

Sarah Lorbeer

## ORIGINAL UND REENACTMENT: DAS CAFÉ SAMT UND SEIDE

Dass Reenactments in der zeitgenössischen Kunst eine stetig steigende Tendenz einnehmen, ist vor allem in der Re-Inszenierung und performativen Wiederholungen historischer Ereignisse und Performances zu beobachten.<sup>1</sup> Der Begriff des Reenactments, zu Deutsch Wiederholung, Nachstellung, Reinszenierung oder Wiederaufführung, impliziert eine mehr oder weniger detailgetreue Nachempfindung eines (historischen) Ereignisses. So werden Vergangenheit und Gegenwart miteinander verflochten, so dass Reenactments vornehmlich unter den Schlagwörtern „Differenz“ und „Wiederholung“ diskutiert werden.

Während der Begriff Reenactment sich im wissenschaftlichen Sprachgebrauch laut Inke Arns auf die historische korrekte Nachstellung bzw. Wiederaufführung von historischen Schlachten bezieht, wird er im Sprachgebrauch der zeitgenössischen Kunst zunehmend – hier vor allem in der Medienkunst und im Bereich der Performance – transferiert genutzt.<sup>2</sup> Bezieht sich erstere Begriffsdefinition vor allem auf den Wunsch, sich in eine andere Zeit hineinzusetzen, indem Akteure\*innen eine spezifische Rollen einzunehmen pflegen sowie eine alternative Version der Geschichte zu schreiben suchen,<sup>3</sup> verfolgen künstlerische Reenactments eine umgekehrte Strategie. Hier geht es nicht um ein Eintauchen in die Vergangenheit, eine „*l’histoire pour l’histoire*“, also der Geschichte um der Geschichte willen, sondern es geht um die Frage der *Relevanz des Vergangenen für das Hier und Jetzt*.<sup>4</sup> Mittels rekonstruktiver Absicht wird Geschichte, sprich ein zurückliegendes Ereignis, in einen realen Raum der Gegenwart transferiert.<sup>5</sup> Das künstlerische Reenactment nimmt laut Arns keine affirmative Funktion ein, es geht nicht um eine Bestätigung der Vergangenheit, sondern vielmehr um eine „Befragung der Gegenwart mittels des Rückgriffs auf historische Ereignisse“.<sup>6</sup> So werden im performativen Akt der Wiederholung, um es mit Gilles Deleuzes Worten auszudrücken, „Differenz und Wiederholung“<sup>7</sup> zwischen Vergangenheit und Gegenwart mehr als deutlich. Die Praxis des künstlerischen Reenactment bringt folglich die Problematik von Originalität und Authentizität auf,

adressiert Prozesse der Veränderung, der Auf- und Abwertung, Prozesse des Wiederholens und das damit einher gehende Verhältnis von Original und Nachempfindung.



Abb. 1: Installationsansicht: Lilly Reich und Ludwig Mies van der Rohe, *Café Samt & Seide*, anlässlich der Messe „Die Mode der Dame“ (1927), Berlin. VG-Bildkunst Bonn.

Eben diese Schlagwörter greifen bei der erneuten Inszenierung des temporär angelegten *Café Samt und Seide*, das 1927 durch Ludwig Mies van der Rohe und Lilly Reich für die Messe *Die Mode der Dame* konzipiert wurde. Befreit vom ursprünglichen Messekontext, erhoben in den Museumsraum, wurde das *Café Samt und Seide* anlässlich der Ausstellung *Kunst und Textil. Stoff als Material und Idee in der Moderne von Klimt bis Heute* 2014 im Kunstmuseum Wolfsburg, anschließend in der Staatsgalerie Stuttgart zu sehen, nachempfunden und in die Ausstellung integriert. Ausgehend vom Jugendstil zielte diese auf eine ‚Neulesung‘ der Geschichte der modernen Kunst ab, um die Bedeutung des Textilien und den Einfluss von Kunsthandwerk auf die Moderne Kunst zu erkunden.<sup>8</sup> Inmitten von Werken der klassischen Avantgarde und Gegenwart sowie ethnologischen Artefakten befragte die erstmalige Setzung des *Café Samt und Seide* im deutschsprachigen Raum die zeitgenössische Kunstgeschichtsschreibung mittels eines Rückgriffs auf den historischen Messestand,

um die ‚Relevanz des Vergangenen für das Hier und Jetzt‘ für die gegenwärtige Kunstgeschichtsschreibung aufzuzeigen. Auch im Museum of Modern Art in New York fand zwei Jahre später anlässlich der Ausstellung *How Should We Live? Propositions for the Modern Interior* (2016/17) eine Anspielung – „evocation“<sup>9</sup> – auf das ursprüngliche Café statt, die sich sowohl in kuratorischer als auch in stilistischer Hinsicht von der Wolfsburger Setzung unterschied.



Abb. 2: Re-Inszenierung des Café Samt und Seide im Kunstmuseum Wolfsburg anlässlich der Ausstellung „Kunst und Textil. Stoff als Material und Idee in der Moderne von Klimt bis Heute“ (2014), © Kunstmuseum Wolfsburg.



Abb. 3: Velvet and Silk Café im MoMA anlässlich der Ausstellung „How Should We Live? Propositions for the Modern Interior“ (2016/17), © Museum of Modern Art, New York.

Ziel des Beitrages soll es sein, die museale Setzung des *Café Samt und Seide* im Wolfsburger Kunstmuseum zu beleuchten und unter der Definition des künstlerischen Reenactments zu untersuchen. Dabei ergeben sich sowohl konzeptionelle, kuratorische wie konzeptuelle Fragestellungen: Konnte der ursprüngliche Messestand durch das künstlerische Reenactment verändert, umgeschrieben und/oder überschrieben, gar ersetzt werden? Etablierte sich das Café durch die Wiederholung im musealen Rahmen erneut als ein autonomes ‚Kunstwerk‘ oder ist es als eine Ergänzung<sup>10</sup> zum ursprünglichen Messestande, zum Event zu verstehen? Welche gestalterischen kuratorischen Mittel wurden eingesetzt, um das ursprünglich verloren gegangene und temporär angelegte *Café Samt und Seide* in einen realen Raum der Gegenwart erfahrbar zu machen? Und auf welche Grundlagen stützte sich die Nachempfindung und wie kritische müssen diese betrachtet werden?

Um diese Fragestellungen beantworten zu können ist es grundlegend, die ursprüngliche Setzung des Messestandes sowie deren konzeptionellen Rahmen und künstlerischen Intentionen aufzuzeigen.

## DAS ORIGINAL: DAS CAFÉ SAMT UND SEIDE ALS MESSESTAND

Auf der Messe *Die Mode der Dame* in der Berliner Funkhalle im Jahr 1927 (21.09.-16.10.) konzipierten Lilly Reich und Mies van der Rohe für den Verein Deutscher Seidenwebereien das *Café Samt und Seide* auf rund 850 m<sup>2</sup>. Mit Hilfe des Messestandes versuchte die deutsche Seidenindustrie sich dem Qualitätsdogma, die deutsche Seide sei gegenüber der französischen minderwertiger, entgegenzustellen. Es sollte eine neue nationale Qualitätsidentität geschaffen, die Produktivität der deutschen Textilmanufaktur demonstriert und sich durch Innovation bezüglich der Art und Weise des Messestandes modern repräsentiert werden.<sup>11</sup> Die auszustellende Ware, das Textil, war nicht wie üblich als Ausstellungstück in Vitrinen und ähnlichem dargeboten, sondern konstruktiv als raumkonstruierendes Material eingesetzt, welches tatsächlich berührt werden konnte.<sup>12</sup> Von freihängenden Stahlrohrstangen, in verschiedenen Höhen in Längs- und Querrichtungen sowie zwei Halbkreisen<sup>13</sup> angeordnet, hingen farbige Samt- und Seidenstoffbahnen bis zum Boden herab und ließen ein architektonisches Raumgefüge allein durch Stoffbahnen entstehen. Die Schmiegsamkeit und der fließende Charakter der farbigen Stoffbahnen beeinflussten die Wahrnehmung des fließenden dynamischen Raumgefüges im hohen Maße. Das *Café Samt und Seide* machte den Eindruck einer großformatigen Rauminstallation, Christiane Lange spricht in diesem Zuge von einer textilen Architektur.<sup>14</sup> Das *Café Samt und Seide* sei „eine Synthese aus edelstem Gewebe und kultivierter Ausstellungsform“<sup>15</sup> gewesen, eine Sonderschau innerhalb der Gesamtausstellung, „die Zweckmäßigkeit mit Originalität und künstlerischem Geschmack in vorbildlicher Weise [vereinigte].“<sup>16</sup>

Die textilen Wände umschlossen mehrere Sitzgruppen, die einen zusätzlichen Rahmen für van der Rohes Stahlrohrmöbel als Ausstellungsstück, Verkaufsware und Funktionsträger bildeten. Die wechselnden Standorte der Besucher\*innen in Zusammenspiel mit der Kombination von flimmernden glänzenden Seiden- und changierenden matten Samtstoffen ergänzten das *Café Samt und Seide* motivisch durch immer neu entstehende Formen und Farben. Der einzige Hinweis auf die Farbgebung der Stoffbahnen wurde schriftlich durch Philip Johnson überliefert: Seide in Gold, Silber, Schwarz und Zitronengelb, Samt in Schwarz, Rot und Orange.<sup>17</sup> In der Farbwahl schwingt laut Georg von Schnitzler ein nationaler Anklang mit, der der angestrebten Intention der Korrektur des Qualitätsdogmas entsprach.<sup>18</sup>

Das Café, vermutlich vom örtlichen Messcafé mitbetrieben, generierte durch seine Lage und Form innerhalb des Messetrubels einen Ruhepol, ein Ort zum Verweilen und Ausruhen, einen Raum des Dialogs, des Gesprächs mit ruhigem Blick auf die farbigen Seiden- und Samtstoffe, der eigentlichen Ausstellungsware. Der innovative Grundgedanke, die Verbindung von Ausstellungsgegenstand und Ausstellungsarchitektur, wurde zuvor durch den *Glasraum* auf der Stuttgarter Werkbundausstellung erprobt: Unter dem Thema *Die Wohnung* konzipierten Reich und van der Rohe in erster Zusammenarbeit, neben der Schau der *Deutschen Linoleumwerke AG*, für die Glaswerke den *Glasraum*, der die architektonischen Grundelemente des Raumes wie Wände, Decke und Boden mit Hilfe von Glas in Frage zu stellen suchte. Die unterschiedliche Transparenz der Glaswände und die Farbigkeit der Linoleumböden verbanden, trennten und gliederten verschiedene Wohnräume mit- und untereinander, bezeichnete die Raumübergänge. Die durch Reich gesetzte Innenausstattung der Wohnung, speziell die Farbigkeit und Materialität der Polsterungen und Furniere der Möbel verstärkten die innovative Raumwirkung, definierten die Funktion des Raumes und trugen zur Orientierung bei. Wie van der Rohes Architektur konnte der *Glasraum* durch die Besucher\*innen begangen werden und ermöglichte als *living environment* eine kohärente Raumerfahrung.<sup>19</sup>

Der *Glasraum* wird als Ausgangspunkt für das *Café Samt und Seide* sowie für den umfassenden deutschen Beitrag zur Weltausstellung 1929 in Barcelona, speziell dem *Deutschen Pavillon*, definiert.<sup>20</sup> Die Charakteristik und innovativen Grundgedanken der temporär angelegten Ausstellungsprojekte einschließlich des ursprünglichen Baus des *Deutschen Pavillons* erfuhren einerseits eine Weiterführung in Form von Rekonstruktionen sowie Neuinszenierungen und andererseits in Form von realisierten Bauvorhaben durch van der Rohe selbst: Die Eingangshalle der Berliner *Neuen Nationalgalerie* (1965-68) greift konstruktive, ästhetische und raumstrukturierende Aspekte des Vorhergegangenen auf und vereint diese in einem dauerhaft situierten Museumsraum, der den Weg öffnet, Kunstwerke in variierenden Raumstrukturen zu präsentieren.

## PROBLEMATIK DER FOTOGRAFISCHEN DOKUMENTATION ALS GRUNDLAGE DES KÜNSTLERISCHEN REENACTMENTS

Die Problematik des künstlerischen Reenactments des temporär angelegten *Café Samt und Seide* wird durch die ausschließliche Überlieferung in schwarz-weiß Foto-

grafien und subjektiver Erfahrungsberichte erschwert, die als einzige mehr oder weniger authentische Grundlage für die Nachempfindungen zu fungieren scheinen.

Ute Famulla kritisiert in ihrem Aufsatz *Der gelenkte Blick. Bedingungen und Möglichkeiten der Displayforschung auf Basis historischer Dokumentar fotografie* die „unreflektierte Verwendung“<sup>21</sup> von fotografischer Ausstellungsdokumentation, die „als objektgetreue, bisweilen sogar authentische Zeugnisse verstanden“<sup>22</sup> werden. Die dokumentarischen Abbilder einer ursprünglichen, temporären Ausstellung- bzw. Messesituation geben das Ausstellungskonzept und Raumgefüge nur ausschnitthaft und selektiv wieder, da dem Medium Fotografie bereits ein Auswahlcharakter inneohnt. Abgesehen von der sofort ins Auge tretenden fehlenden Farbigkeit, die ausschließlich durch den subjektiven, und deswegen nicht weniger kritisch zu betrachtenden Erfahrungsberichts Philip Johnsons überliefert worden ist, vermitteln die wenigen überlieferten Fotografien des *Cafés Samt und Seide*, die vermutlich einen dokumentarischen Anspruch verfolgen, einen nicht ganz allumfassenden, jedoch überblickshaften Eindruck auf die Messesituation. Aus der Vogelperspektive heraus, von der umlaufenden Empore aufgenommen, erscheint das Café situativ wie das Innere eines Labyrinths, konzipiert aus Stoffbahnen, in denen sich die Stahlrohrmöbel von der Rohes zu Sitzgruppen positionieren. Doch eben jene Stoffbahnen sind es, die einen umfassenden Blick des dokumentierten Abbildes erneut verschleiern – gleiches gilt für die wenigen Aufnahmen aus der Zentralperspektive heraus, die zumindest einen erfahrbaren Eindruck in die Raumwirkung zu vermitteln suchen. Der künstlerische Gehalt des Cafés, sprich die von van der Rohe implizierte Raumerfahrung, die durch eine Bewegung im Raum generiert werde und eine Veränderung der Samt- und Seidenstoffbahnen bewirke, bleibt in den überlieferten Fotografien verborgen. Gleiches gilt für die Haptik, Qualität und Farbigkeit der Stoffe, die einerseits bereits durch das Medium, andererseits durch die gesetzten Bildausschnitte visuell nicht dokumentiert werden (konnten). Wie kann eine Reinszenierung folglich stattfinden, obwohl die Grundlage äußerst spärlich überliefert, äußerst kritisch zu betrachten ist? Und kann der Verlust des Originalen – der „Echtheit“ (Walter Benjamin) – und der Integrität im fotografischen Abbild durch das künstlerische Reenactment im realen Raum wiederhergestellt werden? Oder kann das Reenactment als eine Ergänzung – eine Charakteristik, die Laurence A. Rickels dem Reenactment zuschreibt<sup>23</sup> – des ursprünglichen Erlebnisses, des Events gesehen werden?

Die Fotografie sei „zu genau und exakt, um den künstlerischen Gehalt eines Werkes wiedergeben zu können. Was sie reproduziert, ist nach [Moriz] Thausing nicht der künstlerische Gehalt, sondern die materielle und wesenlose Oberfläche der Werke“<sup>24</sup>, fasst Peter Geimer in *Theorien der Fotografie zur Einführung* zusammen. Thausing, der sich in seinem Aufsatz *Kupferstich und Fotografie* mit den stilistischen ästhetischen Veränderungen zwischen dem Vorbild und dessen reproduzierten Werk beschäftigt, untersucht, wie bereits der Titel des Aufsatzes erahnen lässt, den Kupferstich und seine innewohnende Ästhetik im Vergleich zum Abbildcharakter der Fotografie, die das Vorbild auf Grund der Exaktheit ausschließlich ‚wesenlos‘ reproduziere.<sup>25</sup> Während Thausing den Wandel zwischen Vorbild und reproduzierten Abbild auf rein formaler Ebene behandelt, schließt Walter Benjamin in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* einen größeren Zusammenhang der Reproduzierbarkeit mit ein.<sup>26</sup> Hier führe eine technische Reproduktion zu einem „grundsätzlichen Wertewandel“<sup>27</sup> des Kunstwerkes, die sowohl dessen Einmaligkeit und Echtheit annulliert, als auch zu einer Loslösung aus der Tradition führe. „Noch in der höchstvollendeten Reproduktion fällt eines aus: das Hier und Jetzt des Kunstwerkes – sein einmaliges Dasein an einem Orte, an dem es sich befindet. An diesem einmaligen Dasein aber und an nichts sonst vollzog sich die Geschichte, der es im Laufe seines Bestehens unterworfen gewesen ist.“<sup>28</sup> Diese Charakteristik der technischen Reproduzierbarkeit fasst Benjamin unter dem Begriff „Aura“ zusammen. „Was im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit verkümmert, das ist seine [des Kunstwerks] Aura.“<sup>29</sup>

Während Benjamin dem Abbild sowie dem Originalen folglich durch die technische Reproduktion einen Verlust der Aura attestiert, sei für Horst Bredekamp die Aura gerade in der Reproduktion stabilisiert und erhalten. In seinem Aufsatz *Der simulierte Benjamin. Mittelalterliche Bemerkungen zu seiner Aktualität*<sup>30</sup> schreibt er der Reproduktion die Aufgabe der Zeugenschaft zu. Sie fungiere als ein „Verweis auf die Einmaligkeit des abwesenden Originals“<sup>31</sup>. Die Reproduktion hole das Vergangene in die Gegenwart, ins Bewusstsein zurück, ohne es jedoch gänzlich ersetzen zu können. Ähnliches lässt sich bei André Malraux finden. Eine Reproduktion bestimmt und generiert das kulturelle Erbe, eine Übertragung führt folglich unabdingbar zu Veränderungen.<sup>32</sup>

Obwohl die überlieferten Fotografien des *Café Samt und Seide* im klassischen Sinne nicht als Reproduktionen des Objektes, vielmehr als Dokumentation verstanden werden können, lassen sich dennoch Verbindungen zu den Thesen von Thausing, Benjamin, Bredekamp und Malraux ziehen. Die ‚materielle und wesenlose Oberfläche‘ der wenigen ausschnitthaften Fotografien dienten als Grundlage für die Re-Inszenierungen und stellen, bis heute, die einzige visuelle Zeugenschaft des Ursprünglichen dar. Sind die Fotografien nicht als Reproduktionen des Objektes zu verstehen, so geht das Reenactment einen Schritt weiter: Es erscheint als tatsächlich körperlich erfahrbare ‚Reproduktion‘ der ursprünglichen temporären Setzung. Die Intention eines Reenactments sei laut Arns in der Faszination der Wiederholung und Sichtbarmachung der ausschließlich medial vermittelten Fotografien begründet. Diese charakterisieren sich durch ein paradoxes Verhältnis von Löschung und Schaffung von Distanzierung. Schaffen sie auf Grund ihrer Medialität und Ausschnitthaftigkeit Distanz zwischen sich und dem künstlerischen Reenactment (sowie zu der ursprünglichen Setzung), löschen sie die Distanz in gleichzeitiger Manier durch die Wiederholung.<sup>33</sup> Die Besucher\*innen werden zu aktiven Zeugen eines verloren gegangenen (historischen) Ereignisses.

„Reenactments eliminieren die sicher geglaubte Distanz zwischen dem medial repräsentierten historischen Ereignis und dem Jetzt [...], sie transformieren Repräsentation in Verkörperung, distanzierte Mittelbarkeit in [...] Unmittelbarkeit und wandeln so den passiven [Besucher] in einen aktiven [um].“<sup>34</sup>

Die Einmaligkeit des Ursprünglichen wird durch das Reenactment negiert und in der Gegenwart unter veränderter Kontextualisierung erneut mit Verschiebungen auf Grund der Problematik der fotografischen Grundlage temporär erfahrbar gemacht. Das Reenactment sei demzufolge als eine andere Art der Erinnerung zu verstehen, wie es Laurence A. Rickels in *Einsame Gespenster - Zu Sinn und Richtung des „Reenactment“* schreibt.<sup>35</sup> Es „setzt das Einmalige der Wiederholbarkeit aus und schreibt Ephemereres wieder in ein Archiv ein.“<sup>36</sup>

### **DAS REENACTMENT: DAS CAFÉ SAMT UND SEIDE IM KUNSTMUSEUM WOLFSBURG**

Mit dem Reenactment des *Café Samt und Seide* anlässlich der Ausstellung *Kunst und Textil* im Kunstmuseum Wolfsburg wurde die Einmaligkeit des Originals in Frage gestellt und die kunsthistorische Geschichtsschreibung ergänzt. Mit der angesprochenen Problematik der fotografischen Grundlage erscheint eine detailgetreue Re-



Inszenierung des Cafés in „Fülle und Komplexität“<sup>37</sup> nicht möglich, eine Nachempfingung – wie vom Museum deklariert<sup>38</sup> – ist auf dem ersten Blick ein gut gemeinter Kompromiss. Die Integration von nachgestellten ‚Bruchteilen‘ – keine authentischen Originale – in separater und vereinzelter Hängung unter Beibehalt ihrer markanten Formgebung, aber unter ‚Missachtung‘ des ursprünglichen Grundrisses im musealen Raum, kann folglich als eine zitathafte Anlehnung an das ursprünglich Verlorengangene bezeichnet werden.



Abb. 4: Re-Inszenierung des Café Samt und Seide im Kunstmuseum Wolfsburg anlässlich der Ausstellung „Kunst und Textil. Stoff als Material und Idee in der Moderne von Klimt bis Heute“ (2014), © Kunstmuseum Wolfsburg.

Die Stoffbahnen ergänzten die museale „maßgeschneiderte Ausstellungsarchitektur“<sup>39</sup> in den Raum hinein weiter und dienten als Projektionsfläche für ausgestellte Kunstwerke. Wie ein Vorhang wirkten sie vor die Wand gehängt, verschleierten die weißen Wände des White Cubes<sup>40</sup> und ließen den musealen Raum dynamischer – auf Grund der Materialität des Stoffes zugleich fließender – erscheinen. Die gesamte Ausstellungsarchitektur sollte mittels „offenen und geschlossenen, dynamischen und stillen Bereichen die adäquate Wahrnehmung der Kunst“<sup>41</sup> sowie „die stimmige Inszenierung der Beziehungen zwischen den Exponaten [unterstützen]“<sup>42</sup>, so Prof. Dr. Markus Brüderlin, damaliger Direktor des Kunstmuseum Wolfsburg. Der\*Die

Besucher\*in wurde durch die Ausstellungsarchitektur, durch den Raum geleitet und an gesetzten Punkten zum Verweilen angehalten, ganz im Sinne van der Rohe's. Beispielhaft steht hierfür die kuratorische Setzung des Kunstwerkes von Domenico Gnoli<sup>43</sup>, in eben jene Halbkreisform, die dem Kunstwerk eine pointiertere Bedeutung innerhalb der Ausstellung beimaß. Dass beide Funktionsmodi, Ausstellungsarchitektur sowie Ausstellungsgegenstand, verfolgt wurden, lässt sich ebenfalls an der Lichtregie, die sowohl die textile Wand als auch die Kunstobjekte akzentuierte, sowie an der Ausweisung als Kunstobjekt durch ein Label erkennen.

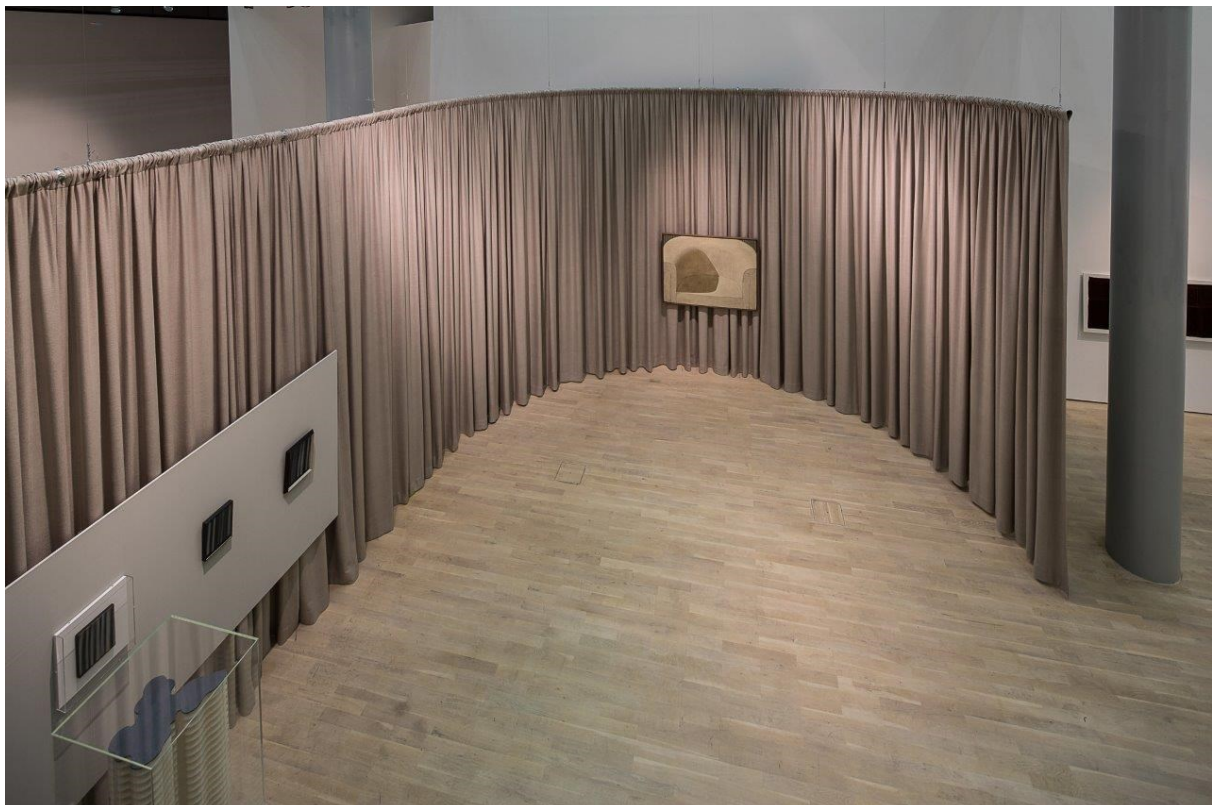


Abb. 5: Domenico Gnoli, *Poltrona* (1966) in kuratorischer Setzung in der Ausstellung „Kunst und Textil. Stoff als Material und Idee in der Moderne von Klimt bis Heute“ (2014), © Kunstmuseum Wolfsburg.

Mit der separaten und vereinzelt Hängung im musealen Raum kann folglich nicht mehr von einer textilen großformatigen geschlossenen Rauminstallation, wie Lange die ursprüngliche Setzung charakterisierte, gesprochen werden. Vielmehr erscheint die ursprünglich implizierte Symbiose von Ausstellungsarchitektur und -gegenstand durch das Wieder-sichtbar-Machen des temporär Vergänglichen erweitert: Konsequenz veranschaulicht wurde dies an Hand der Setzung des goldenen – und gleichzeitig kleinsten – grob gewobenen Seidenvorhangs. Die hinter dem Vorhang befindliche schwarze Wand betonte und hob die Materialität und leuchtende Farbigkeit der Stoffbahn hervor. Der Vorhang wurde als Kunstwerk im musealen Raum inszeniert,

befreit von der ihm ursprünglich innehaftenden Funktion der Raumgliederung und Charakteristik der Warenhaftigkeit. Er erschien als vermeintliches Artefakt des Ursprünglichen und erfuhr durch die Inszenierung eine kontextuelle Überhöhung im musealen Rahmen.

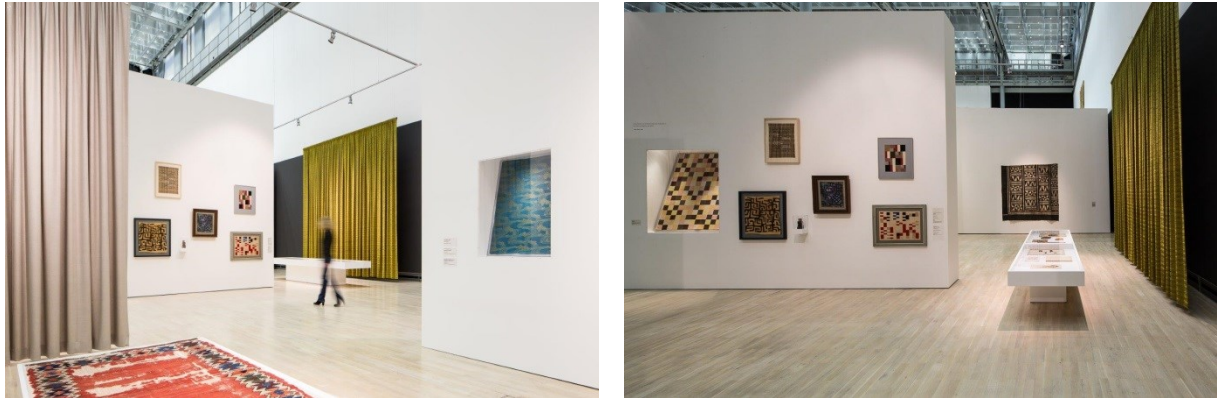


Abb. 6 und 7: Setzung des goldenen Vorhangs in der Ausstellung „Kunst und Textil. Stoff als Material und Idee in der Moderne von Klimt bis Heute“ (2014), © Kunstmuseum Wolfsburg.

Von seinem ursprünglichen Gebrauch als ‚Kaffeehaus‘ im Messewesen befreit, wurde durch die museale Setzung des *Café Samt und Seide* im Kunstmuseum Wolfsburg folglich ein kunsthistorischer Wert impliziert, der bereits durch die Kunstgeschichtsschreibung und Wertung van der Rohes für die Moderne Kunst vorgegeben erscheint. Entgegen der Wolfsburger Nachempfindung konnte die New Yorker Anspielung tatsächlich als Café genutzt werden. Ausgegrenzt vom musealen Ausstellungsraum, offerierte es den Besucher\*innen die Möglichkeit, einen Einblick in das Raumerlebnis des ursprünglichen Cafés zu erhalten: „And we're hoping you walk in and take a chance to sit around and get a taste of the fully immersive experience that this extraordinary café offered.“<sup>44</sup> Hier ging es demnach weniger um eine Inszenierung und Erweiterung innerhalb der Ausstellung, als vielmehr um ein Wieder-erfahrbar-Machen des Raumerlebnisses mit rekonstruktiver Absicht. Die Stoffbahn wurde unter Beibehalt der markanten Halbkreisform, die ebenfalls in der Wolfsburger Setzung auftauchte<sup>45</sup>, gehängt, in der die Stahlrohrmöbel van der Rohes – jetzt als ikonisiertes Designobjekt – zur Benutzung bereitstanden. Die gedrängte Raumsituation, die sich aus der minimalen Fläche (im Vergleich zum ursprünglichen Café) sowie der Deckensituation ergab, verlieh der Anspielung einen modellhaften Charakter. So wurde beispielsweise auf die Farbgebung, die durch Johnson überliefert wurde, Bezug genommen. Entgegen der Wolfsburger Nachempfindung, die auf dezente Sandfarben setzte, um die Stoffbahnen als Ergänzung der Raumstruktur in die Ausstellung zu integrieren ohne dabei auf Grund explodierender Farbgewalt er-

höhte Aufmerksamkeit zu erzielen, erschienen die Stoffbahnen in der New Yorker Anspielung farblich differenzierter in gelb-gold, rot und schwarz.

„As Lilly Reich said, one must have courage for color. And you can see that in this combination of golden yellow, the inky black velvet, and the red silk curtain. Those are the colors of what was then the young Weimar Republic. It was all part of this sense of national regeneration of the economy, of the society after a period of severe material shortages and political instability following the First World War.“<sup>46</sup>

Die Anspielung verfolgte demnach nicht nur die Absicht ein ähnliches Raumerlebnis zu generieren, sondern schloss ebenso die Intention und Funktion des Messestandes mit ein. Inwieweit ein sinnliches taktiler Erfassen der Stoffbahnen, die die ursprüngliche Raumerfahrung ergänzte, möglich war, bleibt ebenso ungeklärt wie die Frage, ob die Raumerfahrung der ursprünglichen Setzung zumindest in Teilen entsprach.

Beiden Ausstellungsmodi ist „das Bewusstsein von der prinzipiellen Schwierigkeit, sich Geschichte anzueignen, von der Notwendigkeit der subjektiven Haltung und der Bedingungen, unter denen die Aneignung geschieht, und ihrer Bedeutung für die gegenwärtige aktuelle Situation“<sup>47</sup> gemein. Sie vermitteln zwei verschiedene Sichtweisen, *eine* Sichtweise gibt es nicht, die Vergangenheit bringt auf Grund der kritisch zu betrachtenden Quellenlage viele Wahrheiten hervor.



Abb. 8 und 9: Velvet and Silk Café im MoMA anlässlich der Ausstellung „How Should We Live? Propositions for the Modern Interior“ (2016/17), © Museum of Modern Art, New York.

Dass die Re-Inszenierungen nicht als originalgetreue Kopie oder als Imitat zu verstehen sind, wird mehr als deutlich. Vielmehr wird die romantisierende Sehnsucht, der Wunsch bei diesem „feine[n] Stück moderner Ausstellungsgeschichte“<sup>48</sup> dabei gewesen zu sein, befriedigt. „Reenactments produce an iterability for that which belongs to the singularity of historical occurrence. They reconcile this apparent contradiction by acknowledging the adoption of a distinct perspective, point of view, or voice.“<sup>49</sup> Das Reenactment verliert folglich laut Bill Nichols seine indexikalische Bindung an das ursprüngliche Ereignis, aus der seine „fantasmatic power“<sup>50</sup> entstehe. Es wird etwas Neues kreiert, ein verlorenes Objekt in seiner ursprünglichen Form zurückzuholen, sei eine unmögliche Aufgabe.<sup>51</sup> Dieses Bewusstsein resp. Vorstellung setzte das Kunstmuseum Wolfsburg durch die Inszenierung und das Einbetten in die Ausstellung in konsequenterer Art und Weise um. Die New Yorker Anspielung verhielt sich demgegenüber durch Übernahme von originaler Funktion und Form noch in engerer Beziehung zum ursprünglichen Café und fungierte als modellhafter Sehnsuchtsraum, um den Besucher\*in die Möglichkeit zu offerieren, in die Kunstgeschichte abtauchen zu können.

Beiden Inszenierungen ist, wie bereits das ursprüngliche *Café Samt und Seide*, die Charakteristik der Temporalität inne. Inwieweit die Stoffbahnen nach der Ausstellung erhalten geblieben sind, in welchem Kontext sie in Zukunft wiederverwendet werden (können), bleibt ebenso spekulativ und abzuwarten, wie die Frage, ob es in Zukunft tatsächlich ein dauerhaft angelegtes *Café Samt und Seide* geben wird. Wie schon kurz nach Messeschluss 1927 geben ausschließlich Fotografien und subjektive Erfahrungsberichte der New Yorker und Wolfsburger Ausstellungsbesucher\*innen einen vagen Einblick in die vermittelte Raumerfahrung, die für ein zukünftiges Reenactment oder für eine dauerhafte Inszenierung als zusätzliche Quelle dienen (könnten).

---

<sup>1</sup> Exemplarisch sei hier die Wiederaufführung bzw. Neuinszenierung von Performances – beispielhaft Marina Abramovics *Seven Easy Pieces* von 2005 – und Ausstellungen in Museumsräumen, wie die Blockbuster-Ausstellungen *The Family of Man* oder *When Attitude Becomes Form* genannt. (Exemplarisch weiterführende Literatur: Von Bismarck, Beatrice: *Der Teufel trägt Geschichtlichkeit* oder *Im Look der Provokation: When Attitude Becomes Form* – Bern 1969/Venice 2013, in: Kernbauer, Eva (Hrsg.): *Kunstgeschichtlichkeit. Historizität und Anachronie in der Gegenwartskunst*, Paderborn 2015, S. 233-248, und: Umathum, Sandra: *Seven Easy Pieces*, oder von der Kunst, die Geschichte der Performance Art zu schreiben, in: Roselt, Jens/Otto, Ulf (Hrsg.): *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Bielefeld 2012, S. 101-124.)

- <sup>2</sup> Jens Roselt und Ulf Otto differenzieren hier zeitlich: Künstlerische Reenactments entstanden seit Anfang des jüngsten Jahrtausends. (Vgl. Roselt, Jens/Otto, Ulf: Nicht hier, nicht jetzt. Einleitung, in: diess. (Hrsg.): Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven, Bielefeld 2012, S. 7.)
- <sup>3</sup> Vgl. Rickels, Laurence A.: Einsame Gespenster – Zu Sinn und Richtung des „Reenactment“, in: Texte zur Kunst, Nr. 76 (Dezember 2009), S. 70.
- <sup>4</sup> Arns, Inke: History Will Repeat Itself. Strategien des Reenactment in der zeitgenössischen (Medien-)Kunst und Performance, in: gleichnamiger Ausst.Kat., hg. v. dies./Horn, Gabriele, Hartware MedienKunstVerein Dortmund (09.06.-23.09.2007), KW Institute for Contemporary Art Berlin/Frankfurt am Main 2007, S. 42.
- <sup>5</sup> Vgl. Roselt/Otto 2012 (wie Anm. 2), S. 10.
- <sup>6</sup> Vgl. Arns 2007 (wie Anm. 4), S. 42.
- <sup>7</sup> Vgl. Deleuze, Gilles: Differenz und Wiederholung 1925-1995, Paderborn 2007.
- <sup>8</sup> Vgl. Ausst.Kat. Kunst und Textil. Stoff als Material und Idee in der Moderne von Klimt bis Heute, hg. v. Brüderlin, Markus, Kunstmuseum Wolfsburg/Staatsgalerie Stuttgart, Ostfildern 2013.
- <sup>9</sup> MoMA: Lilly Reich and Ludwig Mies van der Rohe. The Velvet and Silk Café. 1927, unter: <https://www.moma.org/audio/playlist/34/565> (02.07.2018)
- <sup>10</sup> Vgl. Rickels 2009 (wie Anm. 3), S. 69.
- <sup>11</sup> Der konzeptuelle Rahmen einer Messe beziehungsweise Werkbund- und Weltausstellung fordert eine gesonderte Betrachtung bezüglich der Ausstellungssituation. Laut Wallis Miller stellen Ausstellungsprojekte und Messebeiträge eine gesonderte Werkgattung innerhalb der kunsttheoretischen Betrachtung dar. Mit Beendigung des Ersten Weltkrieges versuchte man die eingebrochenen Absatzwege und Absatzorganisationen durch Messen und Schauen neu aufzubauen, kontinentale und interkontinentale Handelsbeziehungen sowie Partnerschaften zu schaffen und alte wiederzubeleben. Die Präsentation und Repräsentation war ein bedeutsames Mittel zum Erreichen dieser Ziele. Die 1920er Jahre waren demnach durch ein expandierendes Messe- und Ausstellungswesen geprägt. (siehe: Miller, Wallis: Mies van der Rohe und die Ausstellungen, in: Ausst.Kat. Mies in Berlin. Ludwig Mies van der Rohe. Die Berliner Jahre 1907-1938, u.a. Museum of Modern Art New York 2001, hg. v. ders./Riley, Terence, München/London/New York 2001, S. 340.)
- <sup>12</sup> Unter der umlaufenden Empore um das *Café Samt und Seide* wurden ergänzend acht Kojen eingerichtet, in denen Stoffbahnen an einfachen Nickelstangen repräsentativ zur Schau gestellt wurden.
- <sup>13</sup> Das Motiv des Halbkreises – nach Sergius Ruegenberg vermutlich Le Corbusier nachempfunden – taucht im Oeuvre van der Rohes hier erstmalig auf und findet seine Fortführung unter anderem im *Haus Tugend hat* sowie im nachfolgenden Messestand *Deutsche Seide* auf der Weltausstellung in Barcelona, beides im Jahr 1929. (Vgl. Interview Sergius Ruegenberg mit Ludwig Glaeser am 10.05.1971, MoMA, Ludwig Glaeser Papers, siehe: Lange, Christiane: Ludwig Mies van der Rohe. Architektur für die Seidenindustrie, Berlin 2011, S. 72.)
- <sup>14</sup> Vgl. Lange 2011 (wie Anm. 13), S. 71-73 und: Ausst.Kat. Ludwig Mies van der Rohe und Lilly Reich. Möbel und Räume für Hermann Lange, hg. v. Lange, Christiane, Haus Lange Krefeld, Ostfildern 2006, S. 14f.
- <sup>15</sup> Die Mode der Dame 1927, S. 317, zitiert nach: Lange 2011 (wie Anm. 13), S. 71f.
- <sup>16</sup> Ebd.
- <sup>17</sup> Inwieweit die Farbigkeit der Stoffe wahrheitsgemäß überliefert ist, ist auf Grund der ausschließlichen Überlieferung in schwarz-weiß Fotografien nicht mehr belegbar. Die Forschung stützt sich auf Augenzeugen, wie beispielhaft Philip Johnson, der van der Rohe und Reich persönlich kannte. (Vgl. Johnson, Philip: Mies van der Rohe, London 1978, siehe: Lange 2011 (wie Anm. 13), S.71.)
- <sup>18</sup> Vgl. Schnitzler, Georg von, in: Querschnitt, Jg. 9, Heft 8 (1929), siehe: Lange 2011 (wie Anm. 13), S. 71.
- <sup>19</sup> Vgl. Ausst.Kat. Lilly Reich. Designer and Architect, hg. v. McQuaid, Mathilda, The Museum of Modern Art New York, New York 1996, S. 22-25.
- <sup>20</sup> Vgl. Lange 2011 (wie Anm. 13), S. 86f.
- <sup>21</sup> Famulla, Ute: Der gelenkte Blick. Bedingungen und Möglichkeiten der Displayforschung auf Basis historischer Dokumentarfotografie, in: Hemken, Kau-Uwe (Hrsg.): Kritische Szenografie. Die Kunstausstellung im 21. Jahrhundert, Bielefeld 2015, S. 395.
- <sup>22</sup> Ebd.
- <sup>23</sup> Vgl. Rickels 2009 (wie Anm. 3), S. 69.
- <sup>24</sup> Geimer, Peter: Theorien der Fotografie zur Einführung, Hamburg 2009, S. 141.
- <sup>25</sup> Vgl. Thausing, Moriz, Kupferstich und Fotografie, 1866, in: Kemp, Wolfgang (Hrsg.): Theorie der Fotografie I, 1839-1912, München 1980, S. 133-142.
- <sup>26</sup> Vgl. Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 1/2, hrsg. von Tiedemann, Rolf/Schweppenhäuser, Hermann, Frankfurt am Main 1977.
- <sup>27</sup> Geimer 2009 (wie Anm. 24), S. 141.
- <sup>28</sup> Benjamin 1977 (wie Anm. 26), S. 437.
- <sup>29</sup> Ebd., S. 438.
- <sup>30</sup> Vgl. Bredekamp, Horst: Der simulierte Benjamin. Mittelalterliche Bemerkungen zu seiner Aktualität, in: Berndt, Andreas (Hrsg.): Frankfurter Schule und Kunstgeschichte, Berlin 1992, S. 117-140.
- <sup>31</sup> Geimer 2009 (wie Anm. 24), S. 145.

- 
- <sup>32</sup> Vgl. Malraux, André: Sur l'heritage culturel, in: Commune. Revue littéraire française pour la défense de la culture, 37 (septembre 1936), S. 1-9, hier S. 4, nach: Geimer 2009 (wie Anm. 24), S. 146f.
- <sup>33</sup> Famulla betont, dass aus den Fotografien, trotz des Fehlens einer unmittelbaren Erfahrung, Aussagen über die jeweilige (Messe-)Ausstellung abgeleitet werden können. Fotografien geben Auskunft über die „historische Perspektive“ sowie über die „Intentionen ihres Urhebers“, wie sie es formuliert. So kann „eine zeitgenössische Reflexion über Mechanismen der Wahrnehmung auf der Basis historischer Vorbilder“ gewährleistet, jedoch keine „unmittelbare Nähe zu vergangenen Ausstellungen und ihren vielfältigen Sinndimensionen“ generiert werden. (Vgl. Famulla 2015 (wie Anm. 21), S. 409.)
- <sup>34</sup> Arns 2007 (wie Anm. 4), S. 58.
- <sup>35</sup> Vgl. Rickels 2009 (wie Anm. 3), S. 70.
- <sup>36</sup> Ebenda, S. 71.
- <sup>37</sup> Famulla 2015 (wie Anm. 21), S. 409.
- <sup>38</sup> Vgl. Brüderlin, Markus: Vorwort, in: Brüderlin 2013 (wie Anm. 8), S. 9.
- <sup>39</sup> Die Ausstellungshalle im Kunstmuseum Wolfsburg ist 40 x 40 Meter groß. Für die Re-Inszenierung des Café Samt und Seide wurden 2650 Quadratmeter grob gewobene Seide verwendet. (Vgl. Ebd..)
- <sup>40</sup> Durch die Setzung des Vor-hängens fungierten die Stoffbahnen als textiles Pendant analog zur ‚verschleierte‘ weißen Wand des White Cube. Eine Ergänzung, die entgegen der Intention des als kahl und nüchtern deklarierten Ausstellungskonzeptes steht. So vermied der White Cube die Einbindung von Textilien, um eine Anspielung an einen privaten Wohnraum zu unterbinden.
- <sup>41</sup> Brüderlin 2013 (wie Anm. 8), S. 9.
- <sup>42</sup> Ebd..
- <sup>43</sup> Es handelte sich hierbei um folgendes Werk: Domenico Gnoli, Poltrona, 1966, Öl auf Leinwand. (Vgl. Ebd., S. 136.)
- <sup>44</sup> MoMA: Lilly Reich and Ludwig Mies van der Rohe. The Velvet and Silk Café. 1927, unter: <https://www.moma.org/audio/playlist/34/565> (Stand: 28.03.2018).
- <sup>45</sup> Ähnlich wie in der New Yorker Anspielung umschloss der Halbkreis in der Wolfsburger Nachempfindung Sitzgruppen mit van der Rohes Stahlrohrmöbel. Hier wurde ein Ort des Ausruhens innerhalb der Ausstellung, ein Ort der Wissensvermittlung geschaffen, so dienten die Tische als Auslage für Ausstellungskataloge und Bildbände. Das Arrangement erinnert, trotz verändertem Kontext und musealer Setzung, gezielt an das ursprüngliche Café in der Berliner Funkhalle. Hier wurde versucht, die ursprüngliche Raumerfahrung zu generieren.
- <sup>46</sup> MoMA: Lilly Reich and Ludwig Mies van der Rohe. The Velvet and Silk Café. 1927, unter: <https://www.moma.org/audio/playlist/34/565> (Stand: 04.06.2018).
- <sup>47</sup> Fischer-Lichte, Erika: Die Wiederholung als Ereignis. Reenactment als Aneignung von Geschichte, in: Roselt/Otto 2012 (wie Anm. 2), S. 50.
- <sup>48</sup> Brüderlin 2013 (wie Anm. 8), S. 10.
- <sup>49</sup> Nichols, Bill: Documentary Reenactment and the Fantasmatic Subject, in: Critical Inquiry, Vol. 35, Nr. 1 (2008), The University of Chicago Press 2008, S. 80.
- <sup>50</sup> Ebd., S. 74.
- <sup>51</sup> Vgl. Ebd., S. 73f., 80.