

Im Vorwort schneidet die Verfasserin kurz die besondere Bedeutung der Museumskonzeption Dorners an: als erster und lange Zeit einziger Museumsmann holte er die Avantgarde – zu seiner Zeit Konstruktivisten und Abstrakte – ins Museum, strebte eine Verbindung von »Kunst und Leben« an, die die Autorin allerdings nicht näher ausführt und die m.E. für ihn die enge Verschränkung von visueller Kultur und Alltag und deren Verdeutlichung für den Museumsbesucher bedeutete, und integrierte neue Medien wie Photo und Film ins Museum. Sein theoretischer Ausgangspunkt und die Grundlagen seines didaktischen Konzepts für den Gesamtaufbau eines Museums sind hingegen nicht in entsprechender Weise neu und singulär: mit seinem »entwicklungsgeschichtlichen« Modell, der chronologischen, gruppenbildenden Ordnung bis in die jüngste Zeit, berührt er sich mit den Konzepten anderer progressiver Museumsleiter, etwa mit Hartlaub in Mannheim oder Gosebruch in Essen. Doch auf einen direkten Vergleich mit diesen Konzeptionen geht die Autorin weder im Vorwort noch an anderer Stelle ein, wiewohl sie in Kap. 2 informative Beschreibungen der Umgestaltungen in den verschiedenen Museen gibt. Auch die zentrale Besonderheit des Dornerschen Ansatzes unter den gleichzeitigen Museumsplanungen, die Betonung des *räumlichen* Denkens und seiner Veränderung in den darstellenden Künsten, unter dessen Leitbegriff er in Hannover den ganzen Rundgang durch die Kunstgeschichte vom Mittelalter bis zur Moderne stellt und aus dessen Logik sich sein Einsatz für die abstrakte Kunst und die Berufung El Lissitzkys überhaupt motiviert, wird von der Autorin im Vorwort nicht erwähnt. Der »entwicklungsgeschichtliche Gedanke« Dorners bleibt hier ein diffuser Begriff, zu dem auch die wenigen Sätze der Autorin für eine Skizzierung seiner theoretischen Voraussetzungen wenig erhellend wirken: »Er [Dorner] selbst bezieht sich auf Alois Riegl und meint, ihn überwunden zu haben. Hegel ist seiner Konstruktion ebenso anzumerken wie der Einfluß des Bauhauses« (S. 7). Die so wichtige Auseinandersetzung Dorners mit Riegl, seinem Lehrer Goldschmidt und anderen zusammenfassenden Entwürfen der Kunstgeschichte der zehner und zwanziger Jahre wird von der

Annegret Hoberg

Endpunkt des Museums oder künstlerische Alternative?

Monika Flacke-Knoch, Museumskonzeptionen in der Weimarer Republik. Die Tätigkeit Alexander Dorners im Provinzialmuseum Hannover. Jonas Verlag, Marburg 1985 (= Kulturwissenschaftliche Reihe Bd 3)

Die 1984 an der Universität Hamburg abgeschlossene Dissertation greift mit dem Wirken Alexander Dorners am Provinzialmuseum Hannover, zu dessen wichtigster und originellster Leistung zweifellos die Einrichtung des »Abstrakten Kabinetts« von El Lissitzky gehört, ein interessantes Thema der Kunstgeschichte und Kunstvermittlung im 20. Jahrhundert auf. Die Behandlung des »Abstrakten Kabinetts« – Raum 45 in der von Dorner im Provinzialmuseum eingerichteten Folge des Museumsrundgangs – und des wenig später geplanten, aber nicht ausgeführten »Raumes der Gegenwart« bildet deshalb auch im 3. Kapitel den Schwerpunkt des Buches. Ein Vorwort (1) und ein einleitendes Kapitel – man muß es einleitend nennen – über die Situation der Kunstmuseen seit 1870 und die Umgestaltungen der Museen in Dresden, Essen, Frankfurt/Main, Hamburg und Mannheim seit 1919 gehen voraus, unter Punkt 4 folgen Schlußbemerkungen.

Autorin leider auch später nirgends erörtert – auch nicht unter Punkt 3.2.1. »Auffassungen Dorners: der entwicklungsgeschichtliche Gedanke«, wo sie im wesentlichen zwei Texte Dorners ausführlich paraphrasiert.

Die Arbeit von Monika Flacke-Knoch, dies sei der Vorstellung der einzelnen Teile vorweggenommen, ist überall da, wo es um theoretische Darstellung und Analyse, um Kommentierung, Auswertung des Materials und Folgerungen geht, recht mager und unbefriedigend, die beschreibenden Teile hingegen, seien es die der Neuordnungen in den dafür ausgewählten Museen oder die Beschreibung von Entwurf und Realisation des »Abstrakten Kabinetts« und der Pläne zum »Raum der Gegenwart« sind anschaulich, klar und präzise und von wohlthuend knapper Nüchternheit.

Das 2. Kapitel unter dem Oberbegriff »Die Museumslandschaft der 20er Jahre – das Bezugfeld Dorners« beginnt mit einem kurzen Blick auf die »Entwicklung der Kunstmuseen (1870-1918)« und hier mit einigen grundsätzlichen Bemerkungen zum Wesen des bürgerlichen Kunstmuseums seit 1800, das im wesentlichen mit zwei Zitaten von Marcuse und Peter Bürger zu der ihm innewohnenden Trennung von »Kunst und Leben« abgehandelt wird.

Es folgen kurze Andeutungen über die Prinzipien der ersten Neuordnungen in den Museen seit 1870, die mit der Absicht der »Selektion« eine Auswahl der oft stark gemischten, ohne unterscheidende Kriterien gehäuften Bestände nach qualitativen Gesichtspunkten vornahm. Der buntgewürfelte Zustand »quo ante« wird weiter unten bei der Besprechung der Neuhängungen, insbesondere in Dresden, etwas konkreter ausgeführt. Aber Dresden war eine fürstliche Galerie, ohnehin bereits nach Schulen geordnet, wie sie dann der Museumsleiter Hans Posse in gelichteter Hängung weiterführte. Man hätte gerne, wenn schon so weit ausgeholt wird, etwas mehr über die »Rumpelkammern« der städtischen und Provinzmuseen erfahren, wo die Stücke offenbar eher panoptikumsartig, als Lebensreste verstanden wurden. Auch bei der Beschreibung des »Status-quo ante« im Provinzialmuseum Hannover kommentiert die Autorin diesen Zustand nicht näher.

Ebenso wird das bereits 1908 von Werner Weißbach gegebene Stichwort der »historischen Bildung« und seine unterschiedliche Interpretation vor und nach dem Ersten Weltkrieg nicht näher ausgeführt.

Es folgt ein weiterer Unterpunkt mit dem anspruchsvollen Titel »Kunstmuseum und Öffentlichkeit – die Krise des Museums 1918«; er wird auf knapp zwei Seiten mit der Besprechung der 1919 vom Deutschen Museumsbund herausgegebenen Aufsatzsammlung »Die Kunstmuseen und das Deutsche Volk« ausgeführt. Wenn dies hier etwas kritisch zur Kenntnis genommen wird, so soll jedoch dabei betont werden, daß ein solches Vorgehen das Problem zahlreicher neuer Doktorarbeiten zu sein scheint: einen Sachverhalt, eine historische Situation anhand von Textexegesen zu beschreiben und ihm damit Genüge zu tun glauben. Hier soll zwar keineswegs positivistischer Faktenhuberei das Wort geredet werden, aber etwas mehr Knochen unter dem weichen Fleisch wünscht man sich schon öfter. Über »Kunstmuseum und Öffentlichkeit« um 1918 erfährt man jedenfalls keinerlei konkrete Daten.

Am auffallendsten werden die Nachteile und Fallen eines Argumentierens nur mit Texten und wenig Fakten m.E. beim anschließenden Unterkapitel zur Museumskonzeption Wilhelm R. Valentiners, Ende 1918 von ihm in einer Denkschrift des »Arbeitsrats für Kunst« niedergelegt. Valentiners Vorschläge zur »Umgestaltung der Museen im Sinne der neuen Zeit«, die die Autorin bereits in ihrer Marburger Magisterarbeit und in einer Zusammenfassung für die »Kritischen Berichte« 4/5, 1980 dargestellt hat, werden recht ausführlich paraphrasiert, wobei – besonders wenn man das ganze Buch gelesen hat – der Stellenwert dieses Passus nicht deutlich wird. Es stellt sich die Frage, welche Wichtigkeit die Konzeption Valentiners tatsächlich hatte, zumal mehrfach deutlich wird, daß sie Ablehnung von allen Seiten erfuhr und nahezu folgenlos blieb. Bereits in »KB« 1980 heißt es dazu: Valentiner ging 1921 nach Amerika zurück, »seine Museumsschrift geriet in Vergessenheit, ihre Anregungen wurden nicht mehr aufgegriffen« (S. 49). Hier wird auch unter der »Rezeption Valentiners« die heftige Kritik angeführt, u.a. der Kom-

mentar von Ludwig Justi, der das Konzept ein »Gewirr von Unmöglichkeiten und Selbstverständlichkeiten, von verstaubten Gedanken und Gemeinplätzen« nennt (1980, S. 54). Eine Verbindung zu Alexander Dorner wird nicht gezogen; man hätte, wenn überhaupt so breit, Valentiner an anderer Stelle, im Zusammenhang mit dem Konzept Dorners abhandeln sollen und auf gemeinsame Intentionen, etwa den Gedanken, »eine Reihe von Gesamtbildern der künstlerisch bedeutungsvollen Epochen in zeitlicher Anordnung« zu geben, untersuchen können.

Mit Beginn der Abschnitte zu den Neuordnungen in den Museen von Dresden, Essen, Frankfurt, Hamburg und Mannheim unter den Leitern Posse, Gosebruch, Swarzenski, Sauerlandt und Hartlaub wird die Arbeit zusehends lebendiger und interessanter. Nacheinander stellt Flacke-Knoch die von ihr ausgewählten und für die Museumsentwicklung in der Weimarer Republik repräsentativen Umgestaltungen vor, wobei überall die Einbeziehung der zeitgenössischen Kunst wichtig wird. Die bei allen Gemeinsamkeiten durchaus unterschiedlichen Konzepte – in Essen und Hamburg galt neben der chronologischen Ordnung auch das »Prinzip Mischung« von Zeiten und Gattungen aus künstlerischen und erzieherischen Gesichtspunkten, während in Mannheim etwa Hartlaub, auch bedingt durch die Sammlungssituation, die progressivsten und mit der »Neuen Sachlichkeit« zeitlich am weitesten herausgeschobenen Positionen besetzte – stellt die Autorin zunächst in ihrer praktischen Realisierung dar. Dabei geht sie, wie jeder gute Museumsdirektor es tut, von den Gegebenheiten der Sammlungsgeschichte ebenso aus wie von denen der Räumlichkeiten. In der Beschreibung der verschiedenen Museen, der Lage und Abfolge ihrer Räume, die häufig bestimmte Lösungen nahelegen oder zumindest mitbedingen, geht sie deshalb auch von den einzelnen Grundrissen aus, die den insgesamt guten und informativen Abbildungsteil eröffnen. Die Umgestaltungen werden von der Verfasserin in ihren wichtigsten Zügen beschreibend anschaulich gemacht, ohne daß ihre Ausführungen dabei zu breit geraten. Im Anschluß daran werden die Anliegen und Zielvorstellungen der Sammlungsleiter anhand ihrer schriftlichen

Äußerungen noch einmal zusammenfassend überprüft und gegeneinander gehalten.

Der 3. und Hauptteil der Arbeit dann beschäftigt sich mit der Museumskonzeption Alexander Dorners. Dorner, seit 1919 »wissenschaftlicher Hilfsarbeiter für die kunsthistorischen Abteilungen« am Provinzialmuseum Hannover, seit 1923 deren Direktor, konnte erst in leitender Position praktische Maßnahmen zur Neuordnung der Sammlung einleiten, die durch die – von der Autorin im 1. Unterpunkt ausgeführten – besonderen Besitzverhältnisse und unterschiedlichen Sammlungskomplexe in Hannover erschwert worden waren.

Vor die Erläuterung der praktischen Neuordnung der Gemäldegalerie stellt die Verfasserin eine längere – bereits erwähnte – Passage zu Alexander Dorners »entwicklungsgeschichtlichem Gedanken«. Das prozeßhafte Denken Dorners, das er in seinem Museumskonzept verblüffend folgerichtig umsetzt, wird, wie die Autorin selbst vorausschickt, zunächst lediglich referiert, »ohne mögliche Bezüge zu anderen Überlegungen der Zeit zu bedenken. Erst im Anschluß daran werden Verbindungen gezogen« (S. 40). Dies läßt den Leser hoffen, zumal die einzige grundsätzliche Feststellung dazu – »Die Geschichte als Prozeß zu definieren, ist nicht ganz neu. Spätestens seit Hegel ist dieser Gedanke virulent« (S. 40) – verkürzt und wenig haltbar erscheint. Auf mehreren Seiten referiert Flacke-Knoch dann die entwicklungs-geschichtlichen Vorstellungen Dorners, die für ihn stets Entwicklung des Raumgedankens bedeuten, überwiegend aus zwei größeren Schriften des Museumsleiters, aus dem *Amtlichen Führer durch die Kunstsammlungen Hannovers*, 1926 und seinem Band *Meister Bertram von Minden* von 1937. An dieser Stelle ist zu erwähnen, daß sich im Literaturverzeichnis der Arbeit eine sehr verdienstvolle Zusammenstellung der zahlreichen Schriften Dorners findet, die für jeden an diesem Thema Interessierten sehr nützlich sein dürfte. Man hätte sich nur, wie oben schon erwähnt, eine genauere Auseinandersetzung mit den Einflüssen seiner Zeit gewünscht, auf die sich Dorner offenbar mehrfach explizit bezieht. Denn die nun folgenden ausführlichen Zitate scheinen eine Verarbeitung der gängigsten und

führenden kunsthistorischen Lehre bezüglich der Entwicklung der Raumauffassung vom frühen über das hohe Mittelalter, über Neuzeit, 19. Jahrhundert bis zur Moderne zu sein. Die Bruchstelle ist für Dorner die Zeit der Romantik, seit der es keinen einheitlichen Bildraum mehr gibt und das subjektive Raumgefühl zum Maßstab wird. Erst mit dem Konstruktivismus eines Lissitzky und Moholy-Nagy sei eine Versöhnung der auseinandertreibenden Entwicklung auf neuer Ebene erreicht, »hier«, so Dorner, »hat der neue Inhalt seine eigene neue Form aufgebaut« (zit. S. 45). Die entscheidende Wende, die für Dorner in Konstruktivismus und Abstraktion liegt, ist der Schritt in eine neue Dimension der räumlichen Wahrnehmung, die Realisierung der 4. Dimension mit adäquaten Darstellungsmitteln, die den Raum als Zentrum von Bewegungs- und Energieströmen erfahrbar machen. Die Konsequenzen dieser Überzeugung von einer folgerichtigen Entwicklung der darstellenden Künste nach dem Prinzip der Raumauffassung, unter deren Leitmotiv Dorner auch die historischen Säle der hannoverschen Galerie neu ordnet und durch Hängung, Farbgebung, ja selbst durch Rahmung akzentuiert, erwähnt Flacke-Knoch kurz: in dem für Dorner logisch anschließendem »Abstrakten Kabinett« wird das neue Stadium der »Allräumlichkeit« anschaulich dadurch, daß sich der Betrachter nun selbst mitten im Raum erlebt; das Moment von Zeit und Bewegung wird durch neue Medien, etwa den Film, zusätzlich realisiert.

Alle diese Gesichtspunkte hätten an dieser Stelle m.E. weiter durchdacht werden können, da sie für den folgenden Punkt des Buches, die Behandlung des »Abstrakten Kabinetts«, das Gesamtverständnis für das Unternehmen und die Anteile Dorners und El Lissitzkys eingängiger gemacht hätten. Wichtig erscheint mir, daß Lissitzky seine *Prounenbilder* – die neben anderen exemplarisch für die neue Kunst im »Abstrakten Kabinett« hingen, als »Umsteigestationen von der Malerei zur Architektur« bezeichnet, daß für ihn, ähnlich wie für Dorner, die neue Kunst wesentlich in räumlichen Zusammenhängen zu denken ist. Dieser Aspekt der im architektonischen Verbund angewandten Kunst rückt beide in die Nähe der Bauhausgedanken; die

Tatsache, daß Dorner in einem Vortrag 1929 die Prinzipien der »Allräumlichkeit« an Beispielen aus dem Bauhaus verdeutlicht, wird von der Autorin nicht weiter kommentiert. Deshalb bleibt auch der Hinweis auf die Absicht Dorners von einer Verbindung von »Kunst und Leben« (weiter unten nach der Beschreibung der praktischen Maßnahmen in der Galerie, S. 55) ein nicht sehr deutlich herbeigeführtes Fazit.

Dafür schließt die Autorin das wichtige Unterkapitel zu Dorners theoretischen Überzeugungen mit den bereits angekündigten Verbindungslinien zu den Ideen seiner Zeit. In vier knappen Absätzen erwähnt sie dafür – in dieser Reihenfolge – Dagobert Frey, Guillaume Apollinaire, Tom Gibbon (mit einem Aufsatz im *Warburg Journal* 1981) und Otto Grautoff (mit seinem Buch *Formzertrümmerung und Formaufbau in der bildenden Kunst*). Apollinaire habe in seinem Buch *Les peintres cubistes* »die Auflösung der traditionellen Raumauffassung konstatiert und einen Zusammenhang zwischen dem Kubismus und der ›Vierten Dimension‹ gesehen«, Grautoff habe bereits 1919 den Beginn der Moderne in die Romantik verlegt. »Tom Gibbon meint, daß der Begriff ›Vierte Dimension‹ selbst ›was already common sense during the 1890s‹« (S. 47). Insbesondere dieser Beleg erscheint in doppelter Hinsicht, einerseits in seiner offenbar beabsichtigten Funktion als »Quelle« für Alexander Dorner als auch gegenüber der umfangreichen und profunden Sekundärliteratur zum Problem der vierten Dimension in der bildenden Kunst des frühen 20. Jahrhunderts von entwaffnender Naivität.

Doch, wie gesagt, man wende sich lieber den Stärken dieser Arbeit zu. Die beiden Kernpunkte (3.2.2.2. Das abstrakte Kabinett, 3.2.2.3. Die Konzeption des Raumes der Gegenwart) bieten mit dem Vergnügen am Thema auch das zunächst vermißte Lesevergnügen. Präzise und mit dem Sinn für das Wesentliche beschreibt Flacke-Knoch die Entstehung des Abstrakten Kabinetts, die Vorstadien im Werk El Lissitzkys, die Planungen für Hannover sowie Lage, Aussehen und Einrichtung des nur etwa 5,30 Meter auf 4,40 Meter kleinen Kabinetts im Provinzialmuseum. Zunächst werden die Vorläufferräume, die Lissitzky 1923 in Berlin auf der Ausstellung der

»Novembergruppe« im Lehrtr Bahnhof und 1926 für die »Internationale Kunstaussstellung« in Dresden schuf, anhand von Quellen, Plänen und Photos rekonstruiert und mit klarer, sachlicher Sprache, genauen Beobachtungen und den Absichten Lissitzkys entsprechender Abfolge beschrieben. Während das Projekt von Berlin ein eigener »Kunstraum« war, ein »Prounenraum«, als Ausstellungsbeitrag El Lissitzkys ganz und gar von ihm selbst gestaltet, war die Aufgabe in Dresden, einen Raum für »Konstruktive Kunst« zu schaffen, in den auch Werke anderer verwandter Künstler eingebracht wurden. In Berlin realisierte El Lissitzky mit der Verschmelzung von Wand und Objekten, elementaren geometrischen Formen, die den Betrachter veranlaßten, im Raum herumzugehen, ein konstruktives künstlerisches Raumerlebnis. Sein Schauraum in Dresden kommt hingegen bereits nahe an das Projekt in Hannover heran, denn: »Er sollte einen Standard aufstellen für Räume, in denen der Allgemeinheit neue Kunst gezeigt wird« (Lissitzky, zit. S. 61). Nur war es in Hannover dann eine dauerhafte Installation im Museum, die sozusagen eine neue Epoche repräsentiert.

Hier nun richtete der Künstler in Zusammenarbeit mit dem Museumsmann einen Raum ein, dessen pionierhafter und experimenteller Charakter einzig in der Museumsgeschichte dasteht. Wie in Dresden schon verkleidete El Lissitzky die Wände mit senkrecht geführten schwarz-weißen Metallplatten, die zur Wand hin je nach Bewegung des Betrachters hell oder dunkel aufstriefen und zudem eine Auflösung der Raumgrenze bedeuteten. Horizontal und vertikal verschiebbare Kassetten konnten Bilder aufnehmen, »schwarze Platten« einige von ihnen verdecken, so daß ein bewegliches, geometrisches Hängesystem erreicht wurde. Vierseitige, drehbare Ausstellungs Kästen nahmen zusätzliche Objekte auf, die ebenfalls in veränderlicher Auswahl und Folge gezeigt wurden. Vor einem Spiegel war eine Skulptur Archipenkos aufgestellt, die der Betrachter so allseitig sehen konnte, im Spiegel Wanddurchbruch und Raumerweiterung erfuhr und sich zugleich selbst mit seinen Bewegungen im Raum wahrnahm. In Vitrinen wurde Kunst in Bereichen des Alltagslebens gezeigt, wie Mode, Werbung, Wohngestal-

tung, sowie Photos von moderner Architektur.

Auch hier, wie in allen beschreibenden Teilen der Arbeit, zeichnet die Autorin die komplizierten Elemente des Raumes sorgfältig und verständlich nach und erläutert sie am gut ausgewählten und erfreulich üppigen Abbildungsmaterial (Abb. 13-23 und Dokumente). Dabei geht sie, sicher den Absichten Lissitzkys entsprechend, stets vom Raum aus und macht dem Leser die Positionen eines jeden Teils klar. Dazu rekonstruiert sie im Einzelnen den gesamten ehemals im »Abstrakten Kabinett« ausgestellten Bestand. Neben Werken von El Lissitzky selber, von Mondrian, Moholy-Nagy, Léger, Picasso, Schlemmer gab es auch Bilder von Gris, Schwitters, Gleizes (im Buch durchgängig »Gleize«), Vordemberge-Gildewart, Buchheister und Dexel, unter den Skulpturen zwei »konstruktivistische Kleinplastiken« aus Glas und Metall aus dem Bauhaus Dessau.

Fraglich bleibt dabei jedoch, wer nun eigentlich die Auswahl, Hängung oder Aufstellung der Objekte vornahm. Die Einrichtung und Hängung des Kabinetts erfolgte, so heißt es auf S. 67, entsprechend den Zeichnungen, die El Lissitzky anfertigte. Weiter unten (S. 74) wird wiederum deutlich, daß Auswahl und Platzierung von Dörner getroffen wurden, die dieser auch in einem Aufsatz *Zur Abstrakten Malerei. Erklärung zum Raum der Abstrakten in der Hannoverischen Gemäldegalerie 1928* in der Zeitschrift *Die Form* erläuterte. Hier machen sich m.E. wieder die mangelnden gedanklichen Schlüsse der Arbeit bemerkbar. Am Punkt der Realisierung angelangt, trennt die Autorin, entgegen der bisherigen Sekundärliteratur, m.E. viel zu scharf zwischen den Absichten El Lissitzkys und denen Dörners, die sie dann auch in zwei Unterpunkten gesondert behandelt. Hier wäre ein Zusammensehen der gleichen Überzeugungen von Lissitzky und Dörner über den Weg, ja die Sendung der modernen Kunst, über die Möglichkeiten und Merkmale der neuen Ära, über ihre Stellung innerhalb der Entwicklung – auch im »Abstrakten Kabinett« gab es eine Abfolge von den noch eher traditionellen Tafelbildern der Kubisten an der Wand bis zu mehrdimensionalen Objekten im Raum – und ihre engste praktische Zusammenarbeit dienlicher gewesen. Auch das Verfahren,

die Würdigung des »Abstrakten Kabinetts« El Lissitzkys als Kunstwerk erklärtermaßen auszuklammern und ihn damit zum bloßen Raumausstatter zu machen, verstellt der Arbeit manche Ergebnisse und Folgerungen. Denn die Bedeutung des Kabinetts, sowohl für Dörner wie auch für die Museumsgeschichte, besteht doch darin, daß hier der Raum selbst als Gesamterfahrung künstlerisch mitgestaltet wird, das umgreifende Gefüge El Lissitzkys verkörpert doch gerade das »neue Stadium«, von dem beide Partner überzeugt, ja begeistert waren.

Der letzte große Punkt behandelt den von Dörner geplanten, bei Laszlo Moholy-Nagy in Auftrag gegebenen, aber nicht ausgeführten »Raum der Gegenwart«. Inspiriert wurde Dörner dazu von der 1930 auf dem 20^e *Salon des Artistes Décorateurs* stattfindenden Gastausstellung des Deutschen Werkbunds in Paris. Daß dieses Unternehmen als Gemeinschaftsausstellung im Grand Palais »die neusten Entwicklungen der Gestaltungsarbeit in Frankreich und Deutschland« repräsentierte (S. 77), ist übrigens unzutreffend. Die neusten Entwicklungen in Frankreich im Bereich der angewandten Kunst wurden gleichzeitig auf einer Gegenausstellung der nach dem Vorbild des Bauhauses kurz zuvor gegründeten U.A.M. (Union des Artistes Modernes) gezeigt. Die *Société des Artistes Décorateurs* vertrat hingegen höchst traditionelles, kostbares Kunsthandwerk. Die »Linke« Deutschlands war also bei der »Rechten« Frankreichs eingeladen, wofür sich Moholy-Nagy in Briefen an seine Künstlerkollegen wortreich entschuldigt. Der Deutsche Werkbund trat hier unter der Leitung von Walter Gropius und einer Mannschaft aus ebenfalls ehemaligen Bauhäuslern – Moholy-Nagy, Marcel Breuer, Herbert Bayer – mit einer Ausstellung auf, die dem Gastland den jüngsten Standard der von technischer Produktion und Gebrauchszweck bestimmten Fertigungen der Deutschen vorführte. Moholy-Nagy hatte die Gestaltung des Saal 2 übernommen, in dem Beleuchtungskörper, Industriedesign und Fabrikaerzeugnisse einen großen Raum einnahmen. Das Motto waren die Möglichkeiten und Bewegungen des elektrischen Lichts, ein zentrales Element in »Raum 2« war der »Licht-Raum-Modulator« von Moholy-Nagy. Eine lange

gebogene Schauwand zeigte mit »Gestaltungsarbeit von Darmstadt bis Dessau« Produkte des Bauhauses, es gab Photos von Schlemmers Triadischem Ballett und ein Modell des Totaltheaters der Piscatorbühne von Walter Gropius.

Daß Dörner sich von dieser Ausstellung zu seinem »Raum der Gegenwart« anregen ließ, ist m.E. der beste Beweis, wie nah er dem Bauhausgedanken der angewandten Kunst stand. Für diesen qualitativen Sprung, der ihn auch den Begriff des künstlerischen »Originals« anders bewerten ließ, reicht das Diktum des »entwicklungsgeschichtlichen Gedankens« einfach nicht alleine aus. Auch im »Abstrakten Kabinett« hatte Dörner mit den Virtininen zu »Tapetenmustern, Geschäftspapier, Schaufensterdekorationen, Reklame und Architektur« schon den Beweis antreten wollen, daß die neuen »Kompositionsprinzipien (...) die gesamten Erscheinungen des täglichen Lebens erobert haben.« (zit. S. 76) Dieses Bekenntnis zur Kunst als Gestaltungsprinzip des modernen Lebens und ihrer Ausdehnung in alle visuellen Bereiche, nach dem schon El Lissitzky seinen mehrdimensionalen Raum für den modernen Menschen schafft, wurde auch von den Zeitgenossen so verstanden, wie die Aufnahme des »Abstrakten Kabinetts« in den Zeitschriften, gerade auch zu angewandter Kunst und Kunstgewerbe wie *Die neue Linie*, beweist. Wäre die Rezeption des Kabinetts etwas berücksichtigt worden, wäre die Autorin vielleicht zu ähnlichen Ergebnissen gekommen. Der entscheidende Unterschied im »Raum der Gegenwart« ist m.E., daß Moholy-Nagy nun auch die Technik und Industrieformen miteinbezieht. An dieser Stelle ist zu erwähnen, daß auf der Ausstellung des Deutschen Werkbundes 1930 in Paris die Industrie in breiter Form vertreten war, unter den Ausstellern waren u.a. die AEG, das Aluminiumwalzwerk Singen, die Deutschen Werkstätten, Lufthansa, Fiessler, Kienzle, Siemens und staatliche Fachschulen.

Flacke-Knoch erstellt für den »Raum der Gegenwart« eine sehr aufschlußreiche Rekonstruktion, umso anerkennenswerter, als diese Planung bei weitem nicht so gut in der Sekundärliteratur erschlossen ist wie das »Abstrakte Kabinett« Lissitzkys und die Autorin deshalb vorwiegend auf die Quellen in Hannover, meist

Planzeichnungen und Briefwechsel, angewiesen war. Mit gutem räumlichen Vorstellungsvermögen gelingt ihr auch hier die Benennung und Ortung aller Teile sowie eine ungefähre Platzierung des ebenfalls kleinen Kabinetts in der Gesamtabfolge der Museumsräume. Die aufregenden handschriftlichen Notizen Dorners auf einem der Pläne versucht sie im Anschluß daran aufzuschlüsseln, wobei m.E. leider wieder der zu nahsichtige und zu wenig abstrahierende Umgang mit dem Material den Blick zum Teil verstellt. Dörner hatte notiert: »Malerei Plastik Architektur Film(Photo) Plakate Stoffe Tapeten Möbel Geschirr sonstiges Gebrauchszeug (Margarete Naumann) Bühne Theater Tanz Sportbewegung Techn. Bauten Autos+Flugzeuge. Text: Parallelen i.d. Naturwissenschaften, Wirtschaft, Wissenschaft, Literatur, Musik« (zit. S.88). Flacke-Knoch versucht nun, diese Angaben mit konkreten Ausstellungsstücken zu identifizieren, die für den Raum gedacht waren, wobei auch etliche Widersprüche und unverständliche Schwierigkeiten auftauchen. Hier sollen nur einige Beispiele genügen. So heißt es: »Auf den Handzetteln, die im Sprengel Museum bewahrt werden, erwähnte Dörner »Frau Delaunay«, er sprach von »Zeichnungen und Aquarellen«. Darunter steht »zur Entwicklung der Textilien«. Ein Zusammenhang zwischen beiden Aussagen ist nicht herzustellen.« (S. 88) Jedem, der das Werk Sonia Delaunays, ihre zahlreichen Stoffentwürfe und ihre Tätigkeit im Bereich des Design, von Mode und Raumausstattungen, auch nur oberflächlich kennt, drängt sich hier ein Zusammenhang allerdings geradezu auf. Zudem stand Sonia Delaunay gerade um das Jahr 1930 in engem Kontakt mit Moholy-Nagy. Als Mitglied der »Union des Artistes Modernes« war sie an der Herausgabe einer »L'Art international d'aujourd'hui« beteiligten Edition beteiligt, die unter Mitwirkung des Deutschen Werkbundes entstand; als Band XV. kam ihr Band »Tapis et Tissus« heraus, den sie Moholy-Nagy in einem Brief von 1930 ausführlich erläuterte. – An manch einer Stelle der Dissertation hätte der Blick nach rechts und links eine Bereicherung bedeutet. Weiter unten heißt es: »Der nächste [von Dörner] genannte Punkt »Plakate« ist nicht weiter differenziert, und so wird auch nicht

deutlich, welche Art von »Plakaten« gemeint sein könnte,« (S. 89) – dies mag eher sekundär sein, wichtig ist wohl die Tatsache, daß überhaupt Plakate in diesen Museumsraum miteinbezogen werden sollten. Genauso verhält es sich mit der Aussage »Dann wandte sich Dörner der »Sportbewegung«, den »technischen Bauten«, den »Autos und Flugzeuge(n)« zu. Sie scheinen die »deutschland-reportage« [gemeint ist die Photo- projektion der neuesten Errungenschaften des modernen Deutschland auf der Pariser Ausstellung, d.V.] zu betreffen.« Auch hier ist die Berücksichtigung all dieser Bereiche wohl der entscheidende Punkt, der von Dörner zudem nicht einfach unter dem Gesichtspunkt des »Gegenstands«, sondern gerade unter dem der auch hier geltenden Gestaltungsprinzipien einbegriffen wird: die neue, funktionale Form und »wirkliche«, bewegte – etwa in den Sportbewegungen – »Realität im allseitig geöffneten Raum« (Dörner, zit. S. 90).

Der »Raum der Gegenwart« wurde nicht mehr ausgeführt, das »Abstrakte Kabinett« von den Nationalsozialisten demontiert und zerstört. 1968 wurde eine Rekonstruktion des »Abstrakten Kabinetts« im Landesmuseum Hannover wiedereröffnet. Das Unterfangen Dorners und der beteiligten Künstler entstand in der Atmosphäre einer ungeheuren Modernität, die die Weimarer Republik nahezu abrupt freigesetzt hatte. Mit seinem experimentellen Charakter und seinem Enthusiasmus griff es weit voraus und steht heute in einer Zeit, die ihr kulturelles Profil aus der Konsolidierung, bestenfalls Ironisierung von Traditionsresten zieht, mehr als damals wie ein Fremdkörper da. Vielleicht, weil es Kunst letztlich als soziale Aufgabe begriff, die der tiefgreifenden Transformation der Gesellschaft Rechnung trug, und dies auf höchstem künstlerischen Niveau. Es war ein Plädoyer für eine Aufnahme technischer Veränderungen in die Kunst und eine neue omnipräsente Ästhetik. Auch Abstraktion und angewandte Kunst schlossen sich nicht aus, wie gerade der »Prounen«-Raum El Lissitzkys in Berlin beweist. Alle diese Überlegungen fehlen bei Flacke-Knoch, hier können dazu nur Vermutungen angestellt werden.