

Textes et contextes

ISSN : 1961-991X

: Université de Bourgogne

17-1 | 2022

Mythologies et mondes possibles – Anachronismes

Die Ausstellungskopie als anachronistisches Geschichtsmodell

Demonstriert am Beispiel des *Kabinetts der Abstrakten* in
Hannover

Article publié le 15 juillet 2022.

Annette Tietenberg

🔗 <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=3573>

Licence CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

Annette Tietenberg, « Die Ausstellungskopie als anachronistisches
Geschichtsmodell », *Textes et contextes* [], 17-1 | 2022, publié le 15 juillet 2022 et
consulté le 21 novembre 2024. Droits d'auteur : [Licence CC BY 4.0 \(https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). URL : <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=3573>

La revue *Textes et contextes* autorise et encourage le dépôt de ce pdf dans des
archives ouvertes.

PREO

PREO est une plateforme de diffusion voie diamant.

Die Ausstellungskopie als anachronistisches Geschichtsmodell

Demonstriert am Beispiel des *Kabinetts der Abstrakten* in Hannover

Textes et contextes

Article publié le 15 juillet 2022.

17-1 | 2022

Mythologies et mondes possibles – Anachronismes

Annette Tietenberg

🔗 <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=3573>

Licence CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

-
1. Anachronismen
 2. Das Konzept Volksbildung
 3. Das Denken mit der Hand
 4. Demonstrationsräume
 5. Die dynamischen Bestandteile des ‚modernen‘ Lebens
 6. Die sich in drei temporalen Dimensionen differenzierende ‚Zeitlichkeit‘
 7. Rekonstruktion als Versuch der Wiedergutmachung
 8. Ein imaginärer ‚ursprünglicher‘ Zustand
 9. Zeitmontagen
 10. Erinnerungsräume
-

1. Anachronismen

- 1 Von einer Ausstellungskopie, die nicht Teil eines künstlerischen Konzepts, sondern eine Nachbildung von etwas einstmals Vorhandenem ist, geht das Versprechen aus, ein verloren gegangenes Kunstwerk, ein Zeugnis der Vergangenheit, könne in die Gegenwart zurückkehren, sofern Größendimensionen, Materialität und Machart der Rekonstruktion in etwa mit der Urfassung übereinstimmen. Eine solche Ausstellungskopie – hier verstanden als eine nachträgliche Kopie,

die nicht aus konzeptuellen Gründen von den Urheber*innen, sondern im Auftrag von Institutionen, zumeist Museen, als Ersatz für ein absentes Kunstwerk angefertigt wird (vgl. Tate Papers 2007) – lässt sich als anachronistische Erscheinung betrachten, wie im Folgenden zu zeigen sein wird. Anachronismen setzen mindestens zwei voneinander verschiedene Zeitpunkte voraus. Zwischen diesen Zeitpunkten – so die Literaturwissenschaftlerin Miriam Lay Brander – „klafft eine zeitliche Distanz, die eine Berührung der [...] Punkte verhindert. Der Anachronismus besteht nun darin, dass diese [...] Zeitpunkte künstlich zusammengeführt werden“ (Brander 2011: 13).

- 2 Den Anachronismus nicht als Fehler in der Chronologie, nicht als unerlaubtes Ausscheren aus der linearen Zeit abzuqualifizieren, sondern als mehrschichtige Zeiterfahrung – im Sinne der Zusammenführung der von Augustinus voneinander unterschiedenen Gegenwart von Vergangenen, Gegenwart von Gegenwärtigem und Gegenwart von Künftigem (Augustinus 2007: 281) – , ja als ein produktives Geschichtsmodell zu denken, ist Motivation dieser Untersuchung. Ich verwende den Begriff daher in dem Sinne, in dem der Kunsthistoriker Georges Didi-Huberman ihn eingeführt hat, um ein Denk- und Handlungsmodell zu entwerfen, das es erlaubt, aus der starren Chronologie eines Vorher und Nachher auszuberechnen. Didi-Huberman spricht explizit dem Abdruck, wozu er auch den Abguss zählt, aufgrund seiner Indexikalität das Potenzial zu, „das Gewesene für den Anachronismus von Gegenständen zu öffnen, welche die Kunstgeschichte unbeachtet gelassen hat“ (Didi-Huberman 1999: 13). Der Abdruck, so Didi-Huberman, basiere auf einem Verfahren der Reproduktion, sei mithin nicht das Ergebnis einer schöpferischen Nachahmung, einer *imitazione*, die immer auch einen Funken *invenzione* enthalte, sondern das Resultat einer „handwerklichen Nicht-Erfindung“ (Didi-Huberman 1999: 13). Der Abdruck sei – dem traditionellen kunsthistorischen Verständnis nach – ein „Nicht-Werk“ (Didi-Huberman 1999: 9), da er Vorhandenes reproduziere, statt Neues zu erschaffen; er konstituiere sich über den Verlust eines Ursprungs.
- 3 All dies trifft gleichermaßen auf die in Museen präsentierten materiellen Rekonstruktionen von zerstörten oder verschollenen Kunstwerken zu. Um mich ihren miteinander verschränkten Zeitebenen widmen zu können, möchte ich im Folgenden weniger den Anspruch auf Authentizität von Ausstellungskopien reflektieren oder Konservie-

rungsproblematiken diskutieren (Fayet/Krähenbühl 2018; Matyssek 2010) als vielmehr „den Geistern des Nachlebens verschwundener Bilder“ (Boucheron 2017: 33) nachgehen. Vorrangig stellen sich zwei Fragen: Welchen Werkstatus nimmt ein materieller „Abdruck“ von etwas an, das nicht mehr existiert, aber Nachbilder im kollektiven Gedächtnis hinterlassen hat? Und auf welchen Zeitebenen ist ein Konstrukt anzusiedeln, das sowohl der Vergangenheit als auch der Gegenwart angehört und das geschaffen wurde, um durch den Anschein seiner Reproduzierbarkeit über seine tatsächliche Abwesenheit hinwegzutäuschen?¹

- 4 Am Beispiel unterschiedlicher Rekonstruktionen des von Beginn an auf Dauer angelegten *Kabinetts der Abstrakten*, das Alexander Dorner als Leiter der Kunstabteilung des Provinzial-Museums Hannover im Herbst 1926 bei dem russischen Architekten, Gestalter und Künstler El Lissitzky in Auftrag gegeben hat und das 1937 im Zuge der Beschlagnahmungsaktionen für die nationalsozialistische Propaganda-ausstellung „Entartete Kunst“ zerstört wurde, möchte ich vor Augen führen, dass Ausstellungskopien als räumlich erfahrbare Anachronismen zu deuten sind. Sie erzählen von einer Vergangenheit, die einst ein Bild der Zukunft entworfen hat, aber auch von einer Gegenwart, die – ihren jeweiligen Interessen folgend – partiell an die Vergangenheit anknüpft.² Über die Widerständigkeit ihrer materiellen Existenz zeugen sie von einem mit Missverständnissen, Gewalt und gesellschaftlichen Umbrüchen verbundenen Verschwinden des *Kabinetts der Abstrakten*, aber ebenso von seiner mehrfachen Wiederkehr, die jeweils unter bestimmten ästhetischen, gesellschaftspolitischen und epistemologischen Voraussetzungen stattgefunden hat.
- 5 Vorausgeschickt sei, dass das *Kabinett der Abstrakten* sich wesentlich besser zur Rekonstruktion eignet als Kunstwerke, die um ihrer Einzigartigkeit und ihres händischen Herstellungsprozesses willen wertgeschätzt werden. So kommt Isabel Schulz, die derzeit für El Lissitzky zuständige Kuratorin im Sprengel Museum Hannover, zu dem Schluss: „Würde es sich dabei um ein ursprünglich von ihm selbst gefertigtes Gemälde und nicht um ein von Handwerkern nach seinen Entwürfen gebautes Ausstellungsdisplay handeln, hätte man sicherlich größere Skrupel, eine Rekonstruktion dieses Werks auszustellen“ (Schulz 2016: 38). Umso bemerkenswerter ist es, dass selbst ein modular konzipierter Ausstellungsraum wie das *Kabinett der Abstrakten*,

der von Beginn an auf Reproduzierbarkeit angelegt war und dem Originalbegriff kritisch gegenüberstand, nicht ohne Verschiebungen, Umdeutungen und implizite gegenwartsbezogene Botschaften wiederholt werden kann, sondern zu verschiedenen Zeiten different Gestalt annimmt und andere Kontexte aufruft. Bevor die drei Rekonstruktionen des *Kabinetts der Abstrakten* in Hannover im Hinblick auf ihre künstliche Zusammenführung von verschiedenen Zeitpunkten miteinander verglichen werden, soll zunächst das realiter unwiederbringliche kulturpolitische Klima zur Sprache kommen, das in der Weimarer Republik herrschte und damals die Voraussetzung dafür darstellte, als dieser explizit moderne Ausstellungsraum namens *Kabinett der Abstrakten* 1927 in der Gemäldegalerie des Provinzial-Museums Hannover eingerichtet wurde.

2. Das Konzept Volksbildung

- 6 Schon seit Ende des 19. Jahrhunderts hatte es im Deutschen Reich von Parteien, Vereinen oder kirchlichen Institutionen getragene Initiativen gegeben, um der wachsenden Schicht der großstädtischen Industriearbeiterschaft durch Leihbibliotheken, Lesehallen und Vortragsprogramme – etwa der Humboldt-Akademie – Zugang zu den Debatten in Wissenschaft, Literatur und Kunst zu eröffnen. Diese Aktivitäten gingen zumeist, wie etwa bei Alfred Lichtwark, dem ersten Direktor der Hamburger Kunsthalle, mit ausgeprägtem patriotischem Denken einher. Viele dieser lokal wirksamen Institutionen setzten ihre Arbeit auch nach der Novemberrevolution von 1918 fort, allerdings unter veränderten politischen Vorzeichen. Die Weimarer Republik, mit der der Erste Weltkrieg und die konstitutionelle Monarchie der deutschen Kaiserzeit ihr Ende fanden, war nicht nur geprägt von sozialen Reformen wie dem Frauenwahlrecht, der Einführung einer Sozialfürsorge oder medialen Neuerungen wie den Filmaufführungen der UFA und den Sendungen des Rundfunks. Nach der Novemberrevolution gab es auch eine bildungspolitische Neuausrichtung: die sogenannte „Volksbildung“ wurde zu einer zentralen staatlichen Aufgabe. Denn Bildung schien in der Weimarer Republik das beste Mittel zu sein, die durch Klassen- und Interessengegensätze zerrissene Nation zu einen. Volksbildung richtete sich daher nicht nur an Arbeiter*innen und Unterprivilegierte, sondern an die gesamte Bevölkerung. Teilhabe am „Schrifttum, an der Kunst, an der Wissenschaft“, so

notierte der einflussreiche Pädagoge Johannes Tews 1921, sei „das Band, das das Volk aus einer verbindungslosen Masse zu einem durch lebendige Kräfte bewegendem Ganzen macht“ (Zeising 2018: 51). Entsprechend wurden nicht nur die Freiheit von Kunst, Wissenschaft und Lehre, sondern auch das Ziel der Volksbildung in der Weimarer Verfassung verankert. In Artikel 148 hieß es: „Das Volksbildungswesen, einschließlich der Volkshochschulen, soll von Reich, Ländern und Gemeinden gefördert werden“ (Reichs-Gesetzblatt 1919: 1411).

- 7 Eben dieser kulturpolitischen Programmatik fühlte sich Alexander Dorner verpflichtet. Dorner, ein Veteran des Ersten Weltkriegs, hatte in Berlin Kunstgeschichte studiert und war im Mai 1919 mit einer Schrift zur romanischen Kunst promoviert worden. Im Anschluss an eine Habilitation zur romanischen Bauornamentik wurde er zum Leiter der Gemäldegalerie des Provinzial-Museums Hannover ernannt. Damit war er, gerade 36 Jahre alt, einer der jüngsten Museumsdirektoren Europas, und er agierte mit Unterstützung progressiver Kräfte in Hannover, damals einem Zentrum der europäischen Avantgarde-Kunst. Als Museumsleiter realisierte er gemeinsam mit El Lissitzky, der sich selbst – überzeugt davon, bei der Errichtung einer neuen Gesellschaft eine wichtige Rolle zu spielen – mit Bedacht nicht Künstler, sondern Konstrukteur nannte, um seine Nähe zur industriellen Produktion zu betonen, das *Kabinett der Abstrakten*. Das Provinzial-Museum, das ein Naturkunde-, ein Archäologie- und ein Kunstmuseum unter einem Dach vereinte, existierte bei Dorners Amtsantritt bereits seit 70 Jahren; es verdankte seine Gründung einer bürgerlichen Initiative und wurde von ortsansässigen Unternehmern finanziell getragen. Die Kunstsammlung war nach Leihgebern geordnet und wurde von El Lissitzky spöttisch mit einem Zoo verglichen, „wo die Besucher gleichzeitig von tausend verschiedenen Bestien angebrüllt werden“ (Helms 1968: 11).

3. Das Denken mit der Hand

- 8 Dorners Vorstellung von einem zeitgemäßen Kunstmuseum stand im Einklang mit der Bildungspolitik der Weimarer Republik (vgl. Flacke-Knoch 1985). So notierte er 1924: „Ein Kunstmuseum ist in erster Linie ein Erziehungsinstitut der großen Masse des Publikums [...]. Als Erziehungsinstitut aber muß das Museum unter allen Umständen aus

seiner passiven Funktion heraustreten“ (Helms 1968: 12). Um eine Dynamisierung der Institution und eine Aktivierung der Besucher*innen zu bewirken, begann Dorner, kaum im Amt, damit, eine neue Gemäldegalerie zu planen. 1927 war es dann so weit: Eröffnet wurde ein reformiertes Kunstmuseum, das seine Bestände, ergänzt um Leihgaben aus der Sammlung Herbert von Garvens, chronologisch geordnet in farblich ausgewogenen Stimmungsräumen vorführte. *„In the newly arranged rooms visitors followed a chronologically specified path through art history. Dorner created the so-called ‘atmosphere room,’ less with the intention of imitating a particular art period and more with the objective to convey a sense of living. He attempted to demonstrate the connection between different periods by having the rooms painted in different colors: medieval art was mounted on dark walls to reflect the atmosphere of medieval churches; baroque rooms contained red velvet, and the walls in the rococo rooms were painted in yellow-gray. While the floors mainly remained neutral, appropriate furnishings and seating were added to further enhance the atmosphere of a particular era. Elaborate scripts were available everywhere, but they were displayed in a non-intrusive manner. Dorner’s notes from those times show that the idea of disseminating information via ear phones and speakers did not develop first in Providence, but, rather, in Hanover, though its technical implementation, unfortunately, failed”* (Katenhusen 2002: 4).³ Die atmosphärisch aufgeladene, multisensuell erfahrbare Sammlungspräsentation entsprach Dorners Sicht auf die Kunst bzw. auf die Kunstgeschichte. Sie adressierte ein Publikum, das über Farbwirkungen, Stimmungen und sprachbasierte Anleitungen an die Kunst herangeführt werden wollte, und setzte zur Kunstvermittlung allerneuste Techniken und Medien ein.

- 9 Damit nicht genug. Dorner engagierte sich nicht nur – wie viele seiner Zeitgenossen, darunter Ludwig Justi, Hans Posse, Max Sauerlandt und Ernst Gosebruch – für eine lineare Hängung der Gemälde auf Augenhöhe (vgl. Klonk 2008) sowie für den Impressionismus und den Expressionismus, sondern vor allem für das, was er als „abstrakte Malerei“ bezeichnete. Darunter verstand Dorner eine Kunst, die „einen neuen Bildaufbau“ anstrebt, „der über den perspektivisch geordneten, bühnenbildartigen Aufbau hinausgeht“ (Dorner 1927: 12). Aus Dorners Sicht hatte die „abstrakte Malerei“ die auf einen Fluchtpunkt angelegte Zentralperspektive – und damit das wissenschaftli-

che Weltbild der Neuzeit, ihre Mathematik, Geometrie und Kosmologie⁴ – hinter sich gelassen und trug durch eine Irritation tradierter Wahrnehmungsgewohnheiten zu einer Transformation der Weltanschauung und des Denkens des ‚neuen Menschen‘ zu Beginn des 20. Jahrhunderts bei (Lepp/Roth/Vogel 1999; Gerstner/Könczol/Nentwig 2006). Dass die Verabschiedung vom „perspektivisch geordneten, bühnenbildartigen Aufbau“ nicht an der Schwelle des Bildrahmens Halt machen durfte, sondern nach alternativen Ausstellungskonzepten verlangte, ist Dorner früh klar geworden. Seine Überlegungen zu diesem Thema publizierte er 1928 unter der Überschrift „Zur Abstrakten Malerei. Erklärung zum Raum der Abstrakten in der Hannoverschen Gemäldegalerie“. Darin heißt es: „Der Sinn der abstrakten Kunstbewegung liegt in ihrem Bestreben, über den bisherigen Bildaufbau hinaus in eine neue unbekannte Welt der Vorstellungen von Raum und Körper tastend vorzudringen“ (Dorner 1928: 110). Programatisch wird hier also nicht – wie in damaligen Kunstmuseen üblich – hauptsächlich der auf Distanzierung und Disziplinierung abzielende Sehsinn (Bennett 1995) priorisiert, sondern ein erweiterter Bezug auf Raum und Körper in Aussicht gestellt und nicht zuletzt der subordinierte Tastsinn angesprochen, ja metaphorisch auf das Denken mit der Hand angespielt, das vom bildungsbürgerlichen Habitus abweicht.

4. Demonstrationsräume

- 10 Doch der Reihe nach. Nachdem Dorner im Juni 1926 El Lissitzkys *Raum für konstruktive Kunst* in Dresden gesehen hatte, wandte er sich im Herbst 1926 an den glühenden Verfechter der Idee des „Neuen sowjetischen Menschen“, mit der Bitte, seinem Museumstrakt ein ähnlich zeitgenössisches Ausstellungsdisplay hinzuzufügen (Krempel 2015: 115). Am Ende ihres Rundgangs durch die Stimmungsräume der Gemäldegalerie in Hannover sollten die Museumsbesucher*innen im Raum 45 aus der chronologisch geordneten Vergangenheit heraustreten und ihrer eigenen, von simultan wahrnehmbaren Ereignissen und Medien wie Zeitschriften, Fotografie und Film geprägten Gegenwart begegnen. So erhielt El Lissitzky die Gelegenheit, in Hannover mit Unterstützung seiner Ehefrau, der ortsansässigen Galeristin, Kunstsammlerin und Leihgeberin Sophie Küppers, einen seiner sogenannten „Demonstrationsräume“ einzurichten.

Seine Absicht war es, gegen das Überkommene zu demonstrieren – im politischen Sinne –, und überdies sein Publikum in einer Art von Projektionsraum, analog zu den damaligen Wochenschauen in den Kinos (Buchloh 1984: 106), visuell zu überzeugen.⁵ Zugleich wollte er den Beweis antreten, dass es möglich war, den gesamten Ausstellungsraum in eine Bühne zu verwandeln, auf der, wie er Sophie Küppers in einem Brief wissen ließ, die Kunstwerke zu Akteuren in einem Drama oder in einer Komödie werden konnten.⁶ Wir haben es beim *Kabinett der Abstrakten* demnach mit einem Demonstrationsraum im mehrfachen Wortsinn zu tun (vgl. Anda/Bialek/Durka u.a. 2016).

- 11 Die Museumsbesucher*innen wurden, um es mit heutigen Begriffen der Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung auszudrücken, nicht als Empfänger*innen tradierter Narrative der Kunstgeschichte angesprochen. Sie konnten sich vielmehr im Ausstellungsraum als Mitakteur*innen, ja als Kompliz*innen der progressiven Künstler*innen und Museumskonservator*innen der ‚Neuen Zeit‘ produktiv betätigen. Durchkreuzt wurde auf diese Weise die Vorstellung, der künstlerische Werkprozess, aber auch die kuratorische Praxis zeichneten sich durch eine besondere Fähigkeit, durch ein von höheren Mächten verliehenes oder ererbtes Talent zur Komposition von Farbe, Form und Materialien aus. Unterschiedslos durften sich Museumsbesucher*innen – unabhängig von ihrer ästhetischen Kompetenz, ihrer Herkunft und ihrem Bildungsniveau – aufgefordert fühlen, im Ausstellungsraum temporäre Konstellationen aus einem von der Institution bereit gestellten Konvolut von Kunstwerken zu bilden. Zu diesem Zweck setzte El Lissitzky ein variables Ausstellungsdisplay ein, indem er die Wände mit schwarz-weißen Lamellen aus Nirosta-Stahl verkleidete und verschiebbare Kassetten montierte. *„Vor den Kassetten laufen auf Schienen schwarze Tafeln, ursprünglich als gelochte Eisenjalousien geplant, jetzt aber geschlossene Masken, die jeweils eines der übereinander angeordneten Bilder vollständig verdecken. Der Betrachter ist aufgefordert, diese Tafeln zu verschieben. Er darf und soll Bilder verdecken und freilegen, darf sich selbst ‚ein Bild machen‘ von dem, was sich seinem Auge darbietet“* (Nobis 1991: 78/79).

5. Die dynamischen Bestandteile des ‚modernen‘ Lebens

- 12 Hinzu kommt, dass im Kontext des russischen Konstruktivismus bzw. des Produktivismus sowohl der an bürgerlicher Individualität haftende Wert der Eigenhändigkeit als auch der Originalbegriff in der Kunst als reaktionär eingestuft und demzufolge abgelehnt wurden. Als ausgebildeter Architekt, als Plakatgestalter sowie als Typograf war es für El Lissitzky, der mit Hilfe der Propaganda Volksmassen anzusprechen wusste, ein logischer Schritt, keine Einzelwerke, sondern Messehallen und Ausstellungsräume zu entwerfen (Buchloh 1984: 101/102) und dabei in Kategorien technischer Reproduzierbarkeit zu denken. Daher beabsichtigte er, „Standards aufzustellen für Räume, in denen der Allgemeinheit neue Kunst gezeigt wird“ (El Lissitzky 1966a). Analog zu den Modellen der Typisierung und Standardisierung im Wohnungsbau, die er in den Niederlanden in Augenschein genommen hatte, schwebte ihm ein transportabler, an verschiedenen Orten einsetzbarer, aus modularen Bestandteilen zusammengefügtter Ausstellungsraum vor, der seine Funktion – die Allgemeinheit an die ‚neue‘, sozial wirksame Kunst heranzuführen – optimal zu erfüllen imstande war (Klonk 2008: 116-120).
- 13 Konsequenterweise delegierte er die Umsetzung seiner Entwürfe an den Museumsdirektor und dessen Mitarbeiter*innen,⁷ was in der Folge dazu führte, dass die Strategien von Autorschaft beziehungsweise die Machtverhältnisse innerhalb des Kooperationsmodells von El Lissitzky und Alexander Dorner bis heute in der kunsthistorischen Forschung umstritten sind.⁸ El Lissitzky war nicht zugegen, als das *Kabinett der Abstrakten* im Zuge der Neueröffnung des Hauses im Oktober 1927 im Provinzial-Museum Hannover eingeweiht wurde. Dennoch maß er seinem Demonstrationsraum großen Wert bei. Dafür spricht die Erwähnung in seiner *Autobiographie* aus dem Jahr 1941: „1926 beginnt meine wichtigste künstlerische Arbeit, die Gestaltung von Ausstellungen. In diesem Jahre wurde ich vom Komitee der Internationalen Kunstausstellung in Dresden aufgefordert, den Raum der Gegenstandslosen Kunst zu gestalten, und von ‚Woks‘ (der Verbindungsstelle mit dem Ausland) dorthin kommandiert. Nach einer Studienreise, die die neue Siedlungsarchitektur in Holland zum Gegenstand hatte, kehrte

ich im Herbst nach Moskau zurück. 1927 *Typographische Ausstellung in Moskau. Entwurf für den ‚Raum der Abstrakten‘ im Landesmuseum zu Hannover, im Auftrag von Dr. Dorner“* (El Lissitzky 1966b).

- 14 Nicht zu bestreiten ist, dass in Hannover im Einklang mit dem staatlichen Auftrag zur Volksbildung in der Weimarer Republik und angefaßt von den Ideen der Russischen Revolution ein Ausstellungsraum für die damalige Gegenwartskunst realisiert wurde,⁹ der gängige museale Präsentationsprinzipien in Frage stellte, Grenzen zwischen Gattungen und Medien negierte, Kunstwerke aus dem Schema nationaler Zugehörigkeit herauslöste und die Chronologie der traditionellen Kunstgeschichtsschreibung außer Kraft setzte, indem er Simultaneität als Wahrnehmungsmodus einführte. Beispielhaft wurden die präsentierten Werke weder nach Herkunftsregionen noch nach Eigentumsverhältnissen angeordnet. Das Display simulierte auch nicht – wie dies Wilhelm Bode im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin erprobt hatte – die Atmosphäre der mit Kunstgegenständen ausgestatteten Interieurs von großbürgerlichen Privatsammler*innen. Stattdessen wurden die Kunstwerke im Ausstellungsraum, umgeben von Drehvitrinen, in denen in Reproduktionsverfahren hergestellte Plakate, Zeitschriften, Broschüren, Architektur- und Modefotografien mit Hilfe einer Kurbel wie bei einer *laterna magica* und damit gleichsam filmisch in Bewegung versetzt werden konnten, als flexible, aufeinander Bezug nehmende, dynamische Bestandteile eines universellen ‚modernen Lebens‘ inszeniert.
- 15 Auf diese Weise wurden im *Kabinett der Abstrakten* selbsttätige, medienaffine, ‚moderne‘ Mitbürger*innen adressiert, die im Raum der Kunst nicht nur zur Reflexion, sondern auch zur Aktion befähigt werden sollten. Was Walter Benjamin 1935/36 während seines Pariser Exils in seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* scharfsinnig schlussfolgerte, liest sich nachträglich wie eine Gebrauchsanweisung für El Lissitzkys Demonstrationsraum aus dem Jahr 1927: „Die Aufgaben, welche in geschichtlichen Wendezeiten dem menschlichen Wahrnehmungsapparat gestellt werden, sind auf dem Wege der bloßen Optik, also der Kontemplation, gar nicht zu lösen. Sie werden allmählich nach Anleitung der taktilen Rezeption, durch Gewöhnung, bewältigt“ (Benjamin 1980: 505). Das *Kabinett der Abstrakten* in Hannover war also weit mehr als ein künstlerisch-kuratorisches Experiment im Rahmen einer musealen

Sammlungspräsentation. Modellhaft wurde den Bürger*innen der Weimarer Republik vielmehr ein Erfahrungsraum, Maria Gough spricht sogar mehrfach von einem Ort der Desorientierung (Gough 2003), offeriert, der es erlaubte, sich als ‚moderner Mensch‘ aktiv zu ‚moderner Kunst‘ in Beziehung zu setzen und die medialen Voraussetzungen der eigenen Wahrnehmung zu reflektieren.

- 16 Zu betonen ist, dass der Demonstrationsraum in Hannover gerade nicht darauf abzielte, die präsentierten Kunstwerke – darunter Grafiken, Zeichnungen, Gemälde und Skulpturen von Alexander Archipenko, Willi Baumeister, Carl Buchheister, Walter Dexel, Naum Gabo, Albert Gleizes, Juan Gris, Fernand Léger, Laszlo Moholy-Nagy, Piet Mondrian, Francis Picabia, Pablo Picasso, Oskar Schlemmer, Kurt Schwitters und Friedrich Vordemberge-Gildewart neben El Lissitzkys eigenen Bildproduktionen – als wertvolle Einzelwerke ideal zur Geltung zu bringen. Das kuratorische Konzept sah vielmehr ein Rotationsprinzip vor: Die Gemälde und Papierarbeiten sollten im Abstand von mehreren Monaten ausgewechselt werden; dadurch konnten die ins Museumsdepot ausgelagerten Bestände nach und nach gezeigt, aber auch künftige Werke integriert werden.

6. Die sich in drei temporalen Dimensionen differenzierende ‚Zeitlichkeit‘

- 17 Nicht nur die räumliche Situation definierte sich über Variabilität; auch der Zeitbegriff, der sich mit dem *Kabinett der Abstrakten* verband, konterkarierte den traditionellen musealen Anspruch auf Beständigkeit. Den beweglichen, in einem geschlossenen Kabinett in wechselnden Konstellationen umeinander kreisenden Kunstwerken wurde kein fester Platz in einer von der Kunstgeschichte vorgegebenen Chronologie zugewiesen. Von der Last des Ewigkeitswerts und dem Versprechen der Dauerhaftigkeit befreit, traten die Kunstwerke stattdessen demonstrativ aus der in den anderen Sälen zur Schau gestellten sukzessiven, gleichförmig dahinfließenden Zeit aus. Dadurch waren sie für die Betrachter*innen in einem konkreten Augenblick wahrnehmbar. Nach Søren Kierkegaard zeichnet sich der Augenblick dadurch aus, dass sich darin Zeit und Ewigkeit berühren (Kierkegaard

1988). „Dank des Einbruchs der Ewigkeit in die Zeit ist er kein leerer Jetztpunkt, sondern erfüllte Gegenwart [...]. Dank dessen, d.h. vermöge des Augenblicks selber, gibt es aber auch [...] die sich aus der Zukunft ereignende und in die drei temporalen Dimensionen differenzierende ‚Zeitlichkeit‘, welche ihrerseits Geschichtlichkeit ermöglicht“ (Theunissen 1971: 649). Erst im Augenblick, so heißt es bei Kierkegaard, fängt die Geschichte an. So gesehen, war das *Kabinett der Abstrakten* von Beginn an mit einem anachronistischen Zeitbegriff, mit einer Feier des Augenblicks im Moment der Wahrnehmung von Kunst, mit einem Entwurf von Zukunft und mit der Vorstellung, Geschichte neu entwerfen zu können, verbunden.

- 18 In der Ära des Nationalsozialismus waren derartige Zeit-, Rezeptions- und Geschichtsmodelle ebenso unerwünscht wie die volkspädagogischen Konzepte der Weimarer Republik: Skrupellos wurde in der Hannoverschen Gemäldegalerie Hand an die Kunst angelegt, um Besitz von ihr zu ergreifen, um sie zu verkaufen oder zu zerstören. Nachdem er sich eine Zeitlang – wenn auch vergeblich – darum bemüht hatte, mit den nationalsozialistischen Machthabern zu paktieren (Katenhusen 2002: 7), trat Alexander Dorner 1936 als Museumsdirektor zurück. 1937 emigrierte er in die USA, wo er bis 1941 als Museumsdirektor der Rhode Island School of Design eine neue Aufgabe fand, bevor ihn eine Professur für Kunstgeschichte und Ästhetik an die Brown University in Providence führte (Ganz Blythe/Martinez 2018). Dass in der zurückliegenden Dekade zahlreiche renommierte Architekten, Sammlerinnen, Kuratoren, Grafiker und Filmemacher wie Sigfried Giedion, Philip Johnson, Albert Barnes, Katherine S. Dreier, Alfred H. Barr, Jan Tschichold und Dziga Vertov eigens angereist waren, um mit dem *Kabinett der Abstrakten* einen Ausstellungsraum zu bewundern, der wie kein anderer für die Partizipation von Besucher*innen und für eine zeitgemäße Medienreflexion eingetreten war, zählte nicht mehr. Im Juli 1937 wurden die im *Kabinett der Abstrakten* gezeigten Kunstwerke – ebenso wie viele andere aus den Beständen des nun als Landesmuseum bezeichneten Provinzial-Museums – beschlagnahmt.¹⁰ Manche zirkulierten – wie Ausstellungsfotografien belegen – als Exponate der nationalsozialistischen Propagandaausstellung *Entartete Kunst* durch das Deutsche Reich; manche gelten seither als verschollen (vgl. Prior 2002). Der Ausstel-

lungsraum selbst wurde demontiert; seine Bestandteile sind vermutlich im Zuge dessen zerstört worden.

7. Rekonstruktion als Versuch der Wiedergutmachung

- 19 Erst im Jahr 1962 kam, angefacht durch die Ausstellung *Die Zwanziger Jahre in Hannover*, der Wunsch nach einer Rekonstruktion des *Kabinetts der Abstrakten* auf (Krempel 2015: 117). Einige Zeitzeugen erinnerten sich daran, dass ihnen das *Kabinett der Abstrakten* einst den Zugang zu ‚moderner Kunst‘ eröffnet hatte. So schrieb der Oberstudienrat Ernst Lüddeckens einen Leserbrief, der in der Hannoverschen Presse sowie in der Hannoverschen Allgemeinen Zeitung abgedruckt wurde. Darin hieß es: „man sollte das Abstrakte Kabinett wiederherstellen! [...] Lissitzkys Schöpfung ist es wert. Für den Museumsleiter Dorner, der emigrieren mußte, wäre es eine Wiedergutmachung und ein letzter Dank“ (Schulz 2016: 40).
- 20 Als Lydia Dorner, die Witwe Alexander Dorners, aus dem amerikanischen Exil zurückkehrte und finanzielle Unterstützung anbot, kam die Sache ins Rollen. Die zusätzlich erforderlichen 21.000 DM spendete die Kunstsammlerin Ilse Bode. Sie wurde in der Presse mit der Bemerkung zitiert: „Wir tun es Alexander Dorner zu Ehren – und weil wir Hannoveraner sind“ (Schulz 2016: 40). Am 4. Juli 1967 erteilte der damalige Direktor des Niedersächsischen Landesmuseums Harald Seiler dem Architekten Arno J. L. Bayer den Auftrag, eine „Neueinrichtung des Abstrakten Kabinetts“ (Schulz 2016: 40) vorzunehmen. Der Nachbau des *Kabinetts der Abstrakten* konnte am 22. Juni 1968 im Niedersächsischen Landesmuseum, der Nachfolgeinstitution des Provinzial-Museums, eingeweiht werden, allerdings diesmal in einem anderen räumlichen Kontext. Die Wahl fiel auf den Eckraum 39, da im ursprünglich genutzten Durchgangskabinett mit der Raumnummer 45 mittlerweile Teile der völkerkundlichen Sammlung Platz gefunden hatten. In der anlässlich der Einweihung der Rekonstruktion herausgegebenen Broschüre wird vor allem Alexander Dorner gefeiert. So lobt etwa der Gründer des Weimarer Bauhauses Walter Gropius darin die „Hellsichtigkeit des Museumspioniers Dorner“ (Gropius 1968: 5), während er dessen „Freund Lissitzky“ nur in einem Nebensatz erwähnt. Ja, auf dem Titelbild der Broschüre ist zu lesen: „In Memoriam

Alexander Dorner“: Der zeitbezogene Horizont und das gesellschafts-politische Konzept des Ausstellungsraums scheinen einzig in einem Text des Künstlers Dietrich Helms auf. Helms spricht davon, dass „die konstruktivistische Utopie die Hoffnung einschloß, daß sich der Mensch selbst auch unter der Einwirkung der ihn einbeziehenden Gestaltung verändern werde“ (Helms 1968: 15). Ob und inwieweit eine Rekonstruktion des *Kabinetts der Abstrakten* dazu imstande war, emanzipatorische Rezeptionsansätze der Weimarer Republik in der eigenen Gegenwart zu reaktivieren, wurde in der Broschüre nicht weiter thematisiert.

- 21 Die erste Rekonstruktion des *Kabinetts der Abstrakten* basierte vor allem auf dem Studium historischer Ausstellungsfotografien. Die Kuratorin Isabel Schulz, die im Sprengel Museum Hannover mit der dritten Rekonstruktion des Raumes betraut war und entsprechend gründlich recherchiert hat, kommt zu dem Schluss: „Über die Konzeption, über die Kriterien und Vorüberlegungen, die es für den Nachbau 1968 gegeben hat, sowie über die konkrete Bauausführung im Landesmuseum, wie übrigens auch über die spätere Überführung des Raums ins Sprengel Museum, wissen wir äußerst wenig. Bekannt ist, dass Seiler ‚7 erhaltene Fotos vom Original und Kopien von Konstruktionszeichnungen‘ an den Architekten geschickt hat, wobei ungewiss bleibt, um welche Auswahl von Fotos es sich dabei gehandelt hat“ (Schulz 2016: 42). Um das Kabinett mit ‚abstrakter Kunst‘ ausstatten zu können, wurden 1968 Werke, die jenen auf den Fotografien glichen, aus dem Museumsbestand bereitgestellt oder aber eigens angekauft.

8. Ein imaginärer ‚ursprünglicher‘ Zustand

- 22 Zu sehen war in der Rekonstruktion also kein klar definierter historischer Zustand des *Kabinetts der Abstrakten*, das immerhin von 1927 bis 1937 bestanden hatte, sondern eine Synthese aus Ansichten und Quellen verschiedener Zeiten (Schulz 2016: 42). Die räumliche Verschiebung innerhalb des Museums hatte überdies zur Folge, dass das Kabinett nun ohne Fenster – und damit ohne Tageslicht – auskommen musste und obendrein nur noch über einen einzigen Zugang verfügte. Das Eintauchen in die ‚neue Kunst‘ durch eine Tür und das

Hinaustreten in die Alltagswelt des Treppenhauses des Museums durch eine andere Tür, war nicht mehr möglich. Die Rezipient*innen durchliefen mithin keine Passage, keinen räumlich durchchoreografierten Transformationsprozess mehr, sondern kehrten am Ende des Rezeptionsprozesses an den Ort zurück, an dem dieser seinen Anfang genommen hatte. Auch gaben die in den Drehvitrinen präsentierten Zeitschriften und Plakate den Stand der späten 1920er Jahre – und damit einen imaginären ‚ursprünglichen‘ Zugang – wieder. Dass Dorner hier nach 1933 NS-Publikationen wie *Hitlers Kampf um die Macht* und *Die Kunst für alle* ausgebreitet hatte, um die Machthaber versöhnlich zu stimmen oder um aktuelle Beispiele von Typografie zu integrieren, die im Alltag kursierten, fand keinerlei Erwähnung (vgl. Katenhusen 2008).

- 23 1978/79 wurde das *Kabinett der Abstrakten* dann in das Untergeschoss des soeben fertiggestellten Sprengel Museums Hannover transloziert; zu diesem Zweck wurde ein hermetisch wirkender *White Cube* gebaut, der wie ein Messestand – oder eine zur Betrachtung von Videokunst konzipierte *Black Box* – das einst in den Museumsrundgang eingebundene *Kabinett der Abstrakten* modellhaft simulierte. Gänzlich entfallen war damit das demonstrative Ausbrechen aus der Chronologie der Kunstgeschichte, die emphatische Feier des Augenblicks und der diskursive Bezug zu den anderen Ausstellungsräumen. Im Hinblick auf die Details – Decke, Boden, Wände und Leuchtkasten – orientierte sich diese zweite Rekonstruktion des *Kabinetts der Abstrakten* an der ersten. Neben Kompromissen, was die Rezipient*innenführung und den Lichteinfall angeht, – der Raum hatte ja in seiner ersten Fassung einen Eingang, einen Ausgang und ein Fenster gehabt – betrifft dies die Reduktion auf Schwarz-, Weiß- und Grautöne. Der Verzicht auf Farbe lässt sich am plausibelsten durch die Dokumentenlage erklären. Die zurate gezogenen Schwarzweißfotografien zeigten zwar anschaulich die Konstruktionsprinzipien des Raums, sagten jedoch rein gar nichts über das in den 1920er Jahren verwendete Farbschema aus. Infolgedessen orientierte sich die Rekonstruktion am Spektrum der Fotografien: Schwarz, Weiß und Grau. „Während El Lissitzky einst davon sprach, dass die durch die Farbwirkung erzeugte optische Dynamik die Betrachter*innen lebendig mache, bewirkte der Vorbildcharakter der überlieferten historischen Fotografien das genaue Gegenteil. Er sorgte für eine Stillstellung des

- Blicks und erzeugte die Vorstellung von einem historischen, in der Zeit des Nationalsozialismus schuldhaft verloren gegangenen Idealzustand, von einem Sehnsuchtsort, an dessen unerreichbarer Perfektion sich der rekonstruierte Raum messen lassen muss“ (Tietenberg 2017: 56).
- 24 Die ersten beiden Rekonstruktionen des *Kabinetts der Abstrakten* stellten zwar keinen Bezug zu den volkspädagogischen Konzepten der Weimarer Republik her, fungierten aber als begehbare Erinnerungsräume. Getragen von dem Wunsch nach Wiedergutmachung und aufgewertet durch eine gehörige Portion Lokalpatriotismus hatte sich das *Kabinett der Abstrakten*, ein Raum, der einst „in die Zukunft entworfen“ (Helms 1968: 15) worden war, in ein Mahnmal verwandelt, in einen schmerzhaften Verweis auf die aggressive Zerstörung eines explizit ‚modernen‘ Ausstellungsdisplays durch die nationalsozialistische Kulturpolitik – in ein in Grau und Schwarz gehülltes Zeugnis von Trauer und Verlust. Die zweite Rekonstruktion des *Kabinetts der Abstrakten* war im Sprengel Museum in Hannover beinahe fünfzig Jahre in Gebrauch. Seit dem Jahr 2008 wiesen Foto-Text-Tafeln an der Außenwand des Kubus auf die Geschichte des Raumes hin. Als der Kitt bröckelte, die Farbe der schwarzweiß gefassten Metallbänder abplatzte, die Rollen der Kassetten blockierten und die Schiebewände quietschten, entschied sich das Sprengel Museum 2016 gegen eine Sanierung und nahm, unterstützt vom Messebauspezialisten Holtmann, eine dritte Rekonstruktion in Angriff, die im März 2017 eingeweiht wurde. Die verantwortliche Kuratorin Isabel Schulz kümmerte sich nicht nur um jedes Detail. Ihre Recherche hatte auch – basierend auf kunstwissenschaftlichen Forschungen der letzten Jahre – einen anderen Fokus: „Heute steht die Vermittlung der Raumvorstellungen und Ideen des konstruktivistischen Künstlers sicherlich mehr im Vordergrund als die des Andenkens an das Museumskonzept Dorners“ (Schulz 2016: 45).
- 25 Während die ersten beiden Rekonstruktionen des *Kabinetts* aus dem Jahr 1968 und dem Jahr 1979 sich vorrangig an den überlieferten Schwarzweiß-Fotografien orientiert hatten, liegen der dritten Rekonstruktion nun die farbigen Zeichnungen und Collagen El Lissitzkys zugrunde. Das wirkt sich auf die Wahrnehmungsbedingungen aus. Der Raum hat nun wieder, wie in der ersten Version aus der Weimarer Zeit, einen Eingang und einen Ausgang, die beide durch das Bei-

seiteschieben von dunkelgrauen Stoffvorhängen durchquert werden können, wodurch der Bühnencharakter unterstrichen wird. Der graue Nadelfilz, ein Notbehelf der 1970er Jahre, ist einem hochwertigen schwarzen Linoleumboden gewichen, der die Schritte sanft abfedert. Und die Decke wurde, wie in den 1920er Jahren, in exakt bemessenen Bahnen aus hellem Nessel gefertigt. Dank einer ausgeklügelten Lichttechnik kann zudem der Einfall von Tageslicht durch ein Fenster simuliert werden. Der größte Unterschied aber besteht in der Interpretation des Farbkonzepts. El Lissitzkys Zeichnungen folgend, lenken nun revolutionsrote Bänder, die sich über Fuß- und Deckenleisten sowie über die Rahmung der Vitrinen und verschiebbaren Kassetten erstrecken, die Blicke und Schritte der Museumsbesucher*innen.

9. Zeitmontagen

- 26 Die erste Rekonstruktion des *Kabinetts der Abstrakten* im Landesmuseum Hannover war ein in Schwarz, Weiß und Grau gehüllter Widergänger, ein Raum der partiellen Erinnerung, in dem die nun zur bitteren Vergangenheit gewordene Zukunft der Protagonist*innen der Weimarer Zeit mehr ausgeblendet als erzählt wurde. Fertiggestellt wurde die Rekonstruktion 1968, und damit just in jenem Jahr, in dem die Protestkultur der 68er, die die Verstrickungen der Repräsentanten der Bundesrepublik Deutschland in nationalsozialistische Ideologien und Gräueltaten anklagte, ihren Höhepunkt erlebte. Von Judenverfolgung und -vernichtung, von Beschlagnahmungen der Kunstwerke und Restitutionsansprüchen ehemaliger Eigentümer*innen, ja von individueller Schuld war in der Broschüre, die anlässlich der Einweihung des rekonstruierten Ausstellungsraums herausgegeben wurde, jedoch nicht die Rede. So warf Ernst Lüddeckens in seinem Aufsatz zwar die quälende Frage auf: „Warum wurde das Abstrakte Kabinett beseitigt?“, blieb aber eine Antwort schuldig (Lüddeckens 1968: 7). Dass El Lissitzky, bereits an Tuberkulose erkrankt, 1938 in das KZ Sachsenhausen deportiert worden war und nach seiner Entlassung 1941 in der Sowjetunion, die soeben von deutschen Truppen überrannt wurde, verstarb, fand in der Broschüre keine Erwähnung. Verschwiegen wurde ebenfalls, dass Sophie Lissitzky-Küppers, die 1944 unter Stalin als feindliche Ausländerin mitsamt ihrem Sohn Jen nach Nowosibirsk verbannt worden war, 1967 in der DDR, im Dresdner Verlag der Kunst, ein Werkverzeichnis El Lissitzkys herausgege-

ben hatte. Darüber hinaus fehlte in der Zeit des Kalten Krieges jeglicher Hinweis darauf, dass El Lissitzky Ausstellungenräume als Propagandainstrumente zur Verbreitung der Ideen der Russischen Revolution verstanden und gestaltet hatte (Buchloh 1984). Stattdessen beschwor Museumsdirektor Harald Seiler die „Erinnerung an die [...] bedeutsame Ära Dorner“ und „die schöpferischen Energien der 20er Jahre“ (Seiler 1968: 4) herauf.

- 27 Schmerzlich vermissen ließ die erste Rekonstruktion mithin nicht nur das Farbkonzept El Lissitzkys, sondern auch – und vor allem – die Bereitschaft, Kunst in historischen und gesellschaftspolitischen Kontexten zu denken. Anders gesagt, jene glorreiche Zukunft, die sich die progressiven kulturellen Kräfte in der Weimarer Republik einst als ein flexibles und partizipatorisches Miteinander von gebildeten Mitbürger*innen vorstellten, hatte sich in der Zeit des Nationalsozialismus als furchtbare Gegenwart einer verblendeten, vor keinem Verbrechen gegen die Menschlichkeit zurückschreckenden Volksgemeinschaft erwiesen. Der Versuch, mit der Rekonstruktion an einen imaginierten Idealzustand vor dem ‚Sündenfall‘ anzuknüpfen, führte dazu, dass die in die Dreidimensionalität transformierten menschenleeren Schwarzweißfotografien mehr von der Weigerung zeugten, die Geschehnisse der Vergangenheit zur Kenntnis zu nehmen, als dies den Initiator*innen bewusst gewesen sein mag. Wer in diesem rekonstruierten *Kabinett der Abstrakten* die Kunstwerke verschob und in Bewegung versetzte, spürte, dass das Spiel längst aus und die choreografierte Aktion nicht mehr als eine leere Geste war.
- 28 Die zweite, ebenfalls auf Schwarz, Weiß und Grau reduzierte Rekonstruktion aus dem Jahr 1979, ein in die Ausstellungenräume integrierter Kubus, der speziell für die räumliche Situation im Sprengel Museum gebaut worden war, band das *Kabinett der Abstrakten* ein in die auf Kunststile fokussierte Kunstgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts und präsentierte es als eine Inkunabel der Moderne unter anderen. Weder der Produktionsbegriff des russischen Konstruktivismus noch die Sprengkraft eines solchen Präsentationsmodus von Kunst in einem musealen Kontext wurden auf diese Weise erfahrbar gemacht. Vielmehr nahm von nun an „ein eigenartiger, schleichender Prozess der ‚Originalisierung‘“ (Krempel 2015: 126) seinen Lauf, der einem unbeschwerten Umgang mit den beweglich montierten Grafiken und Gemälden im Wege stand.

- 29 Mit der dritten Rekonstruktion setzt nun schließlich eine stärkere Diskursivierung des *Kabinetts der Abstrakten* im Kontext der Geschichte der Rauminstallation sowie einer auf gegenwärtige Partizipationskonzepte zielenden Kunstwissenschaft ein (Halle fuer Kunst Lueneburg eV 2009, Bove 2014; Hemken/Knop 2021). In seiner Materialität und Beleuchtung verleugnet der Raum nicht, dass er ein Produkt des 21. Jahrhunderts ist. Damit ist die unverstellte Freude an Farbe, Beweglichkeit und Berührbarkeit der Kunst zurückgekehrt. Denn nicht nur das Kabinett hat sich im Zuge seiner Rezeptions- und Rekonstruktionsgeschichte verändert; auch die Museumsbesucher*innen sind inzwischen andere geworden. Während für El Lissitzky und Alexander Dorner die Volksbildung und damit die ästhetische Erziehung mündiger Staatsbürger*innen im Vordergrund standen, näherten sich die Besucher*innen der ersten Rekonstruktionverhalten einem Gedächtnisort, der durch Leerstellen unausgesprochen auf kollektive Schuld, Trauer und Verlust verwies. Die zweite Rekonstruktion hingegen erzeugte ein gehöriges Maß an Distanz, indem sie den gesamten Raum in den Rang eines einstmals avantgardistischen Kunstwerks rückte, das zu bestaunen, nicht aber ohne Scheu anzutasten war. Heute hingegen betreten Museumsbesucher*innen, die es gewohnt sind, im Feld der Kunst zu partizipieren und zu interagieren, selbstbewusst und unbefangen die farbenfrohe Bühne. Vertraut mit den Angeboten der Unterhaltungsindustrie halten sie es für selbstverständlich, im Zentrum des Geschehens zu stehen. Oftmals lassen sie sich in dieser scheinbar speziell für sie eingerichteten Arena der Kunst fotografisch festhalten und posten die Aufnahmen anschließend auf Instagram oder Facebook. Während sich in den 1920er Jahren mit einem Verweis auf die Wahrnehmungsbedingungen im Kino im *Kabinett der Abstrakten* die kollektive Kunstrezeption für die einen als Versprechen, für die anderen als Bedrohung ankündigte, genießen inzwischen die meisten Museumsbesucher*innen unbeschwert und bewundert von fernen Followern den als soziales Kapital medial verwertbaren kreativen Freiraum, den ihnen die Rekonstruktion des *Kabinetts der Abstrakten* eröffnet.

10. Erinnerungsräume

- 30 Ausstellungskopien sind keine Kunstwerke. Sie konstituieren sich über den Verlust eines Ursprungs. Und fallen insofern in die Katego-

rie der „Nicht-Werke“ (Didi-Huberman 1999: 9), als sie eben nicht aus einem genuin künstlerischen Schaffensprozess hervorgehen, dem das Ringen um ästhetische Entscheidungen und das Risiko des Scheiterns innewohnt. Vielmehr sind sie von Institutionen veranlasste, zumeist in arbeitsteiligen Prozessen hergestellte, möglichst detailgenaue Wiederholungen von nicht mehr existenten Endprodukten künstlerischen Denkens und Handelns. Diese Verluste können auf verschiedene Weise dokumentiert sein: fotografisch, filmisch, als Zeichnung, als Plan, textuell, oral – und obendrein in verschiedenen Entwurfsstadien oder Zuständen. Als Synthese derart heterogener Quellen lassen Ausstellungskopien aber paradoxerweise weitaus mehr Rückschlüsse auf die verloren gegangenen Kunstwerke zu, als jene Dokumente, auf deren Basis sie selbst entstanden sind. Das liegt daran, dass Ausstellungskopien – wie anhand des *Kabinetts der Abstrakten* dargestellt – konkrete Gebilde sind, die Ausstellungsbesucher*innen ganzkörperliche Erfahrungen in realräumlichen Kontexten ermöglichen, mithin eine multisensuelle Rezeption in der Gegenwart provozieren, obwohl der eigentliche Rezeptionsanlass in der Vergangenheit hervorgebracht wurde und zumeist nicht einmal mehr bruchstückhaft überliefert ist. Oder um es – Didi-Hubermans Eloge an den Abdruck aufgreifend – mit Patrick Boucheron zu sagen: „So wie man seinen Fuß in einen alten Abdruck setzt [...]“, so ruft eine Ausstellungskopie bei ihren Rezipient*innen „eine Erinnerung hervor und beschwört damit noch einmal die Aura des Werkes herauf“ (Patrick Boucheron 2017: 17).

- 31 Ausstellungskopien animieren demnach Rezipient*innen dazu, mit jeder Faser ihres Körpers etwas zu erinnern, das sie zuvor allenfalls aufgrund des Betrachtens von Abbildungen, des Lesens von Beschreibungen oder vom Hörensagen kannten. Da der Verlust des Ursprungs unrevidierbar ist, führt ein solcher Erinnerungsprozess jedoch nicht zwangsläufig an den Punkt zurück, an dem die Geschichte des Kunstwerks, auf das Bezug genommen wird, begonnen hat. Wie am Beispiel der drei unterschiedlichen Rekonstruktionen des *Kabinetts der Abstrakten* in Hannover gezeigt werden konnte, kann die Erinnerung an verschiedene Zeitschichten anknüpfen. Denn weder Kurator*innen noch Rezipient*innen sind dazu in der Lage, sich ein Bild von der Vergangenheit zu machen, das nicht von ihrer eigenen Determiniertheit, ihren jeweils zeitbezogenen Perspektiven und ihren Erwartun-

gen an die Kunst und ihre Institutionen geprägt wäre.¹¹ Mal erhält die Ehrung des Kurators Vorrang. Mal treten die Beschlagnahmungs- und Zerstörungsaktionen einer als „entartet“ diffamierten Kunst in der Ära des Nationalsozialismus in den Vordergrund. Mal wird das *Kabinett der Abstrakten* zur Ausgangsbasis einer Genese heutiger Installationskunst, die Künstler*innen dazu ermächtigt, Ausstellungsräume in ihrer Gesamtheit zu bespielen – und so letztlich Gestalter wie El Lissitzky überflüssig zu machen. In einer anachronistischen Verschränkung der Anwesenheit der Gegenwart von Vergangenen, der Gegenwart von Gegenwärtigem und der Gegenwart von Künftigem erzählt jede Ausstellungskopie des *Kabinetts der Abstrakten* eine andere Geschichte von der ‚modernen Kunst‘, die einst eine mögliche Zukunft heraufbeschworen hat.

- 32 Fazit: In Ausstellungskopien verdichten und überlagern sich wie in einer Zeitmontage verschiedene Phasen der Produktion und Rezeption von Kunst. Ich interpretiere Ausstellungskopien daher als räumlich erfahrbare, materialisierte Anachronismen, denen das Potenzial inneohnt, zeitliche Distanzen zu überwinden, aus der starren Chronologie eines Vorher und Nachher auszuberechnen und mehrere Zeitpunkte künstlich an einem Ort zusammenzuführen. So birgt jede Ausstellungskopie, wiewohl sie ein Anzeichen von Verlust ist, auch das Versprechen in sich, Zukunft zu entwerfen. Denn so lange eine Ausstellungskopie Rezeptionsprozesse anregt, hat sie auch das Potenzial, den Bogen der Zeit weiter zu spannen. Gleichermaßen eng verwoben mit der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft, ruft sie eine *l'histoire à venir* (Boucheron 2018), eine kommende Geschichte wach. Der Augenblick aber, von dem Kierkegaard spricht, kehrt nicht zurück. Denn die Geschichte hat bereits begonnen.

Bibliografie

Alloa, Emmanuel (2010): „Ist die Perspektive eine symbolische Form?“, in: Koch, Gertrud (Hrsg.): *Perspektive. Die Spaltung der Standpunkte. Zur Perspek-*

tive in Philosophie, Kunst und Recht, München: Wilhelm Fink, S. 13-27.

Anda, Carolin/Bialek, Yvonne/Durka, Cornelia/Karpisek, Alexander/Pohlmann, Natascha/Sack, Philipp (2016): „Die Bedingungen des Ausstellens ausstellen, die Bedingungen des Wahrnehmens wahrnehmen. Die Augmented-

- Reality-App demonstrationsraum als kuratorischer Versuch der Aktualisierung von Subjektpositionen im Umgang mit dem Kabinett der Abstrakten“, in: dies. (Hrsg.): *Aura-Politiken. El Lissitzkys ‚Kabinetts der Abstrakten‘ zwischen Musealisierung und Teilhabe*, HBK Braunschweig/Sprengel Museum Hannover. <http://demonstrationsraum.de/publikation/> (19.08.2021).
- Augustinus (2007): *Bekenntnisse – Confessiones*, hrsg. v. Ulrich, Jörg, Frankfurt am Main: Insel Verlag.
- Benjamin, Walter (1980): „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“. Zweite Fassung, in: ders.: *Gesammelte Schriften, Bd. I / 2, Abhandlungen*. Werkausgabe hrsg. v. Tiedemann, Rolf/Schweppenhäuser, Hermann, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 471-508.
- Bennett, Tony (1995): *The Birth of the Museum*, London/New York: Routledge.
- Boucheron, Patrick (2017): *Gebannte Angst. Siena 1338*, Berlin: Wolff.
- Boucheron, Patrick/Hartog, François (2018): *L'histoire à venir*, Paris: Anacharsis.
- Brander, Miriam Lay (2011): „Der Anachronismus als literatur- und kulturwissenschaftliche Kategorie“, in: Albizu, Christina/Döhla, Hans-Jörg/Ziswiler, Vera (Hrsg.): *Anachronismen – anachronismes – anacronismi – anacronismos*, Pisa: Edizione ETS, S. 13-28.
- Buchloh, H. D. (1984): „From Faktura to Factography“. In: *October*, Bd. 30, Autumn, S. 82-119.
- Crough, Olivia (2016): „El Lissitzky's Screening Rooms“, in: Chateau, Dominique/Moure, José (Hrsg.): *Screens*, Amsterdam: University Press, S. 223-235.
- Damisch, Hubert (2010): *Der Ursprung der Perspektive*, Zürich: diaphanes.
- Didi-Huberman, Georges (1999): *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln: Du Mont.
- Dorner, Alexander (1927): „Vorwort“, in: ders. (Hrsg.): *Meisterwerke aus dem Provinzial-Museum in Hannover*, Leipzig: Julius Klinkhardt, S. 7-12.
- Dorner, Alexander (1928): „Zur abstrakten Malerei. Erklärung zum Raum der Abstrakten in der Hannoverschen Gemäldegalerie“, in: *Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit*, 1928, 3. Jg., H. 4, S. 110-114.
- Fayet, Roger/Krähenbühl, Regula (Hrsg.) (2018): *Authentizität und Material: Konstellationen in der Kunst seit 1900*, Zürich: Scheidegger & Spiess.
- Flacke-Knoch, Monika (1985): *Museumskonzeptionen in der Weimarer Republik. Die Tätigkeit Alexander Dorners im Provinzialmuseum Hannover*, Marburg: Jonas Verlag.
- Ganz Blythe, Sarah/Martinez, Andrew (Hrsg.) (2018): *Why Art Museums? The Unfinished Work of Alexander Dorner*, Cambridge MA: MIT Press.
- Gerstner, Alexandra/Könczöl, Barbara/Nentwig, Janina (Hrsg.) (2006): *Der neue Mensch. Utopien, Leitbilder und Reformkonzepte zwischen den Weltkriegen*, Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Gough, Maria (2003): „Constructivism Disoriented. El Lissitzky's Dresden and Hannover Demonstrationsräume“, in: Perloff, Nancy/Reed, Brian (Hrsg.): *Si-*

tuating Lissitzky: Vitebsk, Berlin, Moscow, Los Angeles: Getty Research Institute, S. 76-125.

Gropius, Walter (1968): o.T., in: *Das Abstrakte Kabinett. Hannover Landesgalerie. In Memoriam Alexander Dorner*, hrsg. v. Niedersächsischen Landesmuseum, Hannover, o.J., S. 5.

Halle fuer Kunst Lueneburg eV (2009): *Kabinett der Abstrakten – Original und Facsimile*. <https://kunstaspekte.art/eve-nt/kabinett-der-abstrakten-original-und-facsimile-2009-01> (01.09.2021)

Helms, Dietrich (1968): o.T., in: *Niedersächsisches Landesmuseum (Hrsg.): in: Das Abstrakte Kabinett. Hannover Landesgalerie. In Memoriam Alexander Dorner*, hrsg. v. Niedersächsischen Landesmuseum, Hannover o. J., S. 9-15.

Hemken, Kai-Uwe/Knop, Linda J. (Hrsg.) (2021): *Der neue Raum ist kein Bild. El Lissitzky und die Gestaltung von Räumen*, Bd. I und II, Ilmtal-Weinstraße: VDG.

Katenhusen, Ines (2002): *Alexander Dorner (1893-1957): A German Art Historian In The United States*. AICGS/DAAD Working Paper Series, DAAD-Research Fellowship Program. <https://www.aicgs.org/site/wp-content/uploads/2011/10/katenhusen.pdf> (02.09.2021)

Katenhusen, Ines (2008): „Ein Museumsdirektor auf und zwischen den Stühlen. Alexander Dorner (1893 - 1957) in Hannover“, in: Heftrig, Ruth/Peters, Olaf/Schellewald, Barbara (Hrsg.): *Kunstgeschichte im ‚Dritten Reich‘. Theorien, Methoden, Praktiken*, Berlin: Akademie Verlag, S. 156-170.

Kierkegaard, Søren (1988): *Der Augenblick – Eine Zeitschrift*, Nördlingen: Greno.

Klonk, Charlotte (2008): *Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*, New Haven/London: Yale University Press.

Krempel, Ulrich (2015): „Kurt Schwitters‘ Merzbau und El Lissitzkys Kabinett der Abstrakten“, in: Tietenberg, Annette (Hrsg.): *Die Ausstellungskopie. Mediales Konstrukt, materielle Rekonstruktion, historische Dekonstruktion*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau, S. 115-128.

Lepp, Nicola/Roth, Martin/Vogel, Klaus (Hrsg.) (1999), *Der Neue Mensch. Obsessionen des 20. Jahrhunderts*. Ausst.-Kat. hrsg. vom Hygiene Museum Dresden, Ostfildern: Cantz.

Lissitzky, El (1966 a): „Demonstrationsräume“, in: ders.: *Ausst. Kat. Stedelijk van Abbemuseum Eindhoven/Kunsthalle Basel/Kestner Gesellschaft Hannover*, Hannover, S. 58.

Lissitzky, El (1966b): „Autobiographie“, in: ders., *Ausst. Kat. Stedelijk van Abbemuseum Eindhoven/Kunsthalle Basel/Kestner Gesellschaft Hannover*, Hannover, S. 73.

Matyssek, Angela (Hrsg.) (2010): *Wann stirbt ein Kunstwerk? Konservierungen des Originalen in der Gegenwartskunst*, München: Schreiber.

Nobis, Beatrix (1991): „El Lissitzky: Der ‚Raum der Abstrakten‘ für das Provinzialmuseum Hannover 1927/28“, in: Klüser, Bernd/Hegewisch, Katharina (Hrsg.): *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts*,

Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Verlag, S. 76-83.

Panofsky, Erwin (1927): „Die Perspektive als ‚symbolische Form‘“. In: ders.: *Vorträge der Bibliothek Warburg, 1924/25*, Leipzig/Berlin.

Prior, Ingeborg (2002): *Die geraubten Bilder. Die abenteuerliche Geschichte der Kunstsammlerin Sophie Lissitzky-Küppers und ihrer Kunstsammlung*, Köln: Kiepenheuer & Witsch.

Reichs-Gesetzblatt, *Die Verfassung des Deutschen Reiches vom 14. August 1918*, Jg. 1919, Nr. 152, S. 1383-1418.

Schulz, Isabel (2016): „Die Rekonstruktion von El Lissitzkys Kabinett der Abstrakten auf dem Prüfstand: Geschichte, Museumspraxis, Pläne“. In: Anda, Carolin/Bialek, Yvonne/Durka, Cornelia/Karpisek, Alexander/Pohlmann, Natascha/Sack, Philipp (Hrsg.): *Aura-Politiken. El Lissitzkys 'Kabinetts der Abstrakten' zwischen Musealisierung und Teilhabe*, Hochschule für Bildende Künste Braunschweig und Sprengel Museum Hannover, S. 37-46.

<http://demonstrationsraum.de/publikation/> (19.08.2021)

Tate Papers (2007): *Inherent Vice*, No. 8, Autumn.

<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/terminology-for-further-expansion> (18. August 2021)

Theunissen, Michael (1971): „Augenblick“, in: Ritter, Joachim (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 1, Basel: Schwabe, Sp. 649-650.

Tietenberg, Annette (2017): *Raum wird zum Bild, Bild wird zum Raum: Anmerkungen zu den medialen und historischen Dimensionen der Rekonstruktion des ‚Kabinetts der Abstrakten‘*. Anda, Carolin/Bialek, Yvonne/Durka, Cornelia/Karpisek, Alexander/Pohlmann, Natascha/Sack, Philipp (Hrsg.): *Aura-Politiken. El Lissitzkys 'Kabinetts der Abstrakten' zwischen Musealisierung und Teilhabe*, Hochschule für Bildende Künste Braunschweig und Sprengel Museum Hannover, S. 49-59.

<http://demonstrationsraum.de/publikation/> (19.08.2021)

Zeising, Andreas (2018): *Radiokunstgeschichte. Bildende Kunst und Kunstvermittlung im frühen Rundfunk der 1920er und 1940er Jahre*, Köln/Weimar: Böhlau.

1 Mit dieser Fragestellung knüpfe ich an rezeptionsästhetische Überlegungen an, die ich 2015 im Rahmen einer vom DFG-Kolleg „Das fotografische Dispositiv“ der HBK Braunschweig initiierten Tagung zur Ausstellung in der Vertretung des Landes Niedersachsen beim Bund in Berlin kurz skizziert habe. Damals war die dritte Rekonstruktion des *Kabinetts der Abstrakten* gerade in Vorbereitung. Vgl. Tietenberg 2017.

2 Diesem Aufsatz sind Vorträge vorausgegangen, die ich 2020 am Centre for Visual Culture der University of Cambridge und 2021 im Rahmen des

Workshops „Original und Kopie“ des Theodor Fontane Archivs und der Universität Potsdam gehalten habe. Bei den Teilnehmer*innen bedanke ich mich für wertvolle Hinweise und Anregungen.

3 „In den neu gestalteten Räumen folgte der Besucher einem chronologisch vorgegebenen Weg durch die Kunstgeschichte. Dorner schuf den sogenannten ‚Stimmungsraum‘, weniger mit der Absicht, eine bestimmte Kunstepoche zu imitieren, als vielmehr mit dem Ziel, ein Lebensgefühl zu vermitteln. Er versuchte, den Zusammenhang zwischen den verschiedenen Epochen aufzuzeigen, indem er die Räume in unterschiedlichen Farben streichen ließ: Mittelalterliche Kunst wurde an dunklen Wänden montiert, um die Atmosphäre mittelalterlicher Kirchen zu simulieren; in den Barockräumen wurde roter Samt verwendet, und die Wände in den Rokokoräumen waren in Gelbgrau gestrichen. Während die Fußböden meist neutral blieben, wurden passende Möbel und Sitzgelegenheiten hinzugefügt, um die Atmosphäre einer bestimmten Epoche wach zu rufen. Ausführliche Texttafeln waren überall vorhanden, wurden aber nicht aufdringlich präsentiert. Dorners Notizen aus dieser Zeit zeigen, dass ihm die Idee, Informationen über Kopfhörer und Lautsprecher zu verbreiten, nicht erst in Providence, sondern bereits in Hannover gekommen war; das Projekt scheiterte aber an der technischen Umsetzung.“ (Übersetzung AT)

4 Erwin Panofsky hatte 1924 in seinen Vorträgen die Zentralperspektive derart geistesgeschichtlich gedeutet. Vgl. Panofsky 1927; Damisch 2010; Alloa 2010. Panofsky war in Hannover geboren; Dorner war ein Studienfreund von ihm aus Berliner Jahren. Panofsky war es auch, der sich 1937 von Princeton aus darum bemühte, Dorner eine Stelle in den USA zu vermitteln.

5 Die medienhistorische Komponente des *Kabinetts der Abstrakten* ist lange übersehen worden. Olivia Crough wies 2016 darauf hin, dass das *Kabinett der Abstrakten* als ein *expanded cinema* beschrieben werden könne, als ein Kino, das seine Besucher*innen nicht darauf reduziert, körperlose Augen zu sein, sondern das Sehen an die Körper der Rezipient*innen rückbindet. Als Argument dient ihr die räumliche Disposition und das Zugangssystem. Das *Kabinett der Abstrakten* war von Beginn an – nicht anders als die heutigen Räume für Videoprojektionen – erst zu betreten, nachdem man einen dunklen Vorhang zur Seite geschoben hatte. Zudem erzeugten die schwarz-weißen vertikalen Elemente aus Nirostastahl, die an den Wänden befestigt waren, einen Flicker-und-Flimmer Effekt. Vgl. Crough 2016.

6 Brief von El Lissitzky an Sophie Küppers vom 8. Februar 1926. Zitiert nach: Gough: 2003: 77.

- 7 An der Realisierung beteiligt waren damals auch örtlich ansässige Unternehmen und Materialproduzenten, darunter die Pelikan-Werke und der Stahlmagnat Louis Eilers.
- 8 Maria Gough beklagt eine regelrechte „Dornerization“. Vgl. Gough 2003: 78.
- 9 Zur zwiespältigen Rezeption der Programmatik sowie der Präsentationskonzepte der sowjetischen Avantgarde in den USA vgl. Buchloh 1984.
- 10 Das Beschlagnahmeinventar „Entartete Kunst“ verzeichnet insgesamt 350 Werke. Als Verlustdatum wird der 17. August 1937 angegeben. <http://e.museum.campus.fu-berlin.de/eMuseumPlus> (20.08.2021)
- 11 Institutionen, die Rekonstruktionen von verloren gegangenen Kunstwerken in Angriff nehmen, sollten sich darüber im Klaren sein, dass Ausstellungskopien niemals glaubhaft bezeugen können, wie es einmal gewesen ist. Sie sollten sich offensiv dazu bekennen, dass sie selbst im Vorfeld einer Rekonstruktion zahlreiche ästhetische, soziale und bildungspolitische Entscheidungen getroffen haben – und ihre jeweiligen Intentionen, Forschungsinteressen und Quellen offenlegen. Dies kann in Form von Wandtexten, Broschüren, Audioguides oder Apps für Mobilgeräte geschehen.

Deutsch

Anhand unterschiedlicher Rekonstruktionen des *Kabinetts der Abstrakten*, das erstmals 1927 von dem russischen Gestalter und Künstler El Lissitzky gemeinsam mit Alexander Dorner, Direktor der Gemäldegalerie, in Hannover verwirklicht wurde, wird die Frage nach dem Zeitbegriff gestellt, der Ausstellungskopien inhärent ist. Die Rekonstruktionen tangieren das Konzept der Volksbildung in der Weimarer Republik, die zeitbezogenen Methoden zur Aktivierung der Betrachter*innen und die Präsentationsmodi einer Kunst, die sich unter den in den 1920er Jahren allgegenwärtigen Wahrnehmungsgewohnheiten, die vom Kino und von Zeitschriften und Werkeplakaten geprägt waren, als ‚aktuell‘ zu behaupten versucht. Vorgeschlagen wird eine Interpretation der Ausstellungskopie als Anachronismus, der die Gegenwart von Vergangenen, die Gegenwart von Gegenwärtigem und die Gegenwart von Künftigem künstlich zusammenführt. Indem Ausstellungskopien Geschichten erzählen, die aus Zeitmontagen bestehen, erinnern sie an einstige Zukunftsphantasien, zeugen von Verlust und Zerstörung, erzählen vom Erkenntnisinteresse ihrer Entstehungszeit und rufen – im Sinne einer „l’histoire à venir“ – die Vorstellung von kommenden historischen Entwicklungen wach.

English

On the basis of different reconstructions of the Cabinet of the Abstract, which was first realised in Hanover in 1927 by the Russian designer and artist El Lissitzky together with Alexander Dorner, director of the Painting Gallery, the question of the concept of time inherent in exhibition copies is posed. The reconstructions touch on the concept of popular education in the Weimar Republic, the time-related methods of activating the viewer, and the modes of presentation of an art that attempts to assert itself as 'current' among the ubiquitous habits of perception in the 1920s, which were shaped by cinema, magazines and posters. What is proposed is an interpretation of the exhibition copy as an anachronism that artificially conflates the present of the past, the present of the present and the present of the future. By telling stories that consist of montages of time, exhibition copies recall former fantasies of the future, bear witness to loss and destruction, tell of the cognitive interest of their time of origin and – in the sense of a "l'histoire à venir" – evoke future historical developments.

Français

Sur la base de différentes reconstructions du Cabinet de l'Abstrait, réalisé pour la première fois à Hanovre en 1927 par le designer et artiste russe El Lissitzky en collaboration avec Alexander Dorner, directeur de la Galerie de peinture, la question du concept de temps inhérent aux copies d'exposition est posée. Les reconstitutions sont tangentes au concept d'éducation populaire de la République de Weimar, aux méthodes d'activation du spectateur liées au temps et aux modes de présentation d'un art qui tente de s'affirmer comme "actuel" parmi les habitudes de perception omniprésentes dans les années 1920, façonnées par le cinéma, les magazines et les affiches d'oeuvres. Ce qui est proposé est une interprétation de la copie d'exposition comme un anachronisme qui confond artificiellement le présent du passé, le présent du présent et le présent du futur. En racontant des histoires qui consistent en des montages temporels, les copies d'exposition rappellent d'anciens fantasmes d'avenir, témoignent de pertes et de destructions, racontent l'intérêt cognitif de leur époque d'origine et – au sens d'une "histoire à venir" – évoquent des développements historiques futurs.

Mots-clés

Cabinet de l'abstrait (Le), copie de l'exposition, anachronisme, espaces de mémoire, histoire à venir

Keywords

Cabinet of the abstract, exhibition copy, anachronism, memory spaces, reparation, coming future

Schlagwortindex

Kabinett der Abstrakten, Ausstellungskopie, Anachronismus,
Erinnerungsräume, kommende Zukunft

Annette Tietenberg

Professorin für Kunstwissenschaft mit dem Schwerpunkt 19. und 20.
Jahrhundert, Hochschule für Bildenden Künste Braunschweig, Institut für
Kunstwissenschaft, Johannes-Selenka-Platz 1, D-38118 Braunschweig