

# DAS ABSTRAKTE KABINETT IN HANNOVER

VORBOTE EINES „LEBENDEN MUSEUMS“?

Ines Katenhusen

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL  
#1-2022, S. 13–43

<https://doi.org/10.11588/xxi.2022.1.85725>

ABSTRACT: THE “ABSTRAKTES KABINETT” IN HANNOVER.  
PRECURSOR OF A “LIVING MUSEUM”?

Partly based on primary sources, the article investigates the genesis of one of the earliest spatial art works of Modernism: the “Abstraktes Kabinett” (Abstract Cabinet) which, opened in the Hannover Provinzialmuseum in 1927, was commissioned by the museum director Alexander Dorner as part of his curatorial concept, and was based on earlier works of the artist El Lissitzky created for different contexts. Which tasks did the art historian and the artists respectively associate with this pioneering enterprise, which accents were they able to set, and where did their goals converge or diverge? Which political motifs were inscribed in the Kabinett and how and why did they change over the period of the two decades of its existence? And, lastly, in what way did these divergences and convergences shape the reception history of this space?

KEYWORDS

Curatorial practice; Artists’ environments; Avant-garde museum.

... Ich stieß während meines Kunststudiums auf das  
Kabinett der Abstrakten und hatte den Eindruck,  
dass sich in mir ein Raum aufatmet,  
meine Arbeitspraxis im Rahmen dieses Konzepts zu erweitern...<sup>1</sup>  
Goshka Macuga, 2019

## I. Die Eröffnung

Im Provinzialmuseum in Hannover, dem heutigen Niedersächsischen Landesmuseum, steht im Oktober 1927 alles bereit zur Jubelfeier anlässlich des 75-jährigen Bestehens [Abb. 1].<sup>2</sup> Neben den städtischen Würdenträgern und Vertretern des Berliner Kultusministeriums sind Museumsleiter aus der ganzen Republik angereist. Seit gut zwei Jahren ist der 1893 geborene Alexander Dorner Direktor der Kunstabteilung des Hauses, nachdem er die Sammlungsleitung bereits 1922 und damit drei Jahre, nachdem er nach Hannover gekommen war, übertragen bekommen hatte.<sup>3</sup> Dorner nutzt den Anlass, Sinn und Ziele der von ihm in den vergangenen Jahren durchgeführten Neuordnung der Bestände der Kunstabteilung zu erläutern. Deren Reorganisation und -konzeption findet mit der Eröffnung des von „Prof. Lissitzky, Dresden“ zu diesem Anlass gestalteten Abstrakten Kabinetts ihren Abschluss.<sup>4</sup> Lissitzky selbst ist nicht anwesend, er ist in Moskau. Er wird den neuen Saal erst rund ein Jahr nach dessen Fertigstellung sehen und sich, nach der Erinnerung seiner Frau im Spätsommer 1928, „sehr befriedigt“ über die Realisierung zeigen.

## II. El Lissitzky und Hannover

Drei Jahre zuvor hatte Dorner das erste Werk Lissitzkys für sein Museum erworben. Es herrschte Hyperinflation, weshalb *PROUN. Schwebender Körper* im Februar 1923 für 125.000 Mark erworben wurde.<sup>5</sup> Dorner war gerade erst zum Abteilungsleiter ernannt worden und setzte mit Erwerbungen von Bildern Erich Heckels, Karl Schmidt-Rottluffs, Emil Noldes, László Móholy-Nagys und Chris-

1

Goshka Macuga im Gespräch mit Lea Altner, in: *Goshka Macuga. Stairway to Nowhere* (Ausst.-Kat. Hannover, Kestner Gesellschaft), hg. von Christina Végh, Hannover 2019, 30–36, hier 31.

2

O. A., Die Jubelfeier des Provinzialmuseums, in: *Hannoversches Tageblatt*, 11.10.1927.

3

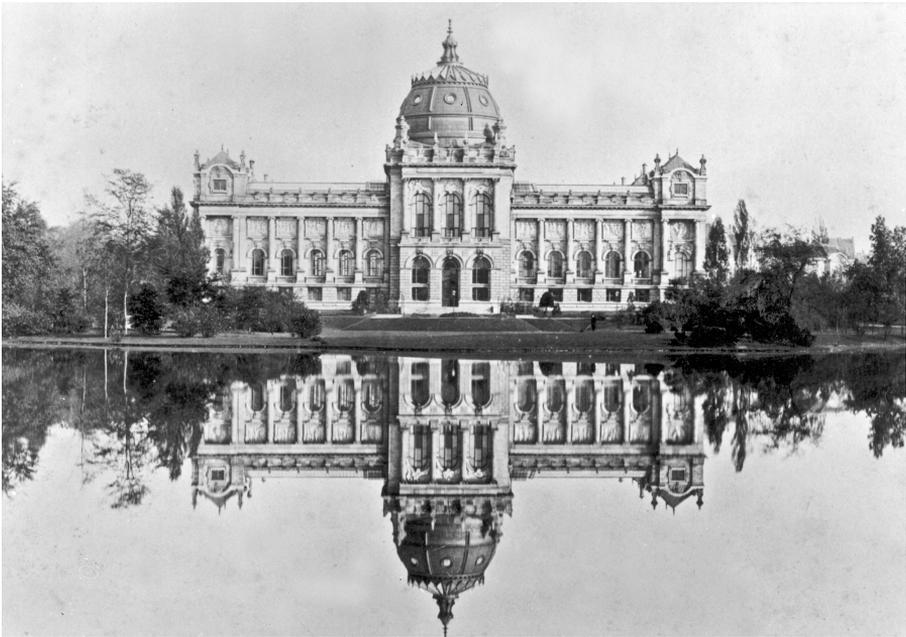
Die Verfasserin bereitet zum Leben und Wirken Alexander Dorners eine Monografie vor, die auch diesen zentralen Aspekt zum Thema haben wird. Auf Einzelnachweise wird an dieser Stelle verzichtet.

4

O. A., Die Jubelfeier des Provinzialmuseums.

5

Januar 1923: El Lissitzky: *Proun (Schwebender Körper)*, Öl auf Pappe, Inventarbuch Neue Meister, Registratur des Niedersächsischen Landesmuseums Hannover (im Folgenden NLMH).



[Abb. 1]  
Provinzialmuseum, Blick auf das Gebäude, um 1903. Niedersächsisches Landesmuseum  
Hannover, Bildarchiv © Niedersächsisches Landesmuseum Hannover.

tian Rohlf's' nun erste wichtige Akzente [Abb. 2]. Das erste Werk in dieser Reihe von Ankäufen zeitgenössischer Kunst jedoch war besagter *PROUN* gewesen, und Dorner hatte ihn beim Künstler persönlich erwerben können. Ende 1921 war El Lissitzky, der sich nach dem in Deutschland abgeschlossenen Studium in seinem Heimatland unter anderem als akademischer Lehrer in den Dienst der gesellschaftlichen und politischen Umbrüche in der Folge der Oktoberrevolution gestellt hatte, in offiziellem Auftrag nach Berlin gereist. Ein Jahr später, im Oktober 1922, eröffnete dann die Galerie van Diemen die *Erste Russische Kunstausstellung*. Eine der zahlreichen Besucherinnen war Sophie Küppers, die vor allem von den Arbeiten Lissitzkys begeistert war.<sup>6</sup> Die Kunsthistorikerin war Witwe des wenige Monate zuvor, Anfang 1922, verstorbenen Gründers der hannoverschen Kestner-Gesellschaft Paul Erich Küppers. In den vorangegangenen Jahren hatte dieser das lokale Publikum mit zeitgenössischer Kunst vertraut gemacht, dabei zahlreiche Kontakte zu jungen Künstlern geknüpft und, damit verbunden, auch eine eindrucksvolle private Sammlung an Avantgarde-Kunst zusammengetragen.<sup>7</sup> Sophie Küppers teilte den Enthusiasmus ihres Mannes für junge Kunst und konnte nach seinem Tod durchsetzen, in den Räumlichkeiten der Gesellschaft eigene Ausstellungen mit Arbeiten der von ihr bevorzugten Künstler zu veranstalten.<sup>8</sup>

Die Kunsthistorikerin hatte entscheidenden Anteil daran, dass ein Kontakt zwischen Lissitzky und der hannoverschen Kunstszene zustande kam. Ihr Einfluss auf die Entscheidungsträger in der Kestner-Gesellschaft führte dazu, dass El Lissitzky hier Anfang 1923 seine erste Einzelausstellung überhaupt durchführen konnte und drei Monate später zu einem Vortrag über *Moderne Kunst in Russland* eingeladen wurde. In den Räumen der Kestner-Gesellschaft hatte Sophie Küppers, nur wenige Tage nachdem sie in Berlin mit dessen Arbeiten vertraut geworden war, El Lissitzky kennengelernt.<sup>9</sup> Dies war der Beginn einer fruchtbaren Beziehung zwischen dem Künstler und der lokalen progressiven Kunstszene in Hannover, deren Folgen auf beiden Seiten lange nachwirken sollten. Bei den Verantwortlichen der Kestner-Gesellschaft begegnete Lissitzky Aufgeschlossenheit und Unterstützung. Schnell war, auch auf Initiative von Küppers, im Haus der Gesellschaft ein Atelier für ihn

6

Sophie Lissitzky-Küppers (Hg.), El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften, Dresden 1976, 5.

7

Sophie Küppers-Lissitzky, Die ersten Jahre, in: Wieland Schmied (Hg.), *Wegbereiter zur modernen Kunst*, Hannover 1966, 11–26.

8

Lissitzky-Küppers, El Lissitzky, 49.

9

Ebd., 23.

engerichtet worden,<sup>10</sup> und als er Ende 1923 an Lungentuberkulose erkrankte, fanden sich Vorstands- und Beiratsmitglieder, um einen Sanatoriumsaufenthalt in der Schweiz zu ermöglichen. In Hannover bereicherten die Arbeiten Lissitzkys die Kestner-Gesellschaft um Exponate der ungegenständlichen Kunst, die in vorherigen Ausstellungen wenig Beachtung gefunden hatte. Doch weit mehr noch: Auf Vermittlung Sophie Küppers' entwickelte sich eine bis heute als wegweisend wahrgenommene kuratorische Kooperation zwischen dem Künstler El Lissitzky und dem Museumsleiter Alexander Dorner.<sup>11</sup>

### III. Grundlagen der Kooperation zwischen Alexander Dorner und El Lissitzky

An den planerischen Überlegungen, die den Veranstaltungen der Kestner-Gesellschaft in dieser Zeit zugrunde lagen, hatte Alexander Dorner großen Anteil. Seit 1922/23 saß der Kunsthistoriker im Beirat der Gesellschaft, ab Herbst 1923 war er als ihr ehrenamtlicher künstlerischer Leiter tätig, bevor er im Jahr darauf in den Vorstand wechselte. Korrespondenzen aus diesen Jahren erhellen, wie geschickt Dorner seinen Einsatz für die Gesellschaft mit seiner Tätigkeit im Provinzialmuseum zu verbinden wusste. In der Gesellschaft ausgestellte Werke wurden regelmäßig ins Museum expediert, um dort erst einmal zur Erprobung ihrer Wirkung gehängt zu werden, bevor dann die Entscheidung für oder gegen eine Erwerbung erfolgte. *PROUN. Schwebender Körper* hingegen kaufte Dorner noch in der Ausstellung, wie er sich auch privat für eine Lithografie aus der Figürinnenmappe sofort entschied.<sup>12</sup> Kein Zweifel: Alexander Dorner war tief beeindruckt von Lissitzkys Kunst. Jahrzehnte später noch erinnerte er sich daran, wie er dem Künstler beim Zeichnen zusah, selbst noch gefangen in traditionellen Vorstellungen von Raum und Perspektive, um umso überraschter der „Geburt eines abstrakten Designs“ beizuwohnen, das diese lang gewohnten Wahrnehmungsweisen zugunsten eines neuen, „sich selbst stetig ändern-

<sup>10</sup>

El Lissitzky an Sophie Küppers, 14.03.1923, Getty Research Institute, Los Angeles, El Lissitzky Letters and Photographs (Accession Number 950076), Box 1, Folder 1.

<sup>11</sup>

Vgl. Maria Gough, Constructivism Disoriented. El Lissitzky's Dresden and Hannover 'Demonstrationsräume', in: Nancy Perloff und Brian Reed (Hg.), *Situating El Lissitzky. Vitebsk, Berlin, Moscow*, Los Angeles, CA 2003, 77–125. Sönke Gau, *Institutionskritik als Methode. Hegemonie und Kritik im künstlerischen Feld*, Wien/Berlin 2017, bes. 215f. und 354f. Vgl. auch die drei Beiträge von Sandra Karina Löschke (Sensational Pedagogy. El Lissitzky's Demonstration Rooms as Precursors to the Contemporary Museum Experience), Marc'in Szelag (The Kabinett der Abstrakten and the Neoplastic Room. Avant-Garde Approaches to Permanent Museum Exhibition) und Rebecca Uchill (Why Have Art Museums? Alexander Dorner, El Lissitzky, and the Dimensions of History), in: Jaroslav Suchan und Agnieszka Pindera (Hg.), *The Avant-Garde Museum*, Köln 2021.

<sup>12</sup>

Lissitzky-Küppers, El Lissitzky, 24. Ulrich Krempel, *El Lissitzky. Sophie Lissitzky-Küppers. Von Hannover nach Moskau. From Hanover to Moscow*, Göttingen 2015, 92 und 94.

den Felds abstrakter Zeichen“ aufgab [Abb. 3].<sup>13</sup> Dieser Prozess erschien Dorner, wie er im *Hannoverschen Kurier* in einer Rezension zur Ausstellung in der Kestner-Gesellschaft im Februar 1923 schrieb, „wie eine Erlösung“, wie der „Schritt ins Freie, ein Vorbote zur ersehnten Einheit unserer neuen Kultur“.<sup>14</sup>

Diese Aussage ist ein früher Beleg für eine sich langsam ausbildende und erweiternde kunsthistorisch-ästhetische Überzeugung Alexander Dorners. 1923, zeitgleich mit seiner Übernahme der Leitung der Kunstabteilung und damit dem Beginn seiner Bekanntschaft mit den Arbeiten Lissitzkys, benannte er es in einem programmatischen Statement als Pflicht eines Kunstmuseums, „den Entwicklungsgang der bildenden Kunst ohne Lücken auf[z]uzeigen“ und damit auch, „soweit es der entwicklungsgeschichtliche Zusammenhang der Sammlungen erfordert“, die „modernste Kunst in charakteristischen Werken der Künstler“ zu sammeln und auszustellen.<sup>15</sup> „[D]as einzelne Kunstwerk, die Kunstperiode und die Gesamtentwicklung der Kunst“ seien als „Phänomen“ zu erleben und werden auf diese Weise als „Vorstufe unserer Zeit“ verstehbar.<sup>16</sup> Um diese auf kontinuierliches Wachstum ausgelegte Aufgabe erfüllen zu können, müsse das einzelne Kunstwerk so präsentiert werden, dass es jeweils die „größtmögliche Wirkung“ erziele, und zwar „gefühlsmäßig“ ebenso wie „verstandesmäßig“. Nur beides gemeinsam vermöge zu bewirken, dass das Museum aus seiner aktuellen „passiven Position heraustreten“ und eine „aktive Tätigkeit“ wahrnehmen könne.<sup>17</sup>

#### IV. Alexander Dorners Konzept der Stimmungsräume

Bevor Alexander Dorner an die Gestaltung des Abstrakten Kabinetts durch El Lissitzky, also gewissermaßen an die Kür des Auftritts zeitgenössischer Künstler für die Gestaltung neuer Räume denken konnte, galt die Pflicht der Neugestaltung der zweiundzwanzig Säle und dreiundzwanzig Kabinette der Kunstabteilung.

<sup>13</sup>

Alexander Dorner, El Lissitzky, in: *El Lissitzky* (Ausst.-Kat. New York, Pinacotheca), hg. von Rose Fried, New York 1949, n. pag. Übersetzung durch die Autorin, im Original ist von „birth of an Abstract design“ die Rede, und weiter: „The whole composition became one self-changing field of Abstract signs which were no longer symbols of an inner identity.“

<sup>14</sup>

Ders., El Lissitzky. Ausstellung in der Kestner-Gesellschaft, in: *Hannoverscher Kurier*, 09.02.1923.

<sup>15</sup>

Ders., *Programm für die Weiterarbeit in der Kunstabteilung des Provinzialmuseums*, 1923 (ms. Dokument), Niedersächsisches Landesarchiv/Hauptstaatsarchiv Hannover (im Folgenden: NLA/ HStAH), Hann. 152 Acc. 2006/013, Nr. 1.

<sup>16</sup>

Ders., Die Kunstsammlungen des Museums der Provinz Hannover, in: *Der Sammler* 17, 15.09.1924, 1–8, hier 7.

<sup>17</sup>

Ebd.



[Abb. 2]  
Porträt Alexander Dorner, n. dat. (ca. 1930), Privatbesitz.



[Abb. 3]  
El Lissitzky, Konstrukteur, 1924, Glasnegativ. Sammlung Niedersächsische Sparkassenstiftung im Sprengel Museum Hannover, SCAN 2017.08.15.047, Herling/Herling/Werner © Sprengel Museum Hannover.

Als Dorner 1919 an das 1852 gegründete Provinzialmuseum kam, war dieses eine Art Zeitkapsel, in welcher Zustände aus dem frühen Kaiserreich überdauert hatten. Oder anders: Es bot reichlich Anschauungsmaterial dafür, was ein zeitgemäßes Museum nicht mehr sein sollte. Nun galt es, aus einer, in Dorners Worten, „zufällig zusammengewürfelte[n] Sammlung ohne pädagogischen Sinn“<sup>18</sup> ein „Erziehungsinstitut der großen Masse des Publikums“<sup>19</sup> zu machen und dazu den Kunstbestand eines Jahrtausends bis zur Gegenwart zu entflechten und neu zu ordnen, knapp fünf Jahre lang, bis zum Frühjahr 1927, Galerie für Galerie, Kabinett für Kabinett. Dorners Ansatz bestand darin, „den Glauben an eine sinnvolle Entwicklung“ zu stärken, „deren Endpunkt wir sind und die uns eine Mission anvertraut hat, die wir zu erfüllen haben“.<sup>20</sup> Das Museum sollte als künstlerisch-kultureller, aber auch gesellschaftlicher und gesellschaftspolitischer Kompass in die Vergangenheit weisen, zugleich zur Bewältigung des Alltags und für eine sinnvolle Gestaltung der Zukunft fungieren.<sup>21</sup> Dies war zum einen zu erreichen durch die rein chronologisch angelegte Präsentation der Entwicklung künstlerischen Schaffens von der Antike über das Mittelalter, die Renaissance, den Barock, die Romantik in die Gegenwart. Zum anderen sollte eine „Sinnggebung der Kunstentwicklung“<sup>22</sup> durch die Berücksichtigung künstlerischer, ökonomischer und politischer Entwicklungen und Veränderungen manifest werden [Abb. 4a und Abb. 4b].

Dorner setzte auf Stimmungs- oder, genauer: „Atmosphäre-räume“, um das „gefühlsmäßige“ Verstehen der jeweiligen Epoche zu ermöglichen.<sup>23</sup> Mit diesem Teil seiner Arbeit wie auch mit der dezidierten Ablehnung eines „neutralen“ Museums positionierte er sich bis Mitte der 1920er Jahre, als andernorts der Weg zum *white cube* beschritten wurde, mitnichten an der vordersten Front der Museumsmodernisten seiner Zeit.<sup>24</sup> Eine bis anderthalb Deka-

18

Alexander Dorner an Dr. Schoneweg, Städtisches Museum Bielefeld, 01.02.1933, NLA/HStAH, Hann. 152 Acc. 2006/013, Nr. 10.

19

Dorner, Kunstsammlungen, 6.

20

Ders., Vortragsmanuskript *Was sollen jetzt Kunstmuseen?*, Kunstverein Leipzig, 19.10.1928, Harvard Art Museums, Busch-Reisinger Museum (im Folgenden BRM), Alexander Dorner Papers, Folder 448.

21

Ders., Das Lebensrecht des Faksimiles, in: *Hannoverscher Kurier*, 09.06.1929.

22

Ebd.

23

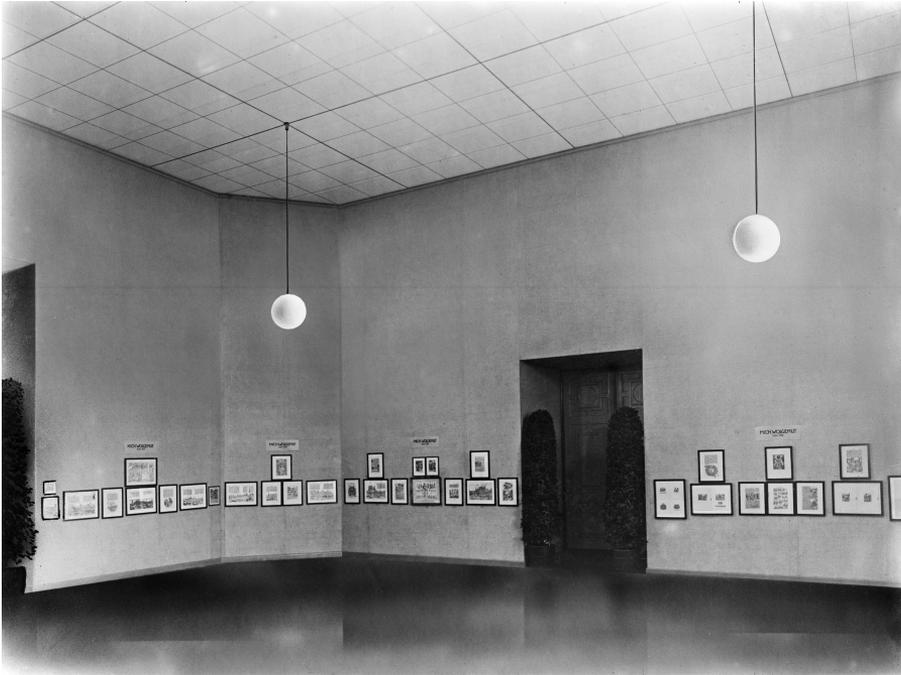
Dorner, Kunstsammlungen, 7.

24

Vgl. z. B. Charlotte Klonk, *Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*, New Haven/London 2009, 50f. und 117f. Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display. A History of Exhibition. Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge/London 2001, 16–23. Marion Ackermann, *Farbige Wände. Zur Gestaltung des Ausstellungsraumes von 1880 bis 1930*, München 2003, 94f.



[Abb. 4a]  
Provinzialmuseum, Neuordnung des Kuppelsaals, vorher (1917). Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Fotoarchiv, B 389 © Niedersächsisches Landesmuseum Hannover.



[Abb. 4b]  
Provinzialmuseum, Neuordnung des Kuppelsaals, nachher (1930). Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Fotoarchiv, B 1286 © Niedersächsisches Landesmuseum Hannover.

den jünger als Gustav Hartlaub und Max Sauerland, fast zwei Jahrzehnte später geboren als Ludwig Justi und Georg Swarzenski und beinahe schon Angehöriger der Enkelgeneration Wilhelm von Bodes, konnte Dorner, in Kenntnis der Erfahrungen, die seine Kollegen mit ihren Konzepten gemacht hatten, zu einem in mehrfacher Hinsicht für Reformen günstigen Zeitpunkt zu Beginn der Weimarer Republik sein Werk in Hannover beginnen.<sup>25</sup> So nahm er, hierin durchaus noch traditionell und zudem hoch intuitiv, die Färbung der Wände vor, veranlasste die Anschaffung einiger weniger zeithistorischer Möbelstücke und ließ moderne Sitzgelegenheiten installieren. Auch eine Audioführung per Kopfhörer regte er bereits 1927 an, wegen unzureichender technischer Voraussetzungen blieb die entsprechende Umrüstung der Kunstabteilung jedoch aus.

Wohl einzigartig in der deutschen Museumsszene seiner Zeit war Alexander Dorners Engagement für die künstlerischen und kulturellen Entwicklungen, die auf den deutschen Expressionismus folgten: für die Arbeit des Bauhauses, den Kubismus und den Konstruktivismus. Die ungegenständliche Kunst markierte, wie Dorner schrieb, den aktuell „letzten [...] Weg der Entwicklung“<sup>26</sup> und war „hochinteressant“<sup>27</sup> insbesondere wegen ihres Beitrags für eine Positionierung in der Gegenwart und eine Zukunftsdefinition, die weit über den Bereich der Kunstentwicklung hinaus gingen. Der Präsentation dieser Kunst kam seiner Geschichtsauffassung folgend auf dem Weg vom Vergangenen zum Zukünftigen besondere Bedeutung zu. Vor diesem Hintergrund war seine Entscheidung, diese Präsentation nicht allein und auf Grundlage eigenen kunsthistorischen Wissens und kuratorischer Erfahrung vorzunehmen, sondern die Grenzen zwischen wissenschaftlicher Bestandsaufnahme und künstlerischer Interpretation in diesem Raum zu überschreiten, indem er Verantwortung und Gestaltungsmöglichkeiten an den Schöpfer dieser Kunst, El Lissitzky, übertrug, so riskant wie innovativ.

## V. El Lissitzkys Kunstkonzept *PROUN*

Mit hoher Wahrscheinlichkeit kannte Dorner den Beitrag El Lissitzkys zur Großen Berliner Kunstausstellung 1923, die in progres-

<sup>25</sup>

Vgl. Alexis Joachimides, *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1889–1940*, Dresden 2001, zur Einordnung auch Jana Baumann, *Museum als Avantgarde. Museen moderner Kunst in Deutschland 1918–1933*, München 2016, 86–130.

<sup>26</sup>

Alexander Dorner, Zur abstrakten Malerei. Erklärung zum Raum der Abstrakten in der Hannoverschen Gemäldegalerie, in: *Die Form* 3, 1928, 110–114, hier 114.

<sup>27</sup>

Ebd.

siven Kunstzirkeln im Reich intensiv diskutiert wurde.<sup>28</sup> Hier war es ihm um nicht weniger als die Infragestellung traditioneller Raumkonzepte, um die Zerstörung der Wand als „Ruhebett“ für Bilder gegangen.<sup>29</sup> „Wir wollen den Raum als ausgemalten Sarg für unsere lebenden Körper nicht mehr“,<sup>30</sup> „Der neue Raum braucht und will keine Bilder“, und: „Der Raum ist für den Menschen da – nicht der Mensch für den Raum“,<sup>31</sup> hatte Lissitzky postuliert. Den Berliner Raum nannte er *PROUNEN*-Raum, nach seinem multidisziplinär angelegten Kunstkonzept *PROUN*, einem Akronym aus dem Russischen, das für „Projekt zur Verfechtung des Neuen“ stand. *PROUN* bedeutete für El Lissitzky „Umsteigestation von Malerei nach Architektur“<sup>32</sup> beziehungsweise später genauer: „Umsteigestation aus der Malerei in die Architektur“<sup>33</sup> ebenso wie „schöpferische Gestaltung (Beherrschung des Raumes)“.<sup>34</sup> *PROUN* war kein „Gemälde“ mehr, wie denn „die neue Welt“ auch gar keine Gemälde mehr brauchen würde,<sup>35</sup> *PROUN* wurde vielmehr zum Bau, „den man umkreisend von allen Seiten betrachten muss, von oben beschauen, von unten untersuchen“.<sup>36</sup> Karambolagen im vertrauten Wahrnehmungsablauf, die beständig auf die Überprüfung eigener Rezeptionsgewohnheiten drangen, standen für die Abkehr von Wahrnehmungsgewohnheiten und ästhetischen Konventionen, die Überwindung des traditionellen Tafelbilds, die Auflösung des herkömmlichen Raumkonzepts – zusammengefasst: die Zerstörung vermeintlicher kunstrezeptiver Gewissheiten.<sup>37</sup>

War es diese künstlerische Kompromisslosigkeit, die Dorner zunächst zögern ließ, Lissitzky in die Überlegungen zur Neuordnung der hannoverschen Kunstabteilung einzubeziehen und mit der

28

Vgl. Kai Uwe Hemken, Eine Ausstellung ohne Bilder. Der Prounenraum von El Lissitzky, in: *El Lissitzky 1890–1941* (Ausst.-Kat. Halle, Staatliche Galerie Moritzburg), hg. von Peter Nisbet und Norbert Nobis, Halle 1988, 190–192.

29

El Lissitzky, Prounenraum. Große Berliner Kunstausstellung 1923, zit. nach: Lissitzky-Küppers, El Lissitzky, 365.

30

Ebd.

31

Ebd. – Hervorhebungen im Original.

32

El Lissitzky und Hans Arp, *Die Kunstisten*, Zürich/München/Leipzig 1925, XI.

33

El Lissitzky, Der Lebensfilm von El bis 1926, in: Lissitzky-Küppers, El Lissitzky, 329.

34

Ders., Proun, in: Lissitzky-Küppers, El Lissitzky, 348f.

35

Ders., Die Überwindung der Kunst, in: El Lissitzky 1890–1941, 70–72, hier 71.

36

Ebd., 72.

37

Vgl. Klöckner, Spaces, 119f.

Gestaltung eines zumindest nicht nur auf kurze Zeit angelegten Museumssaals zu beauftragen? Oder war es vielmehr die Reputation eines Künstlers, dessen Arbeit im Dienst eines gesellschaftlich-politischen Neuanfangs im Zeichen des sowjetischen Sozialismus stand?<sup>38</sup> Die Tatsache, dass im Oktober 1927 anlässlich der Eröffnung des hannoverschen Kabinetts der Abstrakten von „Prof. Lissitzky, Dresden“ die Rede war, eine Wendung, die die berichtserstattende Presse doch wohl aus der Quelle selbst, also von Dornner, bezog, dass also der räumliche und ideologische Ausgangspunkt des Lissitzkyschen Schaffens, die sowjetische Hauptstadt Moskau, nicht genannt wurde, könnte darauf verweisen, dass der überzeugte Kommunist El Lissitzky nicht von Beginn an erste Wahl für die Gestaltung des Raums der Avantgarde war, weil der Auftraggeber wenig Neigung hatte, in den Ruf parteipolitisch-ideologischer Indienstnahme zu geraten.<sup>39</sup>

## VI. El Lissitzkys Dresdner *PROUNEN*-Raum

Auf Dorners Suche nach innovativen Präsentationskonzepten für ungegenständliche Kunst stellte Lissitzkys Dresdner „Standard [...] für Räume, in denen der Allgemeinheit neue Kunst gezeigt wird“,<sup>40</sup> eine zentrale Etappe dar.<sup>41</sup> Anlässlich der Internationalen Kunstausstellung in der sächsischen Metropole war der Künstler von den Veranstaltern im Frühsommer 1926 damit beauftragt worden, als besondere „Pointe der Ausstellung“<sup>42</sup> auf knapp 40 Quadratmetern unter anderem Werke von Mondrian, Delaunay, Man Ray, Léger und Picabia in einem neuartigen „Raumkunstwerk“<sup>43</sup> zu kuratieren.

<sup>38</sup>

Gough, Constructivism, 91.

<sup>39</sup>

Vgl. dazu allg. Vernon L. Lidtke, Museen und die zeitgenössische Kunst in der Weimarer Republik, in: Ekkehard Mai und Peter Paret (Hg.), *Sammler, Stifter und Museen. Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert*, Köln/Weimar/Wien 1993, 215–238, hier 231f.

<sup>40</sup>

El Lissitzky, *Zwei Demonstrationsräume*, n. dat. Typoskript, vermutlich Sommer/Früherbst 1926, Sprengel Museum Hannover (im Folgenden SMH), Alexander Dornner-Archiv (ADA), 1.1.2:6, s. p.

<sup>41</sup>

Vgl. Kai-Uwe Hemken, Pan-Europe and German Art. El Lissitzky at the 1926 Internationale Kunstausstellung in Dresden, in: *El Lissitzky. 1890–1941. Architect, Painter, Photographer, Typographer* (Ausst.-Kat. Eindhoven, Stedelijk van Abbemuseum), Eindhoven 1990, 46–55 sowie Klöckner, Spaces, 114–118.

<sup>42</sup>

Zit. nach Birgit Dalbajewa und Andreas Dehmer, Die Internationale Kunstausstellung Dresden 1926 – ein (vergessener) Meilenstein zwischen Sonderbund und Documenta, in: Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Hg.), *Die Internationale Kunstausstellung Dresden 1926 in historischen Aufnahmen von Alexander Paul Walther*, Dresden 2020, 1–59, hier 10.

<sup>43</sup>

Vgl. Kai-Uwe Hemken und Linda-J. Knop (Hg.), *Der neue Raum ist kein Bild. El Lissitzky und die Gestaltung von Räumen*, Ilmtal-Weinstraße 2021, und in diesem zweibändigen Werk v. a. den Beitrag von Kai-Uwe Hemken, *Der bioskopische Raum. Lissitzkys Raum für konstruktive Kunst auf der internationalen Kunstausstellung Dresden 1926*, 117–125.

ren.<sup>44</sup> Anders als zuvor noch in Berlin waren mithin nun nicht mehr seine eigenen, sondern die Werke anderer in Szene zu setzen. Lissitzkys Ansatz bestand zum einen darin, der Fülle unterschiedlicher künstlerischer Äußerungen dadurch zu begegnen, dass in seinem Raum, ungleich den sonst üblichen Ausstellungen, die Objekte „den Beschauer nicht alle auf einmal überfallen“ sollten.<sup>45</sup> In Dokumenten jener Zeit verglich Lissitzky den Dresdner Raum wiederholt mit einer „Art Schaukasten“ oder „Bühne“, auf der die Bilder Schauspielern gleich agieren sollten,<sup>46</sup> was einschloss, dass jedes Kunstwerk für sich, mit seinen jeweiligen Eigenschaften, zu präsentieren sei. Seine Aufgabe sah er darin, „wie für einen Konzertsaal die beste Akustik“, so für diesen „Schaumraum die beste Optik“ zu schaffen.<sup>47</sup>

Diese „beste Optik“ konnte für El Lissitzky in Dresden, stärker noch als drei Jahre zuvor in Berlin, zum anderen nur eine sein, die die ihr immanente Prozesshaftigkeit selbst zum Thema machte. Der *PROUNEN*-Raum war so organisiert, dass eine Vielfalt von optischen und haptischen Elementen die Besucherinnen und Besucher in ihrem Raumverständnis beständig irritierte. Wer ihn betrat, war zur Bewegung eingeladen, aufgefordert, gezwungen und damit zur Auseinandersetzung mit den Werken und gleichermaßen mit dem Raum selbst, dessen Wände, so Lissitzky, keine Funktion als „Trag- oder Schutzwände“ mehr hatten, sondern, gleichsam „aufgelöst“ waren,<sup>48</sup> allerdings keineswegs in sich unterordnender Funktion. Das traditionelle Verhältnis zwischen Raum und Fläche, Wand und Kunstwerk brach Lissitzky auf. Durch seine Gestaltung entwickelte der Raum ein Eigenleben, war nicht länger „Hülle“ oder neutrales „Wohnzimmer“ für Bilder.<sup>49</sup> Vielmehr wurde er nun selbst Bedeutungsträger und konstruierte durch sein Wechselspiel mit den in ihm und durch ihn ausgestellten Exponaten eine Art sinnlich-atmosphärischer Spannung, der sich zu entziehen schwer gefallen sein dürfte.

Der Dresdner Demonstrationsraum werde, so Sophie Küppers inmitten der kurzen und intensiven Installationsphase im Juni 1926, „für das ganze Ausstellungsproblem von entscheidender Bedeutung“ sein, weil er „eine vollständig neue Wandbehandlung“ ein-

44

El Lissitzky an Sophie Küppers, 08.02.1926, in: Lissitzky-Küppers, El Lissitzky, 71.

45

Ders., Zwei Demonstrationsräume, s. p.

46

Ders. an Sophie Küppers, 08.02.1926, 70.

47

Ders., Zwei Demonstrationsräume, s. p.

48

Ebd.

49

Ders., Prounenraum. Große Berliner Kunstausstellung 1923, zit. nach: Lissitzky-Küppers, El Lissitzky, 365.

führe.<sup>50</sup> Kurze Zeit später, im Juli 1926, empfahl der Künstler der US-amerikanischen Sammlerin Katherine Dreier, „so was in Amerika zu machen“.<sup>51</sup> War hier im Kern angelegt, das Lissitzkysche „Raumkunstwerk“ der Dresdner Ausprägung zu einem in gewisser Beliebigkeit transferierbaren Raumtypus weiter zu gestalten und, wenn ja, wie hätten diese Räume installiert werden sollen: temporär anlässlich von Ausstellungen, wie eben in Dresden, oder dauerhaft, im Rahmen von Dauerausstellungen in Kunstmuseen? Und, wenn letzteres, in welcher konzeptionell-inszenatorischen Einbindung hätten sie Platz finden sollen?

## VII. Das Abstrakte Kabinett im Provinzialmuseum

Weder jenseits des Atlantiks noch sonstwo in der Welt wurde je ein weiterer *PROUNEN*-Raum nach dem Dresdner Vorbild installiert. Mithin blieb das Abstrakte Kabinett in Hannover, das im Sinne einer neuen Einheit von Kunst und Technik, wie sie dem Architekten Lissitzky vorschwebte, ausdrücklich auf eine „weitere Standardisierung“ und Typisierung angelegt war,<sup>52</sup> der zeitlich letzte Raumtyp und zugleich der einzige, der in einem Museum installiert wurde.<sup>53</sup> Der hannoversche Raum war in vielem eine Kopie und in manchem eine Weiterentwicklung der, so Lissitzky, in Dresden erstmals erprobten „Idee“ [Abb. 5].<sup>54</sup> Vor allem aber war er als permanente museale Präsentation angelegt, als, wie Kurt Schwitters 1929 in der Zeitschrift *Das Neue Frankfurt* herausstellte, „erste[r] Raum für abstrakte Kunst in deutschen Museen“.<sup>55</sup> Tatsächlich blieb er als solcher, begleitet von mannigfachen Wechseln des in ihm Ausgestellten und nachhaltig geprägt von einer ideologisch-politisch bedingten Neukontextualisierung während des Nationalsozialismus, fast genau zehn Jahre bestehen, bis zu seiner Demontage Ende Juli 1937.

Wie in Dresden, so waren auch in dem mit rund 23 Quadratmetern deutlich kleineren hannoverschen Raum die Wände rhyth-

50

Sophie Küppers an Katherine S. Dreier, 08.06.1926, Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library (im Folgenden YUBL), Katherine S. Dreier Papers/Société Anonyme, YCAL MSS 101, Box 22, Folder 635.

51

El Lissitzky an Katherine S. Dreier, 26.07.1927, YUBL, YCAL MSS 101, Box 22, Folder 634.

52

Ders., Zwei Demonstrationsräume, s. p.

53

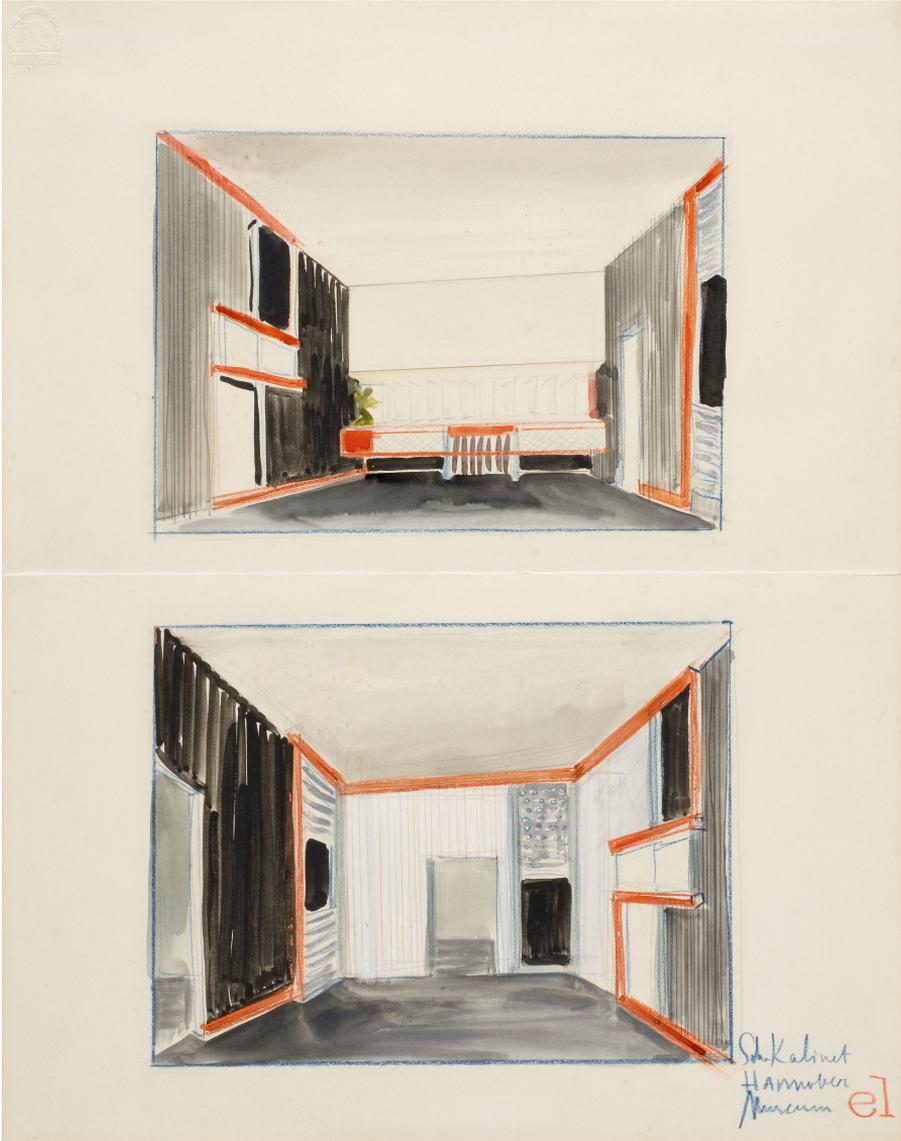
Hierzu und zum Folgenden: Cornelia Oßwald-Hoffmann, *Zauber... und Zeigeräume. Raumgestaltungen der 1920er und 30er Jahre. Die „Merzbauten“ des Kurt Schwitters und der „Prounenraum“ sowie die Räumlichkeiten der Abstrakten des El Lissitzky*, München 2003, bes. 343–351.

54

El Lissitzky an Katherine S. Dreier, 26.07.1927.

55

Kurt Schwitters, Hannover und der abstrakte Raum von Lissitzky, in: *Das Neue Frankfurt*, 3, April 1929, 83.



[Abb. 5]  
El Lissitzky, Schaukabinett [sic], Hannover Museum, 1926, Aquarell, Farbstift und Bleistift auf Karton, 42 × 33 cm. Sprengel Museum Hannover, SCAN 2008.09.04.001, Herling/Herling/Werner © Sprengel Museum Hannover.

misch gestaltet zwischen dunklen Kassetten oder Paneelen – in Dresden in gelochtem Blech, in Hannover in Holz – und einem raffinierten Lattensystem, in Dresden offenbar aus Holz, in Hannover aus Metall.<sup>56</sup> In Dresden wie in Hannover ließ Lissitzky dafür dünne Latten senkrecht zur grau gestrichenen Wand installieren und sie auf der einen Seite weiß, auf der anderen schwarz und auf der Stirnseite grau streichen [Abb. 6].<sup>57</sup> Dorner berichtete in einem Brief an Sophie Lissitzky-Küppers in die Sowjetunion im Mai 1927 von den anspruchsvollen Installationsarbeiten und insbesondere von der „Plissierung“, da die „hellgestrichenen Streifen, die gegen das Licht stehen“, „zu grell“ seien, weshalb an der Beleuchtung des Saals weiter zu arbeiten sei.<sup>58</sup> Ohnedies musste diese anders ausfallen als in Dresden, da dort die mit blauem und gelbem Nesselstoff abgehängte Decke als Oberlicht und einzige Lichtquelle diente,<sup>59</sup> in Hannover aber eine ganze Wand von einem Fenster eingenommen wurde, das durch Lamellen abgedeckt war. In der Konzeption war diese seitliche Lichtquelle entsprechend zu berücksichtigen. Lissitzky sprach von einem „tektonischen Beleuchtungskörper“ und plante zudem, mit periodisch sich änderndem elektrischen Licht zu experimentieren.<sup>60</sup> So weit indes waren die technischen Neuerungen in diesem Teil von Dorners Kunstabteilung noch nicht gediehen, als dass dies realisierbar war. Unklar bleibt bis heute, ob der ansonsten grau-weiß-schwarze hannoversche Raum, wie auf Lissitzkys Zeichnungen deutlich zu sehen, am Ende tatsächlich horizontal und vertikal verlaufende markante rote Blenden aufwies.<sup>61</sup> So lebendig allerdings war die Erinnerung der Architektin Lucy Hillebrand an die „räumlich funktionell bestimmten Farbvarianten der Leistenanstriche“<sup>62</sup> im Abstrakten Kabinett, dass die Umsetzung dieser Vorgabe Lissitzkys zumindest sehr wahrscheinlich ist.

Unterhalb des Fensters, rechts und links der verkleideten Heizkörper, befanden sich hier – eine hannoversche Besonderheit – zwei drehbare Glaskuben. Dies waren bewegliche Vitrinen mit jeweils vier Informationstafeln, die unter anderem anhand Mode, Tapetendesign, Grabsteingestaltung und zeitgenössischer Typogra-

56

Alexander Dorner, n. dat. handschriftliche Bemerkung über die Wandfläche des Raums der Abstrakten, SMH, ADA, 1.1.4:1.

57

El Lissitzky, Zwei Demonstrationsräume.

58

Alexander Dorner an Sophie Lissitzky-Küppers, 27.05.1927, NLA/ HStAH, Hann. 152 Acc. 2006/013, Nr. 51.

59

El Lissitzky, Zwei Demonstrationsräume, s. p.

60

Ebd.

61

Vgl. die Entwürfe in: SMH, ADA, 1.1.2:1–1.1.2:5.

62

Lucy Hillebrand an Harald Seiler, 10.06.1968, SMH, Ordner 4. Nachlass Harald Seiler.



[Abb. 6]  
Wilhelm Redemann (Fotograf), Reproduktion von El Lissitzkys „Kabinett der  
Abstrakten“ im Provinzial-Museum Hannover, Ecke Wand 2/3, 1928. Sprengel Museum  
Hannover, Glasnegativ, SCAN 2008.09.09.001, Herling/Herling/Werner © Sprengel  
Museum Hannover.

fie den Bezug von Gestaltungsprinzipien des Kubismus und Konstruktivismus zum Alltag herstellten.<sup>63</sup> Sie sollten ferner mit zeitgenössischer Architektur vertraut machen, enthielten offenbar aber auch Originalwerke etwa von Kurt Schwitters,<sup>64</sup> und dies noch Jahre nach der nationalsozialistischen Machtübernahme. Die Geschichte des Abstrakten Kabinetts während dieser Jahre ist komplex und widersprüchlich und nur in Kenntnis von Alexander Dorners letztlich beipielloser Politik zwischen Verweigerung und Anpassung zu sehen. Die Glaskuben, so wenig nur hier, enthielten nun von Dorner verfasste Texte, die „die Auswirkung der abstrakten Kunst auf die Erscheinungen des täglichen Lebens“ verdeutlichen sollten.<sup>65</sup> Es wurde dargelegt, inwiefern eine Buchgestaltung durch die Typografie und die „frei im Raum“ stehenden Köpfe Paul von Hindenburgs und Adolf Hitlers „das neue und freie Lebensgefühl“ spiegelten,<sup>66</sup> und ein Werbeblatt für den Roman „Das dritte Reich“ des Rechtsintellektuellen und Antiliberalisten Arthur Möller van den Bruck sollte belegen, dass der Charakter des Raumes, in Dorners Worten, „nach außen hin durchaus im gedachten Sinne verändert“, seine Bedeutung aber „nicht verloren“ sei.<sup>67</sup> – Das Abstrakte Kabinett wurde im Nationalsozialismus entgegen des Wunsches vieler Kunstfunktionäre zwar keine „Schreckenskammer“ zur Diffamierung abstrakter Kunst, es fungierte bis zu seiner Zerstörung 1937 jedoch mitnichten als Bastion der Moderne, sondern wurde empfindlichen Um- und Neudeutungen unterzogen, manipuliert und instrumentalisiert.<sup>68</sup>

Zurück zum Kabinett der Anfangsjahre: Anders als in Dresden, wo eine Plastik von Naum Gabo prominent in der Mitte des Raumes platziert war, fand sich im Abstrakten Kabinett ein Bronze-Torso von Archipenko linker Hand der Fensterfront, und zwar vor einem Spiegel, der es ermöglichte, die dreidimensionale Plastik so aus-

63

Vgl. Dorners Beschriftungstafel, ca. 1927, SMH, ADA, 1.1.6:1.

64

Sigfried Giedion, Lebendiges Museum, in: *Der Cicerone* 21, 1929, 103–106, hier 106, schreibt: „Drehbare Vitrinen, trommelförmig, mit horizontaler Achse – und mit Bildern von Hans Arp, Kurt Schwitters und anderen – sind so angeordnet, dass immer nur ein Bild sichtbar wird.“

65

Beschriftungen der Informationstrommeln im Raum der Abstrakten 1934, z. B. abgedruckt in: Frank Kurzhals, Die politische Blindheit des Bildungsbürgers. Alexander Dorner (1893–1957), in: Hinrich Bergmeier, Günter Katzenberger (Hg.), *Kulturaustreibung. Die Einflussnahme des Nationalsozialismus auf Kunst und Kultur in Niedersachsen*, Hannover 1993, 94–97, 97.

66

Ebd.

67

Schreiben Alexander Dorners an Schatzrat Hartmann, 09.01.1934, NStAH, Hann. 151, Nr. 172.

68

Vgl. Ines Katenhusen, Ein Museumsdirektor auf und zwischen den Stühlen. Alexander Dorner (1893–1957) in Hannover, in: Olaf Peters, Ruth Heftrig und Barbara Schellewald (Hg.), *Kunstgeschichte im ‚Dritten Reich‘. Theorien, Methoden, Praktiken*, Berlin 2008, 156–170.

führlich wie möglich zu betrachten. Mit jeder der Bewegungen des Besuchers beziehungsweise der Besucherin änderte die Wand ihren Ausdruck, erschien bald grau, bald weiß oder schwarz, was auch den Eindruck der auf ihr montierten Bilder jeweils signifikant veränderte. Diese gewannen, so El Lissitzky, „ein dreifaches Leben“,<sup>69</sup> jener „kühle[.] Schimmer“, jenes graduelle Changieren, das jede Kopfbewegung nach Aussage Samuel Caumans auslöste,<sup>70</sup> ließen den Raum sich beständig ändern und die Wände sich auflösen. Dorner schrieb rückblickend, die Bewegung habe den Raum „sozusagen explodiert“.<sup>71</sup> Nur vor diesem gleichsam entmaterialisierten Hintergrund, so seine Überzeugung, hätten konstruktivistische Kompositionen die Chance, „die Freiheit ihres starken, allseitig ausstrahlenden Vorstoßes in den freien Raum“ zu behalten. Dorner dachte dabei an Arbeiten von Moholy und von Lissitzky selbst, Werke, die mehr schon „architektonische Phantasien ohne praktischen Zweck“ als noch Bild im herkömmlichen Sinn waren: „ein Kosmos“ sich frei im Raum begegnender, sich gegenseitig durchdringender, im Gleichgewicht haltender Kompositionen, „ein Chaos“ im Sinne klassischer perspektivischer Kunst.<sup>72</sup>

Struktur schufen in dieser Konstruktion die (Wand-)Kassetten, die in Dresden nur vertikal und in Hannover zusätzlich auch horizontal angebracht waren. Hier war der Ort für jene – ebenfalls rahmenlos gehängten – Werke, die den Ausbruch aus der Gegenständlichkeit und der Perspektive erkennen ließen, ohne das eine oder das andere bereits ganz hinter sich gelassen zu haben: Arbeiten von Picasso etwa, aber auch von Mondrian und den Kubisten, die, so Lissitzkys und Dorners gemeinsame Überzeugung, des glatten Hintergrunds der grauen Wand noch bedurften, um angemessen wirken zu können.<sup>73</sup> Die Kassetten waren in Dresden wie in Hannover vom Publikum eigenhändig zu bewegen, das solchermaßen durch Schieben von drei Bildern nach Wahl eines oder von vieren zwei hinter die Verkleidung verbannen und sich im wahren Wortsinn dergestalt selbst „ein Bild machen“ konnte. Lissitzky schrieb dazu, dass mithilfe dieser Konstruktion „eineinhalb mal soviel Arbeiten wie in anderen Räumen untergebracht sind“, man aber nur die Hälfte davon sehe und deshalb auch nicht etwa „von tausend verschiede-

69

El Lissitzky, *Zwei Demonstrationsräume*, s. p.

70

Samuel Cauman, *Das lebende museum. erfahrungen eines kunsthistorikers und museumsdirektors alexander dorner*, Hannover 1960, 107.

71

Alexander Dorner, *überwindung der ‚kunst‘*, Hannover 1959, 151.

72

Dorner, *Zur abstrakten Malerei*, 113 u. 114.

73

Ebd., 112.

nen Bestien angebrüllt“,<sup>74</sup> sondern, im Gegenteil, sensibilisiert und neugierig gemacht werde auf das, was dieser Raum verhieß, der, so Alexander Dorner, „mehr sinnliche Bildeindrücke [enthielt] als ein starrer Raum enthalten kann“.<sup>75</sup>

### VIII. Kollaboration oder Dornerization?

Was Dorner als „geistige Intensivierung“ des Publikums intendierte,<sup>76</sup> formulierte Lissitzky als Ziel, „den Mann aktiv [zu] machen“.<sup>77</sup> Kein Zweifel: Hier verband zwei komplexe Charaktere mit unterschiedlicher Herkunft, Ausbildung und Lebensauffassung zumindest auf kurze Zeit ein ähnliches Denkmodell, das auf ein Wachsen und Werden ausgerichtet war, auf Dynamik und Entwicklung und darauf, das traditionelle Verständnis von dem, was Kunst zu sein und zu leisten habe, aufzubrechen. Es ist nicht von ungefähr, dass Lissitzky schon 1922 in einem Aufsatz die *Überwindung der Kunst* postulierte<sup>78</sup> und mit *PROUN* ein Gegenkonzept zu allem entwickelte, „was für die Ewigkeit geschaffen wird“, „unzerstörbar, schwer, massiv“.<sup>79</sup> Ein Gegenkonzept zur traditionellen, vermeintlich axiomatisch festgelegten Kunst zu formulieren stand auch für den Kunsthistoriker Dorner im Zentrum seiner Suche. Anders als bei Lissitzky aber konnte dieses nur theoretisch ausfallen. Ein Vierteljahrhundert später, Ende der 1940er Jahre, zeigte sich dies in seinem Buch *überwindung der ,kunst‘*: In Ermangelung tragfähiger Alternativen hatte er mit dem herkömmlichen begrifflichen Instrumentarium weiter gearbeitet und sich allein der distanzierenden Anführungsstriche bedient.<sup>80</sup>

Für beide, Lissitzky wie Dorner, stellte die Beschäftigung mit dem, was Dorner als „erste[.] Vorstöße in ein dunkles Neuland, in das das Gehirn des Menschen nicht allein auf dem Gebiete

<sup>74</sup>

El Lissitzky, *Zwei Demonstrationsräume*, s. p.

<sup>75</sup>

Dorner, *überwindung*, 151

<sup>76</sup>

Ebd.

<sup>77</sup>

El Lissitzky, *Zwei Demonstrationsräume*, s. p. – Hervorhebung im Original.

<sup>78</sup>

Ders., *Die Überwindung der Kunst* (1922), in: El Lissitzky 1890–1941, 70f.

<sup>79</sup>

El Lissitzky, K. und *Pangeometrie*, in: *Europa-Almanach. Malerei, Literatur, Musik, Architektur, Plastik, Bühne, Film, Mode*, hg. von Carl Einstein, Berlin 1925, zit. nach: *El Lissitzky, 4. Ausstellung 1965/66* (Ausst.-Kat., Hannover, Kestner-Gesellschaft, gem. mit dem Stedelijk van Abbe-Museum und der Kunsthalle Basel), Hannover 1966, 42–47, hier 47.

<sup>80</sup>

Vgl. Tobias Wall, *Das unmögliche Museum. Zum Verhältnis von Kunst und Kunstmuseen der Gegenwart*, Bielefeld 2006, 200f.

der Kunst vorzustoßen sucht“,<sup>81</sup> bezeichnete, in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre keinen ästhetischen Selbstzweck dar, sondern zielte vielmehr auf die Etablierung neuer, besserer gesellschaftlicher Ordnungen ab. Hier war El Lissitzky in seinem Einsatz für den „neuen Menschen“, ein Ausstellungsplaner, der anlässlich der Dresdner Ausstellung Werke von Künstlern verschiedener Nationen in seinem Raum berücksichtigte.<sup>82</sup> Dort war Alexander Dorner mit seiner Forderung nach einer grundsätzlichen „Verwertung“ von Kunst für ihm größer und bedeutsamer erscheinende gesellschaftlich-kulturelle Zwecke der Zeit.<sup>83</sup> Ein Zusammengehen von technischem und künstlerischem Fortschritt, wie er es im Konstruktivismus zu jener Zeit als am fruchtbarsten realisiert sah, hatte in seinen Augen das Potenzial, breitere Bevölkerungsschichten zu erreichen und sie für die „geistesgeschichtlichen Entwicklungslinien“ der Kunst so zu sensibilisieren.<sup>84</sup> Dorner zufolge sollten sie „die Voraussetzungen unserer jüngsten Gegenwart stückweise erwachsen sehen und so verstehen, wo wir selbst stehen, woher wir kommen und wohin wir nicht mehr gehen können“.<sup>85</sup> Somit bestehe der eigentliche „Sinn der modernen Bewegung und ihr großer Vorteil gegenüber der l’art pour l’art“, so schrieb er 1929, darin, dass sie „wieder die Bindung mit dem praktischen Leben erreicht“ habe, wodurch „die unselige Spaltung zwischen Kunst und Leben faktisch überwunden“ sei.<sup>86</sup>

Wer solch weitreichende Ziele verfolgte, das gilt für Lissitzky ebenso wie für Dorner, der musste Sorge dafür tragen, dass das Publikum aus seiner kunstkonsumierenden Passivität herausgerissen und, so Lissitzky, geradezu „physisch“ dazu gezwungen wurde, „sich mit den ausgestellten Gegenständen auseinanderzusetzen“.<sup>87</sup> Dazu bot der Raum viele Anreize.<sup>88</sup> Die Bewegung im Raum und das Spiel an den Kassetten standen für kreative Partizipation am

81

Dorner, Zur abstrakten Malerei, 114.

82

Hemken, Pan-Europe, 53f. Gough, Constructivism, 84.

83

Z. B. Alexander Dorner, Vortragsmanuskript *Was sollen jetzt Kunstmuseen?*, Kunstverein Leipzig, 19.10.1928, BRM 1, Alexander Dorner Papers, Folder 448.

84

Ebd.

85

Ders., Das Kunstmuseum im Dienste der Schule, in: *Pädagogische Warte. Zeitschrift für Erziehung und Unterricht, Lehrerfortbildung und Schulpolitik*, 01.09.1926, 852–855, hier 855. – Hervorhebung im Original. Baumann, Museum als Avantgarde, 107.

86

Alexander Dorner an Carl Buchheister, 15.03.1929, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Archiv, Nachlass Carl Buchheister, I,C–19.

87

El Lissitzky, Zwei Demonstrationsräume, s. p.

88

Gough, Constructivism, 102.

Schaffensprozess – dies allerdings stets nur insofern in gleichsam kontrollierter Aktivität,<sup>89</sup> als die Grenzen allen Experimentierens durch jene, die sie geschaffen hatten, vorgegeben worden und von jenen, die sie zu erproben hatten, nicht zu überschreiten waren. Eben hierin dürfte der entscheidende Unterschied zwischen den konzeptionellen Vorstellungen El Lissitzkys und Alexander Dorners gelegen haben.<sup>90</sup> Lissitzkys Augenmerk war auf die Lösung der Frage angemessener sinnlicher Erfahrung gegenwärtiger Kunst an der Grenze zur architektonischen Konstruktion gerichtet. Für ihn war ohne Belang, ob seine Werke anlässlich einer temporären Ausstellung oder permanent in einem Museum zu sehen waren, einer historisierenden Systematisierung entzogen sie sich allemal. Entstanden *PROUN*-Bilder nicht mit der Absicht, dauerhaft in einem Kunstmuseum ausgestellt zu werden, so hatte der *PROUN*-Raum nicht die Aufgabe, eine Funktion in einem auf Fortschritt und Wachstum angelegten kunsthistorischen Konzept zu erfüllen. Für Dorner hingegen war das Abstrakte Kabinett essentieller Teil des kuratorischen Gesamtkonzepts der Stimmungs- beziehungsweise Atmosphärräume, ja, mehr noch, Spiegel der vorläufig letzten Etappe seiner auf eben das: Fortschritt und Wachstum ausgelegten Geschichte der Kunst.

In jedem Fall waren mit dem Umzug Lissitzkys nach Moskau im Herbst 1926 die Weichen für eine Entwicklung gestellt, die in der heutigen Literatur als „Dornerization“<sup>91</sup> bezeichnet wird – mit einigem Recht. War in den Verlautbarungen des Provinzialmuseums, in der berichtenden Presse und auch den Äußerungen Dorners selbst unmittelbar nach der Eröffnung im Herbst darauf noch von „Prof. Lissitzky“ als Architekt und Schöpfer des Museumsraums die Rede,<sup>92</sup> so ging Dorner in den 1930er Jahren allmählich dazu über, die Erinnerung an den Einsatz El Lissitzkys, des Staatsbürgers der Sowjetunion, verblassen zu lassen, vermutlich auch, um damit die Chancen zu erhöhen, das Abstrakte Kabinett aufrecht erhalten zu können. Das Ende des Museumsraums schließlich, das nachweisbar im Sommer 1937, ein halbes Jahr nach seinem Ausscheiden, mit der Demontage des Lattensystems besiegelt war,<sup>93</sup> deutete Alexander Dorner in den 1950er Jahren rückblickend wahr-

89

Vgl. Alan C. Birnholz, El Lissitzky and the Spectator. From Passivity to Participation, in: Stephanie Barron und Maurice Tuchman (Hg.), *The Avantgarde in Russia. New Perspectives*, Cambridge, MA 1980, 98–101, hier 98.

90

Vgl. Oswald-Hoffmann, *Zauber*, 366–372.

91

Gough, *Constructivism*, 78, 80.

92

O. A., Die Jubelfeier des Provinzialmuseums, in: *Hannoversches Tageblatt*, 11.10.1927. O. A., Die 75-Jahrfeier des Provinzial-Museums, in: *Hannoverscher Anzeiger*, 11.10.1927.

93

Handschriftliche Notizen Ferdinand Stuttmanns, 24.07.1937, Reg. des NLMH, Akte I.3.2.a. Museums-Reform. „Entartete Kunst“. Buch über „entartete Kunst“. Beschlagnahme 1937.

heitswidrig um: Nunmehr ließ er verlautbaren, er sei selbst noch Zeuge der Zerstörung seines Lebenswerks gewesen und habe mit seinen eigenen Augen zusehen müssen, wie nationalsozialistische Bilderstürmer die Lattenkonstruktion von den Wänden gerissen hätten.<sup>94</sup>

Zugleich war im Rahmen dieser Rekontextualisierung aus dem Initiator Lissitzky ein Ausführer geworden, ein Designer, beschränkt auf die optisch überzeugende Realisierung einer bereits von Dorner fertig ausgearbeiteten Konzeption.<sup>95</sup> Im Mai 1956 schrieb Dorner, der „Abstrakte Raum“ wie „die sich selbst verändernden Wände waren auch meine Idee“; das Kabinett sei „ein Integrationsprojekt von meiner kunstwissenschaftlichen Analyse und Museumsphilosophie einerseits und Lissitzkys künstlerischer Imagination andererseits“ gewesen.<sup>96</sup> Zu diesem Zeitpunkt befand er sich in einer gesundheitlichen Dauerkrise, anderthalb Jahre später, im November 1957, starb er. Auslöser seines Alleinanspruchs auf die Kreation des Abstrakten Kabinetts waren, wie sein Antrag auf Wiedergutmachung beim Land Niedersachsen belegt,<sup>97</sup> auch Enttäuschung und Bitterkeit darüber, dass die Erinnerung an ihn und seine bemerkenswerten Leistungen in der Nachkriegszeit schnell verblassten. Keiner der vielen Ausstellungs- und Museumsneugründungsversuche in den USA, wo er seit seiner Emigration 1937 lebte, endete erfolgreich. Die Hauptpublikation, *the way beyond 'art'/überwindung der ,kunst‘* (1947/1959) brachte seinen Ideen die in seinen Augen gebührende Bedeutung und Anerkennung ebenfalls nicht. Und *the living museum/Das lebende Museum* (1958/1960), halb Biographie, halb kunstphilosophische Studie, erschien erst kurz nach seinem Tod.

## IX. Zur Rekonstruktion des Abstrakten Kabinetts

Dorners Verhalten mag auch vor dem Hintergrund zu sehen sein, dass – anders als andere zentrale Bereiche seiner Arbeit – das Abstrakte Kabinett im Zuge der Aufwertung der so genannten klassischen Moderne nach dem Zweiten Weltkrieg stärker in den Blick von Kunsthistorikerinnen und Kunsthistorikern sowie von Kuratoren und Kuratorinnen geriet. Für Alfred Barr etwa, den Gründungsdirektor des New Yorker Museums of Modern Art, war das Kabi-

<sup>94</sup>

Z. B. Max Hirschberg an das Generalkonsulat, 18.12.1953, NLA/ HStAH, Nds. 401, Acc. 2000/ 155, Nr. 32.

<sup>95</sup>

In der Erstausgabe von *the way beyond 'art'* 1947 hieß es, das Abstrakte Kabinett sei „arranged in collaboration with the Russian Constructivist El Lissitzky“ (Alexander Dorner: *the way beyond 'art'. the work of herbert bayer*, New York 1947, 17f.).

<sup>96</sup>

Alexander Dorner an Ferdinand Stuttmann, 23.05.1956, SMH, ADA, 1.0.6.4.

<sup>97</sup>

Vgl. NLA/ HStAH Nds. 120, Ac. 14/82, Nr. 70, Teil I und II.

nett rückblickend „der berühmteste und einzige Raum der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts in der Welt“ gewesen.<sup>98</sup> Diese Wertschätzung war es auch, die Dorners Witwe Lydia ein gutes Jahrzehnt nach dessen Tod, im Frühjahr 1968, veranlasste, das Abstrakte Kabinett im hannoverschen Landesmuseum rekonstruieren zu lassen – aus organisatorischen Gründen nicht im letzten Saal der Landesgalerie und damit der entwicklungsgeschichtlich ausgerichteten Absicht Dorners widersprechend.<sup>99</sup> Gleichwohl geriet diese Rekonstruktion durchaus würdevoll, sie wurde als „Denkmal“<sup>100</sup> „in Memoriam Alexander Dorners“ vermittelt,<sup>101</sup> dessen Mut und Einsatz für geistige Freiheit, so die Autoren der kleinen Festschrift, darunter Walter Gropius,<sup>102</sup> ebenso hervorgehoben wurden wie die Gabe, in seinem „Freund“ El Lissitzky einen „idealen Interpreten“ seiner Ideen gefunden zu haben.<sup>103</sup> Es fand sich kein Hinweis auf den Dresdner Demonstrationsraum als Vorläufer, stattdessen waren die Rollen des Inventors wie des Exekutors nun klar verteilt und das Abstrakte Kabinett in seiner Gestalt 1968 erschien als wenig mehr als Auftragsarbeit eines weitsichtigen Museumsleiters, dessen Intentionen durch den ausführenden Künstler kongenial umgesetzt wurden. In den Augen der Initiatorinnen und Initiatoren der Rekonstruktion – der Witwe, der städtischen Honoratioren, auch Gropius‘ – war die „Dornerization“, die Verkürzung aller Zielsetzungen auf jene Perspektive, die Alexander Dorner in seinem museologisch-kuratorischen System mitteilenswert und wichtig war, geglückt. Bis zur lange überfälligen Neu-Rekonstruktion des Abstrakten Kabinetts 2016/17 im Sprengel Museum wurde sie denn auch wenig in Frage gestellt.<sup>104</sup> Erst jetzt war es möglich, die Kollaboration zwischen Kurator und Künstler zwischen Musealisierung

98

Zit. nach Cauman, Lebendes Museum, 116.

99

Harald Seiler an Arno J. L. Bayer, 13.12.1967, SMH, Nachlass Harald Seiler, Ordner Nachlass Dorner I.4.5.

100

W. Schl., Denkmal für Alexander Dorner. Wiedereinrichtung des abstrakten Kabinetts, in: *Hannoversche Presse*, 24.06.1968.

101

Landesgalerie Hannover (Hg.), *Das Abstrakte Kabinett. In Memoriam Alexander Dorner*, Hannover o. J. (1968).

102

Walter Gropius an Lydia Dorner, 08.04.1968 u. 15.04.1968, Bauhaus Archiv Berlin, Walter Gropius Korrespondenz. Schriftwechsel Walter und Ise Gropius-Alexander und Lydia Dorner, 116/1.

103

So Dietrich Helms in seinem Beitrag (9–15, hier 14) in: Landesgalerie Hannover, In Memoriam.

104

Vgl. Isabel Schulz, Die Rekonstruktion von El Lissitzkys ‚Kabinett der Abstrakten‘ auf dem Prüfstand. Geschichte, Museumspraxis, Pläne, in: Carolin Anda, Yvonne Bialek, Cornelia Durka, Alexander Karpissek, Natascha Pohlmann und Philipp Sack (Hg.), *Aura-Politiken. El Lissitzkys ‚Kabinett der Abstrakten‘ zwischen Musealisierung und Teilhabe*, Braunschweig 2017, 36–46.

rung und Teilhabe in den Blick zu nehmen, jenseits der moralisch konnotierten Bemühung, zuvörderst die Bedeutung des ersteren wieder unter Beweis zu stellen.

## X. Lissitzky, Dorner, die Kestner-Gesellschaft – und Goshka Macuga

Im Sommer 2019 zeigte die Kestner-Gesellschaft aus Anlass des 100-jährigen Bauhausjubiläums eine Einzelausstellung der polnisch-britischen Künstlerin Goshka Macuga.<sup>105</sup> Macugas Ausstellung *Stairway to Nowhere* nahm Bezug auf eine Skulptur Herbert Bayers,<sup>106</sup> des Bauhaus-Künstlers, dem Dorner die Erstaussgabe von *the way beyond 'art'* gewidmet hatte. Macugas zentrales Werk war dabei die 2003 entstandene Arbeit *Kabinett der Abstrakten (after El Lissitzky)*, eine „Ausstellung in der Ausstellung“ in Gestalt einer Schrankskulptur. In deren in feiner Schreinerarbeit ausgeführten, ausdrehbaren Raum-Eckelementen zeigte sie knapp dreißig kleinformatige Werke internationaler Künstlerinnen und Künstler, überwiegend Zeitgenossinnen und -genossen Macugas, darunter Kolleginnen und Kollegen [Abb. 7].<sup>107</sup> Zu dieser Zeit war die Verwendung von Werken anderer Künstlerinnen und Künstler als Rahmen für ihre Ausstellungen prägend für die Arbeit Macugas. Oft stellten sie auch den Anlass, kunst- und gesellschaftspolitisch konnotierte Reflexionen zu historischen kuratorischen Projekten anzustellen, die sie für zukunftsweisend befand.<sup>108</sup> Ihre Kunst entstand aus der Auswahl, Gegenüberstellung und Inszenierung von Kunstwerken. Dies ist ein Grundgedanke, der letztlich auch für die Konzeption des historischen Abstrakten Kabinetts wichtig gewesen war. Ein Drittel Jahrhundert später übernahm sie die kuratorische Geste einer Inszenierung von Raumerfahrung, freilich mit einer klaren Entscheidung zur Verteilung schöpferischer Rollen, die von „Dorn-erization“ nichts weiß (oder wissen will): Es ist El Lissitzky allein, dem die Arbeit gewidmet ist. Und noch ein weiteres Kernthema prägt *Kabinett der Abstrakten (after El Lissitzky)* von 2003: die Aus-

<sup>105</sup>

Kestner Gesellschaft: Goshka Macuga. *Stairway to Nowhere*, 24.05.2019–04.08.2019 (s. <http://kestnergesellschaft.de/de/ausstellung/12> (Zugriff am 19.03.2022)).

<sup>106</sup>

Herbert Bayer, *Double Ascension*, 1973. Bei der farbigen Treppe handelte es sich um ein Auftragswerk des Ölkonzerns ARCO. Goshka Macuga führte im Interview (Macuga im Gespräch, in: Goshka Macuga. *Stairway to Nowhere*, 30) aus, dass der von Bayer ursprünglich vorgesehene Titel *Stairway to Nowhere* auf Druck des Konzerns dem geläufigeren *Double Ascension* habe weichen müssen, weil die ursprüngliche Bezeichnung „eine bedrohliche Konnotation“ gehabt habe. Für sie illustriert der ursprüngliche Titel in seiner „Beziehungsdynamik von Intellekt und Kreation... gewissermaßen das Auf und Ab des Bauhaus-Mythos“ (ebd.). Bayers Werk ist auf der City National Plaza in Los Angeles installiert.

<sup>107</sup>

Vgl. das Pressematerial der Kestner-Gesellschaft zur Ausstellung.

<sup>108</sup>

Vgl. Lucy Steeds, *Goshka Macuga. Picture Room*, 2003, in: *Mousse Magazine* 48, 22–37, hier bes. 24f.



[Abb. 7]  
Goshka Macuga, Kabinett der Abstrakten (after El Lissitzky), 2003. MDF, Eichenfurnier und Lack sowie verschiedene Kunstwerke, 200 × 200 × 200 cm (geschlossen), 193 × 340 × 340 cm (offen), Installationsansicht Kestner Gesellschaft 2019. Courtesy die Künstlerin und Andrew Kreps Gallery, New York, Foto: Raimund Zakowski © VG Bild-Kunst, Bonn 2022.

einandersetzung mit dem Grundthema der Überwindung der Kluft zwischen Kunst und Leben, ausgelegt an den Aspekten von Interaktion und Partizipation in Ausstellungen. Dieses Gesamtziel einer Aktivierung des Publikums, wie es so prägend für das frühe Bauhaus gewesen war, interessierte Goshka Macuga am Abstrakten Kabinett, das sie mit ihrer eigenen Arbeit als Beitrag auf dem Weg zu innovativer kuratorischer Arbeit und damit zu einem „lebenden Museum“ würdigte. Gut neunzig Jahre nach seiner Installation scheint dieses frühe Ergebnis einer Kollaboration zwischen Künstler und Kurator Potenzial zu bergen, die Frage nach der Rolle des Museums als Orts der „Übermittlung von Kunst in einer demokratischen Gesellschaft“ wieder und weiter zu beleuchten, nun durch Goshka Macuga, die zugleich Rollenzuschreibungen an sie als Künstlerin oder Kuratorin als statisch und unzeitgemäß entlarvt.<sup>109</sup>

## DANK

Die Verfasserin dankt folgenden Einrichtungen für Forschungsstipendien und Reisebeihilfen: Fritz Thyssen Stiftung für Wissenschaftsförderung, John Nicholas Brown Center for American Studies / Brown University, Providence, R. I., Institute for Contemporary German Studies, Washington, D. C. / DAAD, Fulbright-Kommission, Deutsches Historisches Institut, Washington, D. C., sowie Terra Foundation for American Art, Chicago / John F. Kennedy-Institut für Nordamerikastudien, Berlin. Der Artikel wurde gefördert mit Forschungsmitteln des Landes Niedersachsen.

Ines Katenhusen ([ines.katenhusen@zuv.uni-hannover.de](mailto:ines.katenhusen@zuv.uni-hannover.de)): Studium der Geschichte und Germanistik an der Universität Hannover. Dissertation zum Thema „Kunst und Politik. Hannovers Auseinandersetzungen mit der Moderne in der Weimarer Republik“, ausgezeichnet mit dem Förderpreis 1998 der Stiftung der deutschen Städte, Gemeinden und Kreise zur Förderung der Kommunalwissenschaften. Seit 2000 Forschung zu dem deutsch-amerikanischen Kunsthistoriker und Museumsdirektor Alexander Dorner, in diesem Zusammenhang Forschungs- und Reisestipendien der Fritz Thyssen Stiftung, Brown University, des American Institute for Contemporary German Studies/DAAD/Johns Hopkins University, der Fulbright-Kommission, des German Historical Institute, Washington, und der Terra Foundation for American Arts/John F. Kennedy-Institut für Nordamerikastudien, FU Berlin. Ausstellungskatalogs- und andere –beiträge zu Dorner sind seitdem erschienen in deutschen, US-amerikanischen und russischen Zeitschriften und Büchern. Zudem zahlreiche Beiträge zu kunst-, kultur- und stadthistorischen Themen sowie zur Geschichte Europä-

<sup>109</sup>

Macuga, Gespräch, 32.

ischen Integration. Seit 1992 Tätigkeit in verschiedenen wissenschaftsadministrativen Feldern, seit 2017 Referentin für Lehre und Studium im Stab des Präsidenten der Leibniz Universität Hannover.