

Ines Katenhusen

Museum, Avantgarden, Politik. Museumsleiter in der Weimarer Republik am Beispiel Alexander Dorners

2009

<https://doi.org/10.25969/mediarep/13375>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Katenhusen, Ines: Museum, Avantgarden, Politik. Museumsleiter in der Weimarer Republik am Beispiel Alexander Dorners. In: Lutz Hieber, Stephan Moebius (Hg.): *Avantgarden und Politik. Künstlerischer Aktivismus von Dada bis zur Postmoderne*. Bielefeld: transcript 2009, S. 49–66. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/13375>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://doi.org/10.14361/9783839411674-003>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 4.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

Museum, Avantgarden, Politik. Museumsleiter in der Weimarer Republik am Beispiel Alexander Dorners¹

INES KATENHUSEN

»Die großen internationalen Kunstaussstellungen erinnern an einen Zoo, in dem die Besucher von tausend verschiedenen Bestien zur gleichen Zeit angestarrt werden.« (zit. nach: Lissitzky-Küppers 1969: 363). Mit diesen Worten kennzeichnete der russische Konstruktivist El Lissitzky Mitte der 1920er Jahre den Ausstellungsbetrieb seiner Zeit. Mit seiner Einschätzung stand der Künstler nicht allein; weder in Europa noch in den USA: Anfang der 1930er Jahre urteilte Gertrude Stein mit Blick auf das gerade erst gegründete New Yorker Museum of Modern Art rigoros, »a museum can either be modern or it can be a museum, but it cannot be both« (zit. nach: Lynes 1973: 282).

Obleich internationale Erscheinung, war die Museumskritik im Deutschland des Wilhelminischen Kaiserreichs und dann der Weimarer Republik besonders stark. Die Gründe hierfür sind zuvörderst in der Sozialgeschichte dieses Eckpfeilers bürgerlicher Kultur zu suchen, in der Rolle also, die Kunst und Kultur für die gesellschaftliche Formation des deutschen Bildungsbürgertums spielten (Borgmann 1995; Joachimides

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

2001; Sheehan 2002). Im Zeichen neuer, sich teils dezidiert antibürgerlich gebender künstlerischer Strömungen – des Naturalismus, des Expressionismus, des Konstruktivismus und vollends des Dadaismus – schien das deutsche Museum als »Weihestätte« zur Verherrlichung der schönen Künste und der Veredelung des Menschen statisch, überholt und zudem Symbol politisch-sozialer Hierarchien, die es, vor allem angesichts der Umwertung der Werte im Verlauf des Ersten Weltkrieges, zu überwinden galt (Hepp 1992).

Wandervogelbewegung, Blauer Reiter, Schönbergs Zwölftonmusik und Staatliches Bauhaus – sie alle verband trotz ideologisch-kulturpolitischer Ambivalenz das zivilisationskritische, lebensreformerische und kunstrevolutionäre Pathos einer jungen Generation im Aufbruch (Mommesen 1994). Gemeinsames Ziel war nichts weniger als die Reintegration der Ästhetik mit dem täglichen Leben, die Überwindung der Kluft zwischen Kunst und Leben, wie sie im bürgerlichen Zeitalter so charakteristisch für das durch Kant und Hegel bestimmte Kunst- und Kulturleben gewesen war. Auch für die Mitglieder des 1919 gegründeten Bauhauses war künstlerisches Engagement moralisch-politisch konnotiert. Der »Führung mit dem öffentlichen Leben, mit dem Volke durch Ausstellungen und andere Veranstaltungen« (zit. nach: Hüter 1976: 208), so die Bauhaus-Satzung, kam große Bedeutung zu. Durch die Integration von Kunst und Leben zu einer neuen »optischen Kultur«, so der Titel einer Veröffentlichung Walter Gropius' (Gropius 1956), zu erziehen, so lautete eine der Forderungen der Zeit.

Den deutschen Kunstmuseen kam in diesem Reformprozess große Bedeutung zu. An vielen Orten im Deutschen Reich, etwa in Hamburg in der Tradition Alfred Lichtwarks, in Hagen mit Karl Ernst Osthaus, in Halle mit Max Sauerlandt und Alois Jakob Schardt und in Mannheim mit Fritz Wichert und Gustav Hartlaub – überall transformierten sich nach dem Ersten Weltkrieg Musentempel zu Lernorten, wurden zu Foren der Auseinandersetzung mit der Gegenwartskunst und trugen entscheidend zur Herausbildung jenes experimentierfreudigen und in kunstpolitischer Hinsicht liberalen Klimas bei, wie es so bezeichnend für die 1920er Jahre war (Luckow 1988; Flacke-Knoch 1995: 19-35).

»Die neuen Museen sollen zu einer lebendigen Chronik der Zeit werden und die Dinge zeigen, so lange sie noch in Bewegung sind und nicht erst, wenn sie anfangen, im historischen Sarg zu liegen« (Giedion 1929: 103), forderte der Kunsttheoretiker Siegfried Giedion Ende des Jahrzehnts und dachte wie viele andere seiner Zeit an Führungen speziell für Arbeiter, erweiterte Öffnungszeiten und lebendigere Museumsführer. Einer, der das »Lebendigmachen des Kunstbesitzes« und seine »Eingliederung ins Leben« (ebd.) nach Giedions Überzeugung zu diesem

Zeitpunkt bereits vorbildlich umgesetzt hatte und dem er seinen Beitrag mit dem Titel *Lebendiges Museum* denn auch widmete, war der hannoversche Kunsthistoriker und Museumsdirektor Alexander Dorner (Alexander Dorner Kreis 1993; Staniszewski 1998; Gordon Kantor 2002).

Giedion stand mit seiner Wertschätzung nicht allein. Alexander Dorner war zu diesem Zeitpunkt, 1929, auf dem Höhepunkt seiner Karriere. Progressive Museumskollegen aus ganz Europa und den USA kamen in die norddeutsche Stadt, die sich ganz entscheidend auch seinetwegen in den 1920er Jahren von künstlerisch-kulturpolitischer Mittelmäßigkeit zu einem international beachteten Zentrum der Moderne entwickelt hatte (Katenhusen 1998). Serge Chermayeff, Designer und Architekt an der Harvard University, urteilte rückblickend: »I don't believe that what has happened to the Museum of Modern Art could have happened without the preliminary work of Dorner in Hannover.«² Diese Einschätzung ist auch heute symptomatisch für die Beschäftigung mit Alexander Dorner, einem Museumsreformer, der durch die Komplexität und Widersprüchlichkeit seiner Person bestens geeignet war, die, wie Joan Ockman es nennt, paradoxe Rolle eines »avant-garde museum directors« (Ockman 1997: 82), ja vielleicht *des* Avantgarde-Museumsdirektors des vergangenen 20. Jahrhunderts per se einzunehmen.

Zudem ist Alexander Dorner sozusagen Schutzpatron einer Reihe kuratorischer Experimente, etwa des *Museum of Museums* in Hagen oder des in Wien gegründeten *museum in progress*, das Präsentationen von Kunst in den Massenmedien lanciert. Die 1998 gegründete *Union of the Imaginary*, permanentes Forum für Themen, die sich mit kuratorischer Praxis in zeitgenössischen Gesellschaften beschäftigen, formierte sich gar ausdrücklich im Gedenken an Dorner, und die experimentielle Ausstellung *Laboratory* 1999 in Antwerpen nahm im Titel bereits einen der zentralen Begriffe Dornerscher Arbeit auf – das Museum als sich ständig selbst veränderndes Labor von Ideen und Konzepten.

Treibende Kraft hinter vielen dieser Projekte ist ein Team von weltweit tätigen Kuratoren, von denen einige zum Kreis der Documenta-Macher gehören. Überhaupt hat sich die Documenta als eine der wichtigsten internationalen Ausstellungen visueller Kultur immer wieder in ihrer mehr als fünfzigjährigen Geschichte der Tätigkeit Alexander Dorners erinnert. Zuletzt tat dies der Co-Curator der Documenta 11 2002, Carlos Basualdo, der vor allem die Wirkung Dornerscher Arbeit auf Museumskonzeptionen in den Vereinigten Staaten hervorhob. »Dorner

2 Serge Chermayeff aus Anlass der Gedächtnisfeier für Alexander Dorner, Busch-Reisinger Museum, Cambridge, Ma., Juli 1961 (Busch-Reisinger Museum/Harvard Art Museums, Charles L. Kuhn Papers, Ordner Dorner Archive: Mrs. Lydia Dorner).

is a very significant – I would even say iconic – figure for those of us interested in the history of exhibitions and curatorial practice.«³

Dies war, zugegebenermaßen, eine lange Vorbemerkung zum eigentlichen Thema, dem Leben und der Arbeit Alexander Dorners in Hannover. Sie war es umso mehr in Anbetracht der heute eher spärlichen sichtbaren Spuren. Da ist der 1926/27 eingerichtete, im Nationalsozialismus zerstörte und Ende der 1960er Jahre wieder hergestellte Raum für abstrakte Kunst an Dorners erstem Wirkungsort, in Hannover (Nobis 1991; Nobis 1993). Da sind die fünf Räume an der zweiten und letzten Arbeitsstätte an der US-amerikanischen Ostküste, die er zwischen 1938 und 1941 schuf (Mathes Woodward/Westcott Robinson 1985: 38ff.). Da ist das Buch *The Way beyond ›Art‹* (deutsch: Überwindung der ›Kunst‹), erstmals 1947 in New York veröffentlicht, Rechenschaftsbericht seines theoretisch-konzeptionellen wie des praktischen Museumsengagements, ein anspruchsvolles, beziehungsreiches Buch, das weder auf dem US-Markt noch in der bundesrepublikanischen Fachwelt nennenswerte Beachtung gefunden hat. Und schließlich *The Living Museum* (Das Lebendige Museum), die Biographie, an der Dörner akribisch mitgearbeitet hat und deren Fertigstellung er nicht mehr erlebte (sie erschien zwei Monate nach seinem Tod, Anfang 1958), ein weit ausgreifender Bericht eines Lebens, der immer wieder von programmatischen Texten zu jenem Bereich unterbrochen wird, von dessen Geschichte, Gegenwart und, mehr noch, Zukunft Dörner Zeit seines Lebens gefangen blieb, dem Museum. Alles in allem also ein schmales sichtbares Erbe dieses, so Yve-Alain Bois, »grand champion« der Museologie des 20. Jahrhunderts (Bois 1989: 67), der soviel plante und so wenig nur realisieren konnte. Mögliche Antworten auf die Frage zu finden, warum sich dies so verhalten könnte, ist Aufgabe der folgenden Überlegungen, die auch einen Blick auf zentrale Projekte Dornerscher Arbeit werfen werden, einen Blick, der zugleich die Rezeption seitens anderer Museumskollegen in der Weimarer Republik und dann in den USA und damit auch die Einordnung und Kontextualisierung in Museumsreformbewegungen allgemein nicht außer Acht lassen soll.

Als der 26jährige Alexander Dörner, Sohn aus einflussreicher ostpreußischer Theologenfamilie, nach Kriegsdienst und Studium 1919 am hannoverschen Provinzialmuseum, dem heutigen Niedersächsischen Landesmuseum, zu arbeiten begann, da unterschied das zu diesem Zeitpunkt knapp 70 Jahre alte Haus wenig nur von Museen anderer Städte. Verwickelte Besitzverhältnisse hatten aus dem Vierspartenmuseum (Ur- und Frühgeschichte, Naturgeschichte, Völkerkunde und schließlich

3 So Carlos Basualdo in einer eMail an die Verf., 04.09.2003.

Kunst) ein Raritätenkabinett gemacht, in dessen Kunstabteilung die Bilder einem Briefmarkenalbum gleich die Wände bedeckten und ein Altar gleich neben einem ausgestopften Wildschwein keine Besonderheit war (Flacke-Knoch 1985: 36; Katenhusen 2002b). Begünstigt durch den bereits angesprochenen Reformeifer dieser Zeit, zudem mit Ideen, Elan und Durchsetzungsvermögen ausgestattet, übernahm Dorner schon bald die Verantwortung für die Neuordnung der Bestände. Sein Gestaltungskonzept besteht im Kern darin, den Ablauf kunstgeschichtlicher Entwicklung bis in die Gegenwart der 1920er Jahre darzustellen, und zwar durch die Einrichtung so genannter Atmosphärräume (Germundson 2005).

Vielleicht auch durch die Freundschaft zu Walter Gropius und den Austausch über die Möglichkeiten der Versöhnung von Kunst und Leben, ging es ihm hier darum, die einzelnen Kunstwerke weder als isolierte Objekte noch als Bestandteile der so genannten Atmosphärenräume, also seiner Überzeugung nach unstatthafter Simulierung bestimmter Kunstepochen, allein zu zeigen. Stattdessen bemühte er sich unter anderem dadurch, dass er die Wände unterschiedlichen tünchen ließ (die Renaissanceräume beispielsweise in grau, Barock in roten Samt), dem spezifischen *Kunstwollen* für jede Epoche auf die Spur zu kommen. Auf diese Weise gelang es ihm, die Aufeinanderfolge, also das dynamische Element, aber auch das spezifische Neue jeder kunsthistorischen Phase in der Entwicklungsgeschichte zu spiegeln.

Neben der räumlichen Umstellung integrierte er erste, aus heutiger Sicht außerordentlich vorausschauende Vermittlungskonzepte. So wurden überall Texte zum Hintergrund der jeweiligen Epoche untergebracht, die informativ, aber nicht belehrend wirken sollten. Ein dreiteiliger Katalog informierte darüber hinaus überblicksartig und wiederum mit dem Ziel verfasst, das Ineinanderwirken von Politik, Wirtschaft, Gesellschaft und Kunst zu beleuchten, die einzelnen Abschnitte der Kunstentwicklung. Bereits 1928 entwickelte Dorner Überlegungen zu Audioführungen, also zum Einsatz von Lautsprechern und Kopfhörern in den Ausstellungsräumen, die allerdings zunächst aus technischen Gründen fruchtlos blieben (Katenhusen 2002a).

Dorner, der 1923 mit gerade 30 Jahren die Leitung der Kunstabteilung des Provinzialmuseums übernahm, war zeitweise nicht nur der jüngste Museumsdirektor Europas. Seine vielfältigen Kontakte in der deutschen wie der internationalen Museumsszene ließen ihn auch weltweit zu einem ersten Käufer der Werke jener Künstler werden, die einer jungen, avantgardistischen Generation angehörten – seiner Generation. Arbeiten etwa von Piet Mondrian, Fernand Léger oder Alexej Jawlensky wurden für Hannover angekauft und dauerhaft ausgestellt. Die neuesten

Ergebnisse künstlerischen Schaffens als Ausdruck der Gegenwart zu präsentieren, war logische Konsequenz seines Konzepts von kultureller Progression durch Sukzession, für das er in Interviews und Artikeln nicht müde wurde zu werben (Katenhusen 2009b).

Höhe- und gleichzeitiger Endpunkt seiner Reise durch die Entwicklungsgeschichte der abendländischen Kunst war der 45. Raum der Gemäldegalerie, das so genannte Abstrakte Kabinett, das Alexander Dorner 1926/27 von El Lissitzky einrichten ließ. Er selbst schilderte diesen Raum so:

»In die Wände des Raums waren schmale Zinnstreifen eingelassen, die rechtwinklig zur Wandfläche standen. Da diese Streifen auf der einen Seite schwarz bemalt waren, auf der anderen grau und weiß an den Kanten, änderte die Wand ihren Ausdruck mit jedem Schritt des Beschauers. Die Tonskala war in dem Teil des Raumes verschieden. Daher kann man sagen, dass diese Konstruktion eine überräumliche Umgebung für die ungerahmten Kompositionen schuf.« (Dorner 1959: 144)

Und schließlich, nicht ohne Stolz auf das Erreichte zusammenfassend: »Dieser Museumsraum enthielt viel mehr sinnliche Bildeindrücke, als ein starrer Raum enthalten kann. Die Beweglichkeit explodierte ihn sozusagen.« (Ebda.)

Wenn auch in einem von Künstler und Museumsdirektor gesetzten Rahmen, so konnte der Besucher doch in diesem ersten konstruktivistischen Gesamtkunstwerk in der Kunstgeschichte durch Betätigung von Holzpanelen mit montierten Bildern die Gestaltung des Raums selbst mitbestimmen – ein Element, das El Lissitzky in den späten 1920er Jahren so beschrieb: »Wenn der Besucher während seines Gangs entlang der Ausstellungswände in eine gewisse Passivität versetzt wurde, so sollte unser Raum ihn im Gegenteil aktivieren« (zit. nach: Lissitzky-Küppers 1967: 362); - ein Element aber auch, das beispielsweise in der heutigen Diskussion über den Einsatz von digitalen Medien *auch*, aber nicht *nur* im Museum eine große Rolle spielt (Gough 2003).

Dass seine Vorstellungen in die Konzeption des Abstrakten Kabinetts einfließen, wird auch noch an einem anderen, für Dorner typischen Element deutlich: In Vitrinen und beweglichen Trommeln wurde die »Wirkung der abstrakten Kunst auf die Grundzüge des täglichen Lebens« (zit. nach: Cauman 1961: 113) thematisiert; hier stand die Alltags-tauglichkeit zeitgenössischer Malerei, Graphik und Plastik für Druckerzeugnisse, Werbung, Mode und moderner Architektur auf dem Prüfstand. Modernes Design, Gebrauchsgegenstände des täglichen Lebens in Kunstaustellungen zu präsentieren, war für deutsche Museumsleiter der

späten 1920er Jahre ein Novum – und ist es, so kann hinzugefügt werden, auch heute vielfach noch. Nicht von ungefähr hat die erste *Documenta* 1955 zwar ostentativ den Anschluss an die durch den Nationalsozialismus zerstörte Klassische Moderne der Weimarer Republik gesucht, ohne indes dem Design und der angewandten Kunst, die doch im Zeichen von Werkbund und Bauhaus so zentral für die visuelle Kultur der 1920er Jahre gewesen waren, auch nur annähernd so große Bedeutung zu schenken (Grasskamp 1988).

Auch das, das frühe Interesse an Gebrauchs-kultur und die Bereitschaft, ihr als Produkt zeitgenössischen Kunstschaffens einen gleichberechtigten Platz in Museumsausstellungen zu verschaffen, hatte Serge Chermayeff von der Harvard University im Sinn gehabt, als er rückblickend äußerte, ohne die vorbereitende Arbeit Dorners hätte die Geschichte des Museums of Modern Art in New York eine andere Richtung genommen. Schließlich hatte man in New York früh damit begonnen, Design im gleichen Rang zu zeitgenössischer Kunst zu zeigen. Der Gründungsdirektor des MoMA, Alfred H. Barr, jedenfalls urteilte Mitte der 1950er Jahre, das Abstrakte Kabinett in Hannover sei »probably the most famous single room of twentieth-century art in the world« gewesen (zit. nach: Cauman 1961: 108; Helms 1962: 195).

Dorner, bei Fertigstellung des Abstrakten Kabinetts dreiunddreißig Jahre alt, gab sich mit dem Aufsehen, das es ihm bescherte, nicht lange zufrieden. Gemeinsam mit dem Bauhaus-Künstler László Moholy-Nagy und bezeichnender Weise hervorgegangen aus einer Werkbund-Ausstellung, die neue Entwicklungen der Gestaltung zeigte (Bauhaus Archiv 2007; Hemken 1994), konzipierte er einen Raum der Gegenwart, der, wiederum, dem Aspekt der Dynamik und stetigen Selbstveränderung Rechnung tragen sollte. Seine Absicht hätte sein sollen, die neuesten Produkte westlicher visueller Kultur exemplarisch zu zeigen. Wiederum sollte den Besuchern Gelegenheit zum aktiven Umgang mit Ausstellung und Exponaten gegeben werden. Wiederum auch sollten moderne Architektur und Industriedesign fester Bestandteil des Konzepts sein. Ja, hierüber, also über die Intensität des Einsatzes von Beispielen der Alltagskultur, waren Moholy-Nagy und Dorner gar unterschiedlicher Auffassung: Während ersterer das dynamisch-produktive Gesamtkonzept in den Vordergrund stellte, legte Dorner größeren Wert darauf, möglichst viel Design zu integrieren: Stoffe, Tapeten, Möbel, Geschirr, Konstruktionsskizzen von Autos und Flugzeugen – all dies sollte sein Raum der Gegenwart zeigen (Ockman 1997: 97).

Anders als das Abstrakte Kabinett sollte weniger Kunst als in einer ständigen Entwicklungslinie stehend, sich an Traditionen orientierend gezeigt werden, sondern hier, am Ende des Ganges durch die Kunststabi-

lung des Provinzialmuseums, sollte den neuen Möglichkeiten künstlerisch-kultureller Reproduktion Raum gegeben werden: Photographie, Film – und zwar sowohl zeitgenössischer Dokumentarfilm, etwa von Sergej Eisenstein, als auch abstrakter Experimentierfilm etwa von Hans Richter hätten wie die modernen Printmedien im Raum der Gegenwart, dieser einzigartigen Multimediagaleries (ebda.), einem Museumsraum, der fast ganz ohne Originale ausgekommen wäre, gezeigt werden sollen. »Was lehrt uns die Geschichte für die Gegenwart?«, das wäre die Frage gewesen, mit der Dorner die Besucher des Raums der Gegenwart entlassen wollte (Lange 1988; Katenhusen 2009a).

»Hätten – sollen« – der Konjunktiv deutet an, dass der Raum der Gegenwart nie realisiert wurde. Dies hatte mehrere Gründe. Einer bestand darin, dass es unter Künstlern wie Museumskollegen wenige gab, die nicht gelegentlich mit Dorners Risikobereitschaft und Selbstvertrauen kollidierten und dass jede Zusammenarbeit mit ihm ein Wagnis war. Selbst vielen seiner aufgeschlosseneren Kollegen war Dorner zudem gewissermaßen »zu modern«. Als er 1929 mit der Ausstellung *Original und Reproduktion* die Möglichkeiten moderner Reproduktionsmittel vor Augen führte – sechs Jahre, bevor Walter Benjamins *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* erschien – und in diesem Zusammenhang behauptete, »dass die Möglichkeiten der Malerei, die den herkömmlichen Aspekt von Realität darstellten, erschöpft« seien (Dorner 1929), brachte dies einige Kollegen vorübergehend erheblich in Rage: Wenn auch letztlich erfolglos, so wurde ein Verfahren vor dem Ehrenrat des Deutschen Museumsbundes erwogen. Dorners Aufnahmeantrag in den renommierten Verband Internationaler Museumsbeamter freilich wurde abgelehnt.

Die Realisierung des Raums der Gegenwart scheiterte also an Differenzen mit Museumskollegen und Künstlern, aber auch an den finanziellen Problemen dieser Zeit der Weltwirtschaftskrise. Und ein weiterer Aspekt kam hinzu: Im Zeichen eines sich radikalisierenden kunst- und kulturpolitischen Klimas verschlechterten sich die Chancen rapide, ein derart progressives Projekt auf den Weg zu bringen. Vollends nach der nationalsozialistischen Machtübernahme war daran nicht mehr zu denken.

Noch vier Jahre verblieb Alexander Dorner auf seiner Position am hannoverschen Museum. Kollegen an anderen deutschen Häusern, die ähnlich wie er zeitgenössische Kunst angekauft und kuratorische Experimente verfolgt hatten, wurden, einer nach dem anderen, aus ihren Ämtern entlassen. Nicht so in Hannover. Hier setzte der Leiter der Kunstabteilung des seit Sommer 1933 von Provinzial- in Landesmuseum umbenannten Hauses mit Billigung seiner Vorgesetzten sein ganz eigenes

Konzept um. Fortan wurde im Abstrakten Kabinett El Lissitzkys dargelegt, inwiefern eine Buchgestaltung durch die Typographie und die »frei im Raum« stehenden Köpfe Paul von Hindenburgs und Adolf Hitlers »das neue und freie Lebensgefühl« spiegelten (zit. nach: Kurzhals 1993: 97), und ein Werbeblatt für den Roman *Das Dritte Reich* des Rechtsintellektuellen und Antiliberalisten Arthur Möller van den Bruck sollte belegen, dass der Charakter des Raumes, in Dorners Worten, »nach außen hin durchaus im gedachten Sinne verändert«, seine Bedeutung aber »nicht verloren« sei.⁴ Offenkundige Bereitschaft zur Anpassung und kunst- und parteipolitische Lippenbekenntnisse ermöglichten wie die gesuchte und gefundene Nähe zu Funktionsträgern im neuen Staat nicht nur die Fortsetzung seiner Arbeit, sondern – und dies war einzigartig in der deutschen Museumslandschaft – sie gestatteten sogar, dass Dorner die Werke als »entartet« geltender Künstler in der Ausstellung beließ (Wendland 1999; Katenhusen 2008). Erst Anfang 1937 änderte sich dies, erst dann war er, der als politisch unzuverlässiger »Salonbolschewist« galt,⁵ nicht länger zu halten. Offenbar einer Verhaftung durch die Gestapo vorbeugend, ersuchte er um seine Entlassung, der mit Blick auf »erhebliche[.] Dienstvergehen« und unter Aberkennung seines Professorentitels und seiner Pensionsberechtigung entsprochen wurde.⁶ Im Sommer 1937 emigrierte Dorner auf Einladung des alten Freundes Walter Gropius mit seiner Frau in die USA (Katenhusen 2004).

Seine Reputation und die Fürsprache Barrs, Gropius' und anderer sicherten ihm schon bald eine Stelle als Direktor des Museums der renommierten Rhode Island School of Design an der US-amerikanischen Ostküste. Sie hatte gegen Ende des 19. Jahrhunderts, vornehmlich zur Ausbildung des ästhetischen Empfindens ihrer Studierenden, ein Museum gegründet und dort, vornehmlich aus privatem Besitz, eine erlesene Kunstsammlung zusammen gebracht, präsentiert nach einem Konzept, das einzig von dem individuellen Geschmack des Leiters bzw., wichtiger noch, der privaten Eigentümer abhängig blieb. Wie dieser Geschmack aussah, machte die Präsidentin der Schule Mitte der 1920er Jahre deutlich, als sie ein neues Museumsgebäude dieses »temple of art« mit den Worten einweihte: »In the thronging years before us may we

4 Schreiben Alexander Dorners an Schatzrat Hartmann, 09.01.1934 (Landesarchiv Hannover, Hann. 151, Nr. 172).

5 Notiz Georg Grabenhorsts, Niedersächsisches Kultusministerium, 25.7.1937 (Landesarchiv Hannover, Nds. 401, Acc. 2000/155, Nr. 32).

6 Abschrift des Schreibens des Oberpräsidenten der Verwaltung des Provinzialverbandes an Alexander Dorner, 02.02.1937 (Landesarchiv Hannover, VVP 21, Nr. 114).

come into this quite place out of the rush and hurry of the world, and commune here with beauty as with a friend.« (Radeke 1926)

Diese Vorstellung von einer das Leben verschönernden und den Menschen erhebenden Kunst spiegelte eine Position, die, wie bereits angesprochen, nur kurz zuvor überall in Europa und besonders in Deutschland hart umkämpft und für die meisten Kunstmuseen als ungeeignet und antiquiert verworfen worden war. So auch in Hannover, so auch gerade von Alexander Dorner. Warum man sich in Providence ausgerechnet für ihn als einen der entschiedensten Neuerer der Museumsszene entschied, bleibt damit aus heutiger Sicht schwer verständlich, zudem – und das mag zynisch klingen, bleibt aber Tatsache – zu dieser Zeit aufgrund der nationalsozialistischen Restriktionspolitik jede US-amerikanische Bildungseinrichtung und mithin auch das RISD-Museum aus einer Fülle hoch qualifizierter Emigranten wählen konnte. Dorner jedenfalls dachte nicht im Entferntesten daran, in Providence von seinen museumskonzeptionellen Überzeugungen abzurücken. Vier Wochen nach seiner Anstellung, Ende Januar 1938, hielt er an der nahen Harvard University einen in der US-amerikanischen Museumswelt viel beachteten Vortrag mit dem Titel *What can Art Museums do today?*, in dem er u.a., als nähme er direkt Bezug auf die eben erwähnte Rede der RISD-Präsidentin, dazu aufforderte, »a new way of looking upon history and art history« zu entwickeln, welcher »does not see to grasp the so-called eternal elements in each artistic period, but the changing ones«.⁷

Eben jenes, die Suche nach einem dynamischen, sich selbst ständig ändernden Konzept von visueller Kultur, prägte Dorners Arbeit auch am Museum der Rhode Island School of Design. Binnen weniger Monate transformierte er, sich an dem in Hannover bewährten Konzept orientierend, fünf Räume in seinem Museum zu »Stimmungs«- oder »Atmosphärräumen«. Hier zeigte er die Entwicklung vom antiken Orient bis ins 15. Jahrhundert. Nun endlich konnte er sein pädagogisches Konzept mit einem Lautsprecher-System unterstützen, das über Kopfhörer erklärende Texte plus für die jeweilige Periode typische Musik- und Tondokumente bereit hielt, nicht um die jeweilige Zeit zu imitieren, sondern um sie mit der Distanz des Zeitgenossen der 1940er Jahre zu rekonstruieren. Um seine Überzeugung zu vermitteln, »that an art museum can do more than teach beauty and refine the taste«,⁸ hielt er – in gebro-

7 Redemanuskript *What can Art Museums Do Today?* Harvard University, 27.01.1938 (Busch-Reisinger Museum/Harvard University Art Museums, Alexander Dorner Papers, Ordner 469-471).

8 Quarterly Report of the Museum Committee to the Board of Trustees, October 1, 1940 – January 1, 1941 (Busch Reisinger Museum/Harvard University Art Museums, Alexander Dorner Papers, Ordner 35).

chenem Englisch – Rundfunkansprachen, veranstaltete Preisausschreiben und lud die unterschiedlichsten Clubs und Verbände in Rhode Island zu Themenabenden ins Museum ein. Die enge Zusammenarbeit mit vielen Schulen führte ebenso wie die Gründung eines Clubs für Kinder und Jugendliche dazu, dass das RISD-Museum sich im ersten Dorner-Jahr vor Besuchern kaum retten konnte. Die Zahl stieg auf das rund Dreifache, knapp 90.000 Menschen kamen 1939 – zum Vergleich: Providence hatte zu dieser Zeit etwa eine Viertelmillion Einwohner.

Ähnlich wie zehn Jahre zuvor in Hannover, so überschlugen sich nun auch in Providence und weit darüber hinaus die Lobesbekundungen und Glückwünsche. Genau aber wie im Hannover zu Beginn der 1930er Jahre, so gab es auch in Providence der frühen 1940er Jahre viele, die Anstoß an der Person wie der Arbeit Alexander Dorners nahmen. Nach ihrer Überzeugung zollte Dorner den Mäzenen und insbesondere dem Direktorium der Rhode Island School of Design nicht ausreichend Respekt, er verfuere, so hieß es, mit ihren Stiftungen nach Gutdünken und lehne es ab, über seine Schritte – auch das Finanzielle betreffend – Rechenschaft abzulegen. Sein Interesse für zeitgenössische europäische Kunst – wiederum war er einer der ersten Museumsdirektoren, diesmal in den USA, die Werke etwa von Ernst Ludwig Kirchner oder Franz Marc ankauften – erschien vielen zu modern und überdies wenig patriotisch. Überhaupt geriet Dorner, vor allem nach Beginn des Zweiten Weltkrieges und im Zuge einer sich schnell verschärfenden anti-deutschen Haltung in den USA, immer stärker in das Blickfeld jener, die sich daran störten, dass dieser Posten, der in ihren Augen einem US-Amerikaner zustand, von einem Angehörigen des Feindstaats Deutschland, einem *enemy alien* also, besetzt wurde. Und dann noch von diesem Deutschen: Schließlich trat Dorner in Providence mit unverändertem Selbstbewusstsein auf, wenig geneigt, sich amerikanischen Teamgeist zu eigen zu machen; kurz: ein, so heißt es in den Akten, typischer deutscher Herrenmensch (Katenhusen 2005).

Polemisch zugespitzt: Einer der einfachsten und schnellsten Wege, sich in dieser Zeit dieses Fremdkörpers in der städtischen Öffentlichkeit zu entledigen, bestand darin, ihn unamerikanischer Umtriebe zu bezichtigen. Und eben dies geschah: Die von der Schuldirektion nach Providence gerufenen FBI-Beamten vermochten zwar trotz genauer Suche letztlich keine Nazi-Spitzeltätigkeit des unbequemen Deutschen zu ermitteln, der Wirbel aber, den die Untersuchungen in der Stadt verursachten, war in den Augen der Verantwortlichen nicht mit der Würde der Rhode Island School of Design und ihrem Museum vereinbar. Dorners Vertrag wurde nicht verlängert (ebs.). Nicht nur wurden er und seine Frau in sozialer Hinsicht diskreditiert, auch sein Ruf als innovativer Mu-

seumfachmann erlitt empfindlichen Schaden – durch das Verhalten einer städtischen Öffentlichkeit, die dem Deutschen wie dem Museumsneuerer wenig Toleranz entgegen brachte, aber auch durch die Haltung dieses deutschen Museumsbeamten, der jedwede Anpassungsangebote und -gebote an US-amerikanische Lebens- und Arbeitsweisen ignorierte.

Von einem Museumsbegriff im traditionellen Sinn hatte sich Alexander Dorner zu diesem Zeitpunkt allerdings bereits lange gelöst. Ein herkömmliches Galeriemuseum, das an den Traditionen der Pflege schöner Künste festhalte und mit der Gegenwart möglichst nichts zu tun haben wolle, sei – so seine Überzeugung – nicht mehr in der Lage, der ungeheuren Dynamik des Lebens in den 1950er Jahren Rechnung zu tragen – eines Lebens, das durch den Kalten Krieg, die Atombombe und andere immer neue, sich oft parallel zu den visuellen Künsten vollziehenden Entdeckungen in den Naturwissenschaften gekennzeichnet war.

Diesen Entwicklungen dürfe sich das Kunstmuseum nicht verschließen, sondern, im Gegenteil, es müsse sich zu ihrem Deuter machen. Museen bisherigen Typs stünden für die »Flucht vor dem Leben« (Dorner 1959: 180f.); Museen neuen Typs oder, nach Dorner, besser: Kulturinstitute der Zukunft hingegen würden »eher einem Kraftwerk gleichen, einem Erzeuger neuer Kräfte« (ebda.: 181), seien Ratgeber und Helfer des täglichen Lebens aller Menschen. Aus dieser Überzeugung heraus entwickelte Dorner in den letzten zwei Jahrzehnten seines Lebens eine Fülle von Plänen für ein »Museum der Zukunft«, das seiner politisch-sozialen Verantwortung gerecht werden sollte (Petermann 1993). Da war einmal das Faksimilemuseum, das die Idee von der Reproduktionsausstellung in Hannover 1929 wieder aufnahm. Warum sollten vor allem die kleineren Museen in den USA Originale minderer Qualität ankaufen, wo doch ein reisendes Kunstinstitut viel besser die bedeutenden Werke der Kunstgeschichte vor Augen führen könne? In vierzehn Kulturperioden von der Prähistorie bis zur Gegenwart sollten diese mobilen Ausstellungen die Entwicklungen visueller Kultur, illustriert durch Filme, Photographien, Fotomontagen und Musik in Reproduktionen vor Augen führen. Begleitet werden sollte die Wanderausstellung des Faksimile-Museums durch Bücher und Informationsmaterialien, die von Kunsthistorikern ebenso wie Physikern, Medizinern, Ökonomen, Linguisten und Anthropologen gemeinsam zu leitenden *Institut für Konstruktive Kunstgeschichte* erstellt werden sollten.

Der Konzeption des *Instituts für Konstruktive Kunstgeschichte* folgten in rascher Folge weitere entwicklungsgeschichtlich motivierte Pläne: Da waren etwa das *Institute for the Growth of Vision* oder auch das *Planetary of Mental Growth*. Schon die Titel vermitteln einen Eindruck von der Tiefe und Breite der Interessen Alexander Dorners in diesen Jahren.

Unermüdlich war er nun, gegen Ende seines Lebens, den in seinen Augen so evidenten Parallelentwicklungen in den visuellen Künsten und den Naturwissenschaften auf der Spur. Die Physiker Werner Heisenberg und Robert Oppenheimer, der Philosoph des Pragmatismus John Dewey, der in Dorner seit den frühen 1940er Jahren einen überzeugten Anhänger gefunden hatte, die Künstler Alexander Calder, Jackson Pollock und Robert Motherwell und immer wieder der Architekt Walter Gropius: sie alle sollten ihm helfen, seine Pläne zu realisieren, ihnen allen waren in seinen Institutsplänen wichtige Positionen zugeordnet.

Die wenigsten dieser Spezialisten freilich antworteten auf seine Anfragen. Dies mochte auch damit zusammen hängen, dass Dorner oft beleidigend auftrat, vor allem, wenn er, oft, doch nicht immer ohne Grund, in den Schriften der anderen ein Plagiat seiner Ideen wähte. Auch übte er scharfe Kritik an den Bauhaus-Freunden, hatten sie doch nach seiner Überzeugung zugunsten gefälliger Stilkunst die einstigen Ziele der Wiederverbindung von Kunst und Leben verraten. Vielen – amerikanischen Zeitgenossen ebenso wie aus Deutschland emigrierten Kollegen – galt Dorner so als komplizierter Sonderling, reizbar und oft unverständlich in seinen Äußerungen (Katenhusen 2004). Zu Lebzeiten gab es in dem Land, in dem er zwei Jahrzehnte gearbeitet und dessen Staatsangehöriger er 1943 erworben hatte, denn auch nur sehr wenig Ansätze, sich mit der Arbeit Alexander Dorners auseinander zu setzen und innovatives Potenzial darin zu entdecken.

Seine Anträge auf finanzielle Unterstützung der Institutsgründungen wurden von allen großen Stiftungen des Landes abgelehnt – mit zwei Ausnahmen: Förderung erfuhr er von der zweiten Frau John D. Rockefellers jr., einer Bewunderin aus den Tagen in Providence. Und von der Carnegie-Stiftung, wo man seine ungewöhnlichen Überlegungen über Methoden der Museumspädagogik eingangs zu schätzen wusste und seine Arbeit am RISD-Museum auch zunächst großzügig finanziell unterstützte. Dies aber änderte sich rasch, nachdem Gerüchte über eine Spitzeltätigkeit Dorners in Diensten des faschistischen Deutschland laut geworden waren. Gefragt, ob ein bereits weitgehend fertig gestelltes Manuskript mit dem Titel *Why have Art Museums?* mit Carnegie-Mitteln gedruckt werden solle, lehnte die zuständige Sachbearbeiterin bedauernd ab, sie glaube, Dorner sei »a psychiatric case now and will doubtless get worse.«⁹ Hinsichtlich seines Antrags hieß es im November 1941, seine Ideen seien vielleicht zehn oder fünfzehn Jahre noch innovativ gewesen, nun aber offenbarten sie eine völlige Unkenntnis und Ignoranz dessen,

9 Bericht Lydia Bond Powels, Forschungsassistentin, an den Präsidenten der Carnegie Foundation, November 1941 (Columbia University Archives, New York, Bestand Carnegie Corporation, Ordner Alexander Dorner).

was seitdem in amerikanischen Museen geleistet worden sei und gerade geleistet werde. Sachlich traf dies keineswegs zu – wobei zu klären sein wird, wie progressiv Dorners Ideen in den 1940er und 1950er Jahren in den USA tatsächlich waren; hier reicht es z.B. nicht aus, allein die Museumsszene in New York in den Blick zu nehmen.

In jedem Fall war an eine Förderung nach diesem Urteil nicht mehr zu denken. Auch, weil dem deutsche Museumsdirektor, der die Stereotype vom deutschen »Herrenmenschen« in geradezu vorbildlicher Weise zu erfüllen schien, gerade zu diesem Zeitpunkt, 1941/42, nicht zugebilligt werden konnte, zu den Reformen im amerikanischen Museumswesen entscheidend beizutragen? Es fällt auf, dass erst einige Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs und vollends erst nach dem Tod Alexander Dorners im November 1957 in jenem Land, in dem er zwei Jahrzehnte arbeitete und dessen Staatsangehöriger er wurde, wieder begonnen wurde, sich mit seiner Arbeit auseinander zu setzen.

Zum Abschluss und Ausblick: Carlos Basualdo, der Co-Kurator der *Documenta 11* im Jahr 2002, hat auf die Frage, inwieweit Alexander Dorners Nationalität und seine offensichtliche Unfähigkeit, sich in der Emigration an kulturelle Assimilationsangebote und -gebote zu halten, ausschlaggebend für die skizzierte Auseinandersetzung mit seinen Ideen in den USA und auch letztlich für sein Scheitern hier waren, geantwortet, sicher habe dies zu seiner Ablehnung beigetragen. Basualdo spricht dann aber noch einen anderen Aspekt an, und der ist im Zusammenhang mit den zentralen Themen im Zusammenhang von Avantgarden und Politik, vielleicht nicht uninteressant. Er schreibt:

»I wonder how much of the whole problem was caused by his sheer unwillingness to submit to the administrative bureaucratism of early American corporate culture – that ultimately colonized the entire museum world of the U.S. It is an extremely important topic to me, as I see that very culture as stifling innovation, and I am trying to understand shows like *Documenta* as possible exits from it.«¹⁰

10 E-Mail Carlos Basualdos an die Verf., 04.9.2003.

Literatur

- Alexander Dorner Kreis (Hg.) (1993): *Überwindung der Kunst, Zum 100. Geburtstag des Kunsthistorikers Alexander Dorner, Ausstellungskatalog, Symposiumsbeiträge*, Hannover: Selbstverlag.
- Bauhaus Archiv (Hg.) (2007): *werkbund-ausstellung 1930. leben im hochhaus (Broschüre)*, Berlin: Bauhaus-Archiv.
- Bois, Yve Alain (1989): »Exposition : esthétique de la distraction, espace de la démonstration«. *Cahiers du Musée National d' Art Moderne*, 29, 1989, Herbst, S. 57–79.
- Borgmann, Karsten (1995): »Die Integrationskraft der Elite. Museumsgeschichte«. In: Alexis Joachimides/Sven Kuhrau/Viola Vahrson/Nikolaus Bernau (Hg.): *Museumssinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830 – 1990*, Dresden/Basel: Philo-Verlagsgesellschaft, S. 94-107.
- Cauman, Samuel (1961): *Das lebende museum. erinnerung eines kunsthistorikers alexander dorner*, Hannover: Fackelträger-Verlag.
- Dorner, Alexander (1929): »Das Ende der Kunst?«. *Lübeckische Blätter. Zeitschrift der Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Tätigkeit*, 10.02.1929.
- Dorner, Alexander (1959): *Überwindung der ›Kunst‹*, Hannover: Fackelträger-Verlag.
- Flacke-Knoch, Monika (1995): *Museumskonzeptionen in der Weimarer Republik. Die Tätigkeit Alexander Dorners im Provinzialmuseum Hannover*, Marburg: Jonas-Verlag.
- Germundon, Curt (2005): »Alexander Dorner's Atmosphere Room: The Museum as Experience«. In: *Visual Resource*, Bd. 21/3, S. 263-273.
- Giedion, Sigfried (1929): »Lebendiges Museum«. *Cicerone*, Nr. 21, S. 103-106.
- Gough, Maria (2003): »Constructivism Disoriented: El Lissitzky's Dresden and Hannover ‚Demonstrationsräume‘«. In: Nancy Perloff/Brian Reed (Hg.): *Situating Lissitzky: Vitebsk, Berlin, Moscow*. Santa Monica: Getty Publications, S. 77–125.
- Grasskamp, Walter (1988): »Die unbewältigte Moderne: Entartete Kunst und Documenta I. Verfemung und Entschärfung«. In: *Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Hg.): Museum der Gegenwart. Kunst in öffentlichen Sammlungen bis 1937*, Düsseldorf, S. 13-24.
- Gropius, Walter (1956): *Architektur. Wege zu einer optischen Kultur*. Frankfurt/M.: S. Fischer Verlag.
- Helms, Dietrich: »Dorner, Lissitzky und das Kabinett der Abstrakten«. In: *Kunstverein Hannover (Hg.): Die Zwanziger Jahre in Hannover*,

- Hannover: Verlag Erhard Friedrich, Velber b. Hannover, S. 193 – 220.
- Hemken, Kai-Uwe (1994): »Die Zukunft im Räderwerk der Harmonie. Utopievorstellungen zweier Werkbund-Ausstellungen im Jahr 1930«. Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 39/1, S. 79-103.
- Hepp, Corona (1992): Avantgarde. Moderne Kunst, Kulturkritik und Reformbewegungen nach der Jahrhundertwende, München: dtv.
- Hüter, Karl Heinz (Hg.) (1976): Das Bauhaus in Weimar, Berlin: Akademie-Verlag.
- Joachimides, Alexis (2001): Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880 – 1940, Dresden: Philo Fine Arts.
- Gordon Kantor, Sybil (2002): Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art, Cambridge, Ma.: MIT Press.
- Katenhusen, Ines (1998): Kunst und Politik. Hannovers Auseinandersetzungen mit der Moderne in der Weimarer Republik, Hannover: Verlag Hahnsche Buchhandlung.
- (2002a): »Alexander Dorner (1893 – 1957). A German Art Historian in the US-American Emigration«. In: Working Papers of the American Institute for Contemporary German Studies (AICG), Washington D.C.
- (2002b): »150 Jahre Niedersächsisches Landesmuseum Hannover«. In: Heide Grape-Albers (Hg.): 2002. Das Niedersächsische Landesmuseum Hannover. 150 Jahre Museum in Hannover. 100 Jahre Gebäude am Maschpark. Festschrift zum Jahr des Doppeljubiläums, Hannover, 18-94.
- (2004): »Biographie des Scheiterns? Alexander Dorner, ein deutscher Kunsthistoriker in den USA«. In: Gesellschaft für Exilforschung/ Society for Exile Studies (Hg.): Exilforschung. Ein Internationales Jahrbuch, Bd. 22, S. 260-284.
- (2005): »Les deux faces de l'exclusion. L'art historien Alexander Dorner aux Etats-Unis«. In: Michel Prum/Groupe de Recherche sur L' Eugénisme et le Racisme (GRER) (Hg.): L' Un sans l'Autre. Racisme et eugénisme dans l' aire anglophone, Paris: L'Harmattan, S. 53-73.
- (2008): »Ein Museumsdirektor auf und zwischen den Stühlen. Alexander Dorner (1893 – 1957) in Hannover«. In: Olaf Peters/Ruth Heftrig/Barbara Schellewald (Hg.): Kunstgeschichte im »Dritten Reich«. Theorien, Methoden, Praktiken, Berlin: Akademie-Verlag, S. 156-170.

- (2009a): »Alexander Dorners und László Moholy-Nagys Raum der Gegenwart im Provinzialmuseum Hannover«. In: Kai-Uwe Hemken/Kai-Uwe Schierz/Ulrike Gärtner (Hg.): *Lichtspielkunst*, Erfurt 2009. S. 128-137.
- (2009b): »Kasimir Malewitsch: *Suprematistische Komposition*, 1919–1920«. In: Uwe Fleckner (Hg.): *Das verfemte Meisterwerk. Schicksalswege moderner Kunst im ‚Dritten Reich‘*, Berlin: Akademie-Verlag. S. 137-171.
- Kurzahls, Frank G. (1993), »Die politische Blindheit des Bildungsbürgers. Alexander Dorner (1893 – 1957)«. In: Hinrich Bergmeier/Günter Katzenberger (Hg.): *Kulturaustreibung. Die Einflussnahme des Nationalsozialismus auf Kunst und Kultur in Niedersachsen*, Hannover: Pfau-Verlag, S. 94 – 97.
- Lange, Sabine (1988): »Der ‚Raum der Gegenwart‘ von Laszlo Moholy-Nagy«. In: *Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Hg.): Museum der Gegenwart – Kunst in öffentlichen Sammlungen bis 1937*, Düsseldorf, S. 58-69.
- Lissitzky-Küppers, Sophie (Hg.) (1967): *El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograph, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften*, Berlin: Verlag der Kunst VEB.
- Loers, Veit (1991): »Moholy-Nagys ‚Raum der Gegenwart‘ und die Utopie vom dynamisch-konstruktiven Lichtraum«. In: o.A. (Hg.): *Laszlo Moholy-Nagy (Ausstellungskatalog)*, Kassel 1991, Ostfildern: Hatje, S. 37-51.
- Luckow, Dirk (1988): »Museum und Moderne. Politische und geistesgeschichtliche Voraussetzungen von Museumskonzeptionen in der Weimarer Republik«. In: *Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Hg.), Museum der Gegenwart – Kunst in öffentlichen Sammlungen bis 1937*, Düsseldorf, S. 33-45.
- Lynes, Russel (1973): *Good Old Modern. The Museum of Modern Art*, New York: Atheneum.
- Mommsen, Wolfgang J. (1994): »Die Herausforderung der bürgerlichen Kultur durch die künstlerische Avantgarde. Zum Verhältnis von Kultur und Politik im Wilhelminischen Deutschland«. In: Hans-Jürgen Puhle (Hg.): *Nationalismus und Regionalismen in Westeuropa*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 424-444.
- Nobis, Beatrix (1991): »Der Raum der Abstrakten für das Provinzialmuseum 1927/28«. In: Bernd Klüser/Katharina Hegewisch (Hg.): *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstaussstellungen dieses Jahrhunderts*, Frankfurt/M.: Insel, S. 76-82.

- (1993): »Das nützliche Gesamtkunstwerk. Alexander Dorner und El Lissitzkys ‚Raum der Abstrakten‘«. In: Alexander Dorner Kreis (Hg.) (1993): *Überwindung der Kunst, Zum 100. Geburtstag des Kunsthistorikers Alexander Dorner, Ausstellungskatalog, Symposi-umsbeiträge*, Hannover, S. 83-85.
- Ockman, Joan (1997): »The Road not Taken. Alexander Dorner’s Way beyond Art«. In: R. E. Somol (Hg.): *Autonomy and Ideology. Positioning an Avant-Garde in America*, New York: The Monacelli Press, S. 82–118.
- Petermann, Albert (1993): »Alexander Dorners ‚Konstruktive Kunstgeschichte‘ aus den USA«. In: Alexander Dorner Kreis (Hg.): *Überwindung der Kunst, Zum 100. Geburtstag des Kunsthistorikers Alexander Dorner, Ausstellungskatalog, Symposi-umsbeiträge*, Hannover, S. 85-91.
- Radeke, Eliza (1926): »Opening Speech«. *Bulletin of Rhode Island School of Design*, 14.04.1926, S. 14.
- Sheehan, James J. (2002): *Geschichte der deutschen Kunstmuseen. Von der fürstlichen Kunstkammer zur modernen Sammlung*, München: C.H. Beck.
- Staniszewski, Mary Anne (1998): *The Power of Display, A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, Ma.: MIT Press.
- Wendland, Ulrike (1999): »Überbrückungsversuche in der Provinz: Alexander Dorner in Hannover«. In: Eugen Blume/Dieter Scholz (Hg.): *Überbrückt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunsthistoriker und Künstler 1925-1937*, Köln: Verlag der Buchhandlung König, S. 80-91.
- Mathes Woodward, Carla/Franklin Westcott Robinson (Hg.) (1985): *A Handbook of the Museum of Art*, Rhode Island School of Design, Providence: Museum.