspräsentation der Rekonstruktion des Kabinetts, wie sie im Sprengel Museum Hannover zu sehen ist (Abb. 1), und durch die Fotografien der ersten Version aus den Jahren 1928 bis 1934 (Abb. 2). Das Kabinett wurde 1937 durch die Nazis zerstört und erst 1968, 30 Jahre später, im Niedersächsischen Landesmuseum rekonstruiert, um dann mit Eröffnung des Sprengel Museums 1979 in den Museumsbau am Maschsee zu ziehen. Was wir heute noch im Museum sehen und erleben können, ist also *eine* Nachbildung^[3] des Kabinetts der Abstrakten. Die Fotografien zum Kabinett, die im Archiv des Sprengel Museums verwahrt werden, vermitteln dagegen alle drei Zustände des Raumes an seinen verschiedenen Standorten. Die Bilder zeichnen damit sowohl sein Bestehen in unterschiedlichen Versionen als auch seine durch die Rekonstruktionen bedingten Veränderungen visuell nach. Gleichzeitig schaffen sie darin immer einen spezifisch fotografisch vermittelten Blick auf dieses Werk. An diesem Konvolut lässt sich von daher auch die Veränderung des Mediums der Fotografie von 1928 bis heute ablesen.

Den Ausgangspunkt der Konzeption der Ausstellung als digitale Anwendung bilden historische und aktuelle Fotografien des Kabinetts der Abstrakten. Diese Abbilder sicherten das physische Fortbestehen des Raums: zunächst als Bildobjekte im Archiv und schließlich, indem sie als Nachbilder zu Vorbildern für Rekonstruktionen sowie künstlerische und kuratorische Referenzen wurden. Das Projekt macht den Faktor des Fotografischen in der Geschichte und Geschichtsschreibung zum *Kabinett der Abstrakten* deutlich. Dabei ist es weniger die Materialität der archivari-schen Fotografien, die für uns in diesem Zusammenhang von Interesse ist. Vielmehr richten wir das Augenmerk darauf, dass es gerade die vom ursprünglichen Bildträger abgelöste Proliferation dieser Bilder in anderen Medien war (und ist), die die Rezeption des Kabinetts geprägt und dessen Rekonstruktionen informiert hat. Im Vergleich zwischen einer Aufnahme des Erstzustandes sowie einer Fotografie der Rekonstruktion, wie sie bis Ende 2016 im Sprengel Museum präsentiert wurde, wird die fotografische historische Überlieferung gewissermaßen kurzgeschlossen: Über die ursprüngliche Gestalt des Kabinetts geben im Wesentlichen Schwarz-Weiß-Fotografien Aufschluss, abgesehen von einigen früheren kolorierten Konstruktionszeichnungen El Lissitzkys. Da es sich anhand der

[1] In Anbetracht der bis heute offenen Frage nach der Bewertung der geteilten Autorschaft am Kabinett erscheint es ebenso möglich, das Werk in erster Linie als einen kuratorischen Eingriff Alexander Dorners zu verstehen. Dies ist nur ein Aspekt von vielen, die das Kabinett in seiner kunst- und ausstellungshistorischen Einordnung haben derart schillern lassen. Für unseren Zugang indessen sind andere Themenkomplexe von größerer Bedeutung, weswegen wir hier in der Zuschreibung der primären Autorschaft an Lissitzky – und der Bezeichnung des Kabinetts als Kunstwerk – der gängigen Auffassung in der Literatur folgen. Zur Frage nach der Autorschaft am Kabinett, vgl. den Beitrag von Annette Tietenberg in diesem Band; zur Museumspraxis, die der Auffassung vom Kabinett als Kunstwerk teilweise entgegen steht, vgl. den Beitrag von Isabel Schulz in diesem Band.

[2] El Lissitzky: *Demonstrationsräume* (1926), in: Sophie Lissitzky-Küppers (Hg.): *El Lissitzky. Maler – Architekt – Typograf – Fotograf*, Dresden 1976, S. 366f.

[3] Unterschiedliche Terminologien zur Beschreibung des Kabinetts in seiner heutigen Form ("Nachbildung", "Kopie", "Rekonstruktion", etc.) bringen unterschiedliche Auffassungen, den kunsthistorischen Status seiner Ersteinrichtung in den 1920ern betreffend, zum Ausdruck. Die in diesem Beitrag verwendeten Begrifflichkeiten zielen darauf ab, das Kabinett in der von Dorner beauftragten Version nicht als unwiederholbares, authentisches Original zu postulieren. Vielmehr sollen sie zum Ausdruck bringen, dass in den historischen Demonstrationsräumen Lissitzkys ein Verfahren zur Erschütterung sicher geglaubter bürgerlicher Subjektpositionen angelegt war, das, so Lissitzkys eigene Absicht, standardisiert, und damit örtlich und zeitlich versetzt aktualisiert werden könnte. Vgl. Lissitzky: *Demonstrationsräume* (Anm. 2), S. 365, sowie die Beiträge von Isabel Schulz, Steven ten Thije und Annette Tietenberg in diesem Band.

[43] Dazu wäre etwa eine Bestimmung des fotografischen Ausgangsmaterial mit seinen spezifischen Eigenschaften sowie die Beantwortung der Frage ob und welche Farbfilter verwendet wurden, notwendig.

[53] Annette Tietenberg bezeichnet die aktuelle Rekonstruktion des Kabinetts im Sprengel Museum aus diesem Grund als eine "in die Dreidimensionalität überführte Fotografie", vgl. ihren Beitrag in diesem Band.

[63] Das ‚Fotografische‘ wird hier vor dem Hintergrund unserer gemeinsamen Forschung am Graduiertenkolleg 'Das fotografische Dispositiv' als „komplexes Handlungsgefüge“ verstanden, „dem spezifische historische, technisch-mediale, soziale, kulturelle und ästhetische Bedingungen zugrunde liegen, dem aber auch das Potenzial zu deren Störung und Modifikation innewohnt.“ <http://dasfotografischedispositiv.de/>, eingesehen am 29.3.2016. Vgl. das Vorwort von Katharina Sykora für eine Einordnung der Rolle der Fotografie in die Aktualisierungen des Kabinetts.

[73] Der App *demonstrationsraum* kommt hier also auch die Funktion zu, durch Momente von Opazität die Bedingungen virtueller Verräumlichung anhand ihrer Grenzen erfahrbar zu machen. Sie verhält sich mit der Verweigerung von Immersion und Transparenz zum realen Raum wie der Blick durchs Schlüsselloch, den Lissitzky diesem in seinen Notizen zur Ausstellungssarchitektur als Antagonisten gegenüber stellt, vgl. Lissitzky: *Demonstrationsräume* (Anm. 2), S: 365: „Raum: das, was man nicht durch das Schlüsselloch ansieht, nicht durch die offene Tür. Raum ist nicht nur für die Augen da, ist kein Bild; man will darin leben.“ Vgl. hierzu auch Philipp Sack: *Tatschend betrachten. Immersion und Opazität bei der Vermittlung eines interaktiven „Demonstrationsraums“ via Augmented Reality im Museum*, in: *Institut für Immersive Medien* (Hrsg.): *Jahrbuch immersiver Medien 2016. Interaktive Medien: Interfaces—Netze—Virtuelle Welten*, Marburg: Schüren (im Erscheinen).

[83] Ebd. Für eine Darstellung des von Lissitzky 1926 in Dresden realisierten Ausstellungsraums und dessen Verhältnis zum im Jahr darauf fertig gestellten Hannoveraner Kabinett vgl. den Beitrag von Kai-Uwe Hemken in diesem Band.

[93] Lissitzky: *Demonstrationsräume* (Anm. 2), S. 365

[103] Der von Lissitzky 1923 für die Große Berliner Kunstausstellung geschaffene *Prounen-Raum*, der gemeinhin als Vorläufer der beiden Ausstellungs-Schau-Räume anerkannt ist (vgl. hierzu wiederum den Beitrag von Kai-Uwe Hemken in diesem Band), könnte auch den Schlüssel zur begrifflichen und konzeptuellen Weiterentwicklung seiner Praxis als Ausstellungssarchitekt, d.h. als Schöpfer von „Demonstrationsräumen“ liefern: Im Juli 1923 steuert Lissitzky eine Fotomontage des Raums zur ersten Ausgabe der von Hans Richter herausgegebenen Zeitschrift *G - Material zur elementaren Gestaltung* bei. In der gleichen Nummer findet sich eine Skizze Richters zu einem „Demonstrationsfilm“, der anhand von elementaren geometrischen Formen die gestalterischen Grundlagen des Mediums veranschaulichen soll.

vorliegenden Schwarz-Weiß-Aufnahmen nicht ermitteln ließ, [4] ob die in den Zeichnungen in Rot- und Blau-Grautönen skizzierten Raumelemente auch in der baulichen Umsetzung farbig ausgeführt wurden, war der Nachbau 1968 in Anlehnung an das fotografische Material in verschiedenen Grautönen gestaltet worden. Diese wurden auch nach dem Umzug ins Sprengel Museum 1979 beibehalten, wo die Rekonstruktion bis Ende 2016 in diesem Zustand als Teil der Dauerausstellung gezeigt wurde. [5]

Welche Rolle kommt diesen Fotografien zu, die nicht nur die fragmentierte Geschichte des Kabinetts in sich tragen, sondern an sich auch die Entwicklung des fotografischen Mediums sichtbar werden lassen? [6]

Das virtuelle Ausstellungsprojekt *demonstrationsraum* nimmt die fragmentierte Geschichte des Kabinetts der Abstrakten, wie sie anhand der Fotografien vermittelt wird, in den Fokus, und diese Verschiebung des Erkenntnisinteresses macht sie gleichzeitig zur Methode der Reflexion und Vermittlung. Lissitzkys Intention von einer Aktivierung der (Kunst-) Betrachter*innen im Museum wird dabei aufgegriffen und mithilfe der Medientechnologie in Form einer Augmented-Reality-Anwendung in ein virtuelles Ausstellungsprojekt übersetzt, die das Kabinett in seiner historisch gewachsenen Komplexität – zwischen individuellem Seh-Erlebnis und Institutionsgeschichte, zwischen ephemeren Ereignis und auratischem Kunstobjekt – als einen aktuellen Schauplatz von (Kunst-) Geschichte für heutige Nutzer*innen vermittelt. Eine App für Tablet-PCs (iOS/Android) erfahrbar werden lässt. Die Bilder in der App sollten nicht durch Immersionseffekte Kontinuität suggerieren, wo keine ist. Vielmehr sollten sie die medien spezifische Perspektive auf das Werk, durch die es sowohl wiedergegeben als auch konstruiert wird, durch einen dezidierten Einsatz in der App vermitteln, und so sowohl die Geschichte des Raumes als auch die des technologischen Dispositivs, das zu seiner Dokumentation herangezogen wurde, gerade in ihrer Fragmentiertheit erfahrbar machen. [7]

Der App kommt also die Funktion zu, sowohl in Bezug auf das Kabinett als auch in Bezug auf den hier gewählten Modus des Zu-Sehen-Gehens die Bedingungen des Ausstellens und des Wahrnehmens stets gemeinsam mit dem Ausgestellten zu reflektieren – wie Lissitzky dies bereits für den Dresdner Vorläuferraum zum Kabinett der Abstrakten gefordert hatte. [8] Der Anschluss an Lissitzkys Bestrebungen, mit der Augmented-Reality-Anwendung einen „Demonstrationsraum“ oder „Ausstellungs-Schau-Raum“ [9] zu schaffen, wird auch auf begrifflicher Ebene vollzogen, wie am Namen der hier vorgestellten Anwendung ersichtlich wird. [10]

Aura – Politiken

Der im Vergleich der beiden Fotografien (Abb. 1 und 2) zum Vorschein tretende Kurzschluss zwischen Reproduktionstechniken (hier: der Fotografie) und dingweltlicher Erscheinung (hier: der Gestalt des Kabinetts in seiner heutigen Form) verweist auf einen Begriff, der etwa zeitgleich zur Einrichtung des Kabinetts in Bezug auf das fotografische Dispositiv geprägt worden ist: auf jenen der Aura. [11] Während Lissitzkys Konzeption einerseits als Strategie zur Ent-Auratisierung des Werks gelesen werden kann, da dieses durch die Beteiligung der

Betrachter*innen an der Gestaltung ihres eigenen Wahrnehmungsprozesses aus einer überzeitlichen Ferne in eine zeit- und erfahrungsspezifische Nähe überführt wird, bedarf dieser Effekt der Aura-Ablösung ausgerechnet der Immersion der Betrachter*innen in das Kabinett selbst, wodurch die Wahrnehmung des*der Einzelnen ent-kollektiviert wird – und damit auratisch aufgeladen. Als radikal zeitgenössische Ausnahme einer ansonsten der Zeit scheinbar enthobenen Sphäre setzt das Kabinett der Abstrakten als Dispositiv der Aura-Ablösung die überzeitliche Geltung der Institution Museum voraus und bestätigt sie in ihrer Funktion. Die Fotografie, mit ihrer Rolle in der Rekonstruktionsgeschichte des Raumes, fügt diesem ohnehin bereits widersprüchlichen Gefüge noch eine weitere Wendung hinzu: Ausgerechnet das Medium der Aura-Ablösung schlechthin, so scheint es, wird hier für eine Aufladung des fotografisch dokumentierten Raumes mit Ursprünglichkeit in Stellung gebracht. Oder anders: Je weiter wir uns zeitlich vom ursprünglichen Zustand des Kabinetts entfernen, desto bedeutsamer wird die Rolle der Fotografie in der Rekonstruktion des Raumes; zugleich wird er mit jeder Rekonstruktion weiter in den Bereich eines Gesamtkunstwerks verschoben.^[12]

Wir halten also zunächst fest: Der Ausstellungsraum ist zum Werk geworden, aber eben nicht der ursprüngliche Raum im Sinne eines unwiederholbaren Originals im Museum, sondern seine Rekonstruktionen. Die Autor*innen (und Neuschöpfer*innen) des Kabinetts der Abstrakten von heute sind Kunsthistoriker*innen, deren interpretative Re-Konstruktions-Arbeit sich auf Fotografien und Zeichnungen stützt – und in diese Gruppe sind auch wir einbegriffen. Das Kabinett der Abstrakten ist damit auch ein Sinnbild und Spiegel für die Manifestation der Kunstgeschichtsschreibung im Museum.

Leisten wir durch das Projekt also eventuell auch jener von Lissitzky identifizierten Tendenz Vorschub, das Museum in einen "Sarg", ein "Wohnzimmer für Bilder" zu verwandeln?^[13] Wäre damit der *demonstrationsraum* letztlich bloß eine virtuelle Außenstelle des Mausoleums, das Adorno in mehr als nur phonetischer Hinsicht mit dem modernen Museum assoziiert?^[14]

Eine Bemerkung von Annette Tietenberg, die bereits vor mehr als 15 Jahren auf die wechselseitige Durchdringung von (kunst-)wissenschaftlicher Epistemologie und dem historischen Entwicklungsstand der Reproduktionstechniken hingewiesen hat, gemahnt auch im Zeitalter der umfassenden Digitalisierung musealer Sammlungs-, Forschungs- und Vermittlungstätigkeit einer aufrichtigen Reflexion der Verstrickung der eigenen Forscher*innenrolle im Dickicht der Reproduzierbarkeit. Auf die Position bezogen, von der Walter Benjamin aus seine Theorie formulieren konnte, schreibt sie:

Wenn Walter Benjamin seine These von der ‚Enthistorisierung‘ des Kunstwerks im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit entfaltet, so legt er seiner Analyse also nicht nur das Paradigma Hegelscher ‚Historizität‘ zugrunde, das in der Kunstwissenschaft erst in Folge der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks Einzug hielt. Er faßt auch unter dem Begriff der ‚Aura‘ all jene Aspekte zusammen, die für einen Kunsthistoriker, der sich der historisch-kritischen Methode bediente, bei der Unterscheidung von Original und Kopie relevant geworden waren: materielle Altersspuren, die

^[10] Es ließe sich also durchaus spekulieren, ob Lissitzkys Terminologie (so sie durch Richter mit geprägt wurde) ein Moment der Intermedialität inhäriert; an dieses schließt die Namensgebung der App an. Der Vorschlag eines terminologischen wie konzeptuellen Anschlusses Lissitzkys bei Richter findet sich bei Sotirios Bahtsetzis: *Geschichte der Installation. Situative Erfahrungsgestaltung in der Kunst der Moderne*, Univ. Diss. TU Berlin 2005, S. 144 – 146. Für eine Darstellung der Filmexperimente Richters im Kontext von G, vgl. Inga Pollmann: *Zum Fühlen gezwungen: Mechanismus und Vitalismus in Hans Richters Neuerfindung des Films*, in: Karin Fest/Sabrina Rahman/Marie-Noëlle Yazdanpanah (Hg.): *Mies van der Rohe, Richter, Graeff & Co. Alltag und Design in der Avantgardezeitschrift G*, Wien/Berlin 2014.

^[11] Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: GS I.2, S. 471 – 508.

^[12] Vgl. hierzu auch das Vorwort von Katharina Sykora in diesem Band.

^[13] vgl. Beatrix Nobis: *El Lissitzky: ‚Der Raum der Abstrakten‘ für das Provinzialmuseum 1927/28*, in: Bernd Klüser/Katharina Hegewisch (Hg.): *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstaussstellungen dieses Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. 1991, S. 76. In diesem Zusammenhang mutet vor allem der hellgraue Teppich, der in der bis Ende 2016 im Sprengel Museum gezeigten Rekonstruktion von 1979 verlegt worden ist, wie ein Eingeständnis dieser von Lissitzky kritisierten, lähmenden Wohnlichkeit des Museumsraumes an.

^[14] Theodor W. Adorno: *Valery Proust Museum*, in: ders.: *Prisms*, London 1967, S. 175.

^[15] Annette Tietenberg: Die Fotografie – eine bescheidene Dienerin der Wissenschaft und Künste? Die Kunstwissenschaft und ihre mediale Abhängigkeit. In: dies. (Hg.): Das Kunstwerk als Geschichtsdokument. Festschrift für Hans-Ernst Mittag, München 1999, S. 61–80, hier S. 77f.

^[16] Alexander Dorner: Zur Abstrakten Malerei. Erklärung zum Raum der Abstrakten in der Hannoverschen Gemäldegalerie, in: Die Form 3,4 (1928), S. 110–114. Online: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/form1928/0120>, eingesehen am 30.3.2016.

^[17] Vgl. Maria Gough: Constructivism Disoriented: El Lissitzky's Dresden and Hanover ‚Demonstrationsräume‘, in: Nancy Perloff/Brian Reed (Hg.): Situating Lissitzky: Vitebsk, Berlin, Moscow, Los Angeles 2003, S. 77–125, hier S. 109.

^[18] Ebd., S. 109.

^[19] Cornelia Oßwald-Hoffmann: Zauber... und Zeigeräume: Raumgestaltung der 20er und 30er Jahre, Dissertation, München 2003, S. 330.

Provenienz eines Kunstwerks und die Bestätigung seiner *Echtheit*. So wirft auch Benjamin einen ‚klinischen Blick‘ auf das Kunstwerk und erkennt dabei, daß die Aura dialektisch an die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks gebunden ist. Die Reproduktionstechnik löst das Reproduzierte eben nicht aus dem Bereich der Tradition. Sie erlaubt es dem bildmächtig gewordenen Wissenschaftler, Traditionslinien zu konstruieren und auf Echtheit zu beharren.^[15]

Wird damit aber nicht letztlich die*der Wissenschaftler*in nicht nur Agent*in, sondern regelrecht zur Träger*in der Aura, springt diese also von den allseitig reproduzierbar gewordenen Kunstwerken nun auf die Historiker*innen in ihrer Leiblichkeit über? Man könnte versucht sein, hierzu exemplarisch bereits auf die Rolle Dorners in der kunsthistorischen Einbettung seiner eigenen Praxis (wie sie in seinem Aufsatz in ‚Die Form‘ von 1928 zum Ausdruck kommt)^[16] zu verweisen, oder auf den heute um die Figur des Kurators (im Allgemeinen, sowie Dorners im Speziellen) betriebenen Personenkult – als ob die Unhintergebarkeit des Materials/der Körperlichkeit nun eben woanders gesucht würde. Wo sich diese nicht personifizieren lässt, so scheint es, springt die Institution Museum mit ihren Authentifizierungsstrategien ein. Wie verhalten sich nun der durch unser Projekt aufgerufene virtuelle Körper und der virtuelle Raum zu dieser Körperlichkeit oder Räumlichkeit von Aura?

Wie Maria Gough betont, arbeitete Lissitzky mit seinem Prototyp des Demonstrationsraums gegen die Anästhesie des*der Besucher*in, die*der vor den ‚roaring beasts‘^[17] traditioneller Ausstellungsdisplays mit den sich unterordnenden Wänden in ehrfurchtsvoller Erstarrung verharret. Sie schlägt vor, eine konzeptuelle Differenzierung zwischen Alexander Dorners Stimmungsraummodell und Lissitzkys Demonstrationsraum-Konzept vorzunehmen: Während ersteres im Sinne eines Gesamtkunstwerks interpretierbar wäre, kommt Lissitzkys Demonstrationsräumen das Verdienst zu, einer genuinen politischen Aktivierung der Besucher*innen zuzuarbeiten und zwar durch fortwährende Neuperspektivierung, bei der an eine Phase der Desorientierung eine neue – auch körperliche – Verortung im Raum anschließt. Dziga Vertov, der das Kabinett 1929 besucht hat, berichtet (in einem Brief an Lissitzky) von einer gewissen körperlichen Desorientierung, die ihn zum ‚Tasten‘, ‚Begripschen‘, Untersuchen, also dem Inspizieren der Raumelemente veranlasst habe.^[18] Desorientiert und gleichsam aktiviert wird die*der Besucher*in durch jene optische Dynamik, die nicht zuletzt durch die zwischen schwarz-weiß und grau changierende Lamellenkonstruktion an der Wand vermittelt wird. Diese generiert eine Art Flicker-Effekt der auch in der Rekonstruktion noch nachvollzogen werden kann. Für eine gewisse notwendige Blick- und Körperlenkung war durch das horizontal und vertikal geplante Leitsystem dennoch gesorgt. Zumindest in Lissitzkys Originalkonzept waren nicht zuletzt die zwei über Eck liegenden Raumzugänge entscheidend für den Verlauf der Leisten (die auch horizontal und vertikal über die Kassettenkonstruktionen geführt wurden). Cornelia Oßwald-Hoffmann schreibt etwa: „Nach den Plänen sollte die Bodenleiste leuchtend rot gestrichen werden, so daß sie eine massive Kraft in den Raum gebracht hätte, die den Blick stark nach rechts ‚gezogen‘ hätte.“^[19] Der Beleuchtungskörper, ausrichtbare Papier- oder Stoffblenden und die drehbaren Vitrinen (mit Informationsmaterial) wären innerhalb dieser Führungslinie als Elemente der vierten Wand begreifbar.

Die Auflistung dieser gleichsam disziplinierenden Elemente gibt Aufschluss über die Dialektik von Freiheit und Zwang, die diesem Ausstellungsdispositiv eignet. Die von Lissitzky und Dorner angestrebte, aktive Teilhabe der Besucher*innen erweist sich hier als gesteuerte Partizipation, ausgelöst durch das In-Bewegung-Setzen von Körpern. Aktiviert werden die Besucher*innen des Kabinetts also in erster Linie zum Vollzug bestimmter, von Kurator und Künstler für sie vorgesehener Handlungen; die Möglichkeiten ihres Eingreifens in die Ausstellung (also das Verändern von Lichtverhältnissen, das Verschieben von Kassettenelementen und das Einnehmen einer vermeintlich selbstgewählten, laut Gough differenzierenden Perspektive auf das jeweilige Werk) erscheinen so stark eingeschränkt.^[20] Zwar ließe sich auf konzeptueller Ebene einwenden, dass Lissitzky eben diese Begrenzungen mittels der Vorrichtungen zur Erzielung des Effekts einer optischen Dynamik ja gerade thematisieren, und damit jenseits von Kontrollausübung die Bedingungen gesteuerter Wahrnehmung im Museum problematisieren wollte. Indessen lässt sich die (selbstverständlich keineswegs repräsentative) Schilderung Vertovs dahingehend interpretieren, dass die bürgerliche Institution des Museums auch im Kabinett der Abstrakten als disziplinarische Instanz präsent, ja regelrecht dominant war – und die institutionell-reflexive Konzeption Lissitzkys mit ihrer Autorität untergrub: So beschreibt er seine Aktivität im Kabinett mit dem Verb *ОЩУПЫВАТЬ*, dessen Bedeutung in der von Gough herangezogenen englischen Übersetzung des Briefs mit “to grope”, begripschen, wiedergegeben wird.^[21] Damit bleibt bei der Interaktion mit dem Ausstellungsdisplay immer auch ein transgressiver Aspekt virulent, der auf ein Fortbestehen der normsetzenden Instanz verweist.

Wir haben versucht, mit unserem Projekt das Spannungsfeld von Desorientierung und Re-Orientierung mit dem Einsatz neuer Medientechnologie weiterhin aufrechtzuerhalten, wobei auch am Aktivitätsimperativ und der körperlichen Selbstjustierung im Raum der*des Besucher*in bzw. Anwender*in weiterhin festgehalten werden soll. Die Grundfunktion der App ist schnell erklärt: Je nach Betrachterstandpunkt werden die historischen Aufnahmen passgenau über die Echtzeit-Bildschirmansicht eines iPads gelegt. Die Besucher*innen können durch ihre Bewegung im Raum zwischen verschiedenen Ansichten und Aufnahmezeitpunkten navigieren, und so das Kabinett und seine Geschichte ganz neu erfahren. Die Verortung der Besucher*innen erfolgt über visuelle Marker, die auf einem im Zentrum des Raumes aufgestellten Quader angebracht sind. (Abb. 3) Die Tragestruktur des Quaders, gleichsam dessen Sockel, ist in Anlehnung an die Latten- und Metallbandkonstruktionen der Lissitzky-Räume in Dresden und Hannover zweifarbig gestaltet, sodass sich auch beim Umschreiten des Markerträgers ein Effekt optischer Dynamik einstellt. Für die Präsentation des Projekts im Sprengel Museum (Juni—Oktober 2016) wurde der Funktionsumfang der App zusätzlich um eine Selfie-Option erweitert, anhand derer die Nutzer*innen der App die fotografische Geschichte des Kabinetts selbst fortschreiben konnten: Ihre Aufnahmen wurden den Bilddokumenten zum Kabinett hinzugefügt, und ebenfalls entsprechend ihres Aufnahmezeitpunkts in einer synoptischen Raumdarstellung verortet.^[22] Damit wurde eine fortgesetzte Raumdokumentation sozusagen von Laien übernommen, die die transmedial und fragmentarisch vermittelte

^[20] Lissitzky selbst spricht in seiner programmatischen Schrift zum Hannoveraner Raum davon, dass die Vorrichtungen zur Besucheraktivierung dazu dienen, die Nutzer*innen des Kabinetts physisch zu einer intensiven Auseinandersetzung mit den ausgestellten Objekten zu ‚zwingen‘. Vgl. Lissitzky: *Demonstrationsräume* (Anm. 2), S. 367.

^[21] Gough: *Constructivism Disoriented* (Anm. 17), S. 111.

^[22] Dabei handelt es sich um ein durchaus ambivalentes Unterfangen, reiht sich doch dieses Angebot in die Tradition panoptischer Apparate ein, die Wissen auf ein (Macht-)Zentrum hin organisieren. In einem Interview mit Hito Steyerl weist Marvin Jordan auf eine interessante historische Koinkidenz hin, die es in diesem Zusammenhang zu bedenken gilt: jene ironische Fügung, „that, in the same year as the unprecedented NSA revelations, 'selfie' was deemed word of the year by Oxford Dictionaries“, <http://dismagazine.com/disillusioned-2/62143/hito-steyerl-politics-of-post-representation>, eingesehen am 30.3.2016.



Abb.3
Besucher bei der Nutzung des demonstrati-
onsraums, Vertretung des Landes Nieder-
sachsen beim Bund, Berlin, 2.12.2015. Foto:
Charlotte Schmid

^[233] „The [gallery] space space offers the thought that while eyes and minds are welcome, space-occupying bodies are not. [...] This Cartesian paradox is reinforced by one of the icons of our visual culture: the installation shot, sans figures. Here at last the spectator, oneself, is eliminated. You are there without being there – one of the major services provided for art by its old antagonist, photography.“, Brian O’Doherty: Notes on the Gallery Space, in: ders.: Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space, San Francisco 1986, S. 13-34 (hier S. 15), zuerst erschienen in Artforum 3/1976.

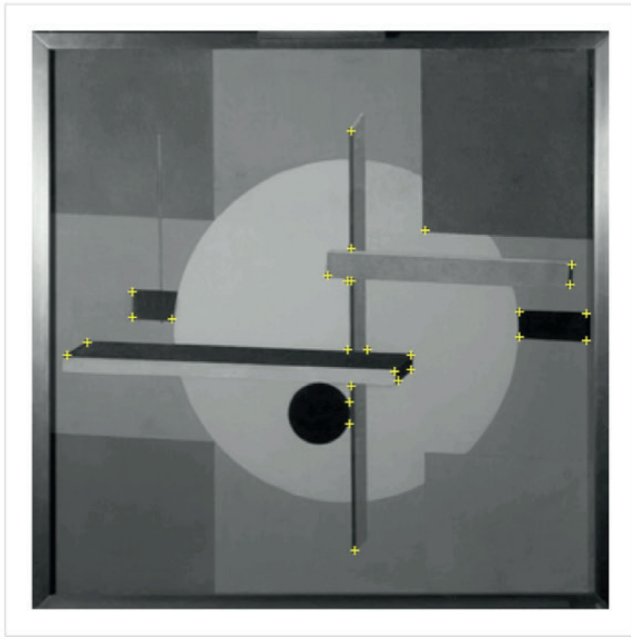
^[241] Vgl. Steven Wright: Toward A Lexicon of Usership, Eindhoven 2013, S. 39 - 41. Wright kritisiert Praktiken organisierter Teilhabe, wie sie unter dem Stichwort Museum 2.0 zu beobachten sind. Diese perpetuierten das Konzept des geistigen Eigentums und spitzten es in Wahrheit sogar zu, da durch Nutzer*innen unentgeltlich generierter Content vom Museum vereinnahmt, Mehrwert abgeschöpft werde.

Raumhistorie ergänzten – und dies vor allem hinsichtlich der Gebrauchsweisen des Raumes: Waren menschliche Protagonist*innen auf den historischen Bilddokumenten zum Kabinett der Abstrakten, den Konventionen fotografischer Ausstellungsansichten folgend,^[23] meist konsequent ausgeblendet worden, rückte die Selfie-Funktion ihren Körper und dessen Interaktion mit dem Display in den Fokus. Dabei stand es den Nutzer*innen der Anwendung offen, wie sie sich im Einzelnen inszenieren, ob sie der fotografischen Versuchsanordnung Folge leisten oder diese unterlaufen. Bei aller Problematik der Implementierung partizipatorischer Praxen im Sinne der 2.0-Kultur im Museum^[24] erscheint dieses widerständige Potential als zentral für eine echte Aneignung der Selfie-Option durch die Besucher*innen des Raumes.

Sterne für Keile

Die eingangs referierte Verstrickung von uns Kunstwissenschaftler*innen in die technologischen, politischen und epistemologischen Sachzwänge der Reproduktionsdispositive, die wir mit unserer eigenen Forschungspraxis fortschreiben, lässt sich auch ein Stückweit anhand des Entwicklungs- und Gestaltungsprozesses der Anwendung nachzeichnen. Die finale Gestalt des *demonstrationsraums* musste um der Gewährleistung seiner Funktionalität willen an einige technologische Vorgaben angepasst werden, wobei wir diese maschinelle Bedingtheit seiner Form auch

Edit Name Remove



Type: Single Image

Status: Active

Target ID: de1465805fdb4629adf3daf9bdb527dc

Augmentable: ★★★★★

Added: Dec 1, 2015 12:18

Modified: Dec 1, 2015 12:18

Update Target Hide Features

Abb. 4

Screenshot, PTC Vuforia Target Manager, 1.12.2015. (Getestet: El Lissitzky, Proun R.V.N. 2; Proun, 1923. (Bildnachweis: Sprengel Museum Hannover; © VG Bild-Kunst, Bonn 2012, Foto: Herling/Gwose)

bewusst zu reflektieren versucht haben.

Die Anwendung basiert auf der Erkennung visueller Marker durch die Gerätekamera auf der Rückseite von Tabletcomputern. Anhand der so ausgelesenen Daten wird die Position des Gerätes im Raum ermittelt, und die virtuell über das Kamerabild gelegte Ansicht eines Panoramas aus historischen Fotografien in Echtzeit an den Standort der Nutzer*in angepasst. Bei ersten Gesprächen mit den beteiligten Entwicklern kam zunächst der Vorschlag auf, die in der Rekonstruktion des Kabinetts derzeit präsentierten Kunstwerke selbst als Marker zu definieren, sodass sich die zur Augmentierung eingesetzten Geräte gleichsam anhand der aktuellen Hängung im Museumsraum verorten sollten. In Anbetracht des Anspruchs der historischen Avantgarden, die technologischen Neuerungen der Moderne künstlerisch zu reflektieren, der den meisten der im Kabinett gezeigten Positionen eignet, erschien es uns interessant, die unserer Zeit um hundert Jahre vorausgehenden abstrakten Tendenzen in der Kunst auf ihre heutige Maschinenlesbarkeit hin zu prüfen—als Abgleich sozusagen der historisch imaginierten Zukünfte mit der medientechnologischen Gegenwart.

Es zeigte sich indessen, dass die meisten der im Kabinett ausgestellten Arbeiten als Marker vollkommen ungeeignet, d.h. für die verwendete Software nicht hinreichend eindeutig identifizierbar sind (Abb. 4) Zwar bietet diese grundsätzlich die Möglichkeit, anstelle standardisierter visueller Codes (wie bspw. QR) auch andere Bilder als Marker zu definieren, doch sind mit diesem Verfahren eine Reihe von Ansprüchen an das Bild verbunden: Diese muss möglichst detail- und kontrastreich sein, und darf möglichst keine repetitiven Strukturen (Muster) aufweisen.^[25] Aus der Auswertung des Bildes auf diese Faktoren hin wird die Eignung des in das Programm eingespeisten Bildes als visueller Marker ermittelt, und in einer

^[25] https://developer.vuforia.com/library/articles/Best_Practices/Recommendations-for-Improving-Target-Detection-and-Tracking-Stability, eingesehen am 31.3.2016

[26] Gough: Constructivism Disoriented (Anm. 17), S. 101.



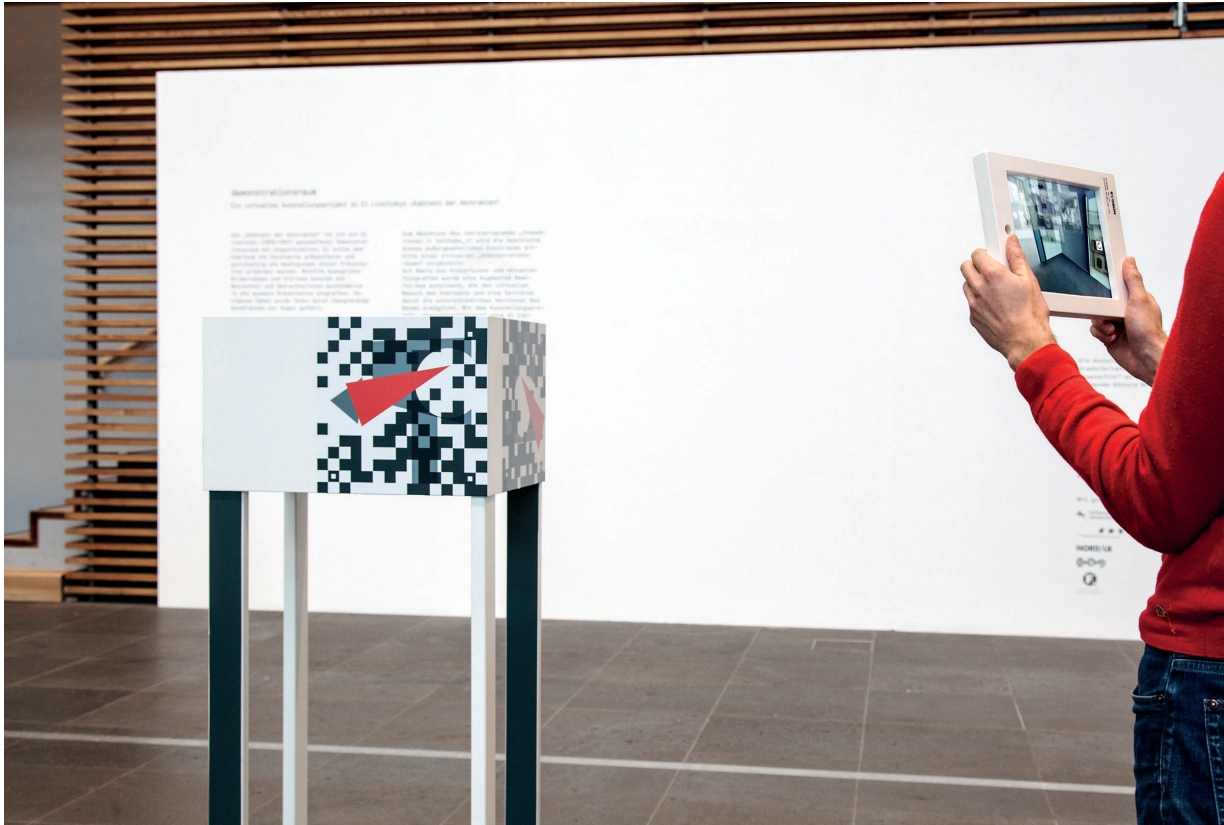
Abb. 5
Präsentation der App im Sprengel Museum Hannover (Juni–Oktober 2016): Markerobjekt im Zentrum von El Lissitzkys ‚Kabinett der Abstrakten‘. (Foto: Christian Pankratz 2016)

Bewertungsskala von null bis fünf Sternen ausgedrückt. Der hier gezeigte Proun von Lissitzky stellt mit zwei von fünf möglichen Sternen noch einen Ausreißer nach oben dar; keine Sterne erhielt unter anderem Piet Mondrians *Komposition mit Gelb und Blau* von 1927. Grund dafür waren die jeweils geringe Anzahl ‚markanter‘ Bildelemente und die annähernd punktsymmetrische (und damit für jedes Bildviertel repetitive) Komposition der Gemälde. Wir waren fasziniert von dieser Inkompatibilität menschlicher und algorithmischer Systeme von Sinnzuschreibung, sowie natürlich von der sich daraus ergebenden Neuperspektivierung der historischen Avantgarden und der vor allem dem Konstruktivismus mithin zugeschriebenen Neigung zum Technizismus. Wir nahmen das Ergebnis daher als weiteren Beleg für die von Maria Gough aufgestellte These, dass der Technikbegeisterung El Lissitzkys immer auch ein Beharren auf extremer Sinnlichkeit dialektisch beigeordnet war, welches die Zuversicht in die emanzipatorischen Versprechen moderner Technologien zugleich auch immer mit deren fundamentaler Erschütterung zusammen zu denken erlaubte.^[26]

Gemeinsam mit Frieda Kühne haben wir daraufhin eine Form entwickelt, die den Anforderungen der Maschinenlesbarkeit entspricht, und diese Dimension auch menschlichen Betrachter*innen gegenüber transportiert: das Pixelmuster von QR-Codes wurde zur gestalterischen Grundlage ihrer Entwürfe für Markergrafiken (Abb. 5). Gleichzeitig sollte auf die gestalterische Maxime Lissitzkys Bezug genommen werden, die wohl archetypisch in der Form des roten Keils aus dessen berühmter Plakatlithografie von 1919 angelegt ist. Auch die für die Nutzer*innennavigation (sowie für die Überschriften zu den Texten in diesem Band) eingesetzte Schrift spielt mit den verschiedenen Wahrnehmungsweisen, handelt es sich bei der OCR doch um eine Schrift mit fester Laufweite, was ihre Maschinenlesbarkeit fördert, das menschliche Auge aber bisweilen überfordert. Angebracht sind diese Marker auf einem eigens für das Projekt konstruierten Trägerobjekt, das mittig im Raum platziert wird, und in seinen Proportionen an die Maße des ihn umgebenden Kabinetts angelehnt ist. Auch in diesem Fall fanden wir das Moment einer Störung der musealen Betriebsabläufe, wie es vom Objekt ausgeht, für die Zwecke des Projekts eher förderlich: Der Markerträger wird so im Kabinett selbst zum eindeutig identifizierbaren Fremdkörper (Abb. 5), und außerhalb des Sprengel Museums zum Signet einer virtuellen Verräumlichung.

Augmented Reality – Aktualisierung des Abstrakten Kabinetts zwischen Online- und Offlineräumen

Die Reaktivierung des Raums in Form einer Augmented-Reality-Anwendung ermöglicht drei wichtige Aspekte medialer Teilhabe. An erster Stelle können der Raum des Archivs, die unterschiedlichen Versionen des Kabinetts der Abstrakten sowie der Ausstellungsraum zusammengeführt und zu einem kohärenten Raumeindruck ineinander fließen. Zweitens ist die*der Betrachter*in nicht bloß passiver Zuschauer, sondern kann aktiv und physisch an der Aktualisierung des Raums teilhaben. Zuletzt werden



die historischen Fotografien, die die Transformation des Kabinetts dokumentieren, durch ihre digitale Beweglichkeit und Besucherpartizipation im Raum aktiviert und zeigen so nicht nur ihren Bildinhalt, sondern entfalten sich in Beziehung zu einem zeitlichen ‚Davor, danach und so-ist-es-jetzt‘. Sie verweisen auf ihre historischen Medienspuren, aber auch auf die Spur der Partizipierenden im Raum. In der Anwendung entsteht, nach der Definition von Sarah Pink und Larissa Hjorth, ein Zusammenspiel zwischen Online- und Offlinerräumen innerhalb digitaler Fotografien, die sie als ‚emplaced visibility‘ bezeichnen: „That is, a visibility that is part of place and makes place, and in this case traverses and connects the material-physical with the digital-intangible.“^[27] Das entstehende Raumdispositiv kann als offene, sich bewegende und fortwährend durch Text, soziale Interaktion und Forschende konstruier- und rekonstruierbare mediale Vorrichtung verstanden werden. Auf dem Interface des Tablets erscheint ein Erfahrungsraum, der durch Bewegungen und Überlagerungen bestimmt wird. So sind die historischen Fotografien zu markierenden Punkten in der Geschichte des Kabinetts und zum anderen zu räumlichen Konfigurationen transformiert, die durch die Bewegung im Raum produzierbar und wahrnehmbar werden.^[28] Augmented Reality lässt somit eine mediale Hybridität entstehen. Als Mischform zwischen visuellen, virtuellen, materiellen und physischen Bereichen folgt sie einer Mash-up-Logik, welche sich im Wechselspiel zwischen technischer Verrechnung und körperlicher Bewegung entfaltet. Nanna Verhoeff merkt dazu an:

[W]e can recognize in the navigation of a layered reality mnemonic,

Abb. 5
Besucher bei der Nutzung des demonstrationsraums, Vertretung des Landes Niedersachsen beim Bund, Berlin, 2.12.2015.
(Foto: Charlotte Schmid)

^[27] Larissa Hjorth/Sarah Pink: *New Visualities and the Digital Wayfarer: Reconceptualizing camera phone photography and locative media*, in: *Mobile Media & Communication*. 2,1 2014, S. S.40–57, hier S. 46.

^[28] Ebd., S. 48.

^[29] Nanna Verhoeff: *Mobile Screens: The Visual Regime of Navigation*, Amsterdam 2012, S.162.

temporal and experiential aspects of mobility. First of all, it engages with objects in their specific place, while adding temporal layers: a form of mnemonic spacing. This logic requires some sort of spatial stability: objects need to be in their place for some time in order to function as markers [...]. As such, the logic relies on archival information attached to a spatial presence. Augmented Reality applications are built on databases (archives) of metadata attached to (geo-)spatial information. Secondly, the mash-up logic provides means to experience a 'different' [space]. It adds, changes, enhances and constructs a [space] of difference.^[29]

Daraus resultiert ein neuer, beinahe haptischer Blick durch Navigation, physische Teilhabe und räumliche Performance. Zwischen den Fotografien und den Betrachter*innen kann eine körperliche Beziehung hergestellt werden, die in einem haptisch-visuellen Erlebnis resultiert.

^[30] Paul Divjak: *Integrative Inszenierungen*, Bielefeld 2012, S. 43.

Paul Divjak hebt in Anlehnung an die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte drei Verfahren hervor, durch welche die Performativität des sich entfaltenden Raums Intensivierung erfährt. Sie benennt erstens die Verwendung eines (fast) leeren Raumes bzw. eines Raumes mit variablem Arrangement, der beliebige Bewegungen von Akteur*innen und Zuschauer*innen zulässt. Zweitens führt sie die Schaffung spezifischer räumlicher Arrangements an, die bisher unbekannte oder nicht genutzte Möglichkeiten zur Aushandlung der Beziehungen zwischen Zuschauer*innen, von Bewegung und Wahrnehmung eröffnet. Die Verwendung vorgegebener und sonst anderweitig genutzter Räume, deren spezifische Möglichkeiten erforscht und erprobt werden, bildet das dritte Verfahren.^[30] Diese Verfahren fließen in der Augmented Reality Anwendung ineinander und resultieren in der Aufhebung der klassischen Grenzziehung zwischen Betrachter*in und Objekt, Ausstellungsraum und Archiv, Online- und Offlineraum sowie Zeitgrenzen, hin zu einem neuen hybriden Aktionsraum, in der sich visuelle und physische Präsenz und mediale Diskursivität entfalten können. Nanna Verhoeff erkennt abschließend:

[A]ugmented reality provides a practiced narrative in that it tells spatial stories in the making: it makes experiences unfold in space at the moment of their occurrence. Hence, it is procedural, in the sense that movement through space and interaction with on-screen layers of digital information to off-screen geographical and material presence unfolds in time.^[31]

^[31] Verhoeff: *Mobile Screens* (Anm. 29), S. 163.

Museum, Sammlung, Archiv im Digitalen

Das Projekt *demonstrationraum* speist sich grundlegend auch aus der Aktualität dieses komplexen Themengebiets der musealen Praxis. Es greift jedoch auch Ansätze des Wissenschaftsbereichs unter dem Stichwort ‚Digital Science‘ auf und vereint diese beiden Disziplinen von Forschung und Vermittlung in der App.

Von einem gesteigerten Interesse am Thema ‚Museum und Digitalität‘

zeugen aktuell zahlreiche Konferenzen und Forschungsprojekte. Aber auch das internationale Feuilleton beschäftigt sich momentan regelmäßig mit diesem Thema und trägt es damit über die Fachkreise hinaus in einen gesellschaftlichen Diskurs. Statt also den ‚Tod des Museums‘ zu bringen, scheint sich mit dem Einzug digitaler Medien am Museum vielmehr eine Wiederbelebung zu vollziehen. Das Städel Museum in Frankfurt, so berichtet Inka Drögemüller auf dem FAZ-Forum,^[32] verzeichnet monatlich ebenso viele Besucher*innen online wie offline. Und weitere neueste Erfahrungsberichte belegen, dass die Online-Präsenz die Besucher-Erfahrung im Museum keinesfalls ersetzt, sondern vielmehr als ein anderer, zweiter, zusätzlicher Erfahrungsraum verstanden werden will. Als solcher muss der museale Online-Raum deshalb auch erachtet und gestaltet werden.

Dabei geht die Thematik über die Expertise der Kunsthistoriker*innen hinaus, denn während es zunächst einmal galt, die Bestände nach Fachkategorien zu digitalisieren, sie also als Reproduktionen in Datenbanken, einem Archiv gleich, wiederzugeben, stehen wir jetzt vor der Frage, wie und durch welche Formate, mit welchen Medien und auf welchen Portalen diese digitalen Inhalte als ‚zweite Sammlung‘ sichtbar gemacht oder vermittelt werden können.

Boris Groys hatte bereits vor zehn Jahren, in seinem Text zum „Archiv der Zukunft“, das Museum mit dieser scheinbar paradoxen Wendung beschrieben und dieser Bestimmung auch gleich ein Plädoyer ange-schlossen:

Plädoyer für eine neue Art des Museums: eines Museums nicht bloß als Archiv der Vergangenheit, sondern ebenfalls das Archiv der Zukunft [...] – als Ort der Dokumentation der Ereignisse, die gerade weil sie dokumentiert sind, auch wiederholbar sein können. Wenn das Museum sich auf diese Weise wandelt – und es ist in diesem Wandel begriffen – dann können wir in der Tat auf ein gutes, interessantes Leben des Museums nach seinem vorläufigen Tod hoffen.^[33]

An diesem Wendepunkt sind wir heute längst angekommen. Er gestaltet sich im Museum als komplexes Gefüge aus Objekt- und Raum-bezogener Präsentation und ‚digitalen Avataren‘ der Kunstwerke. Deren (digitale) Vermittlung fragt nach einer neuen Expertise, die Kunstgeschichte, Besucherbildung und -bindung sowie sich ständig erneuernde Medientechnologien vereint.

Für die Museen birgt diese Verdoppelung ihrer Sammlung und Ausstellungsfläche ein großes Potenzial, sie bringt jedoch auch eine neue Art von Verantwortung mit sich. Etwa bei der Frage, ob die eigene Sammlung für den digitalen Zugang mit privatwirtschaftlichen Unternehmen, wie im Rahmen des Google Art Project, geteilt werden soll. Oder ganz grundsätzlich, ob sich die Logik der Datenbank ohne weiteres auf die Institution des Museums übertragen lässt. So konstatiert Mike Pepi einen wachsenden Druck auf Museen, ihre Bestände über das Prinzip der Suchanfrage zu erschließen.^[34] Damit geht jedoch, so Pepi, eine Absage an die gesellschaftliche Aufgabe des Museums einher, die ihm zufolge gerade in der in die Vergangenheit gerichteten Aufbewahrung historischer Zeugnisse – einer Speicherung um ihrer Erinnerung willen – besteht. Dem gegenüber steht die Erschließung von Beständen durch Datenbanken, die den durch sie

^[32] Panel: Die digitale Wende: Bleibt alles anders?, FAZ-Forum, Digitalisierung. Kunst-Medien-Markt', 26.11.2015.

^[33] Boris Groys: Archiv der Zukunft. Das Museum nach seinem Tod, in: Ulrich Borsdorf/Heinrich Theodor Grütter/Jörn Rüsen: Die Aneignung der Vergangenheit. Musealisierung der Geschichte, Bielefeld 2004, S. 39–52, hier S. 51.

^[34] Mike Pepi: Is a Museum a Database?: Institutional Conditions in Net Utopia, in: e-flux journal 60 (12/2014). Online: http://worker01.e-flux.com/pdf/article_8992811.pdf, eingesehen am 11.12.2014. Zur kritischen Aufarbeitung der in Datenbanken eingeschriebenen Ideologie, vgl. auch ders./Marvin Jordan (Hg.): DIS Magazine. The Data Issue: Too Big to Scale, Frühjahr 2015. Online: <http://dismagazine.com/issues/data-issue/>, eingesehen am 4.4.2016.

^[35] Pepi: Is a Museum a Database (Anm. 35), S. 6.

dem Zugriff dargebotenen Speicher performativ und instrumentell auf künftige Verwertung hin umdeuten. Diese Effizienzsteigerung beim Zugreifen auf Daten bringt jedoch, wie Pepi betont, einen Verzicht auf die Reflexion historischer Bedingtheit der Datenbankbestände mit sich, eine Form von Zeitbesessenheit (als absoluter Gegenwart), die der musealen Zeitenthabenheit diametral entgegen steht. In Abgrenzung zur Datenbank schlägt Pepi auch eine Minimaldefinition des Museums vor, der wir mit unserem Ausstellungsprojekt Rechnung tragen möchten: „The museum derives its special status from the ‚un-queryable‘ structure of its objects.“^[35] Die synoptische Darstellung der historischen Fotografien zum Kabinett versteht sich daher als Gegenentwurf zur (metadaten-basierten) ‚Suchbarkeit‘, als Vorschlag einer alternativen Gestaltung der Verschränkung von Museums- und Archivparadigma (in dessen Folge die Logik der Datenbank zu verorten wäre). Die Bestände aus dem Archiv des Sprengel Museums präsentieren sich als ‚visuelles Archiv‘, das dem Prinzip des selektiven Zugriffs jenes der Übersicht gegenüberstellt. Dieses Prinzip wird auch für die Einschreibung der User*innen in das visuelle Archiv des Werks beibehalten: die in der Interaktion mit dem Raum entstehenden Selfies werden analog zu den historischen Fotografien im Raum verortet, sodass hier museale Funktionslogiken (Erinnerung) mit Teilhabe (Erfahrung) verbunden werden. Somit entsteht ein neues Vermittlungsformat, das die Kunst gleichfalls popularisiert und niederschwellig öffnet. Im Falle des *demonstrationsraums* hieß die Devise vor dem Hintergrund der Aktualität des Themas ‚Museum und Digitalität‘: einen Ansatz zu formulieren, um das Unsichtbare des Museums sichtbar machen, das Archiv für die User*innen zu öffnen, die Geschichte des Kabinetts als Fragment darzustellen, sie zu kontextualisieren und damit Lissitzkys Konzept durch den dezidierten Mediengebrauch zu reaktivieren.

4

ISABEL SCHULZ

Die Rekonstruktion von
El Lissitzkys
'Kabinett der Abstrakten' auf
dem Prüfstand:

Geschichte, Museumspraxis, Pläne

1. Geschichte Stellenwert der Rekonstruktion^[1]

^[1] Der Aufsatz bezieht sich auf die 1968 entstandene Rekonstruktion des Kabinetts, die von 1979 bis Ende 2016 im Sprengel Museum Hannover als Teil der Dauerausstellung gezeigt wurde. Diese wurde im Februar 2017 durch einen Neubau ersetzt, der jüngeren kunsthistorischen Forschungen Rechnung trägt (Anm. d. Hrsg.).

^[2] In seiner Autobiografie von 1941 heißt es: „1926 beginnt meine wichtigste künstlerische Arbeit, die Gestaltung von Ausstellungen“. Zit. nach: Peter Nisbet, Harvard University Art Museum Busch Reisinger Museum/Norbert Nobis, Sprengel Museum Hannover/Peter Romanus, Staatliche Galerie Moritzburg, Halle (Hg.): El Lissitzky. 1890–1941. Retrospektive, Hannover 1988, S. 73.

^[3] Vgl. insbesondere Maria Gough: *Constructivism Disoriented: El Lissitzky's Dresden and Hannover Demonstrationsräume*, in: Nancy Perloff/Brian Reed (Hg.): *Situating El Lissitzky*. Vitesbk, Berlin, Moscow, Los Angeles 2003, S. 76–125.

^[4] Ulrich Krempel: Kurt Schwitters' *Merzbau* und El Lissitzkys *Kabinett der Abstrakten*. Zwei Rekonstruktionen von zerstörten Räumen der Moderne im Sprengel Museum Hannover, in: Annette Tietenberg (Hg.): *Die Ausstellungskopie. Mediales Konstrukt, materielle Rekonstruktion, historische Dekonstruktion*, Köln/Weimar/Wien 2015, S. 115–128, hier S. 118.

^[5] Vgl. B 1894, Glasnegativ im Fotoarchiv des Niedersächsischen Landesmuseums.

Zweifellos ist es lange überfällig, die Entstehungs- und Wirkungsgeschichte der Rekonstruktion von El Lissitzkys *Kabinett der Abstrakten* im Sprengel Museum Hannover [Abb. 1 und 2] zu thematisieren: Mit welcher Berechtigung wird diese Kopie von einem der Hauptwerke des russischen Künstlers^[2] im Museum gezeigt? Würde es sich dabei um ein ursprünglich von ihm selbst gefertigtes Gemälde und nicht um ein von Handwerkern nach seinen Entwürfen gebautes Ausstellungsdisplay handeln, hätte man sicherlich größere Skrupel, eine Rekonstruktion dieses Werks auszustellen. Die kunstwissenschaftliche Forschung konzentriert sich naturgemäß auf die Entwürfe des Künstlers und die originale Ausführung von 1926/27. Ob die umfangreiche Sekundärliteratur zum *Kabinett der Abstrakten*^[3] jedoch in diesem Maße entstanden wäre, gäbe es nicht seit fast fünfzig Jahren den rekonstruierten Raum, mag dahingestellt bleiben. Der Nachbau befriedigt unser Bedürfnis nach einer Materialisierung der verlorenen Inkunabel der Moderne, auch wenn er die Möglichkeit einer „Verfälschung der künstlerischen, ästhetischen und materiellen Wahrheit“^[4] birgt und die Mythisierung des Werks sicherlich fortschreibt.

Das Thema ‚Hannover in den 1920er-Jahren‘ stellt einen der Sammlungs- und Forschungsschwerpunkte des Sprengel Museum Hannover dar und begründet wesentlich seinen internationalen Rang. In dieser Zeit wirkten Künstler wie Kurt Schwitters und El Lissitzky in der Stadt; progressive Kuratoren wie Alexander Dorner, ab 1919 im Provinzial-Museum, oder Paul Erich Küppers und später Justus Bier in der 1916 gegründeten Kestner-Gesellschaft boten den wichtigsten Vertretern der europäischen Moderne Arbeits- und Ausstellungsmöglichkeiten. Schwitters' Hauptwerk, der *Merzbau*, entstand hier bis zu seiner Emigration 1937 und wurde 1943 bei einem Bombenangriff zerstört. Die Anfang der 1980er Jahre gefertigte Rekonstruktion dieser ersten begehbaren Raumplastik befindet sich ebenfalls im Sprengel Museum. Obwohl grundlegend verschieden, stellen beide Räume, *Kabinett* und *Merzbau*, ein entscheidendes Alleinstellungsmerkmal der hannoverschen Sammlung dar. Die Arbeit einiger Künstler wirkte spürbar in den Alltag hinein: Lissitzky entwarf Werbegrafik für das ortsansässige Unternehmen Günther Wagner (Pelikan), und Schwitters gestaltete bis 1934 als Typograf sämtliche Drucksachen der Provinzhauptstadt. Den hannoverschen Museumsbesucher*innen geläufige Beispiele erschienen folgerichtig auch in Alexander Dorners Foto-Text-Tafeln zur „Auswirkung der abstrakten Kunst in den Erscheinungen des täglichen Lebens“, die nach 1932 in den Drehvitriolen des Kabinetts der Abstrakten ausgestellt waren.^[5]



Abb.1
Die Rekonstruktion von El Lissitzkys
Kabinett der Abstrakten, 1927 (1968/1979),
2008 im Sprengel Museum Hannover



Abb. 2
Die Rekonstruktion von El Lissitzkys Kabi-
nett der Abstrakten, 1927 (1968/1979), 2015
im Sprengel Museum Hannover

Gründe für den Nachbau 1968

Wie Ulrich Krempel im jüngst von Annette Tietenberg herausgegebenen Band *Ausstellungskopie* zu den beiden erwähnten Rekonstruktionen festgestellt hat, ist

Hannovers Teilhabe an der großen Zeit der künstlerischen Moderne [...] in diesen Rekonstruktionen beispielhaft verkörpert. [...] Der kunsthistorische und der lokalhistorische Stellenwert der ursprünglichen Arbeiten sind Gründe für deren Wertschätzung, ebenso wie die Tatsache ihres historischen materiellen Verlustes. Dass beide Werke in der Zeit des Nationalsozialismus zerstört wurden [...] hat einen besonderen Anstoß gegeben, [...] an die großen avantgardistischen Setzungen der zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts zu erinnern.^[6]

^[6] Ulrich Krempel: Merzbau und Kabinett (Anm. 4), S. 118. Das Kabinett der Abstrakten im Niedersächsischen Landesmuseum wurde im Juli 1937 in Folge der Zerschlagung der Kunst der Moderne durch die Nazis zerstört. Vgl. Ines Katenhusen: *Moderne Ästhetik muss zur Selbstveränderung werden. Das Abstrakte Kabinett El Lissitzkys und Alexander Dorners 1926/27 in Hannover*, in: Anna Müller/Frauke Möhlmann/Exhibition Design Institute, Fachhochschule Düsseldorf (Hg.) *Neue Ausstellungsgestaltung/New Exhibition Design 1900 - 2000*, Stuttgart 2014, S. 104-109, hier S. 108.

^[7] Vgl. Krempel: Merzbau und Kabinett, (Anm. 4), S. 125.

^[8] „Dass ich 1962 mich öffentlich für die Wiedererrichtung des Abstrakten Kabinetts aussprach, entschied der unvergessene Eindruck von diesem Architekturwerk aus der Zeit bis 1936.“ Ernst Lüddeckens, in: *Das Abstrakte Kabinett. Hannover Landesgalerie, Hannover, o. J., S. 7.* Broschüre zur Eröffnung der Rekonstruktion im Niedersächsischen Landesmuseum 1968.

^[9] Kurator war Henning Rischbieter; sie fand 12.8.-30.9.1962 im Kunstverein Hannover statt.

^[10] Der Brief erschien prominent mit großer Abbildung am 31.8.1962 in der Hannoverschen Presse und am 20.9.1962 in der HAZ. Originale Artikel im SMH, Akte Lydia Dorner II, Nr. 4.8.3 bzw. 4.

^[11] Die „Wiedergutmachung“ stand auch im Vordergrund einer weiteren Reaktion auf die Rekonstruktion, vgl. Brief Prof. H. F. Rosemann, Kunstgeschichtliches Seminar der Universität Göttingen an Harald Seiler vom 29.7.1968. Original im SMH, Akte Seiler, Nr. 4.26.24.

^[12] Datiert 8.12.1967 über 200.000 DM.

1968 stand die lebendige Erinnerung von Zeitzeugen*innen im Vordergrund, die in ihrer Jugend das Kabinett als ersten Künstler-Raum in einem traditionellen Museum erlebt hatten, der der Präsentation der aktuellen Kunst gewidmet war.^[7]

So entstand beispielsweise der 1962 in der hannoverschen Tagespresse erschienene Leserbrief von Ernst Lüddeckens^[8] unter dem Eindruck der Ausstellung „Die zwanziger Jahre in Hannover“^[9], wo das *Kabinett der Abstrakten* in Form von fotografischen Reproduktionen erstmals nach dem Zweiten Weltkrieg wieder öffentlich präsent war. Sein Beitrag vermittelt neben der zeitgenössischen Wirkung des Raums eine Vorstellung von der in den 1960er-Jahren einsetzenden Fama der „Klassischen Moderne“, in deren kunsthistorischem Diskurs dem *Kabinett der Abstrakten* bis heute eine Leitfunktion zugeschrieben wird.

Was war das doch für ein Raum! So technisch, so nüchtern, so sachlich er sich zunächst zu geben schien, so sehr er erst befremdete [...] so ungewöhnlich wohlthuend umfing er dann den Besucher, je länger er darin verweilte, durch seine Maße, durch seine Lichtabstufungen. In harmonischer, in klassischer Ausgewogenheit waren ikonenhaft die Bildwerke eingeordnet. – Wenn dieser moderne Raum eine solche Wirkung hatte, so heißt das, daß seine Gestaltung von zeitloser Bedeutung war. Und darum: man sollte das Abstrakte Kabinett wiederherstellen! [...] Lissitzkys Schöpfung ist es wert. Für den Museumsleiter Dorner, der emigrieren mußte, wäre es eine Wiedergutmachung und ein letzter Dank.^[10]

Der Wiedergutmachungs-Gedanke,^[11] konkret das Erinnern an die Verdienste des Auftraggebers war also ebenfalls ausschlaggebend für den Nachbau. Auf dem zur Fertigstellung der Rekonstruktion publizierten Heft steht entsprechend dominant das Wort „MEMORIAM“ [Abb. 3], während der Künstlername auf dem Titel verzichtbar erschien. Erst die finanzielle Unterstützung der aus dem amerikanischen Exil zurückgekehrten Witwe Lydia Dorner, die einen Schenkungs- und Erbvertrag an das Land Niedersachsen^[12] mit der Forderung der Wiedererrichtung verbunden hatte, ermöglichte schließlich ihre Realisierung.



Abb. 3
Das Abstrakte Kabinett. Hannover Landesgalerie. In Memoriam Alexander Dorner [Besucherbroschüre aus Anlass der Errichtung der Rekonstruktion], hrsg. von Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover, Hannover o. J. (1968)

Abb. 4
Die Rekonstruktion von El Lissitzkys Kabinett der Abstrakten 1927 (1968), zwischen 1968–1979 im Niedersächsischen Landesmuseum, Hannover



Chronologie der Entstehung

In ihrer letzten Ausgabe des Jahres 1967 meldete die Hannoversche Allgemeine Zeitung, dass die vorgeschlagene Wiedererrichtung „auf Grund privater Stiftungen“ gesichert wäre.^[13] Ilse Bode, Gattin von Hermann Bode (Zahnarzt und Sammler in Hannover, Schwiegersohn von Friedrich Beindorff/Pelikan, – das Gemälde *Proun 30 t* von 1920 stammt aus der Sammlung Bode) schloss eine noch bestehende Finanzierungslücke^[14] des auf 21.000 DM kalkulierten Projekts.^[15] Sie wurde in der Presse mit der Begründung zitiert „Wir tun es Alexander Dorner zu Ehren und – weil wir Hannoveraner sind.“^[16] Am 4. Januar des neuen Jahres erteilte der Direktor des Niedersächsischen Landesmuseums Harald Seiler dem Architekturbüro Arno J. L. Bayer den Auftrag für die „Neueinrichtung des Abstrakten Kabinetts“^[17], und ein halbes Jahr darauf, am 22. Juni 1968, wurde die Einweihung gefeiert. [Abb. 4]

Von den zahlreichen Reaktionen auf die neue Errungenschaft erscheinen vor allem die beiden folgenden von Interesse: Der Mitinitiator Ernst Lüddeckens befand, die Rekonstruktion hätte „zuviel Lack, zuviel Glanz, der ursprüngliche Raum war herber und damit unmittelbarer und unabdingbar in seiner Atmosphäre.“^[18] Während die Kunsthistorikerin und Künstlerwitwe Sophie Lissitzky-Küppers aus dem fernen Nowosibirsk an Harald Seiler schrieb: „Es ist für mich eine grosse Freude von Ihnen zu hören, dass das ‚Abstrakte Kabinett‘ wieder auferstanden ist. Ich beglückwünsche Sie zu dieser, für die Kunstgeschichte wichtigen Tat, die eine Epoche in der Malerei und Innen-Architektur wieder herstellt und festlegt.“^[19]

^[13] HAZ 30./31.12.1967, Originalartikel im SMH, Akte Lydia Dorner II, Nr. 4.8.6.

^[14] 1.000 DM fehlten noch, vgl. Brief Lydia Dorner an Harald Seiler vom 18.3.1968. Original im SMH, Ordner „4. Seiler“, Nr. 4.22.6.

^[15] Vgl. Kostenplan vom 7.12.1967 von Arno Bayer; die Baukosten umfassten 18.000 DM. Original im SMH, Ordner „4. Seiler“, Nr. 4.26.3.

^[16] HAZ 30./31.12.1967 (Anm. 13).

^[17] Auch die erhaltenen Pläne des Büros Bayer datieren auf den 4.1.1968. Lydia Dorner schreibt an Dietrich Helms am 17. März 1968 [Original im SMH, Akte Lydia Dorner I, 2.4.3], dass Harald Seiler überraschend zu ihr gekommen war mit der Nachricht, dass „Das A. K. wird in genau den alten Maszen hergestellt mit dem gleichen Lichteinfall. Das A. K. soll Ende Juni eröffnet werden im Anschluss an die Dokumenta, so dass die Ausländer abgefangen werden koennen.“

^[18] „Das Abstrakte Kabinett Hannover Landesgalerie“, Artikel in einer Tageszeitung, Rubrik „Planen – Bauen – Wirklichkeit“ 2/3 1968, Originalzeitungsausschnitt ohne Quellenangabe im Ordner „4. Seiler“, Nr. 4.8.16, Sprengel Museum Hannover.

^[19] Brief vom 22.7.1968. Original im SMH, Akte „4. Seiler“.

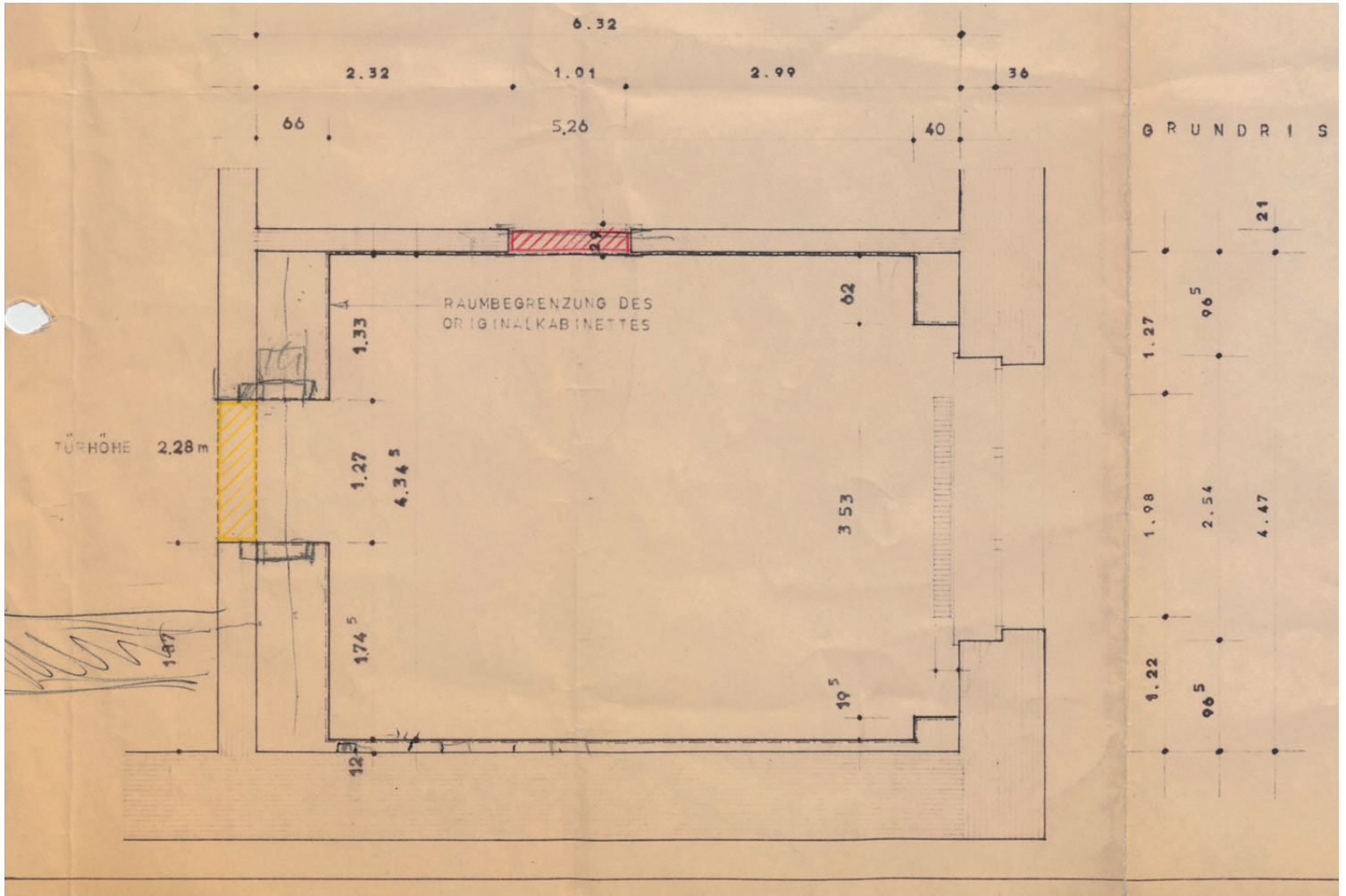


Abb. 5
Architekturbüro Arno J. L. Bayer, Pläne für
die Neueinrichtung des Abstrakten Kabi-
netts, 4.1.1968 (Detail)

[20] Brief Harald Seiler an Arno Bayer,
4.1.1968. Original im SMH, Akte „4.
Seiler“.

[21] Vermutlich immer vom Museumsfoto-
grafen, der um 1930 Fischer hieß und um
1934 Wilhelm Redemann. Erhalten und heute
im Sprengel Museum Hannover verwahrt sind
16 Glasnegative und ein alter Print von
Raumaufnahmen. In der Foto-Werkstatt
(Glasplatten-Archiv) des Landesmuseums
werden weitere 15 Glasnegative mit Repros
(von 1933 oder 1934) von Dorners
siebenseitigem, illustriertem Saalzet-
tel-Text und den 8 Vitrinen-Tafeln
verwahrt.

Abweichungen vom Original

Über die Konzeption, über die Kriterien und Vorüberlegungen, die es für den Nachbau 1968 gegeben hat, sowie über die konkrete Bauausführung im Landesmuseum, wie übrigens auch über die spätere Überführung des Raums ins Sprengel Museum, wissen wir äußerst wenig. Bekannt ist, dass Seiler „7 erhaltene Fotos vom Original und Kopien von Konstruktionszeichnungen“ an den Architekten geschickt hat,^[20] wobei ungewiss bleibt, um welche Auswahl von Fotos es sich dabei gehandelt hat. Es gibt insgesamt 37 nachgewiesene Schwarzweiß-Aufnahmen, die zwischen 1928 und 1934 zu vier verschiedenen Zeitpunkten entstanden sind^[21]. Offensichtlich ist dagegen, dass kein bestimmter der verschiedenen dokumentierten Zustände, die das Original innerhalb der zehn Jahre seiner Existenz durchlief, zugrunde gelegt wurde, sondern die Rekonstruktion eine Mischung aus quasi sämtlichen Quellen darstellt. Sie weicht erheblich vom Original ab. Bei der Suche nach den nicht immer nachvollziehbaren Gründen für manche Entscheidungen gerät man schnell auf spekulativen Boden. Die offenen Fragen stehen im Raum, zum Beispiel, worauf der

Entschluss beruht haben mag, entgegen den Entwurfszeichnungen des Künstlers die hölzernen Rahmenkonstruktionen nicht in Rot, sondern in Weiß, Schwarz und Grau zu streichen. Da die historischen Fotos keine Auskunft zur Farbigeit geben, basiert das Vorgehen möglicherweise auf Aussagen von Zeitzeugen*innen, was jedoch nicht dokumentiert ist. Es könnte auch auf den Angaben in Lissitzkys Text *2 Demonstrationsräume* beruhen, in dem es zum Raum in Hannover nach einer kurzen Beschreibung der Kastenrahmen am Ende heißt: „Da das Licht von der Seite kommt/nicht von oben wie in Dresden/spielt der Anstrich/auch weiss-grauschwarz/in einer anderen Folge“,^[22] was sich jedoch nur auf die Lamellen, nicht auf die Holzrahmen bezieht.

Ein wesentlicher Unterschied basiert auf dem Ortswechsel innerhalb der Landesgalerie im Obergeschoss: 1928 befand sich der *Demonstrationsraum* in einem zum Innenhof gelegenen Durchgangskabinett (im Grundriss von 1925 Raum Nr. 45), der 1968 nicht länger zur Verfügung stand, da er der völkerkundlichen Sammlung^[23] gewidmet war. Seiler plante deshalb zunächst, die Rekonstruktion im Saal 41 zu platzieren. Vermutlich wegen der ungeeigneten Beleuchtungssituation (Oberlicht, keine Fenster) wurde jedoch schließlich der Eckraum 39 gewählt. Wie im Plan des Architekten Bayer [Abb. 5] deutlich zu erkennen, wurde die vorhandene Tür zu Raum 38 zugemauert, während zwischen Raum 39 und 41 ein neuer Durchbruch als Ein- und Ausgang der geplanten Rekonstruktion entstand. Auf den zweiten Zugang musste verzichtet werden, da die entsprechende Wand nun eine Außenmauer war. Dies veränderte grundlegend die ehemals naheliegende und von Lissitzky berücksichtigte Laufrichtung der Besucher*innen im Raum und die damit verknüpften zwei Blickrichtungen, im bekannten Entwurf von 1926/27 von ihm mit „A“ und „B“ gekennzeichnet (Sprengel Museum Hannover, Inv.-Nr. PHZ 1914). Die fehlende Tür übergang Harald Seiler in seiner Eröffnungsrede,^[24] legitimierte diese Abweichung jedoch indirekt, indem er hervorhob, der Raum sei „auf den Zentimeter genau“ rekonstruiert und nur „dieser Genauigkeit zuliebe“ habe man die baulichen Veränderungen in der Galerie vorgenommen, obwohl diese eigentlich überflüssig erschienen, da „diese Methode der Darbietung ja nicht an einen besonderen Raum gebunden“ sei. Damit rekurierte er vermutlich auf Lissitzkys Einschätzung der Demonstrationsräume als „Type [...], die ihre weitere Standartisierung erwartet“^[25]. Ob dieser Gedanke jedoch bedeutet, sich bei einer Rekonstruktion über die ursprünglichen Raumverhältnisse völlig hinwegsetzen zu können, darüber ließe sich diskutieren. Immerhin war deren Einbindung in der Landesgalerie 1968 noch vergleichbar zu der in Dorners Zeiten. Sie lag quasi am Ende des chronologischen Rundgangs vom Mittelalter bis zur Gegenwart.^[26]

Was Seiler in seiner Rede ebenso verschwiegen^[27], war die damals erfolgte (und bis 2016 andauernde) Zensur der reproduzierten Vitrintexte von Dorner, sicherlich um diesen vor jedem Verdacht auf Zugeständnisse den Nazis gegenüber zu bewahren. Dass es diese durchaus gab, wissen wir nicht zuletzt durch die minutiösen Forschungen von Ines Katenhusen seit längerem.^[28] Bei der Tafel Nr. 1 wurde die rechte Hälfte mit den Buchtiteln „Hitlers Kampf um die Macht“ und „Die Kunst für alle“ abgeschnitten und der Rest in die Mitte gerückt. Auf Tafel Nr. 3 mit dem Briefbogen der NSDAP wurde komplett verzichtet und stattdessen eine in der Gestaltung vollkommen abweichende Tafel mit vier Werbeentwürfen Lissitzkys für Pelikan an letzter Stelle ergänzt.

^[22] El Lissitzky: *2 Demonstrationsräume*, masch. Ms., Durchschlag, 2. Bl., 2 S.; Original im SMH, Dorner-Archiv.

^[23] Die Zeitzeugin und ehemalige Mitarbeiterin Ursula Reuther erinnert sich an ein Zelt und Masken. Gespräch am 16.11.2015 in Hannover.

^[24] Harald Seiler: Eröffnungsrede, Masch. Typoskript in der Bibliothek des SMH, Ordner Seiler. Glücklicherweise seien „Fotos und Skizzen des Abstrakten Kabinetts zur Genüge erhalten“ gewesen, so dass es dem Architekten Arno Bayer (und seinem Mitarbeiter Herr Bauer) möglich war, „das Ganze auf den Zentimeter genau zu rekonstruieren“. „Dieser Genauigkeit zuliebe haben wir den Wanddurchbruch vorgenommen, eine andere Tür vermauert.“ Eigentlich wäre es egal gewesen, da „diese Methode der Darbietung ja nicht an einen besonderen Raum gebunden“ sei. „Wir haben dennoch die erstmalige Idee wieder genau so formuliert, wie El Lissitzky sie im Einvernehmen mit Alexander Dorner seinerzeit in Hannover durchgeführt hatte, weil wir diese schöpferische Leistung der gerade für uns so bedeutsamen 20er Jahre in ihrer damaligen Eigenheit wieder in Erscheinung treten lassen wollten.“

^[25] Lissitzky: *2 Demonstrationsräume* (Anm. 22).

^[26] In der Rekonstruktion, wie auch in den angrenzenden Räumen, wurden wiederum Werke von Lissitzky und seinen Zeitgenossen ausgestellt sowie Kunst der Gegenwart. Raum 37 war Kurt Schwitters vorbehalten und im Raum 38 waren zeitgenössische kinetische Plastiken zu sehen; nur ein Saal mit aktueller Kunst folgte ihm noch. Laut Gespräch mit der ehemaligen Restauratorin Ursula Reuther am 16.11.2015 in Hannover.

^[27] Er erwähnte nur, dass Dorner hier unmittelbar zu Wort käme – „[E]abgesehen von vier Plakatentwürfen von El Lissitzky, deren Fotos die Günther Wagner Pelikan-Werke zur Verfügung stellten.“ (vgl. Anm. 24).

^[28] Vgl. Ines Katenhusen: *Ein Museumsdirektor auf und zwischen den Stühlen. Alexander Dorner (1893 – 1957) in Hannover*, in: Ruth Heftrig et al. (Hg.): *Kunstgeschichte im „Dritten Reich“. Theorien, Methoden, Praktiken*, Berlin 2008, S. 156–170. Oder auch den Brief von Kurt Schwitters an Otto Gleichmann vom 17.7.1946, in dem er die von Dorner angebrachten „kleinen Zettel an den Bildern verdächtiger Maler“ beschreibt, auf denen der Logik der Nazi-Ideologie folgende Kommentare wie „typisches Beispiel jüdisch verseuchter Kunst“ bei Paul Klee standen. In: Gunda-Anna Gleichmann-Kingeling: *Otto Gleichmann und seine Zeit* (Irgendsowas. Materialien zur Kunst des 20. Jahrhunderts), Hannover 2001, S. 223–227, hier S. 224.

[29] Lissitzky schreibt, es seien keine Leitungen „in diesem neuen Hallenkomplex“ angelegt. Das Kabinett in der ‚Kunstabteilung‘ im 2. Stock verfügte bei der Eröffnung im Oktober 1927 sowie auch noch 1930 nicht über elektrische Beleuchtung. 1934 gab es elektrisches Licht in dieser Abteilung, aber ob auch im Kabinett (Raum 45), ist offen. In der ebenfalls von Dorner betreuten Abteilung ‚Hannoversche Galerie‘ im 1. Stock herrschten andere Verhältnisse; hier gab es ab 1923 teilweise Beleuchtung. – Ich danke Ines Katenhusen für die Auskünfte.

Manche Teile der Rekonstruktion sind komplett neu erfunden worden, wie die mittlere Tischvitrine vor dem Fenster, an deren Stelle sich früher nur ein Abdeckgitter befand, oder die Schiebetür im Durchgang statt eines Stoffvorhangs (seit 1979 nicht mehr existent). Auch wurde Lissitzkys ursprüngliche Idee, „periodisch sich änderndes elektrisches Licht“ wirken zu lassen, aufgegriffen, die wegen mangelnder Elektrifizierung im Obergeschoss^[29] des Museums 1927 nicht verwirklicht werden konnte. In der Rekonstruktion gab es bis 2016 für die Besucher*innen die Möglichkeit, die Lampen oberhalb der Decke, den einzelnen Strahler über der Plastik sowie die Leuchtmittel im Kasten an der „Fensterfront“ nach Bedarf zu dimmen. Inwiefern dies den Vorstellungen Lissitzkys nahekommt sowie den technischen Möglichkeiten von 1927 entsprach, wäre zu prüfen. Auch Details der Rekonstruktion, wie die Blenden unterhalb der Vitrinen, die zunächst unproblematisch erscheinen, da sie dem Original vermeintlich nahekommen, erweisen sich als fragwürdig, wenn erkannt wird, dass es de facto dort keine Verkleidungen gegeben hat. Denn allein auf einem einzigen Foto des originalen Raums (Negativ-Nr. B 800) steht eine Platte vor dem Heizkörper, die offensichtlich nur für die Dauer der Aufnahme dort platziert war, um die moderne Ausstellungsgestaltung in der Reproduktion von jeglichen „Störfaktoren“ freizuhalten, die es im Museumsalltag jedoch immer gegeben hat und gibt.

2. Museumspraxis

Die Situation im Sprengel Museum Hannover bis 2016

Anlässlich des Neubaus des Sprengel Museums erschien es wohl selbstverständlich, den rekonstruierten *Demonstrationsraum* gemeinsam mit den Werken des 20. Jahrhunderts 1979 dorthin zu überführen. Seither begegnen wir ihm nicht länger am Ende des Galerie-Rundgangs, sondern am Beginn. Der ihn ummauernde „White Cube“ steht im Eingangsbereich des Untergeschosses, wo die klassische Moderne präsentiert wird. Nach wie vor gab es bis 2016 nur den einen verbliebenen Zugang, zudem hatte der Raum hier keine Tageslichtquelle mehr. Der im Original und zunächst auch in der Rekonstruktion mit Stoff bespannte Leuchtkasten der Fensterwand wich einer Konstruktion aus milchigen Kunststoff-Scheiben, der dunkle Bodenbelag dem hellgrauen Teppich der dortigen Sammlungsräume. Ein weißes Kunststoffgitter fungierte als abgehängte Decke, durch die Belüftungsrohre und Neonlampen erkennbar waren. Diese weiteren Veränderungen beeinflussten den Charakter und die Wirkung des „Kabinetts“ erheblich. Da sein ursprünglicher Entstehungs- und Gebrauchszusammenhang nun nahezu vollständig verloren gegangen ist, und das Museum den Besuchern*innen – möglichst bevor sie den Raum betreten – vermitteln möchte, dass es sich hier um eine Rekonstruktion handelt, gibt es seit 2008 eine Foto-Text-Information an der Außenwand. Sie versucht, die Bedeutung und den historischen Kontext in knapper Form darzustellen.

Die inzwischen selbst als historisch zu bezeichnende Rekonstruktion bezeugt das anhaltende museale Interesse an der Materialisierung von Kunstgeschichte und ist als Beispiel einer außergewöhnlichen Einheit aus Museumsraum und künstlerischem Werk in gewisser Hinsicht eine Art „Meta-Museum“.^[30] Heute steht die Vermittlung der Raumvorstellungen und Ideen des konstruktivistischen Künstlers sicherlich mehr im Vordergrund als die des Andenkens an das Museumskonzept Dorners. Denn im Kabinett unmittelbar zu erleben ist die außergewöhnliche Form der Präsentation von Kunstwerken, durch die Lissitzky nach wie vor bei den Betrachter*innen eine andere Art der Wahrnehmung erzeugt als die, die sie üblicherweise in Kunstmuseen erfahren, wenn sie wie Perlenschnüre aneinander gereihte Bilder an weißen Wänden abschreiten. Durch Lissitzkys Ausstellungsgestaltung wird Ihnen „ihr eigenes Sehen [...] vor Augen geführt“, wie es treffend im einführenden Wandtext des in der Niedersächsischen Landesvertretung in Berlin im Dezember 2015 vorgestellten Projekts *demonstrationsraum* der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig heißt. Dass der Raum im Sprengel Museum Hannover (und sei er noch so unkorrekt nachgebaut) in vieler Hinsicht eine Besonderheit darstellt, dies realisieren die Besucher*innen sofort an den Lamellenwänden und den beweglichen Rahmenkonstruktionen. Daneben bemerken sie dies durch weitere Details: es gibt keine Schildchen neben den Bildern wie überall sonst in der Sammlung; die Beleuchtung funktioniert anders, und die Vitrinen dürfen gedreht werden.

Die museale Funktion des Raums besteht vorwiegend in der Präsentation von „auratischen“ Einzelwerken und weniger in der aktiven, über die Wahrnehmung hinausgehenden Teilhabe der Besucher*innen. Nur selten nehmen die Besucher*innen die Möglichkeit wirklich wahr, hier ausnahmsweise etwas anfassen zu dürfen, und probieren dies auch aus – denn ganz klar ist nicht, was berührt werden darf und was nicht, und da scheint lieber Vorsicht geboten. Zu fragen wäre auch, ob das Kabinett der Abstrakten etwas von den utopischen Hoffnungen der zwanziger Jahre zu vermitteln vermag, als die Prämisse galt, mit ihm einen „Beitrag zur Erziehung eines aktiven, kollaborativen und schließlich kollektiv denkenden Menschen zu leisten, den man in den emanzipierten Massen zu finden und zu bilden glaubte.“^[31]

Der Zustand der Rekonstruktion

Kritisch zu betrachten ist zudem, ob der 2016 beschriebene Zustand des rekonstruierten Raums überhaupt dem Anspruch des Künstlers genügt, vergleichbar einem Konzertsaal mit bester Akustik, einen Schauraum mit „besten Optik“ für die abstrakten Werke zu schaffen. Neben den erwähnten Problemen der Abweichungen vom Original haben die Jahrzehnte der Nutzung deutliche Spuren hinterlassen: Die Glasscheiben in den beweglichen Rahmen und Vitrinen sind verkratzt, der Kitt bröckelt. Die reproduzierten Vitrinen-Texte sind ausgebleicht und verstaubt. Die Farbe der schwarz-weiß bemalten Metallbänder platzt ab und lässt sich nicht mehr dauerhaft überstreichen. Die Funktionstüchtigkeit der Schiebewände ist durch Verschleiß beeinträchtigt – die gewünschte Teilhabe der Besucher*innen ist kaum mehr gewährleistet.

^[30] Vgl. den mit „Walter Benjamin, New York, October 2008“ unterzeichneten Text, der anlässlich eines früheren Ausstellungsprojektes entstanden war, das sich mit der Geschichte und den Rekonstruktionen des Raumes befasst: Provinzial-Museum, in: „Museum of American Art/Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe (Hg.): El Lissitzky and Alexander Dorner. Kabinett der Abstrakten. Original and Facsimile (Displayer; 3), Karlsruhe 2009, S. 14.

^[31] Charlotte Klonk: Sichtbar machen und sichtbar werden im Kunstmuseum, in: Gottfried Boehm/Sebastian Egenhofer/Christian Spies (Hg.): Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren, München 2010, S. 290–312, hier S. 303. Damit, so Klonk, spiegelte der Raum Lissitzkys „Ablehnung des individualistischen Ausstellungserlebnisses, das seit dem frühen 19. Jhd. im Kunstmuseum kultiviert wurde“ wider.

3. Die neue Rekonstruktion

^[32] Vgl. die Homepage des Unternehmens <http://www.holtmann.de> (Zugriff 26.11.2015).

^[33] In der unter dem Namen Alexandre Kojève publizierten Eröffnungsrede heißt es: „Die Ausstellung Kabinett der Abstrakten – Original and Facsimile ist als Versuch zu betrachten, das Kabinett der Abstrakten als eine der bedeutendsten Leistungen der Kunst des 20. Jahrhunderts innerhalb eines rekonstruierten Kontextes zu zeigen. Sie erinnert an den Raum und die historischen Rahmenbedingungen, unter denen es entstand und schließlich verschwand. Über die Verwendung von Kopien einst zerstörter Bilder folgen wir sowohl den Ideen Dorners zu Originalen und deren Faksimiles, als auch Walter Benjamins Gedanken zu ‚Kopien als Erinnerungen‘. Um einen komplexen Ort der Erinnerung zu erschaffen, werden in der Ausstellung verschiedene Arten von Referenzmaterial und Displaytechniken, darunter Malerei, Bücher, Kataloge, Filmmaterial und Sound, herangezogen. Um nochmals Walter Benjamin zu zitieren: ‚Die in dieser Ausstellung gezeigten Werke sind keine Kunstwerke. Vielmehr sind es Souvenirs, ausgewählte Exemplare unseres kollektiven Gedächtnisses‘.“ Vgl. <http://www.halle-fuer-kunst.de/ausstellungen/2009/kabinett-der-abstrakten-original-und-facsimile/> (Zugriff 25.11.2015).

^[34] Valentina Bove: Alexander Dorner, El Lissitzky, Kabinett der Abstrakten. The Living Museum, Laurea Magistrale in Progettazione Architettonica, Università degli studi di Roma a Tre, Facoltà di Architettura, Rom 2014. Sie mischt die Entwurfszeichnungen mit alten und neuen Aufnahmen des Raums und kreiert daraus digitale Bilder einer neuen Variante.

^[35] Kai-Uwe Hemken/Jakob Gebert: Autor und Authentizität. Probleme der Re-Konstruktion am Beispiel des Raums der Gegenwart von László Moholy-Nagy und Alexander Dorner, in: Tietenberg (Hrsg.): *Ausstellungskopie* (Anm. 4), S. 129–144.

Kalkulationen für eine grundlegende Instandsetzung ergaben, dass diese fast einer Neuproduktion gleichkäme. So wuchs aus dem Renovierungsvorhaben der Wunsch, eine komplett neue Rekonstruktion zu realisieren, die im besten Fall alte Fehler beheben könnte ohne allzu viele neue zu begehen. Für die Umsetzung dieses Vorhabens hat das Museum einen kompetenten Partner und Sponsor gefunden: die bei Hannover ansässige, international tätige Firma E(POMONDO (Brand and Event Architecture) mit dem Geschäftsführenden Gesellschafter Claus Holtmann^[32] ist bereit, sich auf dieses gemeinsame Abenteuer einzulassen. Im Februar 2017 wurde diese neue Rekonstruktion der Öffentlichkeit im Sprengel Museum Hannover präsentiert.

Völlig am Nullpunkt musste glücklicherweise nicht begonnen werden. Neben der hannoverschen Rekonstruktion gab es weitere Projekte, zum Beispiel den Nachbau eines Wandabschnitts in der Lissitzky-Ausstellung in Eindhoven 1990 oder die Kontextualisierung und das Nachschaffen der Wände 1-3 durch das Museum of American Art in der Halle für Kunst Lüneburg 2009,^[33] zuletzt hat 2014 Valentina Bove von der Architekturfa-kultät der Universität Rom in ihrer Dissertation virtuelle Entwürfe geliefert.^[34] Vergleichbare Unternehmungen wie die Realisierung von László Moholy-Nagys *Raum der Gegenwart* durch Kai-Uwe Hemken und Jakob Gebert^[35] konnten ebenso wertvolle Erkenntnisse vermitteln und das Quellenstudium ergänzen.

Abschließend ist festzuhalten: Die im Sprengel Museum seit 1979 existierende alte Rekonstruktion von Lissitzkys Kabinett war nicht länger akzeptabel. Zugleich schien die Präsentation eines Nachbaus weiterhin unverzichtbar, denn auch wenn sich ein solcher grundsätzlich einer getreuen Wiederherstellung entzieht, vermittelt er dennoch unmittelbar und intensiv eine Ahnung vom originalen Raum, der einen Meilenstein der modernen Kunst- und Museumsgeschichte mit zudem lokalem Bezug darstellt.

Der Bau einer neuen Rekonstruktion erforderte eine kritische Auseinandersetzung mit den historischen Intentionen und Funktionen sowie mit den Funktionalisierungen des Raums von Künstler- wie von Auftragsgeberseite. Auch die Verwendung heutiger Materialien, die bei der neuen Umsetzung unvermeidbar war, wurde kritisch geprüft. Ziel war es, das ursprüngliche Kabinett in seiner architektonischen Beschaffenheit, der Farbigkeit und Beleuchtung so präzise wie möglich zu rekonstruieren. Dessen Atmosphäre beruhte wesentlich auf dem seitlich einfallenden Tageslicht und intendierte eine Wahrnehmungskonzentrierung bei diagonalen Durchquerung. Inwieweit in Anbetracht der heutigen Vorschriften sowohl zur Sicherheit der Besucher*innen als auch zum Schutz der wertvollen und empfindlichen Kunstwerke die Teilhabe gewährleistet bleiben kann, muss sorgfältig abgewogen werden. Der *Demonstrationsraum* hatte und hat eine dienende Funktion als Ausstellungsdisplay, der Erhalt der Originale darin besitzt im Zweifel immer Priorität.

Bildnachweis: Sprengel Museum Hannover, Fotoreproduktionen: Herling/Gwose/Werner

55

ANNETTE TIETENBERG

Raum wird zum Bild,
Bild wird zum Raum

Anmerkungen zu den
medialen und
historischen Dimensionen
der Rekonstruktion des
Kabinetts der Abstrakten

^[13] Ulrich Krempel: Kurt Schwitters' Merzbau und El Lissitzkys Kabinett der Abstrakten. Zwei Rekonstruktionen von zerstörten Räumen der Moderne im Sprengel Museum Hannover, in: Annette Tietenberg (Hrsg.): Die Ausstellungskopie. Mediales Konstrukt, materielle Rekonstruktion, historische Dekonstruktion, Köln/Weimar/Wien 2015, S. 115–128; Kai-Uwe Hemken/Jakob Gebert: Autor und Authentizität. Probleme der Re-Konstruktion am Beispiel des Raums der Gegenwart von László Moholy-Nagy und Alexander Dorner, ebd., S. 129–144.

^[23] Daniel Buren: Erinnerungsfotos 1965–1988, Basel 1989, S. 3

^[33] Vgl. Oskar Bätschmann: Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem, Köln 1997.

^[43] Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts wurden in England und Frankreich erstmals Eintrittsgelder für den Besuch von Ausstellungen verlangt.

Welche Rolle spielte die Fotografie bei der räumlich-musealen Rekonstruktion des Kabinetts der Abstrakten in Hannover in den 1960er Jahren? Und welchen Erfahrungsraum eröffnet die rekonstruierte Fassung heutigen Museumsbesucher*innen? Um diesen Fragen nachgehen zu können, greife ich Überlegungen auf, wie sie Ulrich Krempel, Kai-Uwe Hemken und Jakob Gebert im Hinblick auf Ausstellungskopien des *Kabinetts der Abstrakten* von El Lissitzky und Alexander Dorner sowie des *Raums der Gegenwart* von Laszlo Moholy-Nagy und Alexander Dorner angestellt haben.^[13] Auf der Grundlage der vorliegenden Forschungsergebnisse unternehme ich den Versuch, den Produktions- bzw. Reproduktionsbegriff zu umreißen, dem das *Kabinett der Abstrakten* in den 1920er Jahren seine Entstehung verdankt. Sodann werde ich die medialen Wechselwirkungen untersuchen, die auf die museale Rekonstruktion Einfluss genommen haben, um mich abschließend dem museologischen Konzept zu widmen, von dem die Rekonstruktion des *Kabinetts der Abstrakten* zeugt. Ziel ist es, die rekonstruierte Fassung des *Kabinetts der Abstrakten* in der ihr eigenen Historizität zu erfassen und in den Fokus zu rücken, da diese, so meine These, rezeptions-, ausstellungs- und institutionengeschichtlich nicht minder relevant ist als die ‚originale‘ Version des Kabinetts aus den 1920er Jahren.

Vorwegschicken möchte ich ein Statement von Daniel Buren, der seit den 1960er Jahren den Kontext der Kunst reflektiert, indem er die institutionellen Grenzen des Systems Kunst, innerhalb dessen er als Künstler agiert – etwa die Wände des Ausstellungsraums, die Konventionen der Präsentation von Kunst und die seitens der Kurator*innen vorgegebenen Narrative –, sichtbar in Erscheinung treten lässt, kommentiert und subvertiert. Daniel Buren leitet seine Werkdokumentation *Erinnerungsfotos 1965–1988* mit folgendem Satz ein:

Wem käme es wohl in den Sinn – es sei denn im Zustand geistiger Umnachtung – ein Krokodil mit dessen Photographie oder auch umgekehrt zu verwechseln: die Folgen wären eher fatal. Mag man auch gegenwärtig noch ohne weiteres – zumindest in unseren Breitengraden – annehmen, dass nur wenige Menschen bei der Unterscheidung zwischen dem Bild einer Sache und der Sache selbst (sogar im Falle eines Hologramms) einer Täuschung unterliegen, für den Bereich der photographischen Abbildung von Kunstwerken gegenüber selbigen, ob flach oder räumlich, trifft diese Annahme nicht zu.^[23]

Daniel Buren weist auf eine Differenz hin, die kaum zu bestreiten ist. Weder Kunst noch Kunstausstellungen sind mit ihrer fotografischen Dokumentation, mit den sogenannten *installation shots*, identisch. Die Kunstausstellung hat sich vielmehr seit dem späten 17. Jahrhundert in Europa und in den USA als ein von Verkaufsinteressen nur selten unberührtes Repräsentations-, Erkenntnis-, (Selbst-) Erfahrungs- und Unterhaltungsmedium herausgebildet,^[33] das Besucher*innen multisensuell anspricht. Wenn auch die institutionellen Rahmenbedingungen, die Zugangsvoraussetzungen^[43] und die Adressatenkreise je nach der jeweiligen historisch-sozialen Situation differieren, so gibt es doch eine wirkmächtige Konstante: Kunstausstellungen waren nie allein auf den Sehsinn fokussiert. Eine bildliche – und somit auch eine fotografische – Repräsentation von Kunstausstellungen stellt mithin gegenüber der situativen Kunstrezeption eine Reduktion dar, da sie das Visuelle

favorisiert und sowohl die ganzkörperliche Wahrnehmung von Raum, das Erspüren von Atmosphäre, als auch die Propriozeption ausschließt. Zudem spricht ein Bild bzw. eine Fotografie weder den haptischen noch den vestibulären Sinn an. Kunstausstellungen setzen mithin nicht nur (Kunst-)Geschichtskonstruktionen in Szene, die im Ausstellungskatalog sprachlich manifestiert werden. Sie animieren auch Ausstellungsbesucher*innen dazu, sich leiblich als Gegenüber eines Objekts bzw. als Akteur oder Akteurin innerhalb einer präfigurierten Situation wahrzunehmen. „Jede Ausstellung“, so Hubert Locher, „[...] entwickelt eine spezifische Rhetorik, die sich in der jeweiligen besonderen Realisation eines Zeigegestus artikuliert, der sich in unendlich vielfältiger Weise ausführen lässt, durch eine mehr oder weniger aufwendige Infrastruktur. [...] Die Präsentation geht mit der Übermittlung einer Botschaft einher, die durch die besondere Art der Ausstellung dem Objekt angeheftet wird.“^[5]

Welchem Zeigegestus also war das ‚originale‘ *Kabinett der Abstrakten* verpflichtet? Und welche Botschaft heftete das Ausstellungsdisplay einst den darin präsentierten Objekten an?

Das *Kabinett der Abstrakten* befand sich von 1928 bis 1937 im Raum 45 der Gemäldegalerie des Provinzialmuseums Hannover, dem heutigen Niedersächsischen Landesmuseum Hannover (Abb. 1).

^[5] Hubert Locher: Die Kunst des Ausstellens, in: Kai-Uwe Hemken (Hrsg.): Kritische Szenografie. Die Kunstausstellung im 21. Jahrhundert, Bielefeld 2015, S. 41–62, hier S. 45.



Abb. 1
El Lissitzky, *Kabinett der Abstrakten*, 1927.
Ursprungsversion im Provinzialmuseum Hannover,
1934. (Bildnachweis: Sprengel Museum Hannover,
Wilhelm Redemann)

^[6] Alexander Dorner: Überwindung der Kunst, Hannover 1959. Zitiert nach: Krempel 2015 (Anm. 1), S. 123.

^[7] Vgl. Boris Groys: Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie, München 2007.

^[8] Beatrix Nobis: El Lissitzky: Der ‚Raum der Abstrakten‘ für das Provinzialmuseum Hannover 1927/28, in: Bernd Klüser/Katharina Hegewisch (Hrsg.): Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstaussstellungen dieses Jahrhunderts, Frankfurt am Main/Leipzig 1991, S. 76–83, hier S. 78/79.

^[9] El Lissitzky: Ausst. Kat. Busch-Reisinger Museum Cambridge/Sprengel Museum Hannover/Staatliche Galerie Moritzburg Halle. Hannover 1988, S. 73.

Der Leiter der Kunstabteilung, Alexander Dorner – ein Kunsthistoriker, und wie wir heute sagen würden, ein Kurator bzw. Ausstellungsmacher der ersten Stunde, aber auch ein Hochschullehrer, der ein ausgezeichneter Kenner der modernen Kunst war – hatte diesen Ausstellungs- und Lehrraum, prägnant als Demonstrationsraum bezeichnet, im Herbst 1926 bei El Lissitzky in Auftrag gegeben. Die zugrunde liegende kulturpolitische Programmatik fasste Dorner bereits 1924 präzise in Worte: „Ein Kunstmuseum ist in erster Linie ein Erziehungsinstitut der großen Masse des Publikums [...] als Erziehungsinstitut aber muß das Museum unter allen Umständen aus seiner passiven Funktion heraustreten.“^[6] Der Museums- bzw. Ausstellungsbesucher sollte, so Dorners ‚Botschaft‘, keineswegs nur als Empfänger tradierter Narrative der (Kunst-) Geschichte fungieren, sondern als Mitakteur, ja als Komplize der progressiven Künstler und Museumskonservatoren im Ausstellungsraum produktiv in Erscheinung treten. Mit den Konstrukteuren einer ‚neuen‘ Welt im Bunde, durfte sich ein solcherart aktivierter Museumsbesucher – dem emphatischen Selbstverständnis der Moderne entsprechend – als ein unverzichtbarer Wegbereiter des ‚Neuen‘^[7] verstehen: Indem er im *Kabinett der Abstrakten* selbst Hand anlegte, sollte er unvorhersehbare Konstellationen hervorbringen, Veränderungen am Ausstellungsdisplay vornehmen, die Kunst des multiperspektivischen Sehens einüben und die Bilder und Papierarbeiten der Expressionisten, Futuristen, Kubisten, Russischen Konstruktivisten, Dadaisten und Surrealisten räumlich zueinander in Beziehung setzen. Die Voraussetzungen für eine funktionierende Interaktion zwischen den aus Sammlungsbeständen ausgewählten, häufig wechselnden Exponaten und den Museumsbesucher*innen zu schaffen, war El Lissitzkys Aufgabe. Er erfand ein variables Ausstellungsdisplay, indem er, so beschreibt es Beatrix Nobis, die Wände mit schwarz-weißen Lamellen verkleidete und verschiebbare Kassetten anbrachte:

Horizontal, vertikal und treppenförmig angeordnet, geben sie das Format vor und bilden als ordnende geometrische Elemente den Gegenpart zur Ruhelosigkeit der Lamellenwände. Vor den Kassetten laufen auf Schienen schwarze Tafeln, ursprünglich als gelochte Eisenjalousien geplant, jetzt aber geschlossene Masken, die jeweils eines der übereinander angeordneten Bilder vollständig verdecken. Der Betrachter ist aufgefordert, diese Tafeln zu verschieben. Er darf und soll Bilder verdecken und freilegen, darf sich selbst ‚ein Bild machen‘ von dem, was sich seinem Auge darbietet.^[8]

El Lissitzky maß seinem Entwurf eines flexiblen Ausstellungsdisplays im Provinzialmuseum Hannover großen Wert bei. Auf Dorners Museumskonzeption Bezug nehmend resümierte er 1941 in seiner *Autobiographie*:

1926 beginnt meine wichtigste künstlerische Arbeit, die Gestaltung von Ausstellungen. In diesem Jahre wurde ich vom Komitee der Internationalen Kunstaussstellung in Dresden aufgefordert, den Raum der Gegenstandslosen Kunst zu gestalten, und von ‚Woks‘ (der Verbindungsstelle mit dem Ausland) dorthin kommandiert. Nach einer Studienreise, die die neue Siedlungsarchitektur in Holland zum Gegenstand hatte, kehrte ich im Herbst nach Moskau zurück. 1927 Typographische Ausstellung in Moskau. Entwurf für den ‚Raum der Abstrakten‘ im Landesmuseum zu Hannover, im Auftrag von Dr. Dorner.^[9]

Zu dieser Zeit hatte El Lissitzky, ein international erfahrener und gut ausgebildeter Architekt, der sich als Verfechter der Idee eines „Neuen sowjetischen Menschen“ anfangs in die Kultusbürokratie der Russischen Revolution einzufügen suchte, bereits einsehen müssen, dass der Suprematismus und sein Konzept PROUN bei der Kommunistischen Partei der UdSSR auf wenig Gegenliebe stieß. Er verließ die Kunstschule in Witebsk, an der er als Leiter der Werkstatt für Grafik, Druck und Architektur tätig gewesen war. Schon 1921, als 25 Künstler, darunter Alexander Rodtschenko und Ljubow Popowa, öffentlich ihren Verzicht auf die sogenannten schönen Künste zugunsten produktiver Arbeit in Industrie und Design erklärt hatten, kehrte El Lissitzky der Sowjetunion den Rücken und in eben jenes Land zurück, in dem er studiert hatte. Er ging nach Deutschland, genauer gesagt, nach Berlin, spielte mit dem Gedanken, Theo van Doesburg ans Bauhaus in Weimar zu folgen, landete stattdessen aber in Hannover, wo er in Alexander Dorner, Eckhard von Sydow und Kurt Schwitters enge Freunde und tatkräftige Unterstützer fand. Im Januar 1923 konnte El Lissitzky, mittlerweile Anfang Dreißig, seine erste Einzelausstellung realisieren, und zwar in den Räumen der Kestner-Gesellschaft in Hannover. Bis 1930 unterrichtete er zudem an der WChUTEMAS in Moskau, wo er als Ausstellungs- und Plakatgestalter tätig war. El Lissitzky war somit, während das *Kabinett der Abstrakten* in Hannover allmählich Gestalt annahm, in Dresden als Ausstellungsarchitekt tätig, in Holland zu Recherchezwecken in Sachen Wohnungsbau unterwegs und in Moskau mit einer zeitgemäßen Präsentation von Reproduktionsmedien wie Typografie und Grafik betraut.

Warum halte ich diese biographischen Details in unserem Zusammenhang für relevant? Weil, so hoffe ich, durch die Nennung des Handlungsspektrums sowie der geschichtlichen Ereignisse, die El Lissitzkys Lebens- und Arbeitsform beeinflusst haben, deutlich geworden sein dürfte, dass Lissitzky nicht als freier Künstler auftrat, der nur sich selbst verpflichtet ist und vom Entwurf bis zur Ausführung ein Projekt zu steuern und umzusetzen anstrebt. El Lissitzky war ein sozial engagierter Architekt, d. h., für ihn war es selbstverständlich, an verschiedenen Orten zugleich und im Auftrag anderer zu arbeiten, sei es einer musealen Institution, einer Hochschule oder der Kulturabteilung eines Staates. Zudem sah er es offenbar als genuine Aufgabe eines Künstlers an, bildungspolitisch tätig zu sein. Gemeinsam mit dem Museumsdirektor verfolgte er daher in Hannover das kulturpolitische Ziel, das Kunstmuseum aus seiner bildungsbürgerlichen Tradition zu verabschieden und mittels geeigneter pädagogischer und didaktischer Konzepte in „ein Erziehungsinstitut der großen Masse des Publikums“ zu verwandeln.^[10]

Die von ihm eingesetzten Lenkungsmechanismen sollten nicht zuletzt dazu beitragen, Unterschiede der Ausstellungsbesucher*innen im Hinblick auf deren soziale und nationale Herkunft, Bildungshorizont und Kaufkraft zu nivellieren. Zu diesem Zweck präferierte El Lissitzky den Körperbezug, das Denken mit der Hand. Er appellierte an die Kunstrezipient*innen, selbständig tätig zu werden, die Kunstwerke im Raum immer wieder neu zu verorten und zueinander in Beziehung zu setzen und selbst – physisch, psychisch und intellektuell – Position zu beziehen. Was Walter Benjamin in seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* scharfsinnig auf den Punkt gebracht hat, trifft ebenso auf den von Dorner und El Lissitzky gemeinsam konzipierten Demonstrationsraum zu:

^[10] Dorner nach Krempel: Zwei Rekonstruktionen (Anm. 1).

[11] Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (zweite Fassung), in: Walter Benjamin. Gesammelte Schriften I.2, S. 471–508, hier S. 505.

[12] El Lissitzky: Demonstrationsräume, in: El Lissitzky. Ausst. Kat. Stedelijk van Abbemuseum Eindhoven/Kunsthalle Basel/Kestner Gesellschaft Hannover. Hannover 1966, S. 58.

„Die Aufgaben, welche in geschichtlichen Wendezeiten dem menschlichen Wahrnehmungsapparat gestellt werden, sind auf dem Wege der bloßen Optik, also der Kontemplation, gar nicht zu lösen. Sie werden allmählich nach Anleitung der taktilen Rezeption, durch Gewöhnung, bewältigt.“^[11] Mit dem *Kabinett der Abstrakten* wurde dem Publikum ebenfalls ein kollektiver Erfahrungsraum offeriert, der es an die ‚neue Kunst‘ gewöhnte, indem es ihm erlaubte, diese zu berühren und von ihr berührt zu werden.

Betonen möchte ich, dass El Lissitzkys Konzept gerade nicht darauf abzielte, einzelne Kunstwerke im Raum jeweils optimal zur Wirkung zu bringen. Als Architekt, Plakatgestalter und Typograf war El Lissitzky es vielmehr gewohnt, in Kategorien der Vervielfältigung, der Reproduktion, zu denken. So formulierte er es dezidiert als sein Anliegen, mit seinen drei Demonstrationsräumen, worunter auch das *Kabinett der Abstrakten* fällt, „Standards aufzustellen für Räume, in denen der Allgemeinheit neue Kunst gezeigt wird.“^[12] Analog zu den Modellen der Typisierung und Standardisierung im Wohnungsbau, die er in den Niederlanden in Augenschein genommen hatte, schwebte ihm ein transportabler, an verschiedenen Orten einsetzbarer, aus modularen Bestandteilen zusammengefügtter Ausstellungsraum vor, der seine Funktion – die Allgemeinheit an die ‚neue‘ und damit an die ungegenständliche Kunst zu gewöhnen – optimal zu erfüllen imstande war.

Fassen wir den Produktionsbegriff, von dem das *Kabinett der Abstrakten* zeugt, noch einmal kurz zusammen: Wir haben es mit einem Modell von Kollektiver Autorschaft zu tun. D. h. die Institution, vertreten durch den Museumsdirektor, und der Architekt arbeiten zum Zwecke der ästhetischen Erziehung der Ausstellungsbesucher*innen als Ausstellungsgestalter Hand in Hand. Die bildenden Künstler, die einzelne Werke schaffen, liefern das notwendige Anschauungsmaterial, haben jedoch, ähnlich, wie der Regisseur eines Films, der ja auch nicht für die Rezeptionsbedingungen im Kinosaal verantwortlich zu machen ist, keinen Einfluss auf den Raum, in dem die Kunst gezeigt wird. Die Rezeption soll unter Einsatz des Körpers, insbesondere im Modus des Handanlegens, erfolgen. Ferner haben wir es mit einem variablen Ausstellungskonzept zu tun, das sich ausstellungstechnisch der Mechanismen der Standardisierung und Typisierung bedient, mithin das einzelne Kunstwerk den Prämissen der Reproduzierbarkeit des gebauten Raumes unterordnet.

Womit wir beim Einsatz eines weiteren Reproduktionsmediums, der Ausstellungsfotografie, angekommen wären, das allerdings erst bei der Rekonstruktion zum Einsatz kam. Initiiert von Lydia Dorner, der Witwe Alexander Dorners, und angefacht durch die Ausstellung *Die Zwanziger Jahre in Hannover* wurde 1962 der Wunsch nach Wiederherstellung des 1937 im Zuge der Beschlagnahmungsaktion Entartete Kunst zerstörten *Kabinetts der Abstrakten* laut. Nicht zuletzt aus Gründen einer erhofften Wiedergutmachung entschied man sich für eine bauliche Rekonstruktion. Der unter Leitung des Architekten Arno J. L. Bayer realisierte Nachbau des *Kabinetts der Abstrakten* wurde 1968 im Niedersächsischen Landesmuseum in Hannover durch den damaligen Direktor Harald Seiler im Raum 41 eingeweiht (Abb. 2) und 1978/79 ins nahe gelegene, soeben fertig gewordene Sprengel Museum Hannover (Abb. 3) transferiert. Zur Rekonstruktion wurden Baupläne und Beschreibungen El Lissitzkys herangezogen, vor



Abb. 2
El Lissitzky, Kabinett der Abstrakten, 1927.
Rekonstruktion im Sprengel Museum Hannover,
1982. (Bildnachweis: Sprengel Museum Hannover,
Dirk Erdmann)



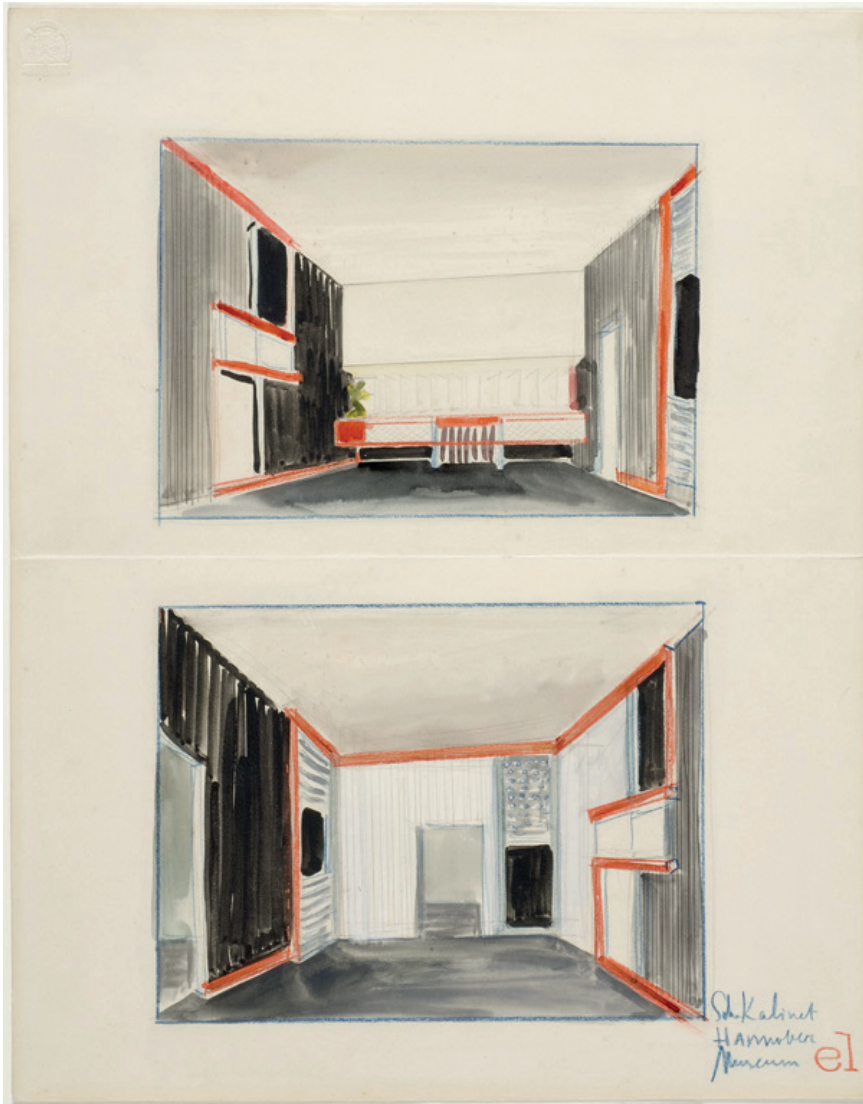
Abb. 3
El Lissitzky, Kabinett der Abstrakten, 1927.
Rekonstruktion im Landesmuseum Hannover,
1968. (Bildnachweis: Sprengel Museum Hannover,
Nölter)



Abb. 4
El Lissitzky, Kabinett der Abstrakten,
1927. Ursprungsversion im Provinzialmuseum
Hannover, 1928. (Bildnachweis: Sprengel
Museum Hannover, unbekannter Fotograf)

[13] Krempel: Zwei Rekonstruktionen (Anm.
1), S. 125.

allem aber historische Ausstellungsfotografien (Abb. 4). Neben Kompromissen, was die räumliche Situation angeht, – die Einbindung in den von Dorner konzipierten Museumsrundgang und damit das Narrativ der Weimarer Zeit fehlt; der Raum hatte ursprünglich zwei Ein- bzw. Ausgänge und ein Fenster – erweist sich der Verlust von El Lissitzkys Farbkonzept als größtes Manko. Dieser Verlust lässt sich am plausibelsten durch die Dokumentenlage erklären. Die Schwarzweißfotografien zeigen zwar im Detail das Wandsystem, das aus Lamellen aus einem industriell gefertigten Material – dünnen Eisenbändern aus Nirostahl – bestand, lassen in ihrem Grauwertschema jedoch weite Interpretationsspielräume zu, was die Farbgebung des Kabinetts angeht. Während Konstruktionszeichnungen (Abb. 5) darauf verweisen, dass die Rahmen der Kassetten einst in Blau und Rot angelegt waren, und eine Besucherin sich, wie bei Ulrich Krempel nachzulesen ist, daran erinnert, die Decke des Raumes sei ursprünglich gelb gewesen,^[13] beschränkt sich die Rekonstruktion des *Kabinetts der Abstrakten* auf eben jenes Spektrum, das die Schwarzweißfotografien so vorbildlich überliefert haben: Schwarz, Weiß und Grau. Während El Lissitzky einst davon sprach, dass die durch die Farbwirkung erzeugte optische Dynamik den Betrachter lebendig mache, bewirkte der Vorbildcharakter der überlieferten historischen Fotografien das genaue Gegenteil. Er sorgte für eine Stillstellung des Blicks und erzeugte die Vorstellung von einem historischen, in der Zeit des Nationalsozialismus schuldhaft verloren gegangenen Idealzustand, von einem Sehnsuchtsort, an dessen unerreichbarer Perfektion sich der rekonstruierte Raum messen lassen muss.



Ist die Ausstellungskopie von 1979, die auf die historischen Fotografien rekurriert, also ein mit Mängeln behaftetes Derivat? Ein notdürftig zusammengezimmerter Substitut? Ein nachgereichtes Zeitdokument ohne ästhetischen und historischen Eigenwert? Ich würde sagen, nein, durchaus nicht. Ich behaupte vielmehr, dass gerade die kollektive Autorschaft und die Verknüpfung von produktions- und rezeptionsästhetischen Anteilen, die das *Kabinett der Abstrakten* aus den 1920er Jahren auszeichneten, eine Ergänzung um weitere medien- und institutionengeschichtliche Dimensionen legitimieren. Somit ist die Rekonstruktion des *Kabinetts der Abstrakten*, wie sie bis Ende 2016 im Sprengel Museum zu sehen war, weit mehr als eine Hommage an die sogenannten „Goldenen Zwanziger Jahre“. Sie ist Dokument der aggressiven Zerstörung eines ambitionierten Ausstellungsdisplays durch die nationalsozialistische Kulturpolitik – ein in Grau und Schwarz gehülltes Zeugnis von Trauer und Verlust. Sie ist aber auch Zeugnis der bundesrepublikanischen Protestkultur der 68er und ihrer drängenden Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergan-

Abb. 5
El Lissitzky, Schau Kabinett Hannover Museum
[Entwürfe zum Kabinett der Abstrakten],
1926/27. Aquarell, Farbstift, Bleistift auf
Karton. (Bildnachweis: Sprengel Museum
Hannover, Herling/Gwose)

[143] Benjamin: *Kunstwerk* (Anm. 11), S. 445.

[144] Charles Esche: *A Different Setting Changes Everything*, in: Germano Celant (Hrsg.): *When Attitudes Become Form*, Bern 1969/Venedig 2013. Ausst. Kat. Fondazione Prada, Mailand 2013, S. 469–476, hier S. 473.

[145] Sigmund Freud: *Jenseits des Lustprinzips* (IV), in: ders.: *Psychologie des Unbewußten*, Studienausgabe Bd. II, Frankfurt am Main 1975, S. 234–243, hier S. 235.

[146] Hubert Damisch: *Das Museum im Zeitalter seiner technischen Verfügbarkeit*, in: Dorothea Hantelmann/Carolin Meister (Hrsg.): *Die Ausstellung. Politik eines Rituals*, Zürich/Berlin 2010, S. 115–130, hier S. 116.

genheit.

Doch nicht nur das. Die Ausstellungskopie lässt sich darüber hinaus auch als modellhafte Meta-Ausstellung bezeichnen, denn sie macht multisensuell einen Ausstellungsraum erfahrbar, der erfunden wurde, um den Ausstellungswert zu feiern. Der Ausstellungswert aber hat erst, um noch einmal Walter Benjamin zu zitieren, in Fotografien seine Dominanz zu entfalten begonnen: „In der Photographie beginnt der Ausstellungswert den Kultwert auf der ganzen Linie zurückzudrängen. Dieser weicht aber nicht widerstandslos. Er bezieht vielmehr eine letzte Verschanzung, und die ist das Menschenantlitz.“^[144] Das Menschenantlitz begegnet uns allerdings gerade nicht in den historischen Fotografien des *Kabinetts der Abstrakten*. Die Aufnahmen des menschenleeren Demonstrationsraums lenken die Aufmerksamkeit vielmehr auf die unveränderlichen Dimensionen desselben, auf die Materialität, auf die Machart des Ausstellungsraumes; zweitrangig werden die lebendigen Anteile, die Variabilität der Werkpräsentationen, die Funktionsmechanismen der Ausstellungssysteme, die Überraschungseffekte, die Publikumsadressierung – ja das selbständige Agieren der Ausstellungsbesucher*innen. Anders gesagt: Rezeptionsästhetisch tritt an die Stelle des lebendigen Berührens der Kunst und des Berührtwerdens durch die Kunst eine anerkennende Bewunderung für einen zum Bild gewordenen Ausstellungsraum der Moderne.

Einzug in die Kunstgeschichte hält mithin „the iconic Avant-garde curatorial gesture“,^[145] um eine Formulierung von Charles Esche aufzugreifen. Indem die historische Fotografie das zerstörte, unwiederbringlich verloren gegangene *Kabinett der Abstrakten* in einen Gedächtnisort verwandelt, ergreift sie Partei im Konflikt der sogenannten Museumskunst und ihrer modernen Antithese, der sogenannten lebendigen Kunst. Wie Hubert Damisch in seinem Aufsatz *Das Museum im Zeitalter seiner technischen Verfügbarkeit* dargelegt hat, übernimmt das Museum traditionell die Aufgabe, Träger eines spezifischen Gedächtnisses, ja Monument zu sein, während die „lebendige Kunst“ sich über die Zurschaustellung einer Aktualität definiert, die sich durch ‚Neuheit‘ auszeichnet, deren Erinnerungswert aber noch nicht ausgelotet ist. Das Museum verspricht dem Besucher Erkenntniswert; die lebendige Kunst verspricht ihm (Selbst-)Bewusstwerdung. Diese (Selbst-)Bewusstwerdung setzt eine Erfahrung voraus, die über das Bekannte hinausgeht, mit dem Erfahrungsschatz nicht abgeglichen werden kann. Hubert Damisch bezieht sich mit diesem Denkmodell auf Sigmund Freud, der in *Jenseits des Lustprinzips* zu dem Schluss kam, dass das Bewusstsein an Stelle der Erinnerungsspur entstehe.^[146] Könnte nicht, so fragt Damisch,

um die Freudsche Hypothese, dass innerhalb desselben Systems zwischen Bewusstwerdung und Erinnerungsspur eine Inkompatibilität besteht [...] zu paraphrasieren, – im Kontext des Museums ein Widerspruch auftreten zwischen der Möglichkeit für die Kunst, in ihren jüngsten Erscheinungsformen gezeigt, ausgestellt und publiziert zu werden, und der Aussicht, sich unverzüglich in die Geschichte einzuschreiben, indem sie sich in den Schatz einfügt, den zu beherbergen Auftrag der Institution ist und zu dem sie zunächst, bevor sie sich in ihm resorbiert, nur in parasitärem Verhältnis stehen kann?^[147]

Es ist eben dieser unlösbare Widerspruch, der in der musealen Ausstellung

der ‚lebendigen‘ und ‚neuen‘ Kunst der Moderne liegt, der sich in der Rekonstruktion des Kabinetts der Abstrakten manifestiert. Die Ausstellungskopie der 1960er Jahre, die auf ein verloren gegangenes Ausstellungsdisplay der 1920er Jahre rekurriert, ja, die wir getrost als eine in die Dreidimensionalität überführte Fotografie, eine dem Bild nachfolgende räumliche Konstruktion bezeichnen können, scheint die beiden unvereinbaren Funktionen, die Hubert Damisch einerseits dem Museum und andererseits der „lebendigen Kunst“ zuschreibt, in sich zu vereinen: Die Ausstellungskopie erlaubt es dem Rezipienten, die Kunst zu berühren und selbst aktiv zu werden, doch um den Preis eines von der Kunst nicht mehr Berührtwerdens, eines Wiedererkennens – und damit der Erfahrung einer Historisierung seiner selbst. Denn wer heute das Kabinett der Abstrakten betritt, der weiß, dass er sich in einer Ausstellungskopie, in einem Raum gewordenen Monument des Verlusts, in einer Vorrichtung zur Verkehrung der Zeitfolgen befindet. Die Rekonstruktion des Kabinetts der Abstrakten wurde vom Museum in Auftrag gegeben und angefertigt, damit das Kabinett der Abstrakten sich auch noch nach seinem ‚Ableben‘ in das kollektive Gedächtnis einzuschreiben vermag. Dies aber ist nur möglich, wenn der Rezipient, die Rezipientin der Gegenwart vorübergehend in die Rolle der Museumsbesucher*innen der 1920er Jahre schlüpft. Der Rezipient, der Anfang des 20. Jahrhunderts als neuer Akteur die Bühne der Kunst betrat, tritt auf den historischen Fotografien nicht in Erscheinung. Umso wichtiger ist es, dass die Ausstellungskopie es den heutigen Museumsbesucher*innen abverlangt, sich aktiv an der Rekonstruktion der Gesamtsituation zu beteiligen – wohl wissend, dass diese historisch geworden und keineswegs als eine ‚authentische‘ wiederzugewinnen ist. Es ist diese durch keine Fotografie je einholbare körperliche Präsenz der Rezipient*innen im Gedächtnisort Museum, die das Unmögliche möglich macht: dass sich die Geschichte der Kunst lebendig in der Gegenwart herstellt.

6

KAI-UWE HEMKEN

Der bioskopische Raum.

El Lissitzkys

'Raum für konstruktive Kunst'
(1926)

Nicht das vielfach thematisierte *Kabinett der Abstrakten*, das 1926-1928 von El Lissitzky für das Provinzialmuseum in Hannover realisiert wurde, sondern dessen ‚Urform‘, der *Raum für konstruktive Kunst* auf der *Internationalen Kunstausstellung* 1926 in Dresden steht im Vordergrund der nachfolgenden Ausführungen. Der Dresdner Raum konzentriert in einer ungewöhnlichen Dichte all jene Aspekte, mit denen sich Lissitzky in den Jahren zuvor als Künstler und Mitglied der internationalen Avantgarde auseinandergesetzt hatte. Zugleich spiegelt der Dresdner Raum die Fachdiskurse der zeitgenössischen Avantgarde, deren Befindlichkeiten und Selbstverständnis.

Lissitzkys Raum für Hannover ist im Gegensatz zu seinem Dresdner Vorläufer kein Ausstellungs- sondern ein Museumsraum, der sich überdies in ein beinahe starres Konzept eines Kurators, Alexander Dorner, begeben musste. Trotz aller museographischen Neuerungen, wie sie beispielsweise in den sogenannten ‚Stimmungsräumen‘ zur Anwendung kamen, führte Dorner die Tradition des Wissenschaftskurators aus dem 19. Jahrhundert fort und organisierte alle Schauräume im Sinne seiner Raumtheorie als Schlüssel zum Verständnis der Geschichte der Kunst. Lissitzkys Raum für Dresden war für Dorner ein Glücksfall, hatte sich doch auch der russische Konstruktivist vielfach mit dem Phänomen ‚Raum‘ auseinandergesetzt.

Doch zurück zum *Raum für konstruktive Kunst*. El Lissitzky wurde 1926 von der Leitung der *Internationalen Kunstausstellung* Dresden (Abb. 1), namentlich von Hans Posse und dem Ausstellungsarchitekten Heinrich Tessenow, beauftragt, für die in der Ausstellung vertretenen Kunstwerke mit abstrakter Formensprache einen eigenen Raum zu gestalten. Die im *Raum für konstruktive Kunst* versammelten Werke waren internationalen Ursprungs, d. h. sie repräsentierten im Gegensatz zu den anderen Schauräumen der Kunstausstellung keine Nation. So waren neben den Werken Lissitzkys und Piet Mondrians auch Exponate von László Moholy-Nagy, Francis Picabia, Willi Baumeister und Oskar Schlemmer zu sehen.

Abb. 1
Internationale Kunstausstellung 1926 in Dresden, im Hintergrund: Raum für konstruktive Kunst von El Lissitzky (Bildnachweis: El Lissitzky 1890-1941. Architect, painter, photographer, typographer. Stedelijk van Abbemuseum Eindhoven, Eindhoven 1990)





Beginnen wir mit dem Weg zum Raum. Die Besucher*innen durchschritten lichtdurchflutete Ausstellungsräume, um zu einem verdunkelten Eckraum zu gelangen. Die Aufnahme (Abb. 1) zeigt an, dass zunächst eine Abfolge von dicht gehängten Gemälden unterschiedlichen Formats und unterschiedlicher Rahmung nebst Standpodesten mit Kleinskulpturen passiert werden musste, bevor man in Lissitzkys Raum gelangte. Farbkräftige Bildsprache mit expressivem Pinselduktus waren die Merkmale dieser den Weg in Lissitzkys Raum flankierenden Bildwerke, die ihre handwerkliche Herstellung überdeutlich ausstellten. In der Zielgeraden, so suggeriert es die Fotografie, hatten die Besucher*innen noch statische Hochformate im Blick, während sie bereits auf eine ungerahmte Kreisscheibe in einem schon von weitem sichtbaren abgedunkelten Raum zusteuerten. Die Unausweichlichkeit dieser Begegnung ist offenkundig und beabsichtigt. Die Besucher*innen sahen sich gleich mit zwei extra für die Ausstellung hergestellten Bildwerken des Raumerfinders Lissitzky konfrontiert (Abb. 2). Die Scheibe in der Mitte (in der Abbildung rechts) zeigt eine Bildsprache, die von den Anfängen Lissitzkys um 1920 bekannt ist, links davon zierte eine Fotografie die Wand: Lissitzkys Hand mit Zirkel. Nicht nur die Fotografie ist programmatisch, sondern auch das runde Kunstwerk, auf dessen Rückseite folgende handschriftliche Notiz zu lesen ist: „Proun ist die Umsteigestation von Malerei zu Architektur“.^[1] Ist auch diese Notiz für die Besucher*innen nicht sichtbar, so wird doch für den Fachkundigen und spätestens für die Avantgardisten-Kollegen angesichts der Motive und Platzierung der Werke deutlich, dass Lissitzky offenbar eine Art Signatur, eine Art demonstrativen Hinweis auf die Autorschaft der Raumgestaltung vorgenommen hatte. Solcherlei demonstrative Akte waren aus Sicht Lissitzkys wichtig, sah er sich doch erklärtermaßen in Konkurrenz zu den deutschen und niederländischen Avantgardisten.^[2]

Doch zurück zu den Ausstellungsbesucher*innen: Betraten diese Lissitzkys Raum, erfuhren sie eine schlagartige Umkehrung der

Abb. 2

El Lissitzky, Raum für konstruktive Kunst auf der Internationalen Kunstausstellung 1926 in Dresden, Raumdetaill Lissitzky (Bildnachweis: El Lissitzky 1890–1941. Architect, painter, photographer, typographer. Stedelijk van Abbemuseum Eindhoven, Eindhoven 1990)

[1] Kai-Uwe Hemken: Für die Stimme und für das Auge. Zur Ästhetik des Buches ‚Für die Stimme‘ von El Lissitzky. in: Patricia Railing (Hg.): Wladimir Majakowski/El Lissitzky ‚Für die Stimme‘, Reprint und Kommentarband, East Sussex/Cambridge 1994, S. 95–102.

[2] Vgl. hierzu Kai-Uwe Hemken: Pan-European and German Art. El Lissitzky at the 1926 Internationale Kunstausstellung in Dresden, in: El Lissitzky 1890 – 1941. Architect – Painter – Photographer – Typographer. Ausst.-Kat. Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven 1990, S. 46–55.

^[53] Die Beschreibung folgt Lissitzkys nachträglichen Ausführungen zum Raum: El Lissitzky: *Demonstrationsräume*, in: Sophie Lissitzky-Küppers (Hg.): *El Lissitzky. Maler - Architekt - Typograf - Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften*, Dresden 1976, S. 362–363.

^[43] Vgl. hierzu Hemken: *Pan-Europe and German Art* (Anm. 2).

^[53] Der Grauton der Wand geht wohl auf Tessenow zurück, der in anderen Räumen der Kunstausstellung einen ähnlichen Farbton für die Wände wählte.

^[63] El Lissitzky: *Neue Russische Kunst*, in: Sophie Lissitzky-Küppers (Hg.): *El Lissitzky. Maler - Architekt - Typograf - Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften*, Dresden 1976, S. 339.

^[73] Die Subordination ist übrigens auch bei Lissitzkys Prounenraum das grundlegende Konzept gewesen.

Lichtverhältnisse. Die Wände waren in dunklen Tönen gehalten, während von der Decke blaues und gelbes Licht – gestreut durch einen Gaze-Stoff – einfiel.^[53] Nur vereinzelt waren Kunstwerke gehängt, allenfalls in einer Geometrisierung, wie man sie aus dem 19. Jahrhundert im Pendantsystem oder von den Stilräumen her kennt. In den Ecken hatte Lissitzky spezielle Wandvitruinen installiert. Wandübergreifend boten diese Platz für maximal drei Exponate, wobei die Besucher*innen mittels eines verschiebbaren Lochblechs eine individuelle Auswahl zur Betrachtung vornehmen konnten. Vorhang und Wandbeleuchtung legen die Vermutung nahe, dass Lissitzky seinen Raum von den anderen abzugrenzen suchte. Ein Grund hierfür könnte die konservative Ausrichtung des Ausstellungskonzepts von Hans Posse gewesen sein, der einen Wettstreit der Nationen inszenierte und dabei der deutschen Kunst den größten Raum zur Darstellung bot.^[43] Die Konstruktion in der Mitte des Raumes sollte die Laufrichtung andeuten und diente zugleich als Referenz an die Plastiken der Gebrüder Sterenberg, wie sie bereits 1922 auf der 1. Russischen Kunstausstellung zu sehen waren. Verließen die Besucher*innen Lissitzkys Raum, so gelangten sie in einen Raum mit Erholungsfunktion, in dem keine Bildwerke ausgestellt waren.

Die bekannten Fotodokumente aus Lissitzkys Hand zeigen drei Blickwinkel, aus denen der Raum aufgenommen wurde. Eine vierte Ecksituation bleibt unbekannt. Die Lichtregie machte offenkundig ein Abschirmen von den benachbarten Räumen erforderlich: Weiße, wohl schwere Stoffvorhänge wurden in den breiten Durchgängen der Ausstellungsarchitektur gehängt und konnten nach Belieben zugezogen werden. Nicht zuletzt die Wandbehandlung sorgte für eine besondere Raumwirkung: Lissitzky hatte schmale, vergleichsweise tiefe Holzleisten vor die Wände montiert, und deren Seiten im Wechsel schwarz und weiß bemalt, während die Wand durchgängig in einem Grauton gehalten wurde.^[53] Durchschritten die Besucher*innen den Raum, veränderte die Wand je nach Standpunkt ihre Farbe. Lissitzky hoffte, durch dieses in der Bewegung unmittelbar erfahrbare Prinzip die Betrachter*innen im Raum aktiv werden zu lassen.

Bereits 1923 beschrieb Lissitzky in seinem Vortrag *Neue russische Kunst* einen Bühnenvorhang, der der späteren Wandgestaltung des Dresdner Raumes sehr nahekam. Lissitzky notierte:

Interessant ist die letzte Arbeit der Konstruktivisten, der Gebrüder Sterenberg und Medunezki, die eine neue Erfindung für die Bühnengestaltung ist. Sie konstruierten einen Vorhang aus vertikalen Holzleisten (jalousieartig), der sich beim Öffnen teilte, sich halbkreisförmig zurückschob und den Hintergrund bildete. Die Flächen wurden nicht bemalt, sondern nach Bedarf durch farbige Lichtquellen beleuchtet.^[63]

Die psycho-sensorische Aktivität, die durch die Wandfarben hergestellt wurde, sollte sich auf die Wandvitruinen übertragen, deren Lochbleche nun zu bedienen waren. Während in den anderen Räumen eine Subordination vorherrschte, die jedes Bildwerk graduierte und als verschieden gewichtetes Teil eines kuratorischen Gesamtkonzeptes verstand, offerierte Lissitzky in seinem Raum mit der Hängung der Werke eine Koordination, das heißt alle Exponate waren gleichrangig.^[73]

Aus Sicht des Architekten Lissitzky war die besondere Wandbehandlung

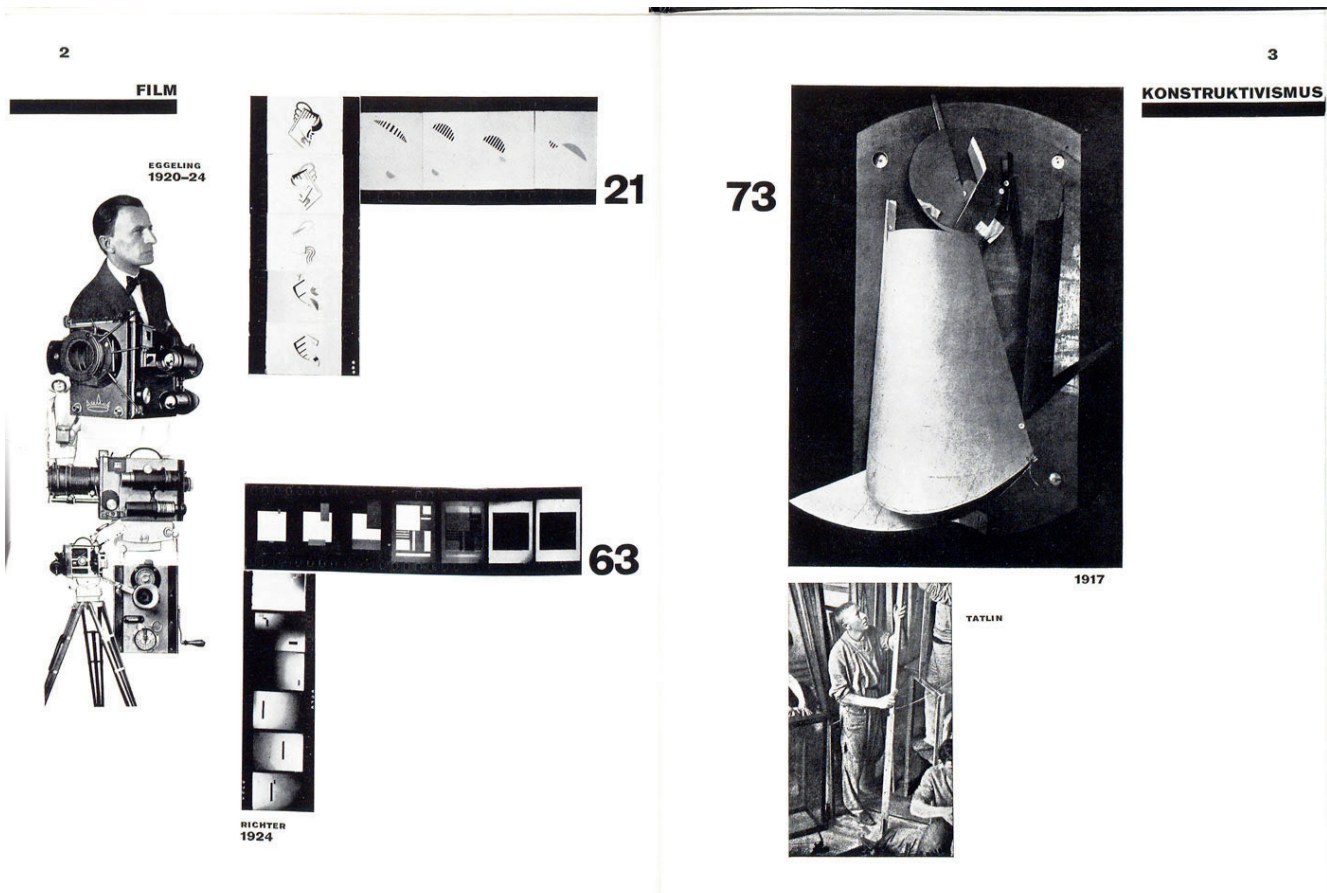
die Konsequenz aus einem Streben nach Entmaterialisierung im Sinne des Neuen Bauens. Seit 1924 war Lissitzky insbesondere mit seinem Projekt des *Wolkenbügels* beschäftigt und hatte im Zuge dessen engste Verbindungen zu namhaften Architekten wie J. J. P. Oud. Die psycho-sensorische Wirkung der wechselnden Wandfarbe führte bei einer Beschleunigung der Bewegung zu einem flirrenden Effekt, der imaginativ die Materialität der Wände aufzulösen schien. Diesen Effekt hatte Lissitzky in seinem 1925 erschienen Aufsatz *K. und Pangeometrie*^[8] beschrieben und hierbei unter der Bezeichnung ‚Imaginärer Raum‘ Rotationskörper abgebildet. Der Konstruktivist verwies in diesem Zusammenhang auf die Unzulänglichkeit der menschlichen Wahrnehmung, die außerstande sei, die Bewegung schnell rotierender Körper einzeln zu sehen. Diesen ‚Propellereffekt‘ hat auch Naum Gabo 1919/20 mit seinem sogenannten virtuellen Volumen veranschaulicht: Ein vertikaler Metallstab wird von einem Motor in schnelle Bewegung versetzt, die der Betrachter mit dem bloßen Auge nicht auflösen kann. In der Folge entsteht eine immaterielle Form.

Dieser Aspekt wirft die Möglichkeit einer weitergehenden Interpretation auf, die auch Lissitzkys Analysen zur zeitgemäßen Wahrnehmung, zu den neuen Medien Film und Fotografie, sowie seine Raumvorstellungen in den Blick nimmt. Etwa zur gleichen Zeit als Lissitzky den Raum *der konstruktiven Kunst* vorbereitete, war das Kino, d.h. waren der Film und das Foto die zentralen Medien nicht nur der städtischen Öffentlichkeit, sondern durchzogen als Leitmedien um die Mitte der 1920er Jahre herum auch Lissitzkys eigene Projekte. In den *Kunstismen*^[9] (Abb. 3) zieht Lissitzky nicht

[8] El Lissitzky: *K. und Pangeometrie*, in: Sophie Lissitzky-Küppers (Hg.): *El Lissitzky. Maler - Architekt - Typograf - Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften*, Dresden 1976, S. 349-354.

[9] El Lissitzky/Hans Arp (Hrsg.): *Die Kunstismen 1914-1924*, Zürich 1925.

Abb. 3
El Lissitzky, Hans Arp (Hrsg.): *Die Kunstismen 1914 - 1924*, Zürich 1925, Doppelseite mit Vikking Eggeling und Hans Richter (Bildnachweis: Archiv des Autors)



nur Bilanz die Avantgarde-Szene betreffend (und dies bisweilen mit einer gewissen Bissigkeit), sondern proklamiert den Film und das Foto als zukunftsweisende Medien in der Kunst. Er hatte zeitgleich Kontakt zum Experimentalfilmer Viking Eggeling, mit dem er ein gemeinsames Kunstprojekt starten wollte, wie er sich in seinem Nachruf auf Eggeling erinnerte: Es ging nicht nur darum, einen neuartigen Film zu realisieren, den es auf die Leinwand zu projizieren galt, sondern die Projektions-Lichtstrahlen selbst als Zielpunkt und Material der künstlerischen Produktion zu verstehen. Als Architekt arbeitete er 1924 an der sogenannten *Lenintribüne*, die nicht von einem Rednerbalkon bekrönt werden sollte, sondern von einer monumentalen Kinoleinwand, die als Frühform des modernen *public viewing* die zentralen politischen Losungen unter die Leute bringen sollte. Und nicht zuletzt arbeitete Lissitzky an der erklärtermaßen mühevollen Übersetzung der Schriften seines Ziehvaters Kasimir Malewitsch vom Russischen ins Deutsche. Dies mag in unserem Zusammenhang eine Randnotiz sein, doch ist die inhaltliche Auseinandersetzung mit der suprematistischen Wirkungsästhetik eine wichtige Grundierung des Dresdner Raumes.

Doch der Reihe nach. Die menschliche Wahrnehmung scheint der Dreh- und Angelpunkt von Lissitzkys Raumkonzept gewesen zu sein. Neben dem erwähnten Aufsatz *K. und Pangeometrie* hatte sich Lissitzkys Auseinandersetzung mit Fragen der Rezeption zunächst in der Typografie abgespielt. Bereits 1922 schrieb er in seinem Text *Topografie der Typografie* von dem Primat der Optik; als Gestaltungsmaxime ist dort von einem ‚bioskopischen Buch‘ die Rede. Diese Bezeichnung ist für Lissitzkys Vokabular vor- und nachher eine Ausnahme, jedoch nicht für seine künstlerischen Reflexionsweise. Bereits in der *Proun-Phase* rief er Theorien der Mathematik und Physik als Paten seiner neuen Kunst auf. Die Namen Minkowski, Lobatschewski und Einstein fallen. Es sei daher erlaubt, den Blick auf zeitgenössische Wissenschafts- und Kulturentwicklungen zu werfen, um dem ‚bioskopischen Buch‘ auf die Schliche zu kommen. Die Wahrnehmungspsychologie von Max Wertheimer ist hier von Relevanz. Wertheimer hielt sich seit 1920 in Berlin auf, nachdem er seine Forschungen zur menschlichen Wahrnehmung bereits in den 1910er Jahren in Frankfurt am Main begonnen hatte. Es ist erwiesen, dass seine Berliner Vorlesungen insbesondere von linksorientierten osteuropäischen Studenten besucht wurden, die zum Teil für Carl von Ossietzky arbeiteten.^[10] Dieser historische Umstand lässt vermuten, dass Wertheimers Entdeckungen und Versuchsreihen Gegenstand der Diskussionen in den zahlreichen Zusammenkünften in Cafés oder Ateliers des Russischen Viertels in Berlin um 1922 gewesen sind. Er erscheint zumindest denkbar, dass auch Lissitzky auf diesem Wege Kenntnis von den Ansichten des Wahrnehmungspsychologen erhalten hat.

[10] Vgl. Lothar Sprung/Helga Sprung: Zur Geschichte der Psychologie an der Berliner Universität II (1922–1935). In: *Psychologie für die Praxis*. 14.1987, H.3, S. 293–306.

[11] Die ersten Abhandlungen ‚Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung‘ sowie ‚Über das Denken der Naturvölker, Zahlen und Zahlgebilde‘ publizierte Wertheimer bereits 1911/12 in der Zeitschrift für Psychologie. Gemeinsam mit der Studie ‚Über Schlussprozesse im produktiven Denken‘ wurden diese Forschungsergebnisse unter dem Titel ‚Drei Abhandlungen zur Gestalttheorie‘ 1925 in Erlangen veröffentlicht.

In unzähligen Versuchsreihen analysierte Wertheimer die Bedingungen und Möglichkeiten des menschlichen Sehens.^[11] Er entdeckte sogenannte Schein- oder Phi-Phänomene (Abb. 4). Damit wurden Ereignisse bezeichnet, die sich nicht real, sondern nur in der Vorstellung abspielen. Wertheimer setzte die Versuchspersonen vor Seh-Apparate, sogenannte Stroboskope und Tachistoskope, und provozierte besondere Seh-Erfahrungen: Vor einem neutralen weißen Hintergrund zeigte er am Rande des Bildfeldes eine schwarze Vertikale. Danach das gleiche Verfahren, allerdings mit einer Horizontalen. Nach mehrfacher und rascher

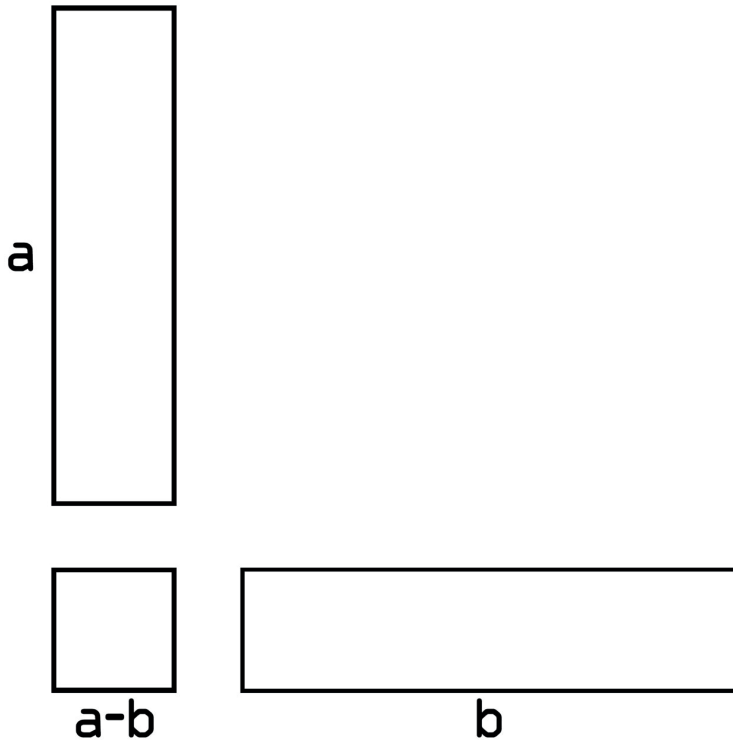


Abb. 4
nach: Max Wertheimer: Experimentelle Studien
über das Sehen von Bewegung, in: Zeitschrift
für Psychologie und Physiologie der Sinnesor-
gane, I. Abteilung: Zeitschrift für Psycho-
logie 61/1 (April 1912), S. 183.

Wiederholung dieses Versuchs schilderten die Betrachter*innen ähnliche Phänomene: Die beiden Linien liefen um einen Scheitelpunkt aufeinander zu. Wertheimer traf die Unterscheidung zwischen zwei Formen der Realität: 1. die haptische tatsächliche Wirklichkeit und 2. die optische Scheinrealität.

Für unseren Zusammenhang sind die folgenden Versuchsergebnisse Wertheimers von Relevanz,

- dass das menschliche Sehen durch besondere rein physikalische Reize aktiviert wird,
- dass eine sogenannte ‚Scheinrealität‘ erzeugt, und
- dass eine neutrale Hintergrundfläche offenbar ‚dynamisiert‘ werden kann.

Mit diesen Forschungen lag nun ein Beweis für die Wirksamkeit jener Experimente vor, die Malewitsch mit seiner suprematistischen Bildsprache und Lissitzky mit seiner Balken- und Linientypografie im künstlerischen und gestalterischen Feld durchgeführt hatten. Der Suprematist sprach von einer Dynamisierung der Bildfläche und von dem Erfahrungszustand der ‚Erregung‘, die schließlich Zugang zum Kosmos ermöglichen sollte. Wertheimers Entdeckungen belegen diese Annahme, doch entledigen diese Malewitschs Bildkonzept von allen spirituellen Dimensionen. Lissitzky konnte nun diesseits des Kosmischen und Göttlichen seine elementare Typografie entwickeln, wie er sie 1922 in dem Buch *Für die Stimme* verwirklichte.^[12]

Im Dresdner Raum liegen uns keine Horizontalen und Vertikalen auf weißem Grund vor, die in einem rhythmischen Wechsel erscheinen. Doch werden mit dem Wechsel von Nicht-Farben offenbar die beschriebene

^[12] Auf einem Zwischenblatt druckte er alleinstehend eine seltsame Grafik ab: In einem stilisierten menschlichen Auge sind Buchstaben und ein Quadrat zu sehen: „Ich liebe das Quadrat“ ist die Geheimbotschaft, womit Lissitzky die enge Verbindung des Suprematismus mit der Optik herstellt.

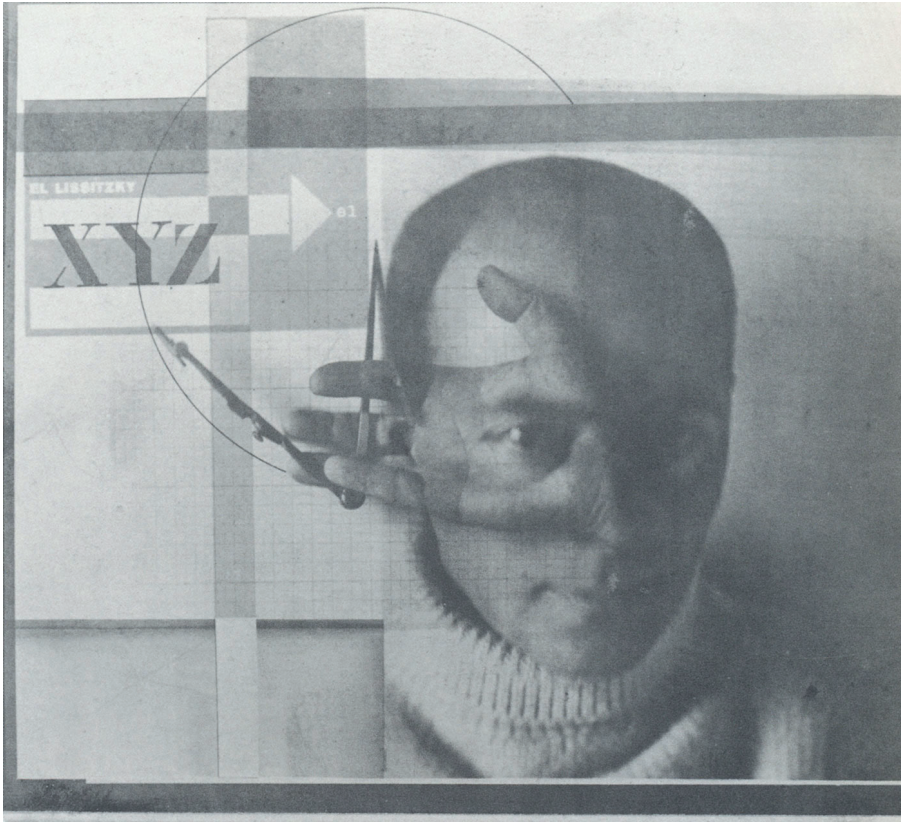
Dynamisierung der Wandfläche und schließlich die Scheinrealität in Form einer Entmaterialisierung der Wand erzeugt.

Auch wenn Wertheimer Tachistoscope und Stroboskope verwendet hatte, klärt dies noch nicht den Begriff ‚Bioskop‘, wie Lissitzky ihn in *Topografie der Typografie* auf das Buch angewandt hatte. Das Bioskop ist auf die Gebrüder Skladanowsky zurückzuführen, die in Berlin um 1900 herum das sogenannte Duplex-Verfahren erfunden, als ‚Weltsensation‘ deklariert und im Tivoli einem staunenden Publikum zur Anschauung gebracht hatten. Es handelte sich um eine neue Technik der Filmvorführung, die es erstmals erlaubte, Filme ohne Flimmern und ohne Schwarzbilder zu zeigen. Ohne weiter auf diese neue Filmvorführtechnik einzugehen, scheint es in Anbetracht dieser begrifflichen wie inhaltlichen Nachbarschaft geboten, den Dresdenraum dezidiert in Bezug auf Lissitzkys Überlegungen zu Fotografie und Film zu interpretieren.

Bei der Vorstellung, den Dresdner Raum von den hell erleuchteten Ausstellungsräumen her zu betreten, stellt sich in zeitgenössischer, retrospektiver Betrachtung als erstes die Assoziation eines verdunkelten Filmvorführsaales ein.

Lissitzky musste die Lichtzufuhr steuern, damit das Farbenspiel an den Wänden überhaupt funktionieren konnte. Doch seine zeitgenössischen Hinweise auf eine Aktivierung des Sehvorgangs und sein Interesse für das Leitmedium Film lassen vermuten, dass sich Lissitzky an der besonderen Art der Seherfahrung im Kino orientierte: Die Suggestionskraft des Filmes, die auf dem Unvermögen der menschlichen Wahrnehmung aufbaut, war Ausgangspunkt einer Gestaltung, die einen imaginären Raum, eine Scheinrealität herstellt. Hierbei waren das Filmbild, die im Film gezeigte Geschichte und das Drehbuch jedoch ausgeblendet. Lissitzky konzentrierte sich offenbar auf den sogenannten ‚haptischen Raum‘. Durch die Lichtregie des Films und hier durch die Lichtregie und optischen Effekte der Wand wird eine bestimmte Seherfahrung erzeugt, die den Raum als Scheinrealität, als dynamisiert wahrnehmen lässt. Mit dieser Sehmanipulation werden die Ausstellungsbesucher*innen in besonderer Weise konditioniert, die Exponate wahrzunehmen. Mit dieser Sinnes- und Geistesaktivierung antwortet Lissitzky auf eine öffentliche Kritik, die bereits im 19. Jahrhundert laut wurde und die er selbst in seinem Begleittext zu seinen Demonstrationsräumen vorträgt: Er geißelt darin die Überfülle und die monotone Präsentation der Exponate, die die Besucher*innen ermüdete. Lissitzky entwickelte offenbar eine neue Art der Kunstpräsentation, indem er neue Erkenntnisse der Wahrnehmungspsychologie und neue Technikinnovationen in Referenz zu deren massenmedialen Einsatz modifiziert auf das Ausstellungsdesign übertrug (Abb. 5). Ganz im Sinne der Selbstinszenierung Lissitzkys als transmedial arbeitender Künstler handelt es sich dem Raum für Dresden gewissermaßen um den Kinoraum eines Architekten und Typografen, der, der zur optimierten, d.h. massenmedial geprägten Betrachtung abstrakter Kunst dienen sollte.

Zusammenfassend lässt sich sagen: Der *Raum für konstruktive Kunst* auf der *Internationalen Kunstausstellung* in Dresden ist eine künstlerische Raumgestaltung zur psycho-sensorischen Stimulation der Kunstbetrachter*innen. Die vielbeschworene Partizipation beschränkt sich auf eine körperlich-neuronale Aktivierung der Besucher*innen, wie sie das Kino mit seiner Suggestionskraft bereits erreicht hatte. Eine Teilhabe auf gleicher Augenhöhe mit dem Künstler oder Kurator kann nicht festgestellt werden.



Impulse mag die Wandgestaltung von Lamellenbildern erfahren haben, wie sie aus früheren kunsthistorischen Epochen bekannt sind, doch die entscheidenden Faktoren, die zur Raumgestaltung geführt haben, sind in Lissitzkys systematischer Auseinandersetzung mit der menschlichen Wahrnehmung und den Leitmedien Film und Foto zu suchen. Lissitzky setzte vermutlich jene Ideen um, die er mit Viking Eggeling als Modulation des Projektionslichtes beschrieb. Der Dresdner Raum wäre demnach ein verdunkelter Vorführraum, ohne dass die Projektion eines Filmes zu sehen gewesen wäre. Trotz dieser Anleihen am Kinodispositiv bestand das erklärte Ziel in der Aktivierung der Betrachter*innen, ihrer Partizipation, wie Lissitzky sie zeitgleich zum Dresdner Raum für das Theater einforderte:

Auch bei uns spielt das neueste Theater bis jetzt im guckkastenartigen Bühnenhaus, und das Publikum ist im Parkett, in Logen und Rängen vor dem Vorhang untergebracht. Die Bühne ist gestorben. In demselben Guckkasten ist ein dreidimensionaler körperlicher Raum geboren worden zur maximalen Entfaltung der vierten Dimension, der lebendigen Bewegung. Dieses neugeborene Theater sprengt den alten Theaterbau.^[13]

Abb. 5
El Lissitzky, *Der Konstrukteur*, Fotomontage, 1924 Lissitzky (Bildnachweis: El Lissitzky 1890–1941. Architect, painter, photographer, typographer. Stedelijk van Abbeemuseum Eindhoven, Eindhoven 1990)

[13] El Lissitzky: *Unser Buch*, in: Sophie Lissitzky-Küppers (Hg.) *El Lissitzky. Maler - Architekt - Typograf - Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften*, Dresden 1976, S. 360.



STEVEN TEN THIJE

Notes on the Actuality of
Lissitzky's Abstract Cabinet

The *Abstract Cabinet* of 1928 designed by El Lissitzky and commissioned by museum director Alexander Dorner is perhaps one of the most famous exhibition designs of the twentieth century. When considering, as the Sprengel Museum in Hanover is currently doing, how to produce a new copy of this iconic space, it is important to inquire into its current meaning. What can we still learn from this remarkable space? How does it resonate with questions that are urgent now? One of the more obvious, yet also profoundly uncomfortable observations one can make, is that there is an uncanny parallelism between the growing geopolitical tension of the late 1920s and the fragile world order of the summer of 2016: the United Kingdom decided by referendum to leave the European Union; Turkey experienced its fifth military coup since 1960, which was unsuccessful yet destructive nonetheless. Combine this with the ongoing crisis in Syria and the still precarious state of the world economy, and one cannot escape the feeling that we are only one step away again from an all-encompassing conflict.

In this climate it is perhaps best to analyse the *Abstract Cabinet* in the context of its production at a turbulent time that ends with the Second World War. To understand the nature of this political moment and the role the *Abstract Cabinet* played within it, it is helpful to note a constellation of agents who can be connected to it. Together they give better insight into how it was situated within its political momentum, spurred by economic crisis, new media, and growing xenophobia. The main character in this constellation is perhaps not so much El Lissitzky, but the Jewish-German philosopher and critic Walter Benjamin. In his famous essay *The Work of Art in the Age of Technological Reproducibility* of 1936-1939 he reflected on the rise of fascism and sought to understand how new media such as film and photography related to and could even counter this political movement.^[1] Lissitzky's work or the Constructivism of which he was part is not mentioned directly in the text. But the central notion of "aura" in many ways touches on the main elements and effects of Lissitzky's exhibition design, all of which makes it worthwhile to analyse the *Abstract Cabinet* through a Benjaminian lens. The affinities between the *Abstract Cabinet* and Benjamin's analysis of art, technology, and politics become especially pertinent when brought into dialogue with both the work's commissioner Alexander Dorner, and the art historian Alois Riegl, who inspired Benjamin and Dorner.

For this approach it is best to start with something that may appear to be a slight paradox in Benjamin's text. The main objective of the text is to introduce certain art theoretical notions on film and photography that are useless for fascism. In his opening statement he makes his own ideological affiliation explicitly clear, positioning his texts within a Marxist tradition.^[2] Benjamin understands photography and film as events – instances that inaugurate change – in a development trajectory that will lead towards communism, just as Marx understood industrial capitalism to be one step on the road to communism. When, however, considering the source of the most effective means in using film and photography in the late 1930s to support a political ideology, it was without doubt fascism. The question that presents itself therefore is whether Benjamin was ignorant of this obvious possibility to use photography and film to support fascism, or if there is another way in which he understands fascist propaganda films in relation to his theory on art, film/photography, and politics.

It seems the latter is true. Benjamin returns to the question of fascism at the end of his text, noting in his epilogue that fascism will give

[1] Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften Bd 1*, Frankfurt/M. 1974, pp. 471–508; English translation used: Walter Benjamin. *Selected Writings*, Vol. 4: 1938–1940, ed. Howard Eiland and Michael W. Jennings, Cambridge/London 2003, pp. 251–283.

[2] *Ibid.*, p. 473; *ibid.*, p. 251.

the proletariat a means to express itself, but will not grant it its rights.^[3] Fascism frustrates the development trajectory, as described by Marx, in which industrial capitalism in the end creates the conditions for its own destruction. In the 1930s with the Russian Revolution only a little more than a decade away and the Great Depression raging throughout Europe and the US, capitalism appears profoundly weak and on the verge of collapse. In this charged climate, fascism, in Benjamin's view, instead of allowing property relations to change, created a system in which it can redirect the energy of the masses and divert them from overcoming the capitalist order. This energy then has to find another outlet and this, Benjamin states with little decoration, is war. One of the main argumentative threads in Benjamin's essay is that if the energies released by modern society and its new forms of expression – film and photography – are not allowed to have their “natural” political and social-economic consequences, then they will find their expression in an “unnatural” destructive form of war.

Today this argument is worth revisiting, as again new technological forms of communication, in this case the Internet, are deeply intertwined with the spinning out of order of the global economy. Everywhere we can find indications of a profoundly unbalanced distribution of property and wealth. Even if the numbers are symbolic, the prevailing sentiment is that of a struggle between an affluent 1 per cent and a middle class or even impoverished 99 per cent. It takes little imagination to understand that this inequality is unsustainable in the long run, and all over the globe the conflict between the “haves” and the “have nots” is intensifying. This struggle is not fought in classical Marxist terms and more often takes the guise of cultural politics. And it is precisely at this point that similarities with the 1930s become uncanny. National Socialism also merged notions of culture and race with social economic issues. Without aspiring to offer a comprehensive analysis of the situation today, revisiting Benjamin's text and how it resonates with elements of the *Abstract Cabinet* offers us one of the rare arguments that seeks to link new forms of art and technology with the complex socio-economic and political context in which they are situated.

Benjamin's text deals with the situation of the 1930s by analysing how new art and technology affect the “superstructure” – the intellectual, political, and economic elite – of society. Where Marx gave a “prognostic” description of the development of industrial capitalism,^[4] even if it was still in a very rudimentary form at the time of his writing, Benjamin wants to see if he could understand how the upper echelon of culture, knowledge, and art will change through the technologies of industrial capitalism. The main transformation he thereby identifies is the rapid increase of the possibility of mass reproduction. In the field of culture, reproductive technology such as film and photography have an equally profound impact on how ideas would disseminate through photographic and cinematographic image production and how also the understanding of the self would even change through confrontation with the photographed or filmed double. Benjamin describes the main consequence of these new media famously as the “withering” of “aura”.^[5]

The concept of aura remains profoundly complex and even in the short text is given a double definition. At first he describes it as the “here and now” of the work, the simple fact that the work exists as a singular, unique, and an original object at one location at each moment.^[6] Later in

^[3] *Ibid.*, p. 506; *ibid.*, p. 269.

^[4] *Ibid.*, p. 473; *ibid.*, p. 251.

^[5] *Ibid.*, p. 477; *ibid.*, p. 254.

^[6] *Ibid.*, p. 475; *ibid.*, p. 253.

[7] Ibid., p. 479; *ibid.*, p. 255.

[8] Ibid.

[9] Ibid., pp. 476–477; *ibid.*, p. 254.

[10] Ibid., pp. 498–499; *ibid.*, pp. 265–266.

[11] Ibid., p. 263; *ibid.*, p. 495.

[12] Ibid., pp. 495–496; *ibid.*, p. 263.

[13] Ibid., pp. 504–505; *ibid.*, p. 268.

[14] See Alois Riegl: *Spätromische Kunstindustrie*, 2nd ed., Vienna 1927.

[15] Benjamin: *Gesammelte Schriften* (note 1), p. 479; Benjamin: *Selected Writings* (note 1), p. 255. On the topic of Benjamin and Riegl see also Wolfgang Kemp: *Fernbilder. Benjamin und die Kunstwissenschaft*, in: Burkhard Lindner (ed.): „Links hatte noch alles sich zu enträtseln...“ Walter Benjamin im Kontext, Frankfurt am Main 1978, pp. 224–287.

[16] Alois Riegl: *Gesammelte Aufsätze*, Vienna 1996, pp. 27–37.

the text he deploys somewhat more poetic language, describing aura as the “apparition of a distance, however near it may be.”^[7] In philosophical terms, in the first formulation Benjamin describes the ontology of aura, the fact that it can only *be* if it can be linked to the certainty of things being unique, singular, and located. The second description touches upon the epistemology of aura, focusing on how aura appears and can be known. Then new media like film and photography disrupt both the ontological and epistemological structure of aura. In these media it is possible to have multiple versions of the same, which can then appear to many people at similar moments in newspapers or movie theatres. How this changes aura is, in Benjamin’s analysis, by reducing the sense of separation or distance between person and event as it can now occur within the vicinity of multiple people at the same time.

To Benjamin overcoming “distance” is one of the most important things to understand. Throughout the text this point is returned to all the time. It starts by noticing “the desire of the present-day masses to ‘get closer’ to things.”^[8] This desire is answered in photography which makes it possible for artworks to move from their place of origin. Sculptures on buildings that could first only be viewed from far away, can now “meet” the spectator at home.^[9] Photography and film can even improve the human eye through special lenses and slowmotion technology, which allows time to slow down or the eye to scan the surface of things in a manner before impossible. Here the senses are stretched to allow the subject to dwell closer to things or events, watching them from very nearby or through slowing down the unfolding.^[10] Describing how the camera operates when recording, Benjamin again points to the annihilation of distance that results from the physical presence of the camera “in” the scene recorded.^[11] He even presents the cameraman as a surgeon who enters the body of his patient,^[12] radically reducing the distance between himself/herself and its subject to the degree of penetration of the body. Benjamin ultimately turns to architecture and considers how the common mode of engaging with the world for the modern masses is by moving in and through things, rather than observing them from a distance.^[13] The optical appreciation of architecture, characterised by observing the façade of a building from a distance, is replaced by the distracted familiarizing of a building through its “tactile” use.

Interesting in Benjamin’s analysis of the disappearance of distance in modern society is that it runs exactly counter to the theory presented by the art historian who is one of the key sources of inspiration for Benjamin: Alois Riegl. The notions of “optical” and “tactile” as used at the end of the text, for instance, originate from Riegl’s study *Late Roman Art Industry*.^[14] It is Riegl who Benjamin quotes as the exemplary scholar in his text and it is Riegl who writes on modern art as defined by a distinct use of distance.^[15] Only Riegl defends the exact opposite of Benjamin’s position by understanding distance as the essential positive value of modern art. In the text *Atmosphere as the Content of Modern Art* (Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst) Riegl starts with an anecdote whereby he positions himself on the top of a mountain while observing a beautiful valley.^[16] In his description he explains how confusing and sometimes even unpleasant the things he observes are at close range. When observing things nearby, Riegl details, one tends to analyse the phenomenon primarily in terms of how it might threaten or impact oneself. This makes it impossible to understand the thing in its context and as part of an overall historical

development. Only if one can observe something “relaxed” and “from a distance” is it possible to appreciate it, because only then is it possible to place the phenomenon within the development of the world.

Even if not explicit, it is hard to ignore Benjamin’s uses of the same metaphor of viewing a mountain range to explain aura: “To follow with one’s eye – while resting on a summer afternoon – a mountain range on the horizon or a branch that casts its shadow on the beholder is to breathe the aura of those mountains, of that branch.”^[17] In this description Benjamin clearly introduces the exact same ingredients as Riegl does in his text on modern art: relaxation and distance. Only instead of believing that only the distanced observer can understand the things properly, Benjamin suggests that the masses are able to absorb the meaning of things through touching and in a mode of distraction. How are we to understand this contrasting view to Riegl, while simultaneously paying tribute to him?

The key lies in a philological observation made by Georges Didi-Huberman when doing a close read of Benjamin’s text.^[18] Didi-Huberman notices that while Benjamin might speak of the disappearance of aura, he has a very particular understanding of what this disappearance means. Early in his work *The Origin of German Tragic Drama* published in 1928, Benjamin formulated a different notion of origin as a whirlpool of remembering and forgetting. What happens in modern times is not that aura vanishes off the stage altogether, but it is displaced and folded into an experience, which now no longer “imposes” aura upon the image, but “supposes” it. The return to the “tactile” therefore is not a return to a pre-auratic, or post-auratic perception, if ever such a thing could exist, yet it can better be understood as a calibration of perception whereby it approaches and moves through (or with) the image in a different manner. Distance is, as it were, folded into perception to unravel through new forms of perception, which can constructively draw on a form of distraction that allows the subject to develop an embodied understanding appropriate for the age of reproduction.

To Benjamin the overcoming of distance was a consequence of the proliferation of technological reproducibility. Referring again to Riegl and his seminal work *Late Roman Art Industry*, Benjamin states “just as the entire mode of existence of human collectives changes over long historical periods, so too does their mode of perception.”^[19] His anxiety when it comes to fascism is that it keeps the structure of the old mode of perception, with its inclination towards distanced observation, while using a new medium radically disposed to annihilate distance. Why this is problematic becomes most explicit at the very end of the text:

„Fiat ars – pereat mundus,“ says fascism, expecting from war, as Marinetti admits, the artistic gratification of a sense perception altered by technology. [...] Humankind, which once, in Homer, was an object of contemplation for the Olympian gods, has now become one for itself. Its self-alienation has reached the point where it can experience its own annihilation as a supreme aesthetic pleasure.^[20]

The metaphor has a clear spatial structure, again repeating the image of the mountain view, only now not by a man, but by the Olympian gods. The divine attraction of the view from afar comes at the cost of separation that inspires a dangerous form of alienation, especially when what is viewed from the mountaintop includes oneself. Indirectly the final metaphor of the text refers to a disembodied watching of the self, which can be realized

^[17] Benjamin: *Gesammelte Schriften* (note 1), p. 479; Benjamin: *Selected Writings* (note 1), p. 255.

^[18] Georges Didi-Huberman: *The Supposition of the Aura: The Now, The Then, and Modernity*, in: Andrew Benjamin (ed.): *Walter Benjamin and History*, London/New York 2005, pp. 3–18.

^[19] Benjamin: *Gesammelte Schriften* (note 1), p. 479; Benjamin: *Selected Writings* (note 1), p. 255.

^[20] *Ibid.*, p. 508; *ibid.*, p. 270.

in watching cinematographic recordings of a mass rally or event.

Even if not mentioned explicitly in the third and last version of the text, in the first version this section was linked directly to fascist propaganda film:

In great ceremonial processions, giant rallies and mass sporting events, and in war, all of which are now fed into the recording apparatus, the masses come face to face with themselves. This process, whose significance need hardly be emphasized, is closely bound up with the development of reproduction, or as the case may be, recording technologies. In general, mass movements are more clearly apprehended by the camera than by the eye. A bird's-eye view best captures assemblies of hundreds of thousands. And even when this perspective is no less accessible to the human eye than to the camera, the image formed by the eye cannot be enlarged in the same way as a photograph.^[21]

^[21] Ibid., p. 467; English version translated by Michael W. Jennings in *Grey Room* 39 (spring 2010), pp. 39–40.

This section seems clearly inspired by Leni Riefenstahl's *Triumph des Willens* of 1935, the year Benjamin started writing his text. Riefenstahl is a master of the spectacular overview shot, dramatized by the monumental stage of Albert Speer for the Nazi party rally in Nuremberg. The film starts in a plane, following how Adolf Hitler oversees his country from Olympian heights. Throughout there is a constant interplay of large vistas that show endless masses of uniformed men, who in the vastness become one homogenous body. When the youth have playful competitions, they play human horse-chariot, whereby one youngster stands on the backs of several others. All the time individual bodies are absorbed in the bigger body of the movement and finally in the ultimate, larger than life body of Hitler himself, who in the documentation of the speech is shot so that he does not fit the screen. In pre-modern, pre-mass society only a small societal elite could experience these large vistas, understanding, as Riegl did on his mountaintop, how from a distance things display their position as part of a whole. It was the privileged view of the elite who obtained right to govern due to this comprehensive perspective. The National Socialists kept this view from afar, only they offered it to all "the Germans" who all should feel they are the successors of kings. They could all oversee the whole, but at the same time were cunningly tricked to forget that they themselves are also in the image as cannon fodder necessary for the inevitable war when this race of "kings" demand other races serve them.

In Benjamin's text this use of film is presented against socialist films, most notably those of Dziga Vertov, whose work shows an interesting contrast to Riefenstahl's approach. Benjamin refers to Vertov's *Three Songs of Lenin* of 1934,^[22] a film that celebrates Lenin through three songs that mark the diversity and unity of the Soviet Union. Yet even more instructive is his earlier masterpiece *Man with a Movie Camera* of 1929, which Benjamin did not mention here. Vertov also depicts Soviet society as an organic and dynamic whole, though he constantly emphasises that the whole only becomes visible through the lens of the camera. In Vertov's 1929 film the main hero is not Lenin nor a political leader, but the man with the movie camera, or even the movie camera itself. The whole film follows a man with a camera who records daily life in the Soviet Union. In several scenes the camera even comes to life through stop-motion animation, actually becoming itself a moving, seeing animal. Instead of allowing the viewer to associate with the noble perspective of the elevated king, Vertov pushes the viewer to associate with the camera. At the end of his text Benjamin laments that "society was not mature enough to make technology its

^[22] Benjamin: *Gesammelte Schriften* (note 1), p. 493; Benjamin: *Selected Writings* (note 1), p. 262.

organ.” It is well conceivable that he saw the first possibility of such organic merging of life and technology in Vertov’s films.

The Soviet filmmaker provides a bridge to Lissitzky’s *Abstract Cabinet* as he visited the space in Hanover the same year he presented *Man with the Movie Camera*. After sitting in the *Abstract Cabinet* for quite a while, he wrote to Lissitzky: “I sat there for a long time, looked around and groped.”^[23] In a 2003 essay, art historian Maria Gough has used Vertov’s description of Lissitzky’s design as the basis for a very rich and detailed analysis of the *Abstract Cabinet*, which I will essentially follow here.^[24] What Vertov referred to with his remark is the wondrous effect the space had on the viewing subject, as the space was decorated with thin strips of metal orthogonally attached to the grey wall, painted white on the one side, and black on the other. When moving through the space this created an “optical dynamic”, a type of flickering sensation that today one would associate with certain forms of Op Art. The metal strips were but one – even if the most spectacular – of several elements of the *Abstract Cabinet* that introduced dynamism into the gallery. Next to this Lissitzky had added a type of wall vitrine with paintings in them, which the viewer could move to decide which painting to watch where. One wall of the space was completely covered with a large piece of display furniture, which also blocked and diffused the light of a large window on one side of the gallery. This display cupboard could be used to show graphic work, but also had space for a small sculpture with a mirror behind it. This seemingly insignificant gesture allowed the viewer to see the back of the sculpture, as it was impossible to walk around it. Yet it also again introduced another image plane that would move and change with the viewer, further confusing the viewing experience as it would also present the metal strips. It intensified the experience of the metal strips further, as the viewer would see the other side of the strips, seeing both the white and the black sides at the same time. The whole room full of tricks in the end left Vertov “groping”, which is the translated term from the Russian “*oshchupyval*”, a rather harsh, sexually charged term that refers to “feeling your way around”.

Within the context of a museum space it is rather unusual to end up with such a bodily qualification. As Brian O’Doherty has so elegantly described in his famous *Inside the White Cube*, in the gallery “the presence of that odd piece of furniture, your own body, seems superfluous, an intrusion.”^[25] On all fronts Lissitzky’s design breaks with this modern museum logic in composing a space that at no point ignores the body. First Lissitzky allows the viewing subject to intervene in the display, giving them the chance to move the works around in the wall vitrines. Second, the metal strips produce a constant flickering sensation with each movement of the head or body. Finally, the mirror even brings the viewing subject into the room as a (mirror) image. Constantly, the presence of the body thereby is acknowledged, but also specified. What Lissitzky highlights is the fact that what is seen is the result of the relational presence of the viewing body and what is viewed. Distance is perhaps not overcome in this strategy. Yet it is constantly emphasised as a quality that defines what is seen, which then no longer exists on its own, but only in relation.

Lissitzky’s motivation to design a space that constantly points towards the constructive distance that exists between viewer and object has a different source than Benjamin’s Rieglian speculation. In her study on the impact of the theory of relativity on modern art, art historian Linda Dalrymple Henderson traces back how Lissitzky was part of a large group

^[23] Quoted in Maria Gough: *Constructivism Disoriented: El Lissitzky's Dresden and Hanover Demonstrationräume*, in: Nancy Perloff/Brian M. Reed (eds.): *Situating El Lissitzky: Vitebsk, Berlin, Moscow (Issues & Debates)*, Los Angeles 2003, p. 81.

^[24] *Ibid.*, pp. 77–125.

^[25] Brian O’Doherty: *Inside the White Cube, The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley/Los Angeles 1999, p. 15.

[263] Linda Dalrymple Henderson: *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Revised Edition, Cambridge/London 2013, pp. 427–434.

[271] This conclusion is deliberately speculative. It can be that Lissitzky was aware of Riegl's theory and that his understanding of fascism is built up along similar lines. In my research, however, I found no indications of this.

[281] On Dorner's education see Samuel Cauman: *Das Lebende Museum, Erfahrungen eines Kunsthistorikers und Museumsdirektors* (1958), Hanover 1960, pp. 27–37 and also Alexander Dorner: *The Way Beyond 'Art'*, New York 1958, pp. 15–19.

[291] I have published earlier on this point in Steven ten Thije: *A Space Beyond Dualism – On Alois Riegl's Influence on Alexander Dorner's „Atmosphere Rooms“*, in: Kai-Uwe Hemken (ed.): *Kritische Szenografie. Die Kunstausstellung im 21. Jahrhundert*, Bielefeld 2015, pp. 411–416.

[301] See Alexis Joachimides: *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880 – 1940*, Dresden 2001.

of early twentieth-century artists who were fascinated by Einstein's discovery.^[26] The inspiration artists took from Einstein was often based on a quite limited understanding of the mathematics that informs the theory of relativity. Only Lissitzky was a trained architect and engineer and in the 1920s took time to study the history of geometry. After this he came to the conclusion that the fourth dimension could never be “spatialised” as for instance Kazimir Malevich believed. Instead of searching for a pictorial or graphic translation of the fourth dimension into the image, Lissitzky became convinced that the fourth dimension could only be introduced through the active consideration of time. His shift in the 1920s towards spatial installations as in the *Proun Room* in Berlin from 1923, or a later installation of the work in Dresden and the *Abstract Cabinet*, all function as experiments to incorporate a spatialisation of time in a literal manner, by taking into account the time it takes to physically move through space while viewing the work. Lissitzky's work is in this sense in line with Benjamin's (Rieglian) observation that over time the human “modes of perception” change. In his exhibition design Lissitzky gives shape to a type of experience that incorporates another understanding of space and time. He did not consider the image a coherent container of a moment in time, as the traditional “window to the world” understanding of painting maintains. Lissitzky instead made works that understand experience as informed by a temporal unfolding. If incorporated in the way in which an artwork or spatial design is organised, it would allow the viewing subject to decode their experience in a different manner, allowing for a new understanding of the world. Lissitzky did not seem informed by Riegl's description of modern art, as based on distance, nor does he seem to arrive at his design in the same manner as Benjamin arrived at his understanding of the political importance of repositioning distance in the manner in which people relate to world.^[27] The person who seems to bridge Lissitzky's interest in distance and his source of inspiration for the theory of relativity, with Benjamin's understanding of the aesthetic problems of fascism, is the commissioner of the *Abstract Cabinet*, museum curator Alexander Dorner.

Dorner became director of the Provinzialmuseum Hannover (now Landesmuseum Hannover) in the 1920s and took on the task to restructure the rich museum collection, which ranged from fossils and archaeological finds to contemporary art. Trained in Berlin as an art historian, he was part of a small clique, which included Erwin Panofsky, who favoured the newly developed art historical perspective of Riegl, over the dominant empirical positivism employed by, among others, his teacher Adolph Goldschmidt.^[28] Even if he would later distance himself from Riegl, during his Hanover years, his activities as a curator appear to be strongly influenced by the Austrian art historian – the “atmosphere rooms” he developed to show the collection have quite a profoundly Rieglian twist.^[29]

When working on his new collection display, Dorner joined a young generation of new museum directors who in different ways tried to break out of the “warehouse” model which they inherited from the nineteenth century.^[30] Instead of simply cramming as much work as possible onto the gallery walls, the new generation tried to create open and legible presentations of the collection that combined seduction with education. Within this group Dorner took an experimental position, going beyond a focus on elegant display. In the Provinzialmuseum Hannover he presented the collection as a progressive story in which every period was marked by its own distinct visual logic. The method he developed to do this

he named atmosphere rooms, in which he would unify the art presented in the room by adding distinct, coloured wallpaper. These colours would optically allow the viewer to link the works, bringing them into an “atmosphere” which highlighted their similarity. He actively distinguishes this method from the practice of period rooms that presented artworks in a recreated ‘original’ context. The atmosphere rooms did not want to reproduce a context, but to stimulate the sensibility of a historical period. The focus was more directed to the experience, than to the notion that the room should produce a historicist copy of a previous historical moment.

In itself this might be a relatively modest innovation within the field of exhibition design (especially considering the widely spread practice of coloured wallpaper in exhibitions).^[31] What makes Dorner’s innovation interesting within the framework of our discussion here is that the strategy shows strong parallels to a particular reading of Baroque art advanced by Riegl just before Dorner’s installation. Riegl had recently finished the quite remarkable book *The Group Portraiture of Holland* in which he offers a reading of especially Rembrandt’s work.^[32] In this study he understands the chromatic unity of Rembrandt’s painting as instrumental to the visual logic (and achievement) of the work. Rembrandt’s use of a quite subdued palette of colours, combined with a specific use of shadows whereby the edges of solid volumes as it were ‘bleed’ into the space around them, allows him to create a whole different type of relationship between the figures in the painting and the space in which they are situated. In Riegl’s analysis Rembrandt manages to create a type of painting in which there is no hard separation between a solid volume and the space around it. The figures are therefore not painted by defining their edges, which are projected into an empty box, but are contractions in a continuous plane of visibility and materiality that lose their massiveness at the edge and then blur into space.

Dorner, at that time still under the spell of Riegl, was undoubtedly aware of this text and appears to have introduced part of Rembrandt’s strategy into the exhibition design. By picking a dominant colour from the works in a gallery to use as background, the overall range of the colours in the space is not so much reduced as it is offered a strong foundation. The viewer will then also, just as in Rembrandt’s paintings, be able to allow for the different paintings in the gallery to blur into one another.

What makes Dorner’s deployment of a visual strategy that shows strong similarities with Riegl’s reading of the Dutch group portrait even more interesting for us, is both Riegl’s and Dorner’s explicit linking of these visual strategies to sociopolitical formations. Riegl in the introduction of this book considers the Dutch genre of painting as contiguous with the proto-democratic shape of society of seventeenth-century Netherlands.^[33] Older representational strategies were based on a hierarchical model, whereby all things are organised in a clear relation of authority to each other and then governed by God’s creation in its totality. Dutch society knew a strong merchant class who made decisions as equals. The relationships between the subjects therefore needed to reflect this equality, from which Rembrandt drew the ultimate pictorial, philosophical consequence by optically allowing subjects to blur into each other.

Dorner draws similar parallels between the visual logic of art from different periods and the political, economic regime in which they are produced. When discussing Romanticism, for instance, Dorner links the movement to the introduction of a conflict between the notion of “free enterprise” and the “mechanical” understanding of nature as governed by laws which keep the totality of all being always intact.^[34] This creates an

^[31] Charlotte Klonk: *Spaces of Experience, Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*, New Haven/London 2009, pp. 75–79. On the *Abstract Cabinet*, pp. 116–120.

^[32] Alois Riegl: *Das holländische Gruppenporträt*, Vienna 1931, pp. 187–189.

^[33] *Ibid.*, p. 2.

^[34] Dorner: *The Way Beyond 'Art'* (note 28), pp. 100–101.

^[35] Ibid., pp. 114–115.

untenable tension between a desire to freely maximise one's abilities, always at the cost of the freedom of someone else, hence the increased "exploitation of the worker". In art Dorner sees a parallel to Romantic art's introduction of a notion of freedom and autonomy situated completely in a marginal zone of leisure and relaxation. Autonomous or free art in this sense is perfectly contained in the mechanical whole of society.^[35]

The *Abstract Cabinet* for Dorner then marks a next step towards a new visual logic and society. In this development Dorner also deploys an approach to art in tandem with Benjamin, as he also believes that the art appropriate for the modern society is so different from the art before that he gave his later book the title: *The Way Beyond 'Art'*. The formula that Dorner uses to understand this shift is not so much "distance" as such, but is more located in how "space" is understood in different periods. In the classical, pre-modern period, space, in Dorner's analysis, was understood as homogenous and continuous, an empty container in which objects were positioned as having fixed entities with hard edges. Modern culture breaks with this idea of "empty space", seeing it the result of interaction between things that have movement and energy. Things exist not in empty space, but "produce" the space they are in through interaction with one another. The *Abstract Cabinet* is a strong example of this, as it constantly makes the viewer aware that it is movement which influences what is seen. What is in a sense subtly added to the viewer's experience in the atmosphere rooms – the binding together of different works through a linking colour – is made explicit in the *Abstract Cabinet*. Here the walls no longer allow things to blur into each other, but with each step the viewer creates a new space with its own specific colour intensity. The works here are also no longer linked through colour, but need to be brought into relation through a physical action by moving the vitrines. Finally, the mirror in the corner reminds the viewer that he or she has only one perspective and that a body situated elsewhere would experience the space again in a very different manner.

After this small mapping of the overlap and differences in the work of Riegl, Lissitzky, Dorner and Benjamin, which run through and become explicit in the remarkable exhibition design of the *Abstract Cabinet*, we can return to the initial question of what we can learn from it today. Even if technology has now advanced again in very different trajectories than the film and photography that fascinated this group of artists and thinkers, there is still a lot to be learned from the manner in which they tried to come to terms with what was happening around them. Today it may be digital media and computing, which has profoundly restructured how we engage with the world and communicate with each other. Still, the type of analysis done by Benjamin, Dorner, Riegl and Lissitzky has not lost its relevance. Digital technology has not cancelled or resolved the reconfiguration of the manner in which distance plays an important role in our experience and knowing of the world. Today we can see a similar tension between the direction and possibilities of new technology and the ways in which they are embedded in the governing of our societies. Again there is reason to fear that if we cannot constructively integrate these new forms of exchanging and knowing into our lives, we might redirect its energy to destructive forms of capitalism and cultural politics. Because also again, all across Europe, we can see the beast of a singular, national identity, as defence against current geopolitical uncertainties, rear its ugly head. In times like these it is important to remember and continue the work done in

the 1920s and 1930s to understand and counter this move towards nationalism. In the museum it can be done by trying to understand how the structure of our experience of the world is organised today and how we can positively interact with our communication technology as one way to mediate our experience of the world. There's a poetic justice to the fact that we don't engage with this inspired thinking and work of the past – as with the *Abstract Cabinet* – through an original, but through a copy. This is undoubtedly the best way to reduce the distance between now and then.

Special thanks to Janine Armin for copy-editing.

demonstrationsraum

Ein Ausstellungsprojekt des DFG Graduiertenkollegs 1843 „Das fotografische Dispositiv“ an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig in Zusammenarbeit mit der Vertretung des Landes Niedersachsen beim Bund, Berlin, und dem Sprengel Museum Hannover

30.11.—13.12.2015 Vertretung des Landes Niedersachsen beim Bund, Berlin

5.6.—16.10.2016 Sprengel Museum Hannover

26.10.—11.11.2016 Galerie der

Hochschule für Bildende Künste Braunschweig

19.5.2017—11.6.2017 Kunstraum Art El', Nowosibirsk

Konzept/Recherche/Projektleitung—

DFG Graduiertenkolleg 1843 „Das fotografische Dispositiv“

Carolin Anda,

Yvonne Bialek,

Cornelia Durka,

Alexander Karpisek,

Natascha Pohlmann,

Philipp Sack

Projektbetreuung und Ausstellungsmanagement—

Landesvertretung Niedersachsen

Stefanie Sembill

Projektbetreuung und Ausstellungsmanagement—

Sprengel Museum Hannover

Dr. Isabel Schulz

Projektbetreuung und Ausstellungsmanagement—

Hochschule für Bildende Künste Braunschweig

Karen Klauke, Viola Steinhoff-Meyer

Projektbetreuung und Ausstellungsmanagement—

Goethe-Institut Nowosibirsk

Dr. Stefanie Peter, Elena Nosowa

Technische Umsetzung

Die Etagen GmbH, Osnabrück

Gestaltung

Friederike Kühne

Sprecherin— DFG Graduiertenkolleg 1843 „Das fotografische Dispositiv“

Prof. Dr. Katharina Sykora

Koordination und Mittelverwaltung—

Graduiertenkolleg „Das fotografische Dispositiv“

Marcelina Kwiatkowski (bis Februar 2017)/Katrin Weleda (ab März 2017)

Technische und inhaltliche Beratung
 Prof. Uli Plank, Institut für Medienforschung,
 Hochschule für Bildende Künste Braunschweig
 Prof. Michael Jonas, Institut für Medienforschung,
 Hochschule für Bildende Künste Braunschweig
 Prof. Markus Miessen, Studio Miessen,
 Berlin und University of Southern California | Los Angeles, USA

Partner und Sponsoren



Niedersachsen
Landesvertretung



Stiftung
Niedersachsen

SPRENGEL MUSEUM HANNOVER

DFG

DAS FOTO
GRAFISCHE
DISPOSITIV

Braunschweig University of Art
Hochschule für Bildende Künste Braunschweig



NORD/LB



Fördererkreis der
Hochschule für Bildende Künste
in Braunschweig e.V.

Die Etagen



