

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

## Aura-Politiken.

El Lissitzkys  
,Kabinett der Abstrakten'  
zwischen  
Musealisierung und  
Teilhabe

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

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

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

Herausgeber\*innen

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

Autor\*innen

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

Redaktion und Lektorat

Philipp Sack

Grafik- und Webdesign

Friederike Kühne

Fonts

OCR-A Extended by American Type Founders,

OCR-B Std by Adrian Frutiger,

OCR-B Cyrillic by A. Melman

Alegreya by Juan Pablo del Peral

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



4

ISABEL SCHULZ

---

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

Geschichte, Museumspraxis, Pläne

## 1. Geschichte Stellenwert der Rekonstruktion<sup>[1]</sup>

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

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

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

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

<sup>[5]</sup> Vgl. B 1894, Glasnegativ im Fotoarchiv des Niedersächsischen Landesmuseums.

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

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



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



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

## Gründe für den Nachbau 1968

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

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

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

<sup>[7]</sup> Vgl. Krempel: Merzbau und Kabinett, (Anm. 4), S. 125.

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

<sup>[9]</sup> Kurator war Henning Rischbieter; sie fand 12.8.–30.9.1962 im Kunstverein Hannover statt.

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

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

<sup>[12]</sup> Datiert 8.12.1967 über 200.000 DM.

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

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

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

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





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

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



## Chronologie der Entstehung

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

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

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

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

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

<sup>[16]</sup> HAZ 30./31.12.1967 (Anm. 13).

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

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

<sup>[19]</sup> Brief vom 22.7.1968. Original im SMH, Akte „4. Seiler“.

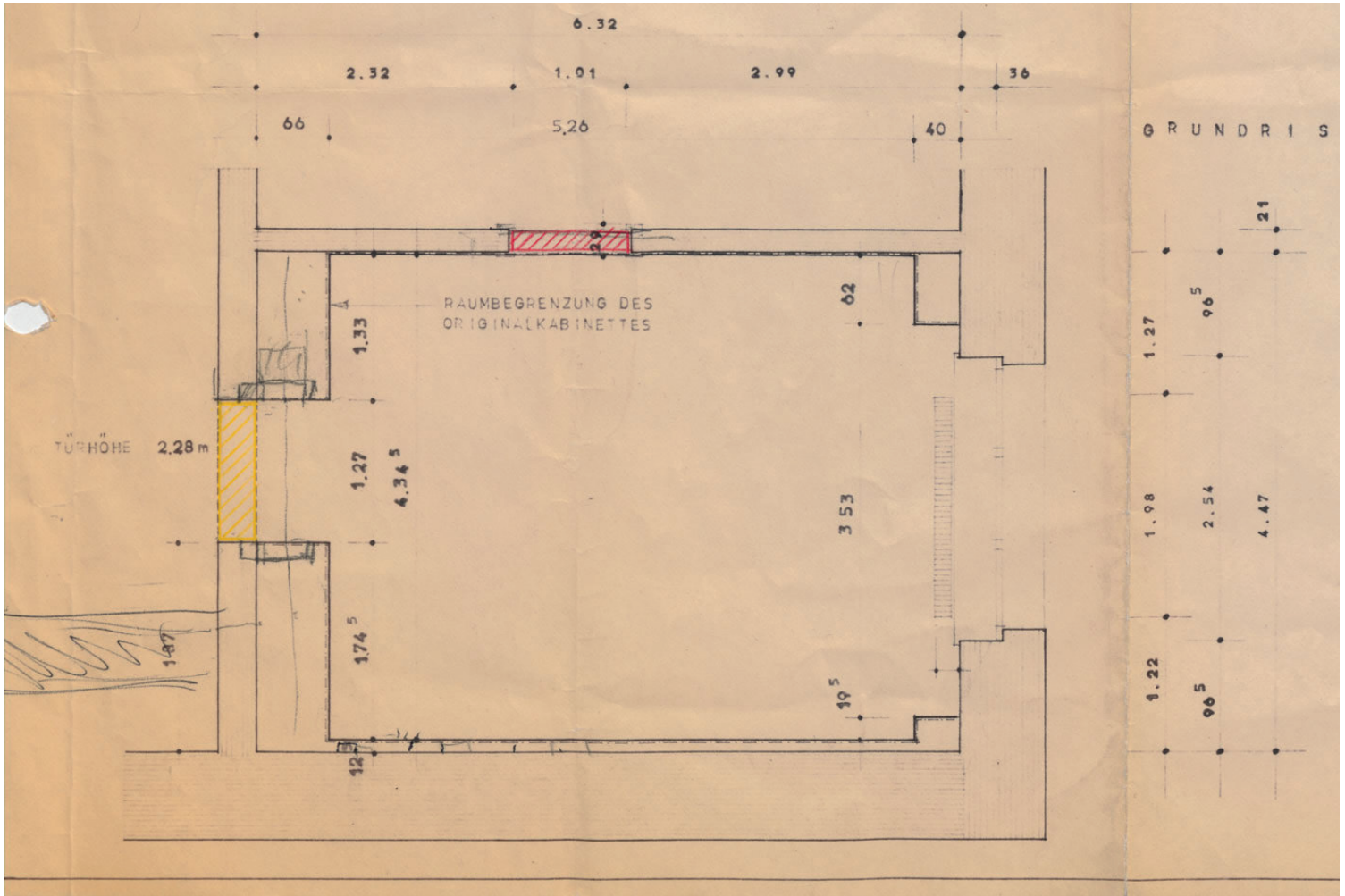


Abb. 5  
Architekturbüro Arno J. L. Bayer, Pläne für  
die Neueinrichtung des Abstrakten Kabi-  
netts, 4.1.1968 (Detail)

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

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

## Abweichungen vom Original

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



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

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

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

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

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

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

<sup>[25]</sup> Lissitzky: *2 Demonstrationsräume* (Anm. 22).

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

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

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

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

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

## 2. Museumspraxis

### Die Situation im Sprengel Museum Hannover bis 2016

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

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

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

## Der Zustand der Rekonstruktion

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

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

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

### 3. Die neue Rekonstruktion

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

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

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

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

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

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

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

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

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