

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.

6

KAI-UWE HEMKEN

Der bioskopische Raum.

El Lissitzkys

'Raum für konstruktive Kunst'
(1926)

Nicht das vielfach thematisierte *Kabinett der Abstrakten*, das 1926-1928 von El Lissitzky für das Provinzialmuseum in Hannover realisiert wurde, sondern dessen ‚Urform‘, der *Raum für konstruktive Kunst* auf der *Internationalen Kunstausstellung* 1926 in Dresden steht im Vordergrund der nachfolgenden Ausführungen. Der Dresdner Raum konzentriert in einer ungewöhnlichen Dichte all jene Aspekte, mit denen sich Lissitzky in den Jahren zuvor als Künstler und Mitglied der internationalen Avantgarde auseinandergesetzt hatte. Zugleich spiegelt der Dresdner Raum die Fachdiskurse der zeitgenössischen Avantgarde, deren Befindlichkeiten und Selbstverständnis.

Lissitzkys Raum für Hannover ist im Gegensatz zu seinem Dresdner Vorläufer kein Ausstellungs- sondern ein Museumsraum, der sich überdies in ein beinahe starres Konzept eines Kurators, Alexander Dorner, begeben musste. Trotz aller museographischen Neuerungen, wie sie beispielsweise in den sogenannten ‚Stimmungsräumen‘ zur Anwendung kamen, führte Dorner die Tradition des Wissenschaftskurators aus dem 19. Jahrhundert fort und organisierte alle Schauräume im Sinne seiner Raumtheorie als Schlüssel zum Verständnis der Geschichte der Kunst. Lissitzkys Raum für Dresden war für Dorner ein Glücksfall, hatte sich doch auch der russische Konstruktivist vielfach mit dem Phänomen ‚Raum‘ auseinandergesetzt.

Doch zurück zum *Raum für konstruktive Kunst*. El Lissitzky wurde 1926 von der Leitung der *Internationalen Kunstausstellung* Dresden (Abb. 1), namentlich von Hans Posse und dem Ausstellungsarchitekten Heinrich Tessenow, beauftragt, für die in der Ausstellung vertretenen Kunstwerke mit abstrakter Formensprache einen eigenen Raum zu gestalten. Die im *Raum für konstruktive Kunst* versammelten Werke waren internationalen Ursprungs, d. h. sie repräsentierten im Gegensatz zu den anderen Schauräumen der Kunstausstellung keine Nation. So waren neben den Werken Lissitzkys und Piet Mondrians auch Exponate von László Moholy-Nagy, Francis Picabia, Willi Baumeister und Oskar Schlemmer zu sehen.

Abb. 1
Internationale Kunstausstellung 1926 in Dresden, im Hintergrund: Raum für konstruktive Kunst von El Lissitzky (Bildnachweis: El Lissitzky 1890-1941. Architect, painter, photographer, typographer. Stedelijk van Abbemuseum Eindhoven, Eindhoven 1990)





Beginnen wir mit dem Weg zum Raum. Die Besucher*innen durchschritten lichtdurchflutete Ausstellungsräume, um zu einem verdunkelten Eckraum zu gelangen. Die Aufnahme (Abb. 1) zeigt an, dass zunächst eine Abfolge von dicht gehängten Gemälden unterschiedlichen Formats und unterschiedlicher Rahmung nebst Standpodesten mit Kleinskulpturen passiert werden musste, bevor man in Lissitzkys Raum gelangte. Farbkräftige Bildsprache mit expressivem Pinselduktus waren die Merkmale dieser den Weg in Lissitzkys Raum flankierenden Bildwerke, die ihre handwerkliche Herstellung überdeutlich ausstellten. In der Zielgeraden, so suggeriert es die Fotografie, hatten die Besucher*innen noch statische Hochformate im Blick, während sie bereits auf eine ungerahmte Kreisscheibe in einem schon von weitem sichtbaren abgedunkelten Raum zusteuerten. Die Unausweichlichkeit dieser Begegnung ist offenkundig und beabsichtigt. Die Besucher*innen sahen sich gleich mit zwei extra für die Ausstellung hergestellten Bildwerken des Raumerfinders Lissitzky konfrontiert (Abb. 2). Die Scheibe in der Mitte (in der Abbildung rechts) zeigt eine Bildsprache, die von den Anfängen Lissitzkys um 1920 bekannt ist, links davon zierte eine Fotografie die Wand: Lissitzkys Hand mit Zirkel. Nicht nur die Fotografie ist programmatisch, sondern auch das runde Kunstwerk, auf dessen Rückseite folgende handschriftliche Notiz zu lesen ist: „Proun ist die Umsteigestation von Malerei zu Architektur“.^[1] Ist auch diese Notiz für die Besucher*innen nicht sichtbar, so wird doch für den Fachkundigen und spätestens für die Avantgardisten-Kollegen angesichts der Motive und Platzierung der Werke deutlich, dass Lissitzky offenbar eine Art Signatur, eine Art demonstrativen Hinweis auf die Autorschaft der Raumgestaltung vorgenommen hatte. Solcherlei demonstrative Akte waren aus Sicht Lissitzkys wichtig, sah er sich doch erklärtermaßen in Konkurrenz zu den deutschen und niederländischen Avantgardisten.^[2]

Doch zurück zu den Ausstellungsbesucher*innen: Betraten diese Lissitzkys Raum, erfuhren sie eine schlagartige Umkehrung der

Abb. 2

El Lissitzky, Raum für konstruktive Kunst auf der Internationalen Kunstausstellung 1926 in Dresden, Raumdetaill Lissitzky (Bildnachweis: El Lissitzky 1890–1941. Architect, painter, photographer, typographer. Stedelijk van Abbemuseum Eindhoven, Eindhoven 1990)

^[1] Kai-Uwe Hemken: Für die Stimme und für das Auge. Zur Ästhetik des Buches ‚Für die Stimme‘ von El Lissitzky. in: Patricia Railing (Hg.): Wladimir Majakowski/El Lissitzky ‚Für die Stimme‘, Reprint und Kommentarband, East Sussex/Cambridge 1994, S. 95–102.

^[2] Vgl. hierzu Kai-Uwe Hemken: Pan-Europe and German Art. El Lissitzky at the 1926 Internationale Kunstausstellung in Dresden, in: El Lissitzky 1890 – 1941. Architect – Painter – Photographer – Typographer. Ausst.-Kat. Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven 1990, S. 46–55.

^[53] Die Beschreibung folgt Lissitzkys nachträglichen Ausführungen zum Raum: El Lissitzky: *Demonstrationsräume*, in: Sophie Lissitzky-Küppers (Hg.): *El Lissitzky. Maler - Architekt - Typograf - Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften*, Dresden 1976, S. 362–363.

^[43] Vgl. hierzu Hemken: *Pan-Europe and German Art* (Anm. 2).

^[53] Der Grauton der Wand geht wohl auf Tessenow zurück, der in anderen Räumen der Kunstausstellung einen ähnlichen Farbton für die Wände wählte.

^[63] El Lissitzky: *Neue Russische Kunst*, in: Sophie Lissitzky-Küppers (Hg.): *El Lissitzky. Maler - Architekt - Typograf - Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften*, Dresden 1976, S. 339.

^[73] Die Subordination ist übrigens auch bei Lissitzkys Prounenraum das grundlegende Konzept gewesen.

Lichtverhältnisse. Die Wände waren in dunklen Tönen gehalten, während von der Decke blaues und gelbes Licht – gestreut durch einen Gaze-Stoff – einfiel.^[53] Nur vereinzelt waren Kunstwerke gehängt, allenfalls in einer Geometrisierung, wie man sie aus dem 19. Jahrhundert im Pendantsystem oder von den Stilräumen her kennt. In den Ecken hatte Lissitzky spezielle Wandvitriolen installiert. Wandübergreifend boten diese Platz für maximal drei Exponate, wobei die Besucher*innen mittels eines verschiebbaren Lochblechs eine individuelle Auswahl zur Betrachtung vornehmen konnten. Vorhang und Wandbeleuchtung legen die Vermutung nahe, dass Lissitzky seinen Raum von den anderen abzugrenzen suchte. Ein Grund hierfür könnte die konservative Ausrichtung des Ausstellungskonzepts von Hans Posse gewesen sein, der einen Wettstreit der Nationen inszenierte und dabei der deutschen Kunst den größten Raum zur Darstellung bot.^[43] Die Konstruktion in der Mitte des Raumes sollte die Laufrichtung andeuten und diente zugleich als Referenz an die Plastiken der Gebrüder Sterenberg, wie sie bereits 1922 auf der 1. Russischen Kunstausstellung zu sehen waren. Verließen die Besucher*innen Lissitzkys Raum, so gelangten sie in einen Raum mit Erholungsfunktion, in dem keine Bildwerke ausgestellt waren.

Die bekannten Fotodokumente aus Lissitzkys Hand zeigen drei Blickwinkel, aus denen der Raum aufgenommen wurde. Eine vierte Ecksituation bleibt unbekannt. Die Lichtregie machte offenkundig ein Abschirmen von den benachbarten Räumen erforderlich: Weiße, wohl schwere Stoffvorhänge wurden in den breiten Durchgängen der Ausstellungsarchitektur gehängt und konnten nach Belieben zugezogen werden. Nicht zuletzt die Wandbehandlung sorgte für eine besondere Raumwirkung: Lissitzky hatte schmale, vergleichsweise tiefe Holzleisten vor die Wände montiert, und deren Seiten im Wechsel schwarz und weiß bemalt, während die Wand durchgängig in einem Grauton gehalten wurde.^[53] Durchschritten die Besucher*innen den Raum, veränderte die Wand je nach Standpunkt ihre Farbe. Lissitzky hoffte, durch dieses in der Bewegung unmittelbar erfahrbare Prinzip die Betrachter*innen im Raum aktiv werden zu lassen.

Bereits 1923 beschrieb Lissitzky in seinem Vortrag *Neue russische Kunst* einen Bühnenvorhang, der der späteren Wandgestaltung des Dresdner Raumes sehr nahekam. Lissitzky notierte:

Interessant ist die letzte Arbeit der Konstruktivisten, der Gebrüder Sterenberg und Medunezki, die eine neue Erfindung für die Bühnengestaltung ist. Sie konstruierten einen Vorhang aus vertikalen Holzleisten (jalousieartig), der sich beim Öffnen teilte, sich halbkreisförmig zurückschob und den Hintergrund bildete. Die Flächen wurden nicht bemalt, sondern nach Bedarf durch farbige Lichtquellen beleuchtet.^[63]

Die psycho-sensorische Aktivität, die durch die Wandfarben hergestellt wurde, sollte sich auf die Wandvitriolen übertragen, deren Lochbleche nun zu bedienen waren. Während in den anderen Räumen eine Subordination vorherrschte, die jedes Bildwerk graduierte und als verschieden gewichtetes Teil eines kuratorischen Gesamtkonzeptes verstand, offerierte Lissitzky in seinem Raum mit der Hängung der Werke eine Koordination, das heißt alle Exponate waren gleichrangig.^[73]

Aus Sicht des Architekten Lissitzky war die besondere Wandbehandlung

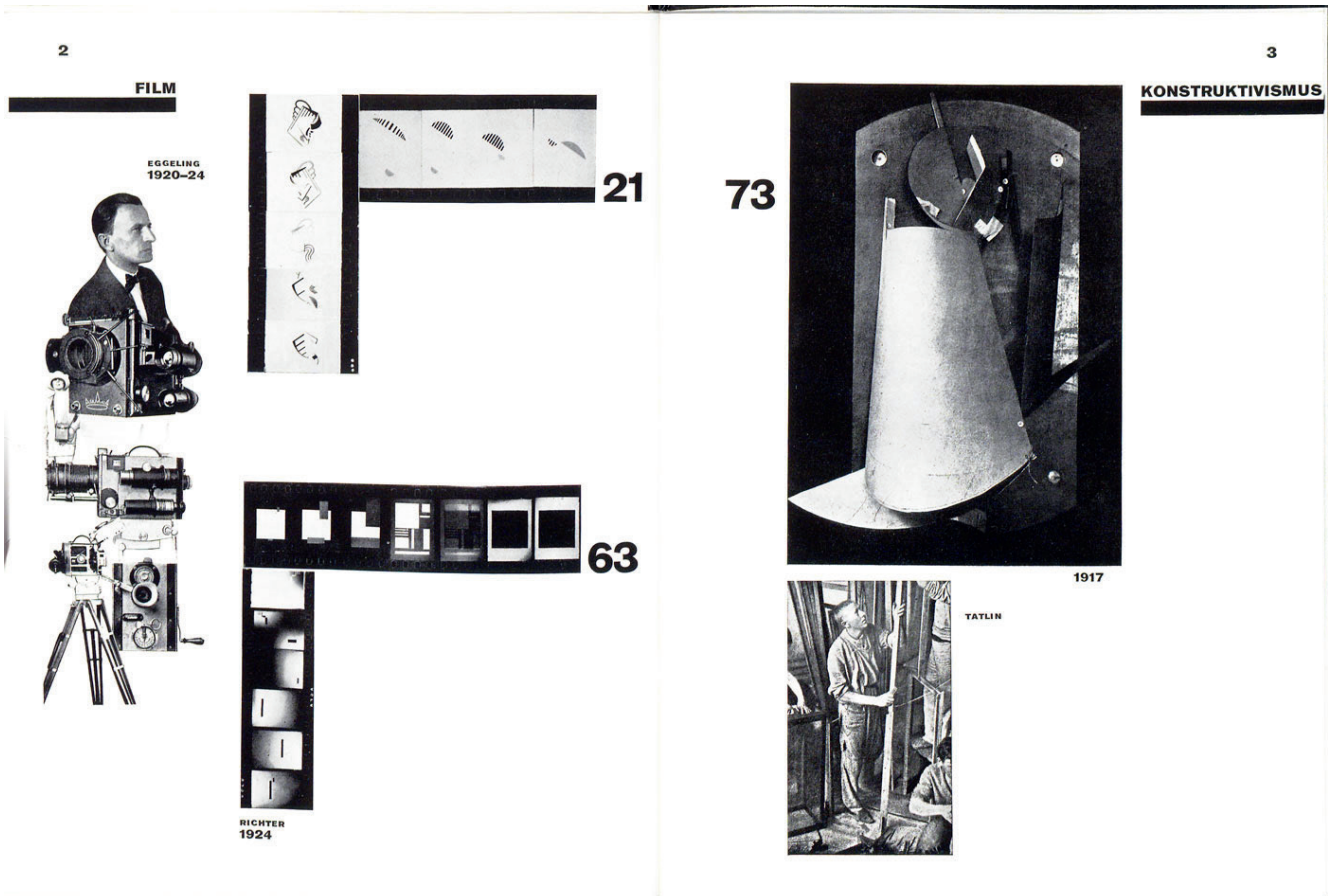
die Konsequenz aus einem Streben nach Entmaterialisierung im Sinne des Neuen Bauens. Seit 1924 war Lissitzky insbesondere mit seinem Projekt des *Wolkenbügels* beschäftigt und hatte im Zuge dessen engste Verbindungen zu namhaften Architekten wie J. J. P. Oud. Die psycho-sensorische Wirkung der wechselnden Wandfarbe führte bei einer Beschleunigung der Bewegung zu einem flirrenden Effekt, der imaginativ die Materialität der Wände aufzulösen schien. Diesen Effekt hatte Lissitzky in seinem 1925 erschienen Aufsatz *K. und Pangeometrie*^[8] beschrieben und hierbei unter der Bezeichnung ‚Imaginärer Raum‘ Rotationskörper abgebildet. Der Konstruktivist verwies in diesem Zusammenhang auf die Unzulänglichkeit der menschlichen Wahrnehmung, die außerstande sei, die Bewegung schnell rotierender Körper einzeln zu sehen. Diesen ‚Propellereffekt‘ hat auch Naum Gabo 1919/20 mit seinem sogenannten virtuellen Volumen veranschaulicht: Ein vertikaler Metallstab wird von einem Motor in schnelle Bewegung versetzt, die der Betrachter mit dem bloßen Auge nicht auflösen kann. In der Folge entsteht eine immaterielle Form.

Dieser Aspekt wirft die Möglichkeit einer weitergehenden Interpretation auf, die auch Lissitzkys Analysen zur zeitgemäßen Wahrnehmung, zu den neuen Medien Film und Fotografie, sowie seine Raumvorstellungen in den Blick nimmt. Etwa zur gleichen Zeit als Lissitzky den Raum *der konstruktiven Kunst* vorbereitete, war das Kino, d.h. waren der Film und das Foto die zentralen Medien nicht nur der städtischen Öffentlichkeit, sondern durchzogen als Leitmedien um die Mitte der 1920er Jahre herum auch Lissitzkys eigene Projekte. In den *Kunstismen*^[9] (Abb. 3) zieht Lissitzky nicht

[8] El Lissitzky: *K. und Pangeometrie*, in: Sophie Lissitzky-Küppers (Hg.): *El Lissitzky. Maler - Architekt - Typograf - Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften*, Dresden 1976, S. 349-354.

[9] El Lissitzky/Hans Arp (Hrsg.): *Die Kunstismen 1914-1924*, Zürich 1925.

Abb. 3
El Lissitzky, Hans Arp (Hrsg.): *Die Kunstismen 1914 - 1924*, Zürich 1925, Doppelseite mit Vikking Eggeling und Hans Richter (Bildnachweis: Archiv des Autors)



nur Bilanz die Avantgarde-Szene betreffend (und dies bisweilen mit einer gewissen Bissigkeit), sondern proklamiert den Film und das Foto als zukunftsweisende Medien in der Kunst. Er hatte zeitgleich Kontakt zum Experimentalfilmer Viking Eggeling, mit dem er ein gemeinsames Kunstprojekt starten wollte, wie er sich in seinem Nachruf auf Eggeling erinnerte: Es ging nicht nur darum, einen neuartigen Film zu realisieren, den es auf die Leinwand zu projizieren galt, sondern die Projektions-Lichtstrahlen selbst als Zielpunkt und Material der künstlerischen Produktion zu verstehen. Als Architekt arbeitete er 1924 an der sogenannten *Lenintribüne*, die nicht von einem Rednerbalkon bekrönt werden sollte, sondern von einer monumentalen Kinoleinwand, die als Frühform des modernen *public viewing* die zentralen politischen Losungen unter die Leute bringen sollte. Und nicht zuletzt arbeitete Lissitzky an der erklärtermaßen mühevollen Übersetzung der Schriften seines Ziehvaters Kasimir Malewitsch vom Russischen ins Deutsche. Dies mag in unserem Zusammenhang eine Randnotiz sein, doch ist die inhaltliche Auseinandersetzung mit der suprematistischen Wirkungsästhetik eine wichtige Grundierung des Dresdner Raumes.

Doch der Reihe nach. Die menschliche Wahrnehmung scheint der Dreh- und Angelpunkt von Lissitzkys Raumkonzept gewesen zu sein. Neben dem erwähnten Aufsatz *K. und Pangeometrie* hatte sich Lissitzkys Auseinandersetzung mit Fragen der Rezeption zunächst in der Typografie abgespielt. Bereits 1922 schrieb er in seinem Text *Topografie der Typografie* von dem Primat der Optik; als Gestaltungsmaxime ist dort von einem ‚bioskopischen Buch‘ die Rede. Diese Bezeichnung ist für Lissitzkys Vokabular vor- und nachher eine Ausnahme, jedoch nicht für seine künstlerischen Reflexionsweise. Bereits in der *Proun-Phase* rief er Theorien der Mathematik und Physik als Paten seiner neuen Kunst auf. Die Namen Minkowski, Lobatschewski und Einstein fallen. Es sei daher erlaubt, den Blick auf zeitgenössische Wissenschafts- und Kulturentwicklungen zu werfen, um dem ‚bioskopischen Buch‘ auf die Schliche zu kommen. Die Wahrnehmungspsychologie von Max Wertheimer ist hier von Relevanz. Wertheimer hielt sich seit 1920 in Berlin auf, nachdem er seine Forschungen zur menschlichen Wahrnehmung bereits in den 1910er Jahren in Frankfurt am Main begonnen hatte. Es ist erwiesen, dass seine Berliner Vorlesungen insbesondere von linksorientierten osteuropäischen Studenten besucht wurden, die zum Teil für Carl von Ossietzky arbeiteten.^[10] Dieser historische Umstand lässt vermuten, dass Wertheimers Entdeckungen und Versuchsreihen Gegenstand der Diskussionen in den zahlreichen Zusammenkünften in Cafés oder Ateliers des Russischen Viertels in Berlin um 1922 gewesen sind. Er erscheint zumindest denkbar, dass auch Lissitzky auf diesem Wege Kenntnis von den Ansichten des Wahrnehmungspsychologen erhalten hat.

[10] Vgl. Lothar Sprung/Helga Sprung: Zur Geschichte der Psychologie an der Berliner Universität II (1922–1935). In: *Psychologie für die Praxis*. 14.1987, H.3, S. 293–306.

[11] Die ersten Abhandlungen ‚Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung‘ sowie ‚Über das Denken der Naturvölker, Zahlen und Zahlgebilde‘ publizierte Wertheimer bereits 1911/12 in der Zeitschrift für Psychologie. Gemeinsam mit der Studie ‚Über Schlussprozesse im produktiven Denken‘ wurden diese Forschungsergebnisse unter dem Titel ‚Drei Abhandlungen zur Gestalttheorie‘ 1925 in Erlangen veröffentlicht.

In unzähligen Versuchsreihen analysierte Wertheimer die Bedingungen und Möglichkeiten des menschlichen Sehens.^[11] Er entdeckte sogenannte Schein- oder Phi-Phänomene (Abb. 4). Damit wurden Ereignisse bezeichnet, die sich nicht real, sondern nur in der Vorstellung abspielen. Wertheimer setzte die Versuchspersonen vor Seh-Apparate, sogenannte Stroboskope und Tachistoskope, und provozierte besondere Seh-Erfahrungen: Vor einem neutralen weißen Hintergrund zeigte er am Rande des Bildfeldes eine schwarze Vertikale. Danach das gleiche Verfahren, allerdings mit einer Horizontalen. Nach mehrfacher und rascher

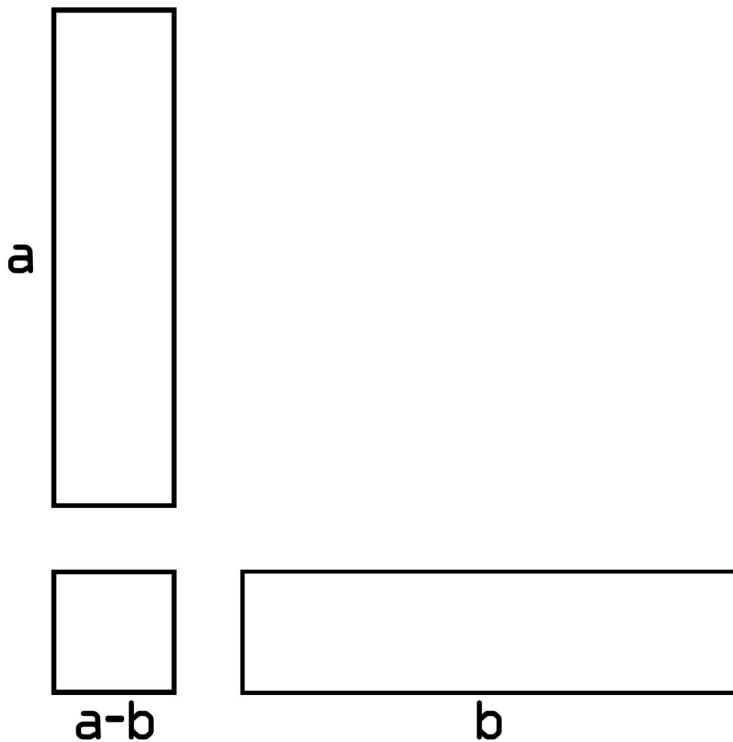


Abb. 4
nach: Max Wertheimer: Experimentelle Studien
über das Sehen von Bewegung, in: Zeitschrift
für Psychologie und Physiologie der Sinnesor-
gane, I. Abteilung: Zeitschrift für Psycho-
logie 61/1 (April 1912), S. 183.

Wiederholung dieses Versuchs schilderten die Betrachter*innen ähnliche Phänomene: Die beiden Linien liefen um einen Scheitelpunkt aufeinander zu. Wertheimer traf die Unterscheidung zwischen zwei Formen der Realität: 1. die haptische tatsächliche Wirklichkeit und 2. die optische Scheinrealität.

Für unseren Zusammenhang sind die folgenden Versuchsergebnisse Wertheimers von Relevanz,

- dass das menschliche Sehen durch besondere rein physikalische Reize aktiviert wird,
- dass eine sogenannte ‚Scheinrealität‘ erzeugt, und
- dass eine neutrale Hintergrundfläche offenbar ‚dynamisiert‘ werden kann.

Mit diesen Forschungen lag nun ein Beweis für die Wirksamkeit jener Experimente vor, die Malewitsch mit seiner suprematistischen Bildsprache und Lissitzky mit seiner Balken- und Linientypografie im künstlerischen und gestalterischen Feld durchgeführt hatten. Der Suprematist sprach von einer Dynamisierung der Bildfläche und von dem Erfahrungszustand der ‚Erregung‘, die schließlich Zugang zum Kosmos ermöglichen sollte. Wertheimers Entdeckungen belegen diese Annahme, doch entledigen diese Malewitschs Bildkonzept von allen spirituellen Dimensionen. Lissitzky konnte nun diesseits des Kosmischen und Göttlichen seine elementare Typografie entwickeln, wie er sie 1922 in dem Buch *Für die Stimme* verwirklichte.^[12]

Im Dresdner Raum liegen uns keine Horizontalen und Vertikalen auf weißem Grund vor, die in einem rhythmischen Wechsel erscheinen. Doch werden mit dem Wechsel von Nicht-Farben offenbar die beschriebene

^[12] Auf einem Zwischenblatt druckte er alleinstehend eine seltsame Grafik ab: In einem stilisierten menschlichen Auge sind Buchstaben und ein Quadrat zu sehen: „Ich liebe das Quadrat“ ist die Geheimbotschaft, womit Lissitzky die enge Verbindung des Suprematismus mit der Optik herstellt.

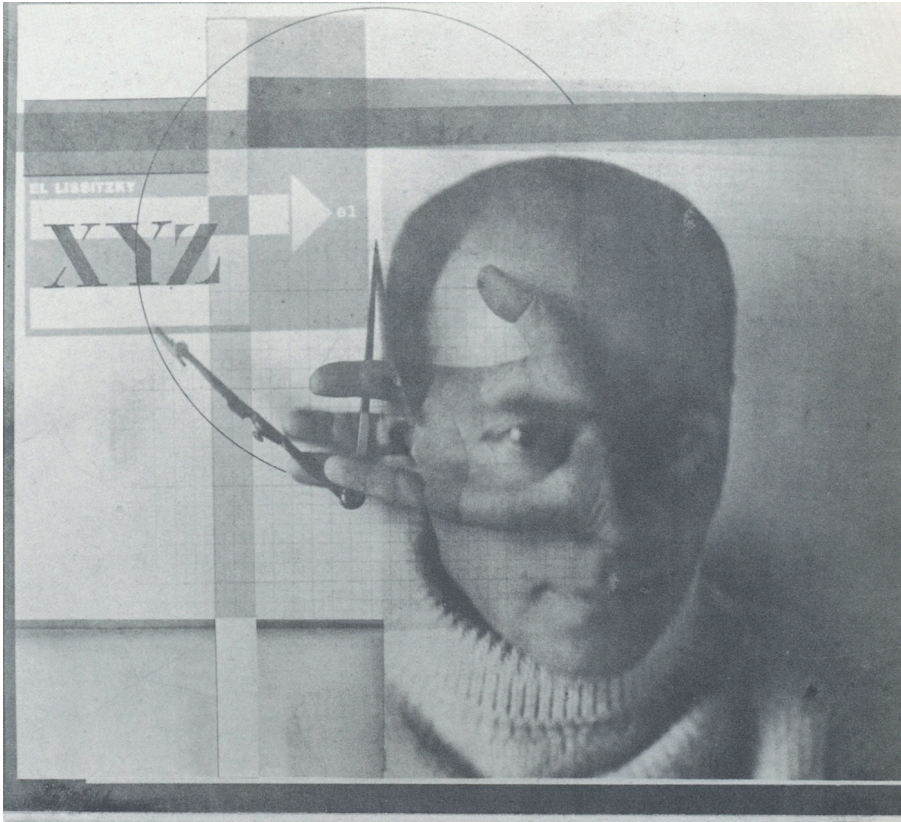
Dynamisierung der Wandfläche und schließlich die Scheinrealität in Form einer Entmaterialisierung der Wand erzeugt.

Auch wenn Wertheimer Tachistoscope und Stroboskope verwendet hatte, klärt dies noch nicht den Begriff ‚Bioskop‘, wie Lissitzky ihn in *Topografie der Typografie* auf das Buch angewandt hatte. Das Bioskop ist auf die Gebrüder Skladanowsky zurückzuführen, die in Berlin um 1900 herum das sogenannte Duplex-Verfahren erfunden, als ‚Weltsensation‘ deklariert und im Tivoli einem staunenden Publikum zur Anschauung gebracht hatten. Es handelte sich um eine neue Technik der Filmvorführung, die es erstmals erlaubte, Filme ohne Flimmern und ohne Schwarzbilder zu zeigen. Ohne weiter auf diese neue Filmvorführtechnik einzugehen, scheint es in Anbetracht dieser begrifflichen wie inhaltlichen Nachbarschaft geboten, den Dresdenraum dezidiert in Bezug auf Lissitzkys Überlegungen zu Fotografie und Film zu interpretieren.

Bei der Vorstellung, den Dresdner Raum von den hell erleuchteten Ausstellungsräumen her zu betreten, stellt sich in zeitgenössischer, retrospektiver Betrachtung als erstes die Assoziation eines verdunkelten Filmvorführsaales ein.

Lissitzky musste die Lichtzufuhr steuern, damit das Farbenspiel an den Wänden überhaupt funktionieren konnte. Doch seine zeitgenössischen Hinweise auf eine Aktivierung des Sehvorgangs und sein Interesse für das Leitmedium Film lassen vermuten, dass sich Lissitzky an der besonderen Art der Seherfahrung im Kino orientierte: Die Suggestionskraft des Filmes, die auf dem Unvermögen der menschlichen Wahrnehmung aufbaut, war Ausgangspunkt einer Gestaltung, die einen imaginären Raum, eine Scheinrealität herstellt. Hierbei waren das Filmbild, die im Film gezeigte Geschichte und das Drehbuch jedoch ausgeblendet. Lissitzky konzentrierte sich offenbar auf den sogenannten ‚haptischen Raum‘. Durch die Lichtregie des Films und hier durch die Lichtregie und optischen Effekte der Wand wird eine bestimmte Seherfahrung erzeugt, die den Raum als Scheinrealität, als dynamisiert wahrnehmen lässt. Mit dieser Sehmanipulation werden die Ausstellungsbesucher*innen in besonderer Weise konditioniert, die Exponate wahrzunehmen. Mit dieser Sinnes- und Geistesaktivierung antwortet Lissitzky auf eine öffentliche Kritik, die bereits im 19. Jahrhundert laut wurde und die er selbst in seinem Begleittext zu seinen Demonstrationsräumen vorträgt: Er geißelt darin die Überfülle und die monotone Präsentation der Exponate, die die Besucher*innen ermüdete. Lissitzky entwickelte offenbar eine neue Art der Kunstpräsentation, indem er neue Erkenntnisse der Wahrnehmungspsychologie und neue Technikinnovationen in Referenz zu deren massenmedialen Einsatz modifiziert auf das Ausstellungsdesign übertrug (Abb. 5). Ganz im Sinne der Selbstinszenierung Lissitzkys als transmedial arbeitender Künstler handelt es sich dem Raum für Dresden gewissermaßen um den Kinoraum eines Architekten und Typografen, der, der zur optimierten, d.h. massenmedial geprägten Betrachtung abstrakter Kunst dienen sollte.

Zusammenfassend lässt sich sagen: Der *Raum für konstruktive Kunst* auf der *Internationalen Kunstausstellung* in Dresden ist eine künstlerische Raumgestaltung zur psycho-sensorischen Stimulation der Kunstbetrachter*innen. Die vielbeschworene Partizipation beschränkt sich auf eine körperlich-neuronale Aktivierung der Besucher*innen, wie sie das Kino mit seiner Suggestionskraft bereits erreicht hatte. Eine Teilhabe auf gleicher Augenhöhe mit dem Künstler oder Kurator kann nicht festgestellt werden.



Impulse mag die Wandgestaltung von Lamellenbildern erfahren haben, wie sie aus früheren kunsthistorischen Epochen bekannt sind, doch die entscheidenden Faktoren, die zur Raumgestaltung geführt haben, sind in Lissitzkys systematischer Auseinandersetzung mit der menschlichen Wahrnehmung und den Leitmedien Film und Foto zu suchen. Lissitzky setzte vermutlich jene Ideen um, die er mit Viking Eggeling als Modulation des Projektionslichtes beschrieb. Der Dresdner Raum wäre demnach ein verdunkelter Vorführraum, ohne dass die Projektion eines Filmes zu sehen gewesen wäre. Trotz dieser Anleihen am Kinodispositiv bestand das erklärte Ziel in der Aktivierung der Betrachter*innen, ihrer Partizipation, wie Lissitzky sie zeitgleich zum Dresdner Raum für das Theater einforderte:

Auch bei uns spielt das neueste Theater bis jetzt im guckkastenartigen Bühnenhaus, und das Publikum ist im Parkett, in Logen und Rängen vor dem Vorhang untergebracht. Die Bühne ist gestorben. In demselben Guckkasten ist ein dreidimensionaler körperlicher Raum geboren worden zur maximalen Entfaltung der vierten Dimension, der lebendigen Bewegung. Dieses neugeborene Theater sprengt den alten Theaterbau.^[13]

Abb. 5
El Lissitzky, *Der Konstrukteur*, Fotomontage, 1924 Lissitzky (Bildnachweis: El Lissitzky 1890–1941. Architect, painter, photographer, typographer. Stedelijk van Abbe Museum Eindhoven, Eindhoven 1990)

[13] El Lissitzky: *Unser Buch*, in: Sophie Lissitzky-Küppers (Hg.) *El Lissitzky. Maler - Architekt - Typograf - Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften*, Dresden 1976, S. 360.