

Cornelia Oßwald-Hoffmann: Zauber ... und Zeigeräume. Raumgestaltungen der 20er und 30er Jahre; München: Akademischer Verlag München 2003, 432 Seiten, 53 Abb., ISBN 3-932965-72-8

Als in den 1980er Jahren die Installationskunst verstärkt ins Blickfeld der Ausstellungsmacher und der Kunstwissenschaft trat, begann man, die Erinnerung an die Vorläufer dieser Gattung aufzufrischen. Eine Reihe von Ausstellungen und Büchern befaßten sich mit dem Thema der raumgreifenden Kunst, das sich gerade in der Frühzeit fließend mit dem der Ausstellungsinszenierungen der Avantgarde mischt¹. Man könnte daher meinen, daß dieser Aspekt der Moderne hinlänglich bekannt ist. Die Münchner Dissertation von Cornelia Oßwald-Hoffmann zeigt aber in der genauen Analyse zweier zentraler Werkgruppen, daß das Potential dieser Vorläufer noch nicht ausreichend gewürdigt wurde.

Vorgestellt werden Kurt Schwitters' erste „Ateliergestaltung“ (1918–20) sowie der daraus entwickelte „Merzbau“ in Hannover (1923/24–1936) und El Lissitzkys „Prounen-Raum“ für die Große Berliner Kunstausstellung 1923, sein „Raum für konstruktive Kunst“ auf der Internationalen Kunstausstellung in Dresden 1926 sowie das „Abstrakte Kabinett“ für das Landesmuseum Hannover (1926–37). Den Werken ist gemeinsam, daß sie in ihrer Originalfassung nicht mehr existieren, aber posthum nach Photographien rekonstruiert wurden, so daß sie im heutigen Bewußtsein eine merkwürdige Präsenz haben. Die Rekonstruktionen haben sich vor die ursprünglichen, von den Künstlern geschaffenen Fassungen geschoben.

Das wird beim „Merzbau“ besonders deutlich, der in der Rekonstruktion wie ein abgeschlossenes Kunstwerk wirkt. Schwitters konzipierte ihn hingegen, wie Cornelia Oßwald-Hoffmann erstmals so deutlich herausstellt, als begehbares und damit vom Besucher in einem Zeitablauf erlebbares Werk. Vor allem aber war er ein „Work in progress“, dessen Wandlungen als Teil der Werkstrategie anzusehen sind. Daher kann es auch nicht ‚die‘ Rekonstruktion geben. Die Autorin belegt diese Interpretation anhand einer detaillierten Rekonstruktion der Baugeschichte, obwohl diese von Schwitters selbst bereits verschleiert worden war.

Während der „Merzbau“ im Privaten wuchs und dann öffentlich gemacht wurde, war Lissitzkys „Prounen-Raum“ von vorne herein als Ausstellungskunstwerk für das Gebäude am Lehrter Bahnhof konzipiert worden. Innerhalb der Großausstellung, die noch im Stile des 19. Jahrhunderts durchgeführt wurde, versuchte die „Novembergruppe“ 1923 neue Präsentationsformen, die vom Charakter der Verkaufsausstellung und des Bildermarktes wegführen sollten. Der „Demonstrationsraum“ neuer Kunst, ein Begriff Theo van Doesburgs, wurde dabei von Lissitzky zum Raumkunstwerk umgedeutet.

1 Um nur einige Publikationen zu erwähnen: Stationen der Moderne, Ausst. Kat. Berlinische Galerie; Berlin: Nicolai 1988; BERND KLÜSER & KATHARINA HEGEWISCH (Hrsg.): Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts; Frankfurt a. M./ Leipzig: Insel 1991; SABINE FORSTHUBER: Moderne Raumkunst. Wiener Ausstellungsbauten von 1898–1914; Wien: Picus 1991; CHRISTINA STOELTING: Inszenierung von Kunst. Die Emanzipation der Ausstellung zum Kunstwerk; Weimar: VDG 2000.

In diesem Falle mußte Cornelia Oßwald-Hoffmann nicht nur die Entstehungsgeschichte rekonstruieren, sondern auch die von Lissitzky selbst gefertigte Dokumentation analysieren, die ihrerseits eine Interpretation des Raumkunstwerkes für die zweidimensionale Reproduktion ist. In der Ausstellung führten Wandreliefs zu einer „Dynamisierung“ des Betrachters, der sich im Raum bewegen mußte. Ob dies den Zeitgenossen verständlich war, bezweifelt die Autorin zu recht (S. 287), denn erst die Installationskunst der 1960er Jahre schulte die Ausstellungsbesucher in einem anderen Wahrnehmungsverhalten, als man es aus den Museen gewohnt war. Dennoch kann sie überzeugend darlegen, daß genau dies Lissitzkys Intention war, der damit sogar bei seinen Künstlerkollegen unverstanden blieb. Er agierte zugleich als Architekt und als Maler, der die Zwei- und Dreidimensionalität in der Schwebe hielt.

Diese Konzeption blieb eine Ausnahme in seinem Werk. Der „Raum für konstruktive Kunst“ – wiederum für eine Ausstellungssituation geschaffen – und das „Abstrakte Kabinett“ – von Alexander Dörner für das Landesmuseum in Hannover in Auftrag gegeben – sollten hingegen neue Präsentationsformen für die Kunst einer Stilrichtung bieten, zu deren prominentesten Vertretern Lissitzky selbst gehörte. Lissitzky wollte damit einen neuen Ausstellungsstandard schaffen; es blieb jedoch bei der einmaligen Ausführung.

Cornelia Oßwald-Hoffmann interpretiert die beiden Werkgruppen vor dem Hintergrund der späteren Entwicklung der Kunstgeschichte mit Installationen und prozeßhafter Kunst. So gelingt es ihr, den zukunftsweisenden Charakter der Arbeiten von Schwitters und Lissitzky herauszuarbeiten, der durch die Rekonstruktionen eher verdeckt wurde. Die Musealisierung führte zu krassen Fehlinterpretationen der Werke, was die materielle Ausführung und vor allem auch die Intention der Künstler betrifft. Nur durch die genaue Rekonstruktion der Entstehungsprozesse konnte dies widerlegt werden. Nach der Lektüre des Buches möchte man die mißverständlichen Rekonstruktionen im Sprengelmuseum, Hannover, und im Van Abbe Museum, Eindhoven, gar nicht mehr sehen.

ANDREAS STROBL

Staatliche Graphische Sammlung München

Nina Koidl: Julio González und Pablo Picasso. Die Entwicklung der linearen Eisenskulptur; Berlin: Dietrich Reimer Verlag 2003; 305 S., 86 SW- und 15 farb. Abb.; ISBN 3-496-01263-3; € 69,-

Nina Koidl unternimmt in ihrer Frankfurter Dissertation über „Julio González und Pablo Picasso. Die Entwicklung der linearen Eisenskulptur“ den fruchtbaren Versuch, das Werk und die intellektuelle Haltung des Bildhauers Julio González präzise innerhalb der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts zu verorten. In weiten Teilen geht es hierbei freilich darum, González' Intentionen und Erfindungen gegen das skulpturale Denken und die bildnerischen Interessen des künstlerischen Fixsterns und Jahrhundertgenies Pablo Picasso abzugrenzen. González, der bekanntermaßen in handwerk-