

Fakultät für Architektur der Technischen Universität München
Lehrstuhl für Architekturgeschichte

Friedrich Kiesler

Seine Skulpturen und sein offenes künstlerisches Konzept

Almut Grunewald

Vollständiger Abdruck der von der Fakultät für Architektur der Technischen Universität München zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.) genehmigten Dissertation.

Vorsitzender: Univ.-Prof. Dr.-Ing. Manfred Schuller
Prüfer der Dissertation: 1. Univ.-Prof. Dr.-Ing. Winfried Nerdinger
2. Univ.-Prof. Dr. Dietrich Erben

Die Dissertation wurde am 24. März 2014 bei der Technischen Universität München eingereicht und durch die Fakultät für Architektur am 14. Oktober 2014 angenommen.

1. Einleitung	7
2. „Acting in Space“: Ein gattungsübergreifender künstlerischer Ansatz	15
2.1 Kieslers erste Projekte zwischen Bühnenbild, Architektur, Design und Skulptur	18
2.1.1 <i>W.U.R.</i> , Theater am Kurfürstendamm, Berlin (1923)	18
2.1.2 <i>Raumbühne</i> und <i>Leger-Träger-System</i> , Internationale Theaterausstellung Wien (1924)	19
2.1.3 <i>Raumstadt</i> , Exposition Intern. des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, Paris (1925)	22
2.2 Die Raumauffassung von Theo van Doesburg und Friedrich Kiesler	24
2.2.1 Vorbild Futurismus	26
2.2.2 Theo van Doesburg: „Elementarismus“	28
2.2.2.1 Die Definition von Raum und Zeit als „polare Kräfte“ (1922)	31
2.2.2.2 „Chromoplastik“: Farbräume als künstlerische Synthese von Raum und Zeit (1922)	31
2.2.2.3 Dynamik der Farbe und Zeitempfinden in der Architektur (1924/1925)	33
2.2.2.4 „Elementarismus“: Die Verbindung von Malerei und Architektur (1926)	35
2.2.3 Friedrich Kiesler: „Tensionism“ und „Endlessness“	37
2.2.3.1 Die Manifeste <i>La Contre Architecture</i> (1925) und <i>Architecture Elémentarisée</i> (1927)	39
2.2.3.2 „Tensionism“: Elastizität von Architektur und Leben (1925, 1930)	40
2.2.3.3 „Tensionism“: Ausdruck von Organik (1930)	43
2.2.3.4 „Endlessness“: Raum-Zeit-Kontinuum als organischer Prozess (1930–1961)	45
3. „L’Œuf de Kiesler“: Surreale Räume und erste Skulpturen	48
3.1. Kiesler und die Surrealisten	50
3.1.1. Friedrich Kieslers Artikel über Marcel Duchamp (1937)	52
3.2 Skulptur und Ausstellungsgestaltung	56
3.2.1 <i>Salle de Superstition</i> (1947)	56
3.2.2 <i>Totem of all Religions</i> (1947) und <i>Main Blanche/Anti-Tabou Figue</i> (1947)	58
3.3 Skulptur und Bühne	61
3.3.1 <i>Wooden Galaxy</i> (1947/1948, 1951)	62
3.3.2 <i>Galaxy</i> für Philip Johnson (1951–1953)	66
3.4 Zwischen Surrealismus und Organik	68
3.4.1 D’Arcy Wentworth Thompson – Richard Hamilton – Friedrich Kiesler	70
3.4.2 Ei oder Schale	75
3.4.3 Organik und Funktionalismus	78
4. „Menschen, Kunst und Architektur“: Der Umgang mit Grenzen	80
4.1 Friedrich Kiesler, Hans Arp und Sigfried Giedion: Berührungspunkte	82
4.1.1 USA: Kiesler und Giedion	83
4.1.2 Europa: Kiesler, Arp und Giedion	86
4.2 Friedrich Kiesler: Zwei korrealistische Manifeste	91
4.2.1 „Korrealismus“	91
4.2.2 <i>Menschen, Kunst und Architektur</i> (1947/1948) und <i>Manifeste du Corréalisme</i> (1947)	93
4.2.3 Einordnung in Kieslers Werk	94

4.3	„The Impact on the Sister Arts“: Geschichte eines CIAM-Fragebogens	95
4.3.1	Erster Fragebogen (Dezember 1946)	97
4.3.2	Zürich (Mai 1947)	99
4.3.3	Bridgwater (September 1947)	100
4.3.4	Paris (März 1949)	101
4.3.5	Bergamo (Juli 1949)	103
4.3.6	Hoddesdon (Juli 1951)	104
4.4	Friedrich Kiesler und Sigfried Giedion: Zwei unterschiedliche Positionen	105
4.4.1	Kieslers Aufweichung der Grenzen	106
4.4.2	Neue Raumkonzeption	110
4.4.3	Verhältnis zwischen Architekt, Künstler und Betrachter	112
5.	„Endless Sculpture“: Die offene Form der Skulpturen	114
5.1	„Endless“	117
5.2	Offene Form	120
5.2.1	Raumeinheiten	121
5.2.1.1	<i>The Last Judgement</i> (1955–1959 / 1964–1965)	123
5.2.1.2	<i>Birth of a Lake</i> (1960–1964)	125
5.2.1.3	<i>The Cup of Prometheus</i> (1956–1959, 1964)	125
5.2.1.4	<i>Us-You-Me</i> (1963–1965)	126
5.2.1.5	<i>Bucephalus</i> (1962–1965)	127
5.2.2	Raumverklammerung	128
5.2.2.1	<i>Shell Sculpture Floor to Ceiling</i> (1958)	128
5.2.2.2	<i>Heloise</i> (1959) und <i>Shell Sculpture for Wall Mounting</i> (1958)	129
5.2.2.3	<i>Arch as a Rainbow of Shells</i> (1959–1965)	130
5.2.2.4	<i>Galaxies</i>	131
5.2.3	Diskrepanz zwischen Form, Material und Inhalt	132
5.3	Offene Form im räumlichen Kontext	134
5.3.1	Alltagsraum	135
5.3.1.1	Verbindung von Kunst und Leben	135
5.3.1.2	Interaktion zwischen Skulptur und Betrachter	136
5.3.2	Bühnenraum	140
5.3.2.1	Bühnenraum und Kunstraum	140
5.3.2.2	Räumliche Inszenierung	143
5.3.3	Landschaftsraum	144
6.	„Creation-Mutation“: Ein offenes künstlerisches Konzept	146
6.1	Kieslers Aussagen zum Kreativen Arbeitsprozess	149
6.1.1	<i>Laboratory of Design Correlation</i> (1937–1941)	150
6.1.2	„Kreative Umwandlung“ (1947/1948)	152
6.1.3	Realisierung: Kollektivarbeit mit „Korrelator“. <i>Totem of all Religions</i> (1947)	154
6.1.4	Intuition oder Planung: <i>Vessel of Fire</i> (1956, 1960)	156
6.2	Paralleles Arbeiten an Architektur und Skulptur	158
6.2.1	<i>Towards an Endless Sculpture</i> (1956, 1960)	159
6.2.2	Bedeutung der Linie	160
6.2.3	Oberflächengestaltung	164

6.3	Prozesshaftes Arbeiten an Skulptur	165
6.3.1	Improvisation und Zufall	166
6.3.2	Veränderung, Erweiterung und Konstellation	169

7.	Zusammenfassung	172
-----------	------------------------	------------

Anhang

Überblick:	Friedrich Kiesler, <i>Menschen, Kunst und Architektur</i> (1947/1948)	176
------------	---	-----

Chronologie:	Friedrich Kiesler, Ausstellungen 1952–1965	188
--------------	--	-----

Bibliografie		192
--------------	--	-----

TEIL II

Werkverzeichnis:	Friedrich Kieslers skulpturale Arbeiten	227
-------------------------	--	------------

TEIL III

Abbildungen

Teil I

„No one can invent ideas; that’s out of the question. You are born with them or not. They might never be brought into the open; it’s up to you, to your courage, and it’s up to circumstances that break the shells, the layers of your false-life experiences. I apparently had in me the feeling for space and for acting in space.“¹

1. Einleitung

In den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts zählte Friedrich Kiesler zur amerikanischen Avantgarde und wurde besonders für seine Offenheit gegenüber neuen künstlerischen Ideen geschätzt,² die ihm den Titel eines Mannes einbrachte, „to whom Utopia was in the next block“.³ Ab den siebziger Jahren wandelte sich Kieslers Bild in der Öffentlichkeit. Ausstellungen gingen mehr und mehr kritisch mit Person und Werk um und taten sich schwer mit der künstlerischen Einordnung. So wurde Kiesler nicht mehr, wie noch in den sechziger Jahren, in die Gruppe der wichtigsten amerikanischen Nachkriegsbildhauer eingereiht und in großen Ausstellungen zur amerikanischen Kunst gezeigt,⁴ sondern vermehrt als kuriose Randerscheinung oder schwer zu klassifizierender Einzelgänger dargestellt. Ein kurzer Überblick zur posthumen Kiesler-Rezeption verdeutlicht diese Entwicklung.

Die Hauptströmungen in der amerikanischen Skulptur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurden kunsthistorisch ab den siebziger Jahren genauer definiert und mit einzelnen Künstlerpersönlichkeiten verknüpft. So gab Rosalind Krauss 1976 die formal-deskriptiven Kategorien „welding“, „movement“ und „found object“ als zentral für die amerikanische Skulptur der 1930er bis 1950er Jahre an und verband sie exemplarisch mit David Smith, Alexander Calder und Joseph Cornell.⁵ Anlässlich der großen Ausstellung *200 Years of American Sculpture* 1976 im Whitney Museum of American Art in New York waren die von Krauss ausgewählten Werke um diese drei Hauptakteure gruppiert.⁶ Der Umgang mit Raum in Form des „environments“ wie ihn Friedrich Kiesler und Louise Bourgeois praktizierten wurde von Krauss nicht als eigenständige Positionen, sondern noch in starker inhaltlicher Abhängigkeit zum Surrealismus gesehen. Kiesler versah sie mit dem Etikett „exzentrisch“.⁷ Krauss’ Würdigung der räumlichen Qualitäten von Kieslers Gestaltung der Eröffnungsausstellung in Peggy Guggenheims New Yorker Galerie *Art of This Century* (1942) bezog sich vor allem auf die Annäherung von Kunst und Betrachter und stellte die Arbeit nicht als eigenen künstlerischen Beitrag, sondern ausschließlich als ein den Kunstwerken dienendes Ausstellungsdesign dar. Andere Beispiele

¹ Friedrich Kiesler, in: Creighton 1961, S. 111.

² „Kiesler [...] was a sculptor, architect, designer and poet who managed to remain ahead of his time all his life.“ Ephron 1965, Nachruf in der New York Post.

³ Zum posthumen Erscheinen von Kieslers Aufzeichnungen *Inside the Endless House* schrieb Robert Rauschenberg 1967 in der amerikanischen Vogue: „*Inside the Endless House: a Journal on Art, People and Architecture* (Simon and Schuster) by Frederick Kiesler is a gift and an invitation to be lovable. Ideas and indictments are blended in the journal of a man to whom Utopia was in the next block, surrounded with tear-soluble barbed wire.“

⁴ Vgl. Chronologie und Rezeption: Friedrich Kiesler, Ausstellungen 1952–1965 im Anhang dieser Arbeit.

⁵ Krauss 1976, S. 161f.

⁶ In der Sektion „Magician’s Game: Decades of Transformations, 1930–1950“, ebd., S. 160–185.

⁷ „This impulse to materialize the psyche, to project it outward, to instate it as the furniture of one’s existence, resulted in a variety of formally strategic moves on the part of those artists working in this country who were affected by the Surrealists. Frederick Kiesler had this in mind when he designed the space for *Art of This Century*.“; „Celebrated for his eccentricity, Kiesler’s design called for paintings to be mounted on swivel hinges attached to baseball bats projecting from the gallery’s curving walls, and sculpture to be installed on bases that resembled – depending on their orientation – chairs or tables.“, ebd., S. 167.

von Kieslers skulpturalen Arbeiten wurden von Krauss nicht herangezogen.⁸ Thomas B. Hess, der in seiner Rezension der Ausstellung Friedrich Kiesler, Louise Bourgeois und David Hare unter dem Begriff „Ritual Furniture“⁹ versammelte, deutete die Werke weniger räumlich als inhaltlich. Das Thema Raum – „proto-environmental pieces“ – wies er dagegen Isamu Noguchi und Louise Nevelson zu.¹⁰

Die 1984/1985 von Lisa Phillips kuratierte Ausstellung *The Third Dimension* im Whitney Museum of American Art, zeigte eine Auswahl von 22 Bildhauern der fünfziger Jahre und suchte der bisher stark vernachlässigten „Sculpture of the New York School“ einen ebenbürtigen Platz neben der zeitgleichen Malerei einzuräumen.¹¹ Die Ausstellungsrezension von Mark Stevens in *Newsweek* zog Parallelen zwischen den Skulpturen der fünfziger Jahre und den Gemälden der Abstrakten Expressionisten und stellte bei beiden eine Betonung des Materials, und im Falle der Bildhauer, des Materials mit besonders rohem Charakter fest.¹² Kiesler, unter den verkannten wiederzuentdeckenden Künstlern eingereiht, wurde mit seiner ersten hölzernen *Galaxy* (1947/1948, 1951) wieder stark unter inhaltlichen Aspekten wahrgenommen. Die räumliche Struktur der *Galaxy* blieb unbeachtet, dagegen wurde ihr aufgrund der „spooky grandeur of an abandoned altar“ eine ursprüngliche, mystische Qualität zugeschrieben.¹³ Eine andere Rezension in *Art in America* stellte Kiesler ebenfalls als Einzelfigur dar und platzierte ihn außerhalb der „braze-and-weld brigade“ mit Ibram Lassaw, Theodore Roszak, Seymour Lipton, David Hare and Herbert Ferber.¹⁴ Kiesler wurde dabei die Rolle des Utopisten zugeschrieben, der organische und kristalline Formen zu verbinden suchte.¹⁵

Nach einer wissenschaftlichen Sichtung des gesamten Kiesler-Nachlasses fand die erste umfassende Einzelausstellung zu Kieslers Gesamtwerk 1988 im Museum des 20. Jahrhunderts in Wien und anschließend im Whitney Museum of American Art in New York statt. Die Ausstellungen stellten einen ersten Schritt auf dem Weg zu der 1997 gegründeten Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung in Wien dar. Sie zeigten die gesamte Bandbreite von Kieslers Werk und hatten sich zum Ziel gesetzt, „eine enge Wechselbeziehung zwischen Architektur, Kunst und Leben“¹⁶ darzustellen. Die Ausstellungen wurden kontrovers diskutiert, wobei die Stimmen von einer wohlwollenden Anerkennung eines stets unterschätzten Künstlers und eines Anwalts der europäischen Moderne¹⁷ bis

⁸ „He was attempting to give to paintings and sculpture that quality of being real objects fully embodied within the viewer’s own space. The furniturelike bases suggests the relationship of the sculpture they carried to the ordinary objects of his experience.“; „At the same time Art of This Century was a proposal for artists to work at a scale that is environmental, manipulating the real space through which the viewer moves.“, Krauss 1976, S. 168.

⁹ Hess 1976, S. 63.

¹⁰ Ebd.

¹¹ „Unwieldy, heavy and space displacing – especially as it increased in scale during the fifties – sculpture was unaccommodating by most collector’s standards. Difficult to sell, and difficult to classify in terms of the prevailing aesthetic, sculpture of the New York School has remained outside the mainstream – and art historically ‘loose end’.“; „It is not the purpose of this exhibition to propose a new cohesive nomenclature for the sculpture of this era, but rather to present the work as an entity independent of painting and subject to its own historical dialectic. During this dramatic phase of sculptural activity the medium acquired unprecedented flexibility and range. Liberated at last from the stranglehold of monolithic carving, postwar sculptors favored a dynamic aesthetic of raw, open, penetrating forms. They assimilated the lessons of the European avant-garde to produce their own inventive fusion of Cubist-Constructivist techniques with Surrealist and expressionist overtones and continuously extended sculpture beyond its traditional boundaries into the territories of painting, drawing, and architecture.“, New York 1985, S. 10.

¹² Vgl. Stevens 1985, S. 77.

¹³ Kiesler war außerdem mit dem *Arch as a rainbow of shells* in der Ausstellung vertreten, vgl. New York 1985, S. 108.

¹⁴ Vgl. Ratcliff 1985, S.145.

¹⁵ Ebd., S.146.

¹⁶ Wien 1988, Vorwort, S. 7.

¹⁷ Vgl. Kimmelman 1989.

zur totalen Ablehnung eines maßlosen Eklektikers reichten.¹⁸ Ganz eindeutig wurde jedoch von beiden Seiten Kieslers Bemühen um eine Verbindung von Kunst und Umgebung gewürdigt.¹⁹

Der Streit um den künstlerischen Rang von Kieslers Werk eskalierte anlässlich der Kiesler-Retrospektive 1996 im Pariser Centre Pompidou. Parallel zur Eröffnung erschien das umstrittene Buch *Machinations* von Marc Dessauce,²⁰ das die Originalität einzelner Werke Kieslers anzweifelte und ihn als Plagiator bezeichnete.²¹ Auch die Presseberichte zeigten eine starke Verunsicherung gegenüber dem nur schwer fassbaren Künstler.²²

In den letzten Jahren wurden besonders die architektonischen Arbeiten Kieslers in den Mittelpunkt des Interesses gerückt. Architekten, wie etwa Frank O. Gehry, Asymptote oder Ben van Berkel interessierten sich, losgelöst von inhaltlichen Zusammenhängen, für die freien Formen von Kieslers Endless House-Entwürfen, die zwar von Kiesler nie statisch durchdacht wurden, heute dank CAD-Technologie aber problemlos realisierbar sind. Kieslers Wahrnehmung als Architekt und Gestalter wurde durch einige Ausstellungs-Projekte und -Kataloge in den letzten Jahren gefördert. Hier sind die Ausstellung im Schindler House, Los Angeles (2001) und der begleitende von Dieter Bogner und Peter Noever herausgegebene Band *Frederick J. Kiesler. Endless Space* zu nennen, ebenso wie die beiden Präsentationen im Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main, *Art of This Century* (2002) und *Endless House* (2003), und die Ausstellung *Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler. The Story of Art of This Century* (2004) in der Peggy Guggenheim Collection in Venedig, jeweils mit begleitendem Katalog.

Die posthume Kiesler-Rezeption macht eine gewisse Zerrissenheit gegenüber Kieslers Werk deutlich. Bis heute stehen Kritiker einer Einordnung Kieslers ratlos gegenüber.²³ Entweder wurde er als Vertreter der europäischen Moderne verstanden und dafür gewürdigt oder als Eklektiker verrissen. Auch die Klassifizierung, als Architekt und Gestalter oder als Künstler, wechselte. Dies führte vereinzelt zu einer Verklärung seiner Person, indem er aufgrund der Bandbreite der von ihm berührten Gattungen kurzerhand als „Generalist“ oder „Multitalent“ bezeichnet wurde.²⁴ Kieslers eigene uneindeutige Haltung gegenüber Stil- und Rollenfragen innerhalb der Künste hat die allgemeine Anerkennung seiner Leistungen bis heute erschwert. Bei der Betrachtung seines Werkes führte dies zu einer Aufsplitterung in die Teilbereiche Theater, Ausstellung, Architektur und Kunst, die in der

¹⁸ Vgl. Kramer 1989; P. C. Phillips 1989, S. 161.

¹⁹ Vgl. Kimmelman 1989; P. C. Phillips 1989, S. 161; Kramer 1989.

²⁰ Der Aufsatz von Dessauce hätte ursprünglich Teil des Katalogs der Ausstellung werden sollen, wurde aber schließlich von den Organisatoren der Ausstellung abgelehnt, vgl. Dessauce 1996, S. 6.

²¹ „Si la carrière de Kiesler est donc, à double titre, l'œuvre de Johnson, et ses œuvres non signées ou «anti-œuvres» de Duchamp et de Lonberg-Holm, entre autres, il doit sa consécration aux intermédiaires de l'industrie culturelle postmoderne qui ont voulu nous faire croire que son absence de main était sa signature, que l'absence de signature était son *credo*, lui qui s'esclaffait «Bonnes gens, chassez ces plagiaires! Ces intermédiaires qui barrent la route de la liberté! On ne crée pas sans contact direct».“, ebd., S. 117.

²² „Charlatan, selon l'historien spécialiste des avant-gardes architecturales Jean-Luis Cohen. Personnage dérangent, voire mystificateur selon un autre historien, Bruno Reichlin [...]. 'Personnage de légende', selon Bruno Zevi, historien reconnu de l'architecture [...]. qui, au passage, conteste sa compétence d'architecte. Il lui accorde néanmoins celle de designer – tout en reconnaissant en lui un véritable artiste. Frederick Kiesler semble échapper à toute définition.“, Delluc 1996, S. 1.

²³ „Constructivist, Surrealist or member of the New York School, Kiesler is almost always thought of as a wizard of three dimensions.“, Derfner 1987, S. 136.

²⁴ Vgl. Weibel 1975, S. 6; Bogner 2012, S. 123.

wissenschaftlichen Literatur separat behandelt wurden.²⁵ Auch bei den Titeln der wichtigsten Kiesler-Ausstellungen fällt die Form der Aneinanderreihung von Kieslers Tätigkeiten besonders ins Auge, die gebraucht wurde, um seiner Persönlichkeit gerecht zu werden: *Friedrich Kiesler. Architekt Maler Bildhauer. 1890–1965* (Wien 1988); *Frederick Kiesler. Arte Architettura Ambiente* (Mailand 1996); *Frederick Kiesler. Artiste-architecte* (Paris 1996). Bisweilen wurden Hilfskonstruktionen verwendet, um für Kiesler einen passenden Platz in der Kunstgeschichte zu finden. So wird seine künstlerische Position aktuell vermehrt als „Übersetzer“, „Vermittler“ oder „Katalysator“ beschrieben.²⁶ Möglicherweise zeigt sich aber hieran ein auch heute noch dominierendes einseitiges Künstlerverständnis, das eine Uneindeutigkeit des Stils und der künstlerischen Identität als Schwäche interpretiert,²⁷ einer solchen Künstlerpersönlichkeit auch einen Teil ihrer Kreativität abspricht und ihr daher gerne die indirekte Rolle eines „Vermittlers“ zuweist.

Trotz Kieslers enger Verbundenheit mit der europäischen Avantgardekunst, im Besonderen mit dem italienischen Futurismus und holländischen De Stijl, ist an keiner Stelle innerhalb seines Werkes eine eindeutige Identifikation mit einer Gestaltungsrichtung oder Gruppe festzustellen. Bereits während seiner Zeit in Europa kultivierte Kiesler seine Position „zwischen den Stühlen“, indem er gleichzeitig als Ausstellungsgestalter und Theaterarchitekt, Bühnenbildner und Architekturvisionär auftrat. Seine Übersiedlung in die Vereinigten Staaten 1926 markiert darüberhinaus einen Bruch, der eine weitere Erklärung für Kieslers schwer fassbare Rolle darstellt. Kiesler war ab 1926 zumindest räumlich von den aktuellen Strömungen und Gruppierungen der architektonischen und künstlerischen Avantgarde in Europa abgeschnitten und in eine etwas isolierte, gleichzeitig aber auch sehr freie künstlerische Position geraten. Kieslers von Yehuda Safran beschriebene Eigenschaft des Ausweichens – „he constantly moved sideways, like a chess knight. He strove to avoid the pitfalls of a given style and dogmatic readings“²⁸ – belegt seine Unabhängigkeit und könnte durchaus auch positiv gelesen werden. Er nutzte sein Außenseitertum für eine offene Auseinandersetzung mit den künstlerischen Themen seiner Zeit ohne sich an Künstler- oder Architektengruppen zu binden und sich dadurch in seinen Aktivitäten abhängig zu machen. Ab Mitte der dreißiger Jahre lässt sich in den Äußerungen Kieslers eine vermehrte Skepsis gegenüber den Methoden und Stilen der klassischen Moderne und der rationalistischen Architektur feststellen, die ihn in den letzten Jahren seines Lebens mit der nachfolgenden amerikanischen Künstlergeneration in die Nähe postmoderner Ansätze rückt.²⁹

²⁵ So etwa die 1988 erschienene Dissertation von Barbara Lesák *Die Kulisse explodiert. Friedrich Kieslers Theaterexperimente und Architekturprojekte 1923–1925* oder die 2002 abgeschlossene Dissertation von Gunda Luyken *Friedrich Kiesler und Marcel Duchamp. Rekonstruktion ihres theoretischen und künstlerischen Austausches zwischen 1925 und 1937*, die sich ausschließlich dem Verhältnis zwischen Marcel Duchamp und Friedrich Kiesler widmet.

²⁶ „Never lacking for techniques or tactics, Kiesler adopted the role of a translator – continually reconstructing and revising various modernist idioms and restaging them theatrically as what might be called ‘the display of avant-garde’.“; „As is perhaps appropriate for a translator, Kiesler’s status in the development of American modernism remains indistinct and undervalued, despite his prolific efforts.“, Linder 1997, S. 127, Anm. 14.

²⁷ „He had so many ideas, precisely because it was never clear to him who he really was, who he belonged to, where was he going, etc. He just hung onto his ‘peripatetic’ eye, which looked at nothing in particular. In this sense he was a catalyst for others, while remaining unable to fulfill his own vision – which was non specific, and terribly hampered by his obsession with science.“, Safran 1997, S. 87, 92.

²⁸ Das komplette Zitat lautet: „He was never a member of the avant-gardes – on the contrary, he constantly moved sideways, like a chess knight. He strove to avoid the pitfalls of a given style and dogmatic readings, and thus fell prey to the weaknesses of those who refuse consensus yet cannot sustain an independent position.“, ebd., S. 87.

²⁹ „But Kiesler is better characterized not as a misfit modernist but as an inadvertent precursor of the neo-avant-garde artists of the 1960s: his restless experimentation with hybrid media appears to anticipate their disillusionment with the received strategies of the avant-garde.“; „Looking back from the sixties, Kiesler’s varied affiliations constitute a remarkable matrix: more than any architect who was involved with the 1920s avant-garde, Kiesler’s rejection of conventional disciplines and his association with Duchamp, Katherine Dreier, Peggy Guggenheim, surrealism, film, theater, and experimental exhibitions combine many of the specific traits that would converge in the neo-avant-garde.“, Linder 1997, S. 129, 130.

Die vorliegende Arbeit geht von der Grundannahme aus, dass im Werk Kieslers eine übergeordnete verbindende Motivation vorliegt, die sich als Einbeziehung von Raum in Gestaltung und Gestaltung mit Raum beschreiben lässt.³⁰ Obwohl er in seinen Texten und auch mit seinen Arbeiten zwischen den verschiedenen traditionellen künstlerischen Gattungen im Sinne von technischen Kunstformen³¹ unterscheidet, hatte die Vorstellung einer „Raumgestaltung“, und zwar sowohl für Theater- und Architektur-Projekte wie auch für Malerei und Skulptur, für Kiesler offenbar einen wesentlich höheren Stellenwert als eine Unterteilung in Gattungen. So sind Grenzüberschreitungen und ein intermediales Denken und Arbeiten für ihn von zentraler Bedeutung. Seine unkonventionelle, offene künstlerische Haltung gegenüber Stilen und Medien kann als wegweisende Qualität angesehen werden, wie sie im Laufe der sechziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts durch die jüngere grenzüberschreitend arbeitende Künstlergeneration in den USA mit John Cage und Allan Kaprow besonders zum Tragen kam.³²

Innerhalb der Forschung wurde bisher kaum auf einen übergreifenden Zusammenhang im Werk Kieslers eingegangen. Stattdessen wurden meist nur Teilaspekte seines Schaffens untersucht. Ein erstes Interesse an der Person Kieslers wurde 1975 durch Oswald Oberhubers Kiesler-Ausstellung in der Galerie nächst St. Stephan in Wien geweckt. Anlässlich der ersten großangelegten Einzelausstellung nach Kieslers Tod im Museum Moderner Kunst Wien in Zusammenarbeit mit dem Whitney Museum of American Art in New York erschien der 1988 von Dieter Bogner herausgegebene Katalog *Friedrich Kiesler. Architekt Maler Bildhauer. 1890–1965*, der bis heute aufgrund der ausführlichen Chronologie, der Auszüge aus Kieslers Schriften und dem umfangreichen Bildmaterial die Grundlage für eine Beschäftigung mit dem Werk Kieslers darstellt. Auch hinsichtlich der künstlerischen Arbeiten finden sich hier zwei entscheidende Aufsätze, von Lisa Phillips, *F.J. Kiesler: Environment-Künstler in Amerika* und von Susanne Neuburger, *Der Betrachter in der Milchstraße. Zu Friedrich Kieslers Konzept von Malerei*. Lisa Phillips hebt Kieslers Vorreiterrolle für die amerikanischen Environment-Künstler hervor und stellt mithilfe der Bezeichnung „umraumbezogene Kunstauffassung“ eine Verbindung zwischen eigenen skulpturalen Werken Kieslers und seinen Ausstellungsgestaltungen her. Susanne Neuburger betont die Aufhebung der Gattungsgrenzen bei Kiesler und bringt seine Arbeiten in den Zusammenhang mit dem Konzept des Gesamtkunstwerks.

Parallel zur Wiener Ausstellung 1988 und einem Katalogbeitrag über die *Raumbühne* publizierte Barbara Lesák ihre Dissertation *Die Kulisse explodiert. Friedrich Kieslers Theaterexperimente und Architekturprojekte 1923–1925*. Mit der Untersuchung der Theaterprojekte und Bühnenbilder konzentriert sie sich auf einen wichtigen Aspekt von Kieslers Schaffen und untersucht diesen zeitlich beschränkt auf die Jahre in Europa bis 1926. Bemerkenswert ist, dass sie darüberhinaus die besondere Bedeutung der Beziehung zu Theo van Doesburg in einem eigenen Kapitel darstellt.³³ In einer Ausstellung, die Barbara Lesák für das Österreichische Theatermuseum in Wien konzipierte und die

³⁰ In diesem Zusammenhang muss darauf hingewiesen werden, dass der Begriff der „Raumkunst“ durch das 19. Jahrhundert bis zu seinem Ausgangspunkt in der Romantik zurückverfolgen lässt, vgl. Nerdinger 1981, S. 23, Anm. 33.

³¹ Zum Begriff der Gattung in der Kunstgeschichte, vgl. Kaufmann 2003, S. 19–22.

³² Vgl. Raussert 2003, Kap. 3: „Verknüpfung von Interkulturalität und Intermedialität in der amerikanischen Avantgardkunst: John Cage“, S. 82–122; Herzogenrath 2012; Schröder/Straebel 2012.

³³ Vgl. Lesák, *Kulisse* 1988, S. 185–198.

2012/2013 in Wien und München gezeigt wurde, weitete sie den Blick auch auf Kieslers Theaterarbeit in den USA und die dort entstandenen Projekte aus. Bei der Beurteilung des Gesamtwerks richtet Lesák den Fokus auf Kiesler als Theatermenschen, der an gewissen „turning points“ einen „theatralischen Zugang“ zu anderen Kunstformen, wie etwa Ausstellungsdesign oder Architektur, wählt.³⁴

Vor dem Erscheinen des Wiener Katalogs (1988) ist zum einen die Arbeit von Yamaguchi Kazuhiro *Frederick Kiesler: Environmental Artist* aus dem Jahre 1978 zu nennen, die aber leider nur auf japanisch vorliegt und daher allein hinsichtlich der vielen Literaturhinweise auch aus der damaligen Tagespresse als wertvolles Werkzeug genutzt werden kann. Zum anderen ist die 1982 von R. L. Held verfasste Ph. d. Thesis *Endless Innovations. Frederick Kiesler's Theory and Scenic Design* zu erwähnen, die Kieslers Theaterprojekte umfangreich darstellt und in den Kapiteln „Surrealism“ und „Correalism and the Arts“ erstmals auf zwei für die Gruppe der Skulpturen sehr wichtige Einflussgrößen eingeht.

Eine erste, 1989 publizierte, umfassende Studie zu Kieslers Gesamtwerk von Michael Sgan-Cohen nimmt mit dem Titel *Frederick Kiesler. Artist, Architect, Visionary. A Study of his Work and Writing* noch immer eine separate Behandlung nach Gattungen vor. Das Sechste Kapitel seiner Arbeit widmet Sgan-Cohen Kieslers *Galaxies* und beschreibt erstmals unter Heranziehung der Ausstellungskritiken zu Kieslers Lebzeiten die strukturelle Verbindung zwischen Zeichnungen, Malereien und Skulpturen.

Nachdem bereits im Wiener Ausstellungskatalog das Verhältnis von Friedrich Kiesler und Marcel Duchamp von Jennifer Gough-Cooper und Jacques Caumont in ihrem Beitrag *Kiesler und „Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar“* aufgegriffen wurde, erschien 1996 das kleine Büchlein von Marc Dessauce, *Machinations. Essai sur Frederick Kiesler. L'histoire de l'architecture moderne aux Etats Unis et Marcel Duchamp*, das einige interessante Details zu Kieslers Arbeit in den USA Anfang der dreißiger Jahre und zu seiner Verbindung mit den Architekten Knud-Lönberg Holm und Richard Buckminster Fuller enthält. Parallel zur Kiesler-Retrospektive im Pariser Centre Pompidou sorgte es jedoch für Aufregung, da hier erstmals Pläne, die Kiesler 1926 auf der *International Theatre Exhibition* in New York ausgestellt hatte, Marcel Duchamp zugeschrieben und Kiesler vorgeworfen wurde, diese von Duchamp erhalten und als seine eigenen ausgegeben zu haben.³⁵

Dieter Daniels stellte mit seinem Aufsatz *Points d'interférences entre Frederick Kiesler et Marcel Duchamp* für den Pariser Ausstellungskatalog von 1996 eine Chronologie der Beziehungen zwischen Duchamp und Kiesler und der gemeinsamen Projekte zusammen. In einem weiteren Aufsatz des Kataloges *Kiesler plasticien: de la Galaxie à la „sculpture environnementale“* untersuchte Gunda Luyken anhand von einigen Vergleichsbeispielen sehr konkret Kieslers künstlerisches Vorgehen.

In ihrer eigenen Dissertation aus dem Jahre 2002 *Frederick Kiesler und Marcel Duchamp. Rekonstruktion ihres theoretischen und künstlerischen Austausches zwischen 1925 und 1937*, betont

³⁴ Vgl. Wien 2012, S. 13.

³⁵ Vgl. Dessauce 1996, S. 97, 117.

Gunda Luyken, Kiesler und Duchamp müssten „medienübergreifen“ untersucht werden, so dass ein Gesamtbild der Künstler entstehen könne.³⁶ Das zentrale Thema ihrer Arbeit ist jedoch ein anderes. In ihrem Ansatz greift sie die Plagiat-These von Dessauce wieder auf, kann jedoch außer den durchgängig unzuverlässigen chronologischen Angaben, die Kiesler über sein eigenes Leben machte, und rein formalen Übereinstimmungen zwischen Duchamps Rotationsstudien und den genannten Plänen keine stichhaltigen Argumente für ihre These liefern. Die gesamte Arbeit ist auf diese Fragestellung konzentriert und setzt die mit dem Pariser Aufsatz begonnenen Werkanalysen nicht fort.

Eine der letzten Dissertationen über Kiesler stellt die 2008 von Stephen John Phillips veröffentlichte Arbeit, *Elastic Architecture: Frederick Kiesler and his Research Practice – A Study of Continuity in the Age of Modern Production* dar. Phillips konzentriert sich hierbei mit dem *Endless Theatre* (1925/1926) und dem *Universal Theatre* (1959–1962) auf ein frühes und ein spätes Theaterprojekt. Außerdem widmet er sich Kieslers Lehre am *Laboratory for Design Correlation* der Columbia School for Architecture (1937–1941) und zeichnet Kieslers Arbeit an der *Mobile Home Library* nach. Eine auf Kieslers Gesamtwerk bezogene, gattungsübergreifende Untersuchung der Forschungs- und Planungstätigkeit, der „elastic spatial planning strategy“³⁷, legt Phillips jedoch nicht vor.

In ihrer Dissertation aus dem Jahre 2010 präsentiert Eva-Christina Kraus eine umfassende Rekonstruktion der *Exposition Internationale du Surréalisme* in der Pariser Galerie Maeght 1947.

Laura MacGuire legt mit ihrer 2014 erschienenen Dissertation *Space Within – Frederick Kiesler and the Architecture of an Idea* eine Darstellung von Kieslers Selbstverständnis als Architekt vor, wie er es nach seiner Ankunft in den USA entwickelte.

Im Zentrum der vorliegenden monographischen Arbeit steht das übergeordnete Thema „Raum“, das vom Frühwerk bis zu den späten skulpturalen Arbeiten Friedrich Kieslers betrachtet werden soll und das ihn mit vielen seiner Zeitgenossen verbindet.³⁸ Die Untersuchung folgt in ihrem Ansatz allerdings nicht dem in den Bildwissenschaften virulenten Paradigma des „Spatial Turn“,³⁹ sondern betrachtet werkimmanente Hinweise auf den Raum als zentrales Element von Kieslers Arbeiten. Das Ziel ist die Darstellung von Kieslers künstlerischem Konzept mit Hilfe formanalytischer Betrachtungen und Analysen der Arbeitsprozesse. Ein besonderes Augenmerk liegt dabei auf Kieslers bisher nur wenig untersuchtem künstlerischen Spätwerk, das mit der Realisierung erster eigener Skulpturen in der *Salle de Superstition* als Teil der Ausstellung *Le Surréalisme en 1947* in der Pariser Galerie Maeght begann. Die Schwierigkeit der Arbeit besteht darin, eine Gruppe von Arbeiten, die gemäß der allgemeinen Definition der „Gattung“ Skulptur zuzurechnen ist, in der Untersuchung zu isolieren und gleichzeitig das grenz- und gattungsüberschreitende Denken Kieslers herauszuarbeiten. Der Vorteil, die Arbeiten so innerhalb Kieslers Werk vernetzen wie auch mit anderen Skulpturen der Moderne vergleichen zu können und so den Skulpturbegriff für Kieslers Arbeiten anschaulich aufzulösen, rechtfertigte jedoch dieses Vorgehen. Die gewählte Bezeichnung eines „offenen künstlerischen Konzeptes“ für Kieslers

³⁶ Vgl. Luyken 2002, S. 5.

³⁷ S. J. Phillips 2008, S. 236.

³⁸ Aussagen zu diesem Thema bei anderen Bildhauern, vgl. Trier 1971, Kapitel IV.4 Raumplastik, S. 59–70.

³⁹ Vgl. Döring/Thielemann 2008; Lehmann/Ursprung 2010.

spezifisches Vorgehen fällt nicht unter die von Rosalind Krauss in ihrem berühmten Aufsatz *Sculpture in the expanded field* (1979) beschriebenen Phänomene der amerikanischen Skulptur in den späten sechziger und frühen siebziger Jahre. Die von ihr dargelegte Ortlosigkeit, Beliebigkeit und Selbstreferentialität stehen sogar im Widerspruch zu Kieslers „korrealistischem“ Denken, das die grundsätzliche Abhängigkeit aller Elemente voraussetzt. Die für Kieslers Vorgehen gewählte Bezeichnung eines „offenen künstlerischen Konzeptes“ orientiert sich an dem von Umberto Eco 1962 geprägten Begriff der „opera aperta“. Im Gegensatz zu Ecos Begriff handelt es sich aber im Falle Kieslers nicht um ein „hypothetisches Modell“, sondern um ein bewusst gewähltes Arbeitskonzept. Der Begriff wird also „produktionsästhetisch“, nicht „rezeptionsästhetisch“ angewandt.⁴⁰ Die Bedeutungsoffenheit⁴¹ oder das „Feld interpretativer Möglichkeiten“ wie sie Eco aus der Sicht des Betrachters für das Informel beschreibt,⁴² ist für Kieslers Werk nur sekundär. Das Kunstwerk wird nicht erst durch die Rezeption des Betrachters, also die gewählte Bedeutung oder Interpretation, vervollständigt. Kiesler bietet durch „Konstellationen“ im Raum und die prinzipielle Unabgeschlossenheit der Werke mit der Möglichkeit der Metamorphose und der Verwischung der Gattungsgrenzen ein offenes, dynamisches Kunstwerk an, dessen Thema ein permanenter räumlicher und zeitlicher Schwebezustand ist.

Eine nähere Bestimmung von Kieslers theoretischem Hintergrund und eine geistesgeschichtliche Einordnung lässt sich anhand seiner Auseinandersetzung mit Theo van Doesburg und ihrer beider Orientierung am italienischen Futurismus darstellen. Die zweite wichtige künstlerische Beschäftigung Kieslers fand mit den Formen und Inhalten der Surrealisten statt, die zu einem eigenen organischen Form- und Gestaltungsverständnis führte, das detailliert betrachtet werden soll. Die gleichzeitig von Kiesler formulierten Manifeste⁴³ zu einem gattungsübergreifenden künstlerischen Arbeiten, sein Austausch mit Hans Arp und indirekt auch mit Sigfried Giedion, durch die von Sigfried Giedion gestartete Initiative einer „Vereinigung der Künste“ im Rahmen der CIAM-Nachkriegskongresse von 1947 bis 1951, sollen in Form einer Gegenüberstellung der Ideen von Kiesler und Giedion zu diesem Thema analysiert und abgegrenzt werden. Die Umsetzung von Kieslers Ideen und sein Umgehen mit offenen Formen und einem offenen künstlerischen Konzept können anhand seiner bisher nur wenig untersuchten skulpturalen Arbeiten eingehend betrachtet werden. Viele der skulpturalen und der etwa gleichzeitig entstandenen und im Ansatz ähnlichen gemalten Arbeiten sind bislang kaum bekannt. Ihre Dokumentation in einem chronologisch angelegten Werkverzeichnis wurde im zweiten Teil der Arbeit vorgenommen.

Die Idee zu dieser Arbeit entstand aus einer anregenden Diskussion im Rahmen der Planungen zu einem medienübergreifenden Museum für Kunst und Design im bayerischen Ingolstadt, dessen Planungsgruppe zu Beginn des neuen Jahrtausends von Dr. Dieter Bogner, dem Gründungspräsidenten der Kiesler Stiftung in Wien, geführt wurde. Als Grundlage konnte der reiche Bestand an Kiesler-Zeichnungen, Fotografien und Texten im Archiv der Kiesler Stiftung in Wien untersucht und in Originalgröße anhand der realisierten Skulpturen im Besitz der Kiesler Estate beziehungsweise der

⁴⁰ Rebentisch 2014, S. 25.

⁴¹ Rebentisch 2013, S. 29.

⁴² Eco 1973, S. 154–160.

⁴³ Kiesler, Menschen, Kunst und Architektur (1947/1948), Typoskript; Kiesler, Manifeste du Corréalisme (1947) 1949.

Jason McCoy Inc. in New York studiert werden. Ergänzend wurden die Bestände des MoMA-Archivs und des Archivs des Guggenheim Museums in New York konsultiert. Persönliche Gespräche mit Kieslers ehemaligem Mitarbeiter Len Pitkowsky und der Vertrauten von Kieslers zweiten Frau Lillian, Maryette Charlton, ergaben weiterführende Informationen. Der zweite Mitarbeiter Kieslers, Ralph Dorazio, konnte nicht mehr interviewt werden. Er lag beim Besuch der Verfasserin in New York bereits schwer krank im Krankenhaus und ist kurz darauf verstorben. Den Hinweis auf das Manuskript *Menschen, Kunst und Architektur*, dessen „Zwilling“ sich in der Friedrich und Lillian Kiesler-Stiftung in Wien befindet, erhielt die Verfasserin vom stellvertretenden Leiter des gta-Archivs der ETH Zürich, Daniel Weiss. Im Nachlass Sigfried Giedions fanden sich darüber hinaus noch mehr Hinweise auf eine Beschäftigung Kieslers mit dem Thema der „Synthese der Künste“ und auf eine Auseinandersetzung mit dem von Hans Arp und Sigfried Giedion verfassten „Ästhetischen Fragebogen“. Die CIAM-Akten, der Sigfried Giedion-Nachlass sowie verschiedene Briefwechsel wurden im gta-Archiv eingesehen. Anfragen an die Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp in Remagen-Rolandswerth sowie an das Archiv des Stedelijk Museum in Amsterdam ergänzten die erhaltenen Informationen.

2. „Acting in Space“: Ein gattungsübergreifender künstlerischer Ansatz

Friedrich Kiesler zeigte von Beginn seiner Tätigkeit an ein besonderes Interesse an Erfahrungen, die Raum erlebbar machen. Die Beschäftigung mit Raum zieht sich durch Kieslers gesamtes Werk und stellt das entscheidende Verbindungsglied zwischen seinen vielfältigen Projekten dar – von Bühnenbild, Architektur, Design, Skulptur bis Malerei. Deutlich wird dies vor allem durch die Titel seiner einzelnen Entwürfe, wie *Raumbühne* (1924) oder *Raum-Stadt/City in Space* (1925) bis hin zu dem bereits in Amerika entstandenen *Space House* (1933). Diese Beobachtung wurde schon oft in Zusammenhang mit Kieslers Werk gemacht, so bereits 1952 von Elaine de Kooning.⁴⁴ Beatriz Colomina wies dem Wort „Raum“ eine Schlüsselrolle im Werk Kieslers zu,⁴⁵ Barbara Lesák beleuchtete die Begriffsbildung der „Raumbühne“, vom „Kunstwort“ bis zum „Schlagwort“⁴⁶ und Roland Lelke stellte fest, dass „Raum“ von Kiesler als Attribut gebraucht und später durch die Bezeichnung „Endless“ abgelöst wurde.⁴⁷

Für Kieslers Ansatz ist es zentral, dass er, wie an der sprachlichen Angleichung der Titel seiner unterschiedlichen Projekte abzulesen ist, dem Zusatz „Raum“ nicht allein eine starke, sondern vor allem eine übergeordnete Bedeutung zuwies, die für die Klassifizierung seiner Arbeiten entscheidend ist. Die traditionellen künstlerischen Gattungen – Architektur, Malerei und Bildhauerei – scheinen für Kiesler zwar nicht völlig aufgehoben oder ungültig gewesen zu sein, da er sie beispielsweise bei der *Raumbühne* (1924) oder dem *Space House* (1933) weiterhin benannte und seine Projekte auch später dem Theater, der Architektur oder der Skulptur zuordnete.⁴⁸ Sie nahmen aber gegenüber dem Thema

⁴⁴ Kooning 1952, S. 20.

⁴⁵ Vgl. Colomina 1996, S. 69.

⁴⁶ Vgl. Lesák, *Kulisse* 1988, S. 113f.

⁴⁷ Vgl. Lelke 1999, S. 51.

⁴⁸ Es ist also nicht davon auszugehen, dass Kiesler wie Bogner bemerkt „keinen kategorialen Unterschied zwischen den Künsten macht“, Bogner 2012, S. 128.

„Raum“ – oder dem spezielleren, stärker auf Kieslers Raumauffassung zugeschnittenen Begriff „Endless“ – eine untergeordnete Rolle ein. Es scheint, als hätte Kiesler die Gestaltung mit Raum und im Raum als eine eigene künstlerische Kategorie angesehen, mit der er sich über traditionelle Gattungen⁴⁹ und Grenzen hinwegsetzen konnte, um andere Ziele zu verfolgen. Raum könnte von Kiesler demnach sowohl als Thema seiner Arbeiten wie auch, analog zu den traditionellen Gattungen, die sich durch die verwendeten Materialien und Techniken definieren, als neues künstlerisches Gestaltungsmaterial verstanden worden sein.⁵⁰

Kieslers Raumauffassung, manifestierte sich zuerst durch seine in Europa entstandenen Theater- und Ausstellungsprojekte und blieb auch nach 1926 in den USA bestimmend für seine Arbeit, wo sie etwa ab den späten vierziger Jahren zur Motivation für seine Beschäftigung mit Skulptur wurde. Kieslers Position kann nur vor dem Hintergrund der neuartigen Raumvorstellungen der europäischen Avantgarde, insbesondere des italienischen Futurismus und des durch ihn geprägten Theo van Doesburg, verstanden werden. Anfang der zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts bewegte sich Kiesler im Kreise der Künstler und Architekten, die, wie auch Theo van Doesburg, die Erkundung des Raumes, seiner Grenzen, Dimensionen und seiner Wahrnehmung durch den Menschen als ein zentrales Thema in Wissenschaft, Architektur und Kunst begriffen und an einer künstlerischen Verarbeitung dieser neuen Erkenntnisse interessiert waren. Die Erweiterung der bisherigen Vorstellungen von Raum ist als Kernstück aller neuen Raumtheorien anzusehen. In der Architektur, so auch bei Theo van Doesburg und Cornelis van Eesteren, führte diese bewusste Auseinandersetzung mit Raum zu neuen Formen und zu einem veränderten Verhältnis zwischen Innen- und Außenraum.⁵¹ Es ist anzunehmen, dass Kiesler Informationen über neue Raum- und Zeitvorstellungen in der Kunst durch die Vermittlung Theo van Doesburgs erhalten und sich mit dessen theoretischem Ansatz, spätestens ab ihrer ersten persönlichen Begegnung 1923 in Berlin, auseinandergesetzt hat. Van Doesburgs Äußerungen könnten der Anstoß für Kiesler gewesen sein, sich bei seinen eigenen Arbeiten intensiv mit diesem Thema zu befassen.

Kiesler bewegte sich aber trotz seiner freundschaftlichen Beziehungen zu van Doesburg und anderen zeitgenössischen Künstlern völlig unabhängig innerhalb der künstlerischen Gruppierungen und griff bei der Umsetzung seiner Ideen auf unterschiedliches vorhandenes Material zurück, das er neu kombinierte. Während der ersten Jahre in Berlin, Wien und Paris von 1923 bis 1925 ging Kiesler sowohl mit Formen wie auch mit Inhalten eklektisch um. Bemerkenswert und für die Arbeit der folgenden Jahre richtungsweisend waren jedoch gerade die Freiheiten, die er sich mit Blick auf die eigenen Ziele bei der Kombination der Elemente herausnahm, dadurch ungewohnte Verknüpfungen herstellte und gezogene Grenzen sprengte.

⁴⁹ Grundsätzlich entstanden bereits seit Beginn des Jahrhunderts sowohl durch futuristischen, dadaistischen oder surrealistischen Einfluss vermehrt Mischformen der künstlerischen Gattungen oder neue Darstellungsformen wie etwa Collage, Assemblage, Frottage oder Montage, die bisherige Ausdrucksmöglichkeiten sowohl durch neuartige Techniken wie auch durch veränderte künstlerische Blickwinkel erweiterten, vgl. Kaufmann 2003, S. 29–45.

⁵⁰ In Zusammenhang mit Kieslers Gestaltung der Ausstellung *Art of This Century* bezeichnete Kurt W. Forster den Raum als „Medium“ der Interaktion zwischen Betrachter und Werk, vgl. Forster 2009, S. 27.

⁵¹ Vgl. Nerdinger 1981, S. 216.

Es ist ein Phänomen, dass sich Künstler und Architekten in dieser Zeit, darunter auch Friedrich Kiesler, als eine Art „Künstler-Wissenschaftler“ verstanden und ihr eigenes künstlerisches Vorgehen mit wissenschaftlichen Beiträgen verglichen. Das Selbstbewusstsein, mit dem sie auftraten, wird beispielsweise durch das Verhalten Hans Richters und Viking Eggelings belegt, die mit Albert Einstein Kontakt aufnahmen, um ihn um Unterstützung für ihre „Forschungen“ zu bitten.⁵² Einstein selbst lehnte die Möglichkeit einer adäquaten Übertragung seiner Theorien in künstlerische Formen radikal ab. Es sind mehrere Gelegenheiten bezeugt, bei denen sich der Physiker empört, belustigt oder sogar hämisch über künstlerische Ansätze zur Darstellung einer Synthese von Raum und Zeit äußerte.⁵³

Offenbar hat im Bereich der Kunst das Raum-Zeit-Konzept nie eine wirkliche Umsetzung in die Praxis erfahren und immer nur eine fiktionale Rolle als Erklärung einer unbegreiflichen Wirklichkeit gespielt.⁵⁴ Aber, auch wenn sich kaum ein Künstler intensiv mit der Speziellen Relativitätstheorie auseinandergesetzt hat, geschweige denn sie im Detail verstehen konnte, und die entstandenen Kunstwerke weder ein Abbild der physikalischen Theorien darstellen, noch als physikalisch „richtig“ zu bezeichnen sind, hat die gezielte Auswahl und Anwendung des Begriffes „Raum-Zeit-Kontinuum“ den Künstlern für ihren Umgang mit Raum doch wortwörtlich eine neue Dimension erschlossen und viele neue künstlerische Ansätze überhaupt erst denkbar gemacht. Der Umgang der Künstler mit den physikalischen Begriffen und der eigene Bewusstwerdungsprozess hinsichtlich der künstlerischen Möglichkeiten kann daher treffend als „produktives Missverständnis“⁵⁵ charakterisiert werden. Eine Äußerung László Moholy-Nagys bekräftigt diese Vermutung. Er betonte 1947 ein durch die Auseinandersetzung mit dem Begriff „Space-time“ entstandenes neues „dynamisches“ Selbstverständnis der Künstler:

„Einstein’s terminology of ‘Space-time’ and ‘relativity’ has been absorbed by our daily language. Whether we use the terms ‘space-time’, ‘motion and speed’, or ‘vision in motion’, rightly or wrongly, they designate a new dynamic and kinetic existence freed from the static, fixed framework of the past.“⁵⁶

Die Ausbildung neuartiger künstlerischer Formen wie beispielsweise Environment, Happening oder Kinetische Kunst, ebenso wie die Entwicklung eines dynamischen, offenen künstlerischen Selbstverständnisses, wie es auch Friedrich Kiesler vertrat, wären ohne die Auffassung von Raum als einem gattungsgreifenden, verbindenden Element wahrscheinlich kaum möglich gewesen. Die Idee einer „Raumgestaltung“ oder „Raumkunst“, wie sie bei Kiesler zu beobachten ist, löste sich von den vorhandenen Kategorien und machte neue Wege für eine Synthese der Künste frei, ohne wie am Bauhaus mit alten Vorstellungen, etwa von der mittelalterlichen Bauhütte, zu operieren, die ein Zusammenwirken oder eine Einheit der Künste unter dem Primat der Architektur vorsahen.⁵⁷

⁵² Vgl. Bogner u. a. 1997, S. 86.

⁵³ Vgl. Müller 2004, S. 10f.

⁵⁴ Vgl. Azar 2008, S. 53.

⁵⁵ Vgl. Müller 2004, Titel des ersten Kapitels: „Architektur und Zeit: Geschichte eines produktiven Missverständnisses“, S. 1.

⁵⁶ Moholy-Nagy 1947, S. 266.

⁵⁷ Vgl. Wingler 2002, S. 11.

In diesem Kapitel sollen zunächst drei frühe Projekte Kieslers in Hinblick auf ihren neuartigen Umgang mit Raum betrachtet werden, um das bereits in Europa vorhandene gattungsübergreifende Denken Kieslers zu dokumentieren. Anschließend wird Theo van Doesburgs Ansatz einer Raum-Zeit-Synthese in Kunst und Architektur neben Kieslers ab Mitte der zwanziger Jahre formulierten räumlichen Vorstellungen gestellt, mit denen er sich zunächst an van Doesburg orientierte. Ab den dreißiger Jahren erweiterte Kiesler diese jedoch um organisch-biologische Elemente und entwickelte daraus ein dynamisches Kunst- und Lebenskonzept, das als Grundlage für das Verständnis seiner Skulpturen angesehen werden kann. Das Interesse der vorliegenden Arbeit gilt allein den künstlerischen Positionen und den Innovationen in den Bereichen Kunst und Architektur und der Abgrenzung der Haltung Kieslers gegenüber der van Doesburgs. Aus diesem Grund soll keine Überprüfung der Theorien auf ihre physikalische beziehungsweise mathematische Richtigkeit erfolgen.⁵⁸

2.1 Erste Projekte zwischen Bühnenbild, Architektur, Design und Skulptur

2.1.1 *W.U.R.*, Theater am Kurfürstendamm, Berlin (1923)

Das Bühnenbild für das Theaterstück *W.U.R.*⁵⁹ des tschechischen Autors Karel Čapek entstand zu Beginn des Jahres 1923 und damit noch vor Kieslers ersten schriftlichen Äußerungen zum Thema Theater und Raum. Als Hauptprospekt einer herkömmlichen rechteckigen Guckkastenbühne entwarf Kiesler die Wand einer riesigen Schaltzentrale im Inneren eines imaginären Roboterkonzerns [Abb. 1]. Die futuristischen technischen Apparaturen der Überwachungsanlage wurden von Kiesler durch elektromechanische und optische Effekte simuliert, die weit über das herkömmliche Maß an Theater-Illusion jener Jahre hinausgingen. Neben diversen Kolben, Rädern und blinkenden Lampen, erhielt der Zuschauer durch eine überdimensionale, bewegliche Irisblende, auf die ein Film über eine Fabrikanlage projiziert wurde, den Eindruck, sowohl am inneren als auch am äußeren Geschehen der Fabrik simultan teilnehmen zu können. Dazu kam ein „Tanagra-Apparat“,⁶⁰ mit dem die Illusion eines Blickes in den Wartungsraum der Anlage geschaffen wurde. Ausgelöst durch das futuristische Thema des Theaterstücks kehrte sich Kiesler von der zentralen Bühne als einzigem Aktionsraum ab und erreichte mit dem Einsatz technischer Mittel eine Ausweitung des Bühnenraums. Die simultan möglichen, künstlichen Ausblicke auf andere Orte der Fabrik erschlossen für die Betrachtung des Stückes zusätzliche Wahrnehmungsebenen und stellten eine Erweiterung des Bühnenraums bis in den virtuellen Raum dar. Nur ein paar Monate nach der deutschen Erstaufführung von *W.U.R.* erschien Kieslers Artikel *Das Theater der Zeit*, in dem er sich auf die 1923 in Berlin publizierte Schrift *Das*

⁵⁸ Zur Forschungslage über Vierdimensionalität und Raum-Zeit in Kunst und Architektur mit der Angabe der relevanten wissenschaftlichen und pseudowissenschaftlichen Quellen siehe Henderson 1983 und Georgiadis 1989, Kapitel „Raum, Zeit, Architektur“ – Die erste große Synthese“, S. 111–165.

⁵⁹ Die Abkürzung *W.U.R.* steht für Werstands Universal Robots, der tschechische Originaltitel lautete *R.U.R.* (Rossums Universal Robots). Weiterführende Literatur zu *W.U.R.* siehe Lesák, *Kulisse* 1988, S. 70–83 m. Abb.; Lesák 1989, S. 37–45; Bogner 1989, S. 46–55; Lesák 1996, S. 25–33.

⁶⁰ Die Technik des Tanagra-Theaters beruht auf dem Einsatz von zwei Spiegeln und einem Hohlspiegel, durch die das Bild der mehrere Meter hinter der Wand agierenden Schauspieler 8–10 fach verkleinert auf einer Miniaturbühne erscheint, vgl. Lesák, *Kulisse* 1988, S. 76.

entfesselte Theater des Moskauer Theaterregisseurs Alexander Tairow bezog und sich für eine radikale Erneuerung des Theaters einsetzte:

„Tairow hat Recht. Man träumt von einem neuen, herrlichen Schauspiel, in dem das dynamische Urelement (besser: Bewegung, das dynamische Urelement des Theaters) gestaltend wird, aber es ist verfehlt dieses Ziel im Geiste der alten Bühnenmaskeraden erreichen zu wollen. Es führt bestenfalls zur Zauberoper.

Die Bühne ist kein Knopfloch, das dekoriert wird... Sie ist ein völlig selbständiger Organismus mit den Gesetzen der Technik unserer Zeit.“⁶¹

Dieses Zitat weist bereits auf Kieslers nächstes Projekt einer *Raumbühne* voraus, mit der er den Versuch unternahm, die beiden wesentlichen hier angesprochenen Punkte – die Neugestaltung der Bühne an sich und eine Verkörperung von räumlicher Dynamik durch Bühne und Theater – umzusetzen. Interessant ist, dass er dabei nur die Technik, gemeint ist wohl die Bühnentechnik, anspricht, sich aber noch nicht zu einer veränderten Theaterarchitektur äußert.

2.1.2 Raumbühne und Leger-Träger-System, Internationale Theaterausstellung Wien (1924)

Ein Jahr nach seinen Erfolgen in Berlin wurde Kiesler als Direktor und Organisator für die *Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik* verpflichtet, die vom 24. September bis 20. Oktober 1924 in Wien stattfand und bei der Kiesler durch die Ausstellungsvorbereitungen in kürzester Zeit mit einer Vielzahl an künstlerischen Positionen konfrontiert wurde. Mit seinem eigenen Beitrag zur Internationalen Theaterausstellung, dem Entwurf der *Raumbühne*,⁶² [Abb. 2, 3] ging Kiesler gegenüber dem Bühnenbild für *W.U.R.* noch einen Schritt weiter und plädierte nicht mehr für eine frontal ausgerichtete Guckkastenbühne, sondern für eine zentrale Szene, wie sie parallel auch von anderen Architekten entworfen wurde, so etwa bei dem über Moholy-Nagy indirekt von Kieslers *Raumbühne* (1924) angeregten *Totaltheater* von Walter Gropius (1927).⁶³

„Der Widersinn: Bild=Bühne ist allgemein unentdeckt geblieben: denn Bühne ist Raum und Bild Fläche. Ein räumlicher Zusammenschluss von Bühne und Bild ergibt jenes verlogene Kompromiss: Bühnen=Bild, auf dessen Wirkung alles heutige Theaterspiel eingestellt ist.“⁶⁴

Im Januar 1924 bediente sich Kiesler des Begriffes „Raumbühne“ zum ersten Mal und bezeichnete damit seine allerdings noch für eine Guckkastenbühne entworfene szenische Raumgestaltung für die deutsche Erstaufführung des Dramas *Kaiser Jones*.⁶⁵ Eine wirkliche Veränderung der Bühnenform selbst, fand aber erst beim Wiener Entwurf der *Raumbühne* statt.

⁶¹ Kiesler 1923.

⁶² Weiterführende Literatur zur *Raumbühne* siehe Lesák, *Kulisse* 1988, S. 111–160; Lesák, *Railway-Theater* 1988, S. 256–262; Lesák 1989, S. 37–45; Lesák 1996, S. 25–33.

⁶³ Vgl. Nerdinger 1996, S. 94.

⁶⁴ Kiesler, *Schauspieler* 1924, S. 5.

⁶⁵ Vgl. Lesák, *Kulisse* 1988, S. 85.

Der Inhalt eines Theaterstückes und dessen Darstellungsmöglichkeiten wurden interessanterweise in keiner von Kieslers Schriften behandelt. Seine Ziele richteten sich vor allem auf die Vermittlung eines „Raumerlebnisses“,⁶⁶ wobei er Raum, Bewegung und Zeit bereits ab 1924 als zentrale Motive seiner *Raumbühne* erkannte. Die Dekoration sollte gestrichen werden, um auf der Bühne nicht mehr Bühnenraum, sondern Raum an sich zu verkörpern.⁶⁷ Mit dieser Forderung verließ Kiesler bereits die Kategorie Bühne. Dagegen rückte ein experimenteller, spielerischer Umgang mit Raum in den Mittelpunkt, um ein dynamisches räumliches Erlebnis zu ermöglichen. Zudem wurden auch andere außerhalb des Theaters angewandte Techniken herangezogen. Als Anregungen dienten Kiesler beispielsweise auch technisch aufwendig konstruierte Achterbahnen in den Lunaparks. Kiesler verknüpfte den Gedanken des Vergnügungsparks mit seiner Vorstellung von Theater und übertrug die Erfahrung von Geschwindigkeit, der oftmals spiralförmigen Bewegungen im Raum, auf die Idee einer Bühnenkonstruktion. Die Beschreibung eines sogenannten *Railway-Theaters* nahm er ebenfalls in den Katalog der *Internationalen Ausstellung neuer Theatertechnik* in Wien auf.⁶⁸ Die Idee des *Railway-Theaters* war noch radikaler als das Konzept der *Raumbühne*. Hier bewegten sich nicht nur die Schauspieler auf einer spiralförmigen Konstruktion, sondern auch die Zuschauer wurden in die Bewegung durch den Raum eingebunden. Vorstellungen, die Kieslers späteren Plänen für ein *Endless Theater* (1926) nahe kamen.

Formal erinnert der Entwurf der *Raumbühne* an Tatlins *Denkmal der III. Internationale* (1919/1920) [Abb. 4]. Kieslers Verquickung der abstrahierten geometrischen Form eines Denkmals auf der einen mit Anregungen aus populären Vergnügungsparks auf der anderen Seite, stellte eine äußerst gewagte aber auch sehr kreative Kombination dar und wurde sowohl von Theo van Doesburg als auch von El Lissitzky erkannt, jedoch nicht immer positiv beurteilt. El Lissitzky schrieb am 06.12.1924 in einem Brief an seine Frau aus Locarno:

„Er (van Doesburg) schreibt, Kiesler sei ein lieber Kerl, hat seine Raumbühne nach dem Tatlinturm gemacht. Der Tatlinturm war Doesburg unsympatisch, – aber jetzt wird er ihn vielleicht höher einschätzen. Entzückend“⁶⁹

Van Doesburg stellte Kieslers Entwurf in seinem Aufsatz *Die Pseudo Avantgarde* ebenfalls neben die russischen Experimente:

„...und es ist interessant, dass Perrets Vorstellung von einem ‘räumlichen’ Schauspiel, das schon seit langer Zeit von den Russen betrieben wird, in letzter Konsequenz in Kieslers sogenannter ‘Raumbühne’ verwirklicht ist.“⁷⁰

⁶⁶ Kiesler, *Débâcle* 1924, S. 54.

⁶⁷ Vgl. Kiesler, *Débâcle* 1924, S. 55.

⁶⁸ Vgl. Lesák, *Railway-Theater* 1988, S. 50.

⁶⁹ Zit. n. Lissitzky 1976, S. 52; Barbara Lesák verweist ebenfalls auf diesen Brief, ebd., S. 261.

⁷⁰ Doesburg, *Pseudo Avantgarde* 1925, S. 153, zit. n. Doesburg 1990, S. 49.

Kiesler griff das konstruktivistische Vokabular nicht nur für den Entwurf der *Raumbühne* sondern auch bei der Gestaltung des Aufgangs zur *Raumbühne*⁷¹ und des Ausstellungskataloges auf. Die Ausstellungsarchitektur, das so genannte *Leger-Träger-System*,⁷² ist zwar aufgrund seines Systemcharakters als Vorläufer der stark an der de Stijl-Ästhetik orientierten *City in Space* (1925) anzusehen, besaß aber noch nicht das einheitliche Gittergerüst mit eingehängten farbigen Flächen, sondern war stärker aus rechteckigen Einzelformen zusammengesetzt [Abb. 5]. Gelattete Flächen wurden mit senkrechten, waagerechten und auch diagonalen Leisten verbunden. Die einzelnen Elemente in den Farben rot, schwarz, weiß und grau bildeten im Ausstellungsraum verteilte knapp über dem Boden schwebende Konstruktionen, die stark an El Lissitzkys *Proune* erinnern [Abb. 6]. Ein Vergleich mit der zeitgleichen konstruktivistischen Kunst bietet sich also an. Kiesler hatte vermehrt Gelegenheit, sich mit konstruktivistischen und suprematistischen Arbeiten vertraut zu machen. Neben dem Zusammentreffen mit El Lissitzky und van Doesburg 1923 in Berlin gehören dazu El Lissitzkys ebenfalls 1923 in Berlin gehaltener Vortrag *Neue Russische Kunst* und die Ausstellung eines *Prounen*-Raums auf der *Großen Berliner Kunstausstellung* im selben Jahr [Abb. 7], sowie El Lissitzkys Veröffentlichungen in *De Stijl*. In Wien hatte Kiesler zudem direkten Zugang zur der Zeitschrift *MA*, dem Organ der ungarischen Konstruktivisten um Lajos Kassak, das dort von 1920–1926 herausgegeben wurde.⁷³

Kieslers Umgang mit den konstruktivistischen Formen kann nur als sehr frei und unorthodox bezeichnet werden. Er machte sich zentrale Merkmale der suprematistischen und konstruktivistischen Kunstauffassung zu eigen, löste sie aus ihrem Zusammenhang und übertrug sie auf Projekte mit völlig anderen Voraussetzungen – wie den Entwurf eines Theaters oder die Gestaltung einer Ausstellung. Die auf den ersten Blick rein dekorative Verwendung des formalen Vokabulars führte durchaus zu kritischen Äußerungen gegenüber Kieslers Arbeit. El Lissitzky schrieb am 5. Februar 1926 an Til Brugman:

„Kieslers Tätigkeit in der Wiener Intern Theater Ausstell. Hat bei mir ein üblen Beigeschmack überlassen. Stijl erhalte ich nicht und über die Kubentrampelei kann ich nicht urteilen. Schicke Stijl. [...] Den 15dM. Soll in N.Y. eine moderne Theaterausstell. Eröffnet werden. Dort sollen die russische Arbeiten aus Paris sein. Auch meine Figurinen. Ich bin sicher das wenn die ordentlich gezeigt werden, wird in Amerika diese Mechanistische Sensation ein Eindruck machen. Aber wenn dabei tüchtige Arrangeurs / Kiesler / werden die verstehen die Sache für sich auszunutzen. Aber zu solche Plagiaten ist meine Beziehung heute ganz ironisch. Nur es tut mir Leid das in allgemeinen machen die Plagiatoren grosse Ideen kleinlich. Ja, dazu sind es Plagiatoren. [sic!]“⁷⁴

Kiesler übernahm mit den rechteckigen, sich überlagernden Formen und der reduzierten Farbpalette die formale Gestalt der *Proune* und bediente sich der Idee des Schwebens im Raum. Er nutzte die Einschränkung, die sich aus der Anordnung der Direktion des Wiener Konzerthauses ergab, die

⁷¹ Vergleich mit El Lissitzkys Entwurf einer Lenintribüne von 1924, Abb. siehe Lesák, *Kulisse* 1988, S. 134f.

⁷² Weiterführende Literatur zum *Leger-Träger-System* siehe Bogner 1989, S. 46–55; Goodman 1989, S. 57–83.

⁷³ Vgl. Lesák, *Kulisse* 1988, S. 11, 37f.

⁷⁴ Zit. n. Blotkamp, *Liebe* 1997, S. 45; Blotkamp, *Broadening* 1997, S. 71 (hier nur die englische Übersetzung des Zitats).

Wandflächen unberührt zu lassen und nicht mit in die Gestaltung einzubeziehen,⁷⁵ um einen freien beinahe schwebenden Charakter der Einbauten zu erzielen. Eine weitere Neuerung betraf die Gliederung der Ausstellung, die sich nicht auf den ersten Blick erfassen ließ, sondern sogar erst verwirrend erschien und sich nur allmählich durch ein Herumwandeln der Besucher zwischen den Exponaten im Raum erschloss.⁷⁶ Hierbei wendete Kiesler bereits ein Vorgehen an, das er später für die Betrachtung seiner eigenen Skulpturen und von Kunst generell forderte. Die Bewegung im Raum, um das Kunstwerk herum und die Einbeziehung der Kunst in den Lebensraum waren für Kiesler zentral. Van Doesburg verfasste nach der Ausstellung einen Artikel für das Wiener Publikum, mit dem er Kieslers neue Ausstellungsmethode würdigte:

„ Hier ist zum ersten Mal gezeigt worden, wie man zusammengehörige Arbeiten in ihren Beziehungen suggestiv zeigt. Das Ganze ist nach einem bestimmten Grundriss aufgebaut, indem andererseits durch ein Achsensystem von Legern und Trägern in verschiedene Richtungen des Raumes die Arbeiten so angebracht werden können, dass die Zusammengehörigkeit sofort als eine Einheit zu verstehen ist, während die Einzelarbeiten vollständig isoliert werden können. Es bleibt noch immer genug Raum übrig, um sich bequem bewegen zu können, allerdings nach einer durch den Grundriss der Raumgliederung vorgezeichneten Gehordnung. Durch diese räumliche Ausstellungsmethode hat die Theatertechnikausstellung den Weg gezeigt, wie das moderne Ausstellungssystem in der Zukunft zwecks Demonstration kollektiver Arbeit beschaffen sein wird.“⁷⁷

Kieslers Doppelrolle als Kurator und teilnehmender Künstler der Wiener Ausstellung machte ihn zum vielseitigen Ansprechpartner, der allerdings nicht leicht einzuordnen oder festzulegen war. Er verschaffte sich durch die Ausstellung ein eigenes Forum, indem er sich nicht wie ein neutraler Organisator hinter die Exponate seiner Ausstellung stellte, sondern sich durch die eigenen Entwürfe der *Raumbühne* und des *Leger-Träger-Systems* auf mehreren Ebenen – Theater, Architektur, Design – profilierte.

2.1.3 Raumstadt, Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, Paris (1925)

Kieslers Aufgabe bei der *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* in Paris (1925) knüpfte mit der Präsentation von Theaterprojekten direkt an seine vorherigen Projekte an.⁷⁸ Für die Gestaltung der Theatersektion auf der Pariser Ausstellung war Kiesler mit derselben technischen Vorgabe wie bei der *Internationalen Ausstellung neuer Theatertechnik* in Wien konfrontiert, da die Wände des Ausstellungsraumes im Grand Palais ebenfalls nicht für die

⁷⁵ Vgl. Lesák, *Kulisse* 1988, S. 105.

⁷⁶ Vgl. Kiesler, *Ausstellungssystem* 1925, S. 435.

⁷⁷ Doesburg, *Problem* 1924, S. 5.

⁷⁸ Weiterführende Literatur zur *Raumstadt/City in Space* siehe Bogner, *Raumstadt* 1988, S. 230–241; Weingraber 1988, S. 320–329; Bogner 1989, S. 46–55; Reichlin 1996, S. 11–20.

Präsentation der Exponate genutzt werden durften.⁷⁹ Anstatt aber den Raum mit ähnlich konstruierten Ausstellungsinselfen zu bestücken wie in Wien und diese locker auf den Raum zu verteilen, entschied sich Kiesler für eine neue, sehr viel radikalere Lösung. Er entwarf diesmal einen zentralen dreidimensionalen Körper aus einer großzügigen Holzgitter-Konstruktion [Abb. 8, 9]. Es handelte sich nicht um einen geometrischen Körper mit definiertem Umriss, sondern um eine offene Konstruktion, deren horizontale Streben über den zentralen Bereich hinausragen konnten und verschieden große rechteckige Felder ausbildeten. An vielen Stellen gab es Durchblicke, so dass immer auch die Tiefe und die Räumlichkeit der Konstruktion zu erfassen war. Andere Felder waren mit farbigen Flächen gefüllt, die den Beschriftungen und der Präsentation von Exponaten dienten. Das Gitter war komplett von der Decke abgehängt, so dass die weiße Struktur vor den schwarz abgedunkelten Wänden schwebte.

Kiesler ging mit seinem Pariser Entwurf noch einen Schritt weiter als in Wien, indem er die dort voneinander getrennten Beiträge unterschiedlicher Disziplinen in einer Konstruktion vereinte und diese als Ausstellungsgestaltung, Design und auch als Architektur interpretierte. Noch während der Ausstellung präsentierte er die als Ausstellungssystem entworfene Konstruktion in seinem Manifest *La Contre-Architecture* als Modell einer „Raumstadt“.⁸⁰ Wie es tatsächlich zu diesem Manifest kam, ob Kiesler das Stadtmodell von Anfang an vor Augen hatte oder erst in der Auseinandersetzung mit van Doesburg oder anderen Personen während der Planung der Ausstellung auf diese Idee kam, lässt sich nicht mehr eindeutig nachvollziehen. Auffällig ist jedoch, dass der Ausgangspunkt für das, was letztlich als Vision einer Stadt angesehen wurde, eigentlich ein praktikabler, ästhetischer Entwurf eines Ausstellungssystems war und dies nicht für die Präsentation von Stadtmodellen, sondern für Theaterentwürfe. Wahrscheinlich ist davon auszugehen, dass Kiesler sowohl in Wien wie auch in Paris zunächst ein formales Vorgehen wählte, das eine inhaltliche Orientierung in unterschiedliche Richtungen zuließ. Deutlich wird dies auch durch die Reihenfolge der Forderungen in seinem Manifest *La Contre-Architecture*:

„Un système de tension dans l'espace libre.

Changement de l'espace en urbanisme.

Aucun fondement, aucun mur.

Se détacher de la terre, suppression de l'axe statique.

En créant de nouvelles possibilités de vivre, il se crée une nouvelle société.“⁸¹

Hier beginnt er nicht mit den gesellschaftlichen Forderungen nach sozialen Veränderungen, sondern tastet sich, beginnend mit der Form, von dem abstrakten Bild einer „Raumspannung“ bis zu den utopischen Zielen einer schwebenden Stadt und neuer Lebensformen vor. Es stellt sich allerdings die Frage, ob dies tatsächlich Kieslers Hauptanliegen war oder ob sein Interesse nicht vielmehr einer veränderten Auffassung von Raum galt, die er mit der an erster Stelle genannten „tension dans l'espace libre“ ausdrücken wollte.

⁷⁹ Vgl. Reichlin 1996, S. 14.

⁸⁰ Kiesler und Raynal 1925, zit. n. Lesák, Kulisse 1988, S. 23, danach unter neuem Titel veröffentlicht: *Vitalbau* 1925, S. 141–147.

⁸¹ Kiesler und Raynal 1925, zit. n. Lesák, Kulisse 1988, S. 23.

Bei der Umsetzung der *City in Space* und ihrer Propagierung durch das Manifest scheute sich Kiesler nicht, das Vokabular und die Ideen, die hinter den neuen Gestaltungsmitteln von De Stijl steckten, aufzugreifen und sie in einem anderen Zusammenhang zu benutzen. Er setzte verschiedene elementare Ideen von De Stijl mit denen des Suprematismus neu zusammen. Die Forderung nach einer frei schwebenden Stadt im Weltraum erinnert stark an utopische Entwürfe der Suprematisten, etwa an Malewitschs satellitenähnliche Häuser, die *Planiten*, oder Architekturmodelle, die *Architektona* [Abb. 10], und an die parallel in Italien und Russland entstandenen urbanen Utopien, etwa von Vincenzo Fani (1919) und Virgilio Marchi (1920) oder Anton M. Lawinski (1921) und Georgi T. Krutikow (1928) mit frei schwebenden Gebäuden und fliegenden Städten.⁸² Die Konstruktion selbst aber orientierte sich mit dem reduzierten Gitter und den eingesetzten Farbflächen stark an De Stijl und ähnelte den von Architekturplänen abgeleiteten *Kontra-Konstruktionen* [Abb. 11] und späteren *Kontra-Kompositionen* Theo van Doesburgs, auf die sich Kiesler ganz offensichtlich mit dem Titel seines Manifestes *La Contre-Architecture*⁸³ bezog. Mit der späteren Veröffentlichung desselben Textes unter dem Titel *L'Architecture Élémentarisée* bestätigte Kiesler seine Übereinstimmung mit van Doesburg, indem er dessen aktuellste Äußerungen zum neuen dynamischen Stil des „Elementarismus“⁸⁴ aufgriff.

Es scheint, dass die Übertragung, der von van Doesburg bisher nur zweidimensional und als kleines Modell [Abb. 12] ausgearbeiteten architektonischen Formen auf ein großes Modell oder eine raumfüllende Installation ganz und gar nicht zufällig war. Im Gegenteil deutet der Entwurf zusammen mit den publizierten Texten auf eine starke Auseinandersetzung sowohl mit den Formen des Suprematismus und Konstruktivismus wie auch auf eine Vertrautheit mit de Stijl und besonders mit van Doesburgs Arbeiten und Zielen. Kiesler bediente sich der suprematistischen Idee einer utopischen Stadt, übernahm aber nicht das künstlerische Vokabular. Er erkannte offenbar klar die räumlichen Kapazitäten, die in der gitterartigen Struktur von van Doesburgs *Kontra-Konstruktionen* steckten – im Gegensatz zu den beim *Leger-Träger-System* erprobten Möglichkeiten der *Proune*. Kiesler nahm die aktuellen Ideen unterschiedlicher Künstler um sich herum auf und kombinierte sie. Er übernahm zum einen die formale Unterteilung in farbige und offene Flächen und zum anderen den schwebenden Charakter der Architektur, verband dies mit dem Raster aus Mondrians und van Doesburgs Malerei und präsentierte die Konstruktion als utopisches Architektur-System [Abb. 13].

2.2 Die Raumauffassungen von Theo van Doesburg und Friedrich Kiesler

Van Doesburg war von Kieslers kreativer Umdeutung der de Stijl-Motive auf der *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* in Paris (1925) begeistert. Dies war vermutlich auch auf den Umstand zurückzuführen, dass De Stijl die Teilnahme im Niederländischen

⁸² Dieter Bogner nennt in diesem Zusammenhang El Lissitzkys Architekturentwürfe, die allerdings immer in einem bestehenden Stadtbild auf der Erde zu integrieren sind, vgl. Bogner, *Raumstadt* 1988, S. 232; einen eindeutigen Zusammenhang mit den Suprematisten sieht Bruno Reichlin, vgl. ders. 1996, S. 13; vgl. auch Lesák, *Kulisse* 1988, S. 173.

⁸³ Kiesler und Raynal 1925, zit. n. Lesák, *Kulisse* 1988, S. 23.

⁸⁴ Doesburg 1926, S. 35–44.

Pavillon verweigert wurde und van Doesburg und auch Mondrian die Prinzipien ihrer Gestaltung allein durch Kieslers *Raumstadt* auf der Ausstellung vertreten sahen.⁸⁵ Theo van Doesburg förderte daraufhin Kieslers Ideen und gab ihm 1925 und 1927 die Gelegenheit, zwei Texte zur Architektur in *De Stijl* zu veröffentlichen: *L'Architecture Élémentarisée* und das Manifest *Vitalbau – Raumstadt – Funktionelle Architektur* zu seiner Ausstellungsinstitution für die *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*.⁸⁶ Van Doesburg setzte Kieslers Entwurf für seine eigenen Interessen ein, indem er das Manifest direkt vor einen eigenen Artikel über die Ablehnung der De Stijl Bewegung für die Gestaltung des Niederländischen Pavillons platzierte. Die Aufmerksamkeit, die Kieslers Projekt so zuteil wurde und die Vermittlung van Doesburgs hatten den Vorschlag des Bauhausverlag zur Folge, das im Manifest behandelte Thema der „Raumstadt“ zu einem ganzen Buch auszuweiten.⁸⁷ In dem 1926 erschienenen 10. Bauhausbuch von Jacobus Johannes Pieter Oud über Holländische Architektur wurden die nächsten in Vorbereitung begriffenen Bände angekündigt [Abb. 14]. Darunter befand sich auch Kiesler mit dem Titel *Neue Formen der Demonstration. Die Raumstadt*. Unter den Autoren der angekündigten Schriften war ein Großteil der mit Kiesler befreundeten Künstler zu finden: Filippo Tommaso Marinetti, Tristan Tzara und Hans Arp, Theo van Doesburg, Ludwig Mies van der Rohe, Le Corbusier, Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy und auch die Amerikanerin Jane Heap, die Kiesler nach New York einlud, um auch dort die *Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik* zu zeigen. Kieslers Abreise 1926 erscheint überstürzt, was auf mangelnde Folge-Projekte in Europa zurückzuführen sein könnte. Auch das Buchprojekt wurde nie realisiert. Trotzdem blieb Kiesler noch bis 1929 der De Stijl-Ästhetik treu und gestaltete beispielsweise das *Film Guild Cinema* in New York mit neoplastizistischem Vokabular [Abb. 15]. Die Fassade orientierte sich stark am *Café de Unie*, das Jacobus Johannes Pieter Oud 1925 in Amsterdam realisiert hatte [Abb. 16].⁸⁸ Eine Abbildung davon in *Contemporary art applied to the store and its display* brachte Kiesler, ebenso wie das gesamte Buch, ein großes Lob von van Doesburg ein, der es unter dem Titel *Vier wichtige Publikationen zur neuen Architektur in Het Bouwbedrijf* besprach und vor allem die Typografie als beispielhaft hervorhob, den inhaltlichen Ansatz aber, aufgrund der von ihm empfundenen Unterordnung der Kunst unter die „großkapitalistische Handelsmentalität“ ablehnte.⁸⁹

1930 kehrte Kiesler für knapp zwei Monate nach Paris zurück, wo er auch van Doesburg ein letztes Mal traf. Trotz seiner vielen Kontakte haben sich in dieser Zeit keine neuen Projekte in Europa ergeben, die ihn zu einer Rückkehr veranlasst hätten. Er stand nun beruflich und privat zwischen Europa und den USA, eine Rolle, die Kiesler auf eine Weise zu liegen schien und ihm ermöglichte, sowohl als Vermittler wie auch als unabhängiger Beobachter und Kritiker zu agieren und einen eigenen autonomen künstlerischen Standpunkt einzunehmen.⁹⁰

⁸⁵ In *De Stijl* veröffentlichte Kiesler einen Text mit Abbildungen über das Wiener Ausstellungssystem und sein *Manifest. Vitalbau-Raumstadt-Funktionelle Architektur* zur Pariser Ausstellung, vgl. Kiesler, *Vitalbau* 1925. Auf der nächsten Seite folgte von van Doesburg der *Appel de Protestation contre le refus de la participation du groupe De Stijl à L'Exposition des Arts Décoratifs (Section des Pays Bas)*.

⁸⁶ Kiesler, *Vitalbau* 1925, S. 141–147; Kiesler, *Architecture* 1927, S. 101f.

⁸⁷ Vgl. Lesák, *Kulisse* 1988, S. 170.

⁸⁸ In seiner Publikation *Contemporary Art applied to the Store and its Display*, New York 1930 bildete Kiesler Ouds *Café de Unie* auf S. 86, eine Seite vor seinem Entwurf des *Film Guild Cinema*, ab.

⁸⁹ Vgl. Doesburg 1930, S. 401–403, zit. n. Doesburg 1990, S. 311–315.

⁹⁰ Vgl. Linder 1997, S. 126.

2.2.1 Vorbild Futurismus

Die Auffassung des Raumes als Bestandteil eines Gebäudes oder eines einzelnen Kunstwerks und die Bedeutung der „Dynamik“ für den Umgang mit Raum in Architektur und Kunst, wie sie bei van Doesburg und Kiesler zu finden sind, können zu einem großen Teil auf die Theorien der italienischen Futuristen und insbesondere auf Umberto Boccioni zurückgeführt werden. Der ungarische Konstruktivist und Herausgeber der in Wien erscheinenden Zeitschrift *MA*, Lajos Kassák, leitete 1922 die Entwicklung der „dynamischen Kunst“ aus dem Futurismus her und schrieb ihr dann eine Fortsetzung im Suprematismus und „Proun“ zu.⁹¹ Die für van Doesburg und Kiesler maßgeblichen futuristischen Begriffe „Dynamismus“, „Simultaneität“, „Vierte Dimension“, „Physische Transzendenz“, „Umwelt-Skulptur“, „Spannung“, „Kraftlinien“ und „Intuition“ sollen an dieser Stelle in ihrem Gesamtzusammenhang erläutert werden, bevor näher auf die einzelnen Aussagen van Doesburgs und Kieslers eingegangen wird.

„Dynamismus“, „Simultaneität“

Filippo Tommaso Marinetti beschreibt im erstem *Manifest des Futurismus* (20.02.1909)⁹² eine Verknüpfung des Raumes mit Bewegung, die die Geschwindigkeit in der technisierten Welt verherrlicht. Geschwindigkeit wird dabei aber nicht als konkret messbare Einheit, sondern als eine absolute Größe verstanden, die Ausdruck nicht nur der modernen Zivilisation, sondern des Lebens selbst ist.

„Zeit und Raum sind gestern gestorben. Wir leben bereits im Absoluten, denn wir haben schon die ewige, allgegenwärtige Geschwindigkeit geschaffen.“⁹³

In *Die Futuristische Malerei – Technisches Manifest* (11.04.1910)⁹⁴ findet sich eine Erweiterung dieser Aussage und der Begriff des „universellen Dynamismus“ wird erstmals erläutert. Im Gegensatz zur bisherigen Konzeption der Malerei geht dieser wie Boccioni 1914 feststellt, von einer gänzlich anderen „Auffassung der Struktur der Materie“ aus.⁹⁵ Da es nach futuristischer Vorstellung in der Realität keinen Stillstand, sondern nur immerwährende simultane Bewegung und Überschneidung und Durchdringung von Bewegungsabläufen gibt, kann auch ein Bild oder eine Skulptur keinen Augenblick festhalten, der dem Betrachter frontal präsentiert wird, sondern nur – wie auch der Betrachter selbst – Teil dieser Dynamik sein. Der Betrachter befindet sich aus diesem Grund nie außerhalb oder vor dem Kunstwerk. Darum heißt die Devise: „Wir setzen den Beschauer mitten ins Bild.“⁹⁶ Nur täuscht die aktionistische Geste darüber hinweg, dass dem Künstler gar keine andere

⁹¹ Kassák (1922), S. o.S.: „Unser Zeitalter ist eine Periode der losgelösten und irren Bewegung [...] Die Kunst des heutigen Menschen ist die dynamische Kunst. Sie ist eine Bewegung, die zuweilen als Reaktion der Gegenbewegung, zuweilen als Bewegung um sich selbst willen auftritt. Diese Phase der Kunst wurde als Erfüllen des Lebens durch den Futurismus eingeleitet, fand ihre Fortsetzung mit gesteigerten Ansprüchen im Suprematismus und lebte zuletzt als aggressiv angreifende, ja eroberungslüsterne Kraft im Proun fort.“ Zitat vgl. Lesák 1988, S. 56.

⁹² Marinetti 1909.

⁹³ Ebd., zit. n. Apollonio 1972, S. 33f.

⁹⁴ Boccioni u.a. 1910.

⁹⁵ Vgl. Boccioni 1914, zit. n. Feierabend 2006, S. 195.

⁹⁶ Boccioni u.a. 1910, zit. n. Apollonio 1972, S. 41.

Wahl bleibt, da der Betrachter unter diesen Voraussetzungen ohnehin ein Bestandteil der dynamischen Struktur wäre.

„Vierte Dimension“

Die „dynamische Form“ des Kunstwerks vergleicht Boccioni mit einer vierten Dimension, die durch ihre „Kontinuität“ Zeitlichkeit beschreibt.⁹⁷ Er definiert das Ziel, dem Kubismus neben dem Raum auch die Zeit hinzuzufügen und stellt den Futurismus an das Ende einer Entwicklungslinie nach Kubismus und Impressionismus.⁹⁸ Der Kubismus wird kritisch betrachtet und allein als „analytische Aufzählung“ verstanden, die „das Studium der Beziehungen der Kräfte zwischen Objekt und Objekt“ noch vermeidet.⁹⁹ Der Impressionismus dagegen ist Boccionis Ansicht nach schon der erste Schritt, „der auf das reine poetische Spiel (der Massen, der Linien oder der Lichter) zwischen Objekt und Umwelt aufbaut.“¹⁰⁰ Diese beiden Ansätze gilt es, nach Boccioni, zu einem dynamischen „Ganzen“ zu vereinen.¹⁰¹ Für die Auffassung des Kunstwerkes bedeutet dies, dass es weder Stillstand noch Abschluss oder Begrenzung gibt, da die Umwelt immer auch Teil des Werkes ist.

„Werfen wir also alles über den Haufen und proklamieren wir die ABSOLUTE UND VOLLSTÄNDIGE ABSCHAFFUNG DER ENDLICHEN LINIE UND DER IN SICH GESCHLOSSENEN STATUE, REISSEN WIR DIE FIGUR AUF, UND SCHLIESSEN WIR DIE UMWELT IN SIE HINEIN.“¹⁰²

„Physische Transzendenz“

Die dynamischen Kräfte, die auf Umwelt, Mensch und Kunstwerk wirken, werden zum Thema des Kunstwerkes gemacht. Die Vorstellung von sich in verschiedenen räumlichen Ebenen überlappenden Kräften bezeichnet Boccioni 1912 in seinem *Vorwort zum Katalog der Ausstellungen* als „physische Transzendenz“.¹⁰³ Die künstlerische Behandlung des Themas ist abstrakt, wobei die bildnerische Umsetzung von Boccioni als Äquivalent des Lebens angesehen wird.¹⁰⁴ Man könne die Natur sogar erschaffen, „indem man ihre unendlichen Erscheinungsformen interpretiert“.¹⁰⁵

„Umwelt-Skulptur“, „Spannung“

In diesem Zusammenhang prägte Boccioni auch den Begriff der „Umwelt-Skulptur“,¹⁰⁶ unter dem er ein Ein- und Auswirken zwischen Skulptur und Umwelt versteht. Ausgangspunkt der Skulptur ist der Kern des Werkes, die „zentripetale Konstruktion“, deren Kräfte auf die Umwelt ausstrahlen und als „zentrifugale Konstruktion“ das Objekt „in der Umgebung definieren“.¹⁰⁷ Boccioni geht also nie von einzelnen, getrennten Objekten in einem leeren Raum, sondern von einer Verflechtung von „Formen

⁹⁷ Vgl. Boccioni 1914, zit. n. Feierabend 2006, S. 220.

⁹⁸ Vgl. ebd., S. 243.

⁹⁹ Vgl. Boccioni 1914, zit. n. Feierabend 2006, S. 199.

¹⁰⁰ Vgl. ebd., S. 203.

¹⁰¹ Vgl. ebd., S. 254.

¹⁰² Boccioni 1912, zit. n. Apollonio 1972, S. 70.

¹⁰³ Vgl. Boccioni u.a. 1912, zit. n. Apollonio 1972, S. 63.

¹⁰⁴ Vgl. Boccioni 1914, zit. n. Feierabend 2006, S. 195.

¹⁰⁵ Vgl. ebd., S. 167.

¹⁰⁶ Vgl. Boccioni 1912, zit. n.: Apollonio 1972, S. 72.

¹⁰⁷ Vgl. Boccioni 1914, zit. n. Feierabend 2006, S. 195.

oder Richtungen“ aus. Den Raum zwischen den Gegenständen bezeichnet er als „Zusammenhänge von Materie unterschiedlicher Spannung“,¹⁰⁸ die für die Gestalt des Gegenstandes maßgeblich sind.

„Es ist der Raum zwischen Gegenstand und Gegenstand, der den plastischen Wert bestimmt, und deren wechselseitigen Wirkungen sind die Ursachen für die dramatische Entfaltung der Kräfte.“¹⁰⁹

„Kraftlinien“

Der Begriff „Kraftlinien“ meint sowohl die räumliche Struktur wie auch das formale künstlerische Mittel, um die Kraft der „Dynamik“ darstellbar zu machen. So sollen die vom Künstler eingesetzten Linien angeben, wie sich das Kunstwerk „gemäß dem Streben seiner Kräfte zergliedern“ würde.¹¹⁰ Hierbei ist nicht Kraft im Sinne eines Bewegungsablaufes gemeint, sondern als ein absoluter dynamischer Ausdruck. Demgemäß überschrieb Boccioni 1914 das 9. Kapitel als „Absolute und Relative Bewegung“.¹¹¹ Linien und Umrisse in der Skulptur sind daher nicht Momentaufnahmen, sondern „Richtungen der bildnerischen Kräfte (Kraftlinien), die zwischen dem konkreten Gerüst der Wirklichkeit (Intelligenz) und seiner veränderlichen, unendlichen und bewegten Aktion (Ahnung) schweben.“¹¹²

„Intuition“

Mit der „Intuition“ kommt ein irrationaler Element zu der auf den ersten Blick rationalen oder zumindest wissenschaftsoptimistischen und fortschrittsgläubigen Theorie der Futuristen hinzu und wird der „konkreten Wirklichkeit (Intelligenz)“ gegenübergestellt.¹¹³ Boccioni stellt die Intuition als eine Art geistiges Gegenstück zur „Bewegung der Materie“ dar, als „dynamische Definition der Empfindung“, mit der die Welt erfahren wird. Mit „Intuition des Leben“ meint Boccioni ein umfassendes, auf Dynamik fußendes Lebensprinzip.¹¹⁴

2.2.2 Theo van Doesburg: „Elementarismus“

Theo van Doesburg begann sich Anfang der zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts in seiner künstlerischen Position mehr und mehr von Piet Mondrian zu distanzieren. Auch was die Auseinandersetzung mit neuen Raumtheorien und deren Rolle für die Kunst betraf gingen ihre Meinungen auseinander. Mondrians Ziel war die Verkörperung von absoluten Ideen und allgemeingültigen Wahrheiten durch ein strenges formales System.¹¹⁵ Theo van Doesburg dagegen zielte mit seinen theoretischen Überlegungen ab Mitte der zwanziger Jahre auf die Erforschung von künstlerischen Umsetzungsmöglichkeiten der Relativitätstheorie. Er interessierte sich allerdings nicht für die Theorie in ihrer Gesamtheit, sondern ausschließlich für den 1905 in der Speziellen

¹⁰⁸ Vgl. ebd., S. 230.

¹⁰⁹ Boccioni 1914, zit. n. Feierabend 2006, S. 222.

¹¹⁰ Boccioni 1914, zit. n. Feierabend 2006, S. 216.

¹¹¹ Vgl. ebd., S. 216.

¹¹² Vgl. ebd., S. 108.

¹¹³ Zum Verhältnis der futuristischen Auffassung von Intuition und Henri Bergsons *Schöpferische Freiheit* (1907), vgl. Milan 2009, Kapitel V.2 „L'évolution créatrice et l'intuition“, S. 138–145.

¹¹⁴ Vgl. Boccioni 1914, zit. n. Feierabend 2006, S. 195.

¹¹⁵ Vgl. Henderson 1983, S. 334.

Relativitätstheorie formulierten Aspekt der Zusammenführung von Raum und Zeit in einer vierten Dimension, also für jenen Punkt der Theorie, der für die menschliche Wahrnehmung der Umwelt von großer Bedeutung war und in der breiten Öffentlichkeit am stärksten diskutiert wurde.¹¹⁶ Van Doesburg war bereits durch futuristische Schriften zu diesem Thema geprägt und angeregt worden, wenn nicht durch Umberto Boccionis *Pittura Scultura futuriste* (1914)¹¹⁷ so doch durch den Artikel *La peinture d'avant-garde* von Gino Severini, zunächst publiziert im *Mercure de France* (1917)¹¹⁸ und dann von van Doesburg in den ersten Nummern von *De Stijl* (1918) wiederabgedruckt.¹¹⁹ Severini sprach sich dort bereits für die vierte Dimension als „forme unique donnant la continuité dans l'espace“ aus.¹²⁰ Hier war van Doesburgs Ausgangspunkt für eine Umsetzung des Konzepts einer vierten Dimension in der Kunst. Dass er Severini als ersten Künstler ansah, der diesen Weg ging, beschrieb er selbst im Jahr 1929:

„L'explication scientifique (par Lorentz, Minkovsky, Hinton, Einstein) du continuum espace-temps s'est dégagée du caractère occulte, magique, que les gens en avaient, et il est maintenant temps d'introduire le concept d'une quatrième dimension dans les arts plastiques. Le premier à le faire, au moins théoriquement, a été le peintre Gino Severini.“¹²¹

Diese Verbindung zwischen Futurismus und De Stijl, beziehungsweise, Severini und van Doesburg wurde auch von Zeitgenossen wahrgenommen, wie aus einer Äußerung Sigfried Giedions aus dem Jahr 1927 abzulesen ist:

„Man wird erkennen, dass der Weg vom italienischen Futurismus nach Holland führt (Severini kommt in einer Folge von Aufsätzen über die 'Peinture d'avant-garde' gleich im ersten Jahrgang zu Wort und seine und Boccionis Bemühungen um eine 'vierte Dimension' in der Malerei bilden wohl den Grundstock zu Überlegungen, die heute noch nicht abgeschlossen sind).“¹²²

Mit dem Anspruch, die vierte Dimension künstlerisch darstellbar zu machen, stieß van Doesburg allerdings bei Mondrian auf große Zweifel, die sich auf die künstlerische Umsetzbarkeit seiner Ideen bezogen. Mondrian schrieb 1918 an van Doesburg:

„I'm extremely interested in your experiments with four-dimensionality, but I doubt if we can go very far towards representing it. We would have to develop another (new) sense, as I think occultism would have it.“¹²³

Hier zeichneten sich bereits erste Konflikte ab, die sich durch die Diskussion um die Diagonale und die Rolle der Architektur gegenüber der Malerei zuspitzen sollten und 1925 zum Bruch zwischen

¹¹⁶ Vgl. Müller 2004, S. 48f.

¹¹⁷ Boccioni 1914; vgl. Azar 2008, S. 56.

¹¹⁸ Severini 01.06.1917, S. 451–468.

¹¹⁹ Severini 1917/1918.

¹²⁰ Vgl. Severini 1918, H. 4, S. 47.

¹²¹ Doesburg 1929, S. 630.

¹²² Giedion 1927, S. 564.

¹²³ Piet Mondrian, Brief an Theo van Doesburg, 13.06.1918.

Mondrian und van Doesburg führten.¹²⁴ Die Schlagkraft von van Doesburgs Theorien, darunter die von Beginn an geforderte Ausweitung der Malerei auf die Architektur, die Klarheit der neoplastizistischen Kunst gekoppelt mit seiner ausgeprägten Persönlichkeit und der Überzeugungskraft seines Auftretens bei Vorträgen in Deutschland und Frankreich und während seiner Lehrtätigkeit in Weimar Anfang der zwanziger Jahre, war überaus ansteckend und rief große Begeisterung unter seinen Zuhörern hervor.¹²⁵ Eine Reihe unterschiedlichster Architekten und Künstler, darunter auch Friedrich Kiesler, wurden von van Doesburgs Person angezogen. Die Zeitschrift *De Stijl* entwickelte sich Dank van Doesburg zu einer Art Sammelbecken der europäischen Avantgarde, wobei die Zeitschrift verschiedene Phasen durchlief, in denen der jeweils dominante Einfluss einer Künstlerbewegung wechselte.¹²⁶ Ihnen allen stellte van Doesburg mit der Zeitschrift eine internationale Plattform zur Verfügung,¹²⁷ die auch Friedrich Kiesler für die Verbreitung seiner Vorstellungen und für die Bekanntmachung seiner Person zugute kam. Der Einfluss Van Doesburgs in seiner Rolle als Botschafter neuer Gedanken über Kunst, Architektur und ihrem Verhältnis zum Raum war in dieser Zeit außerordentlich groß und ist möglicherweise sogar höher einzuschätzen als sein Einfluss als Maler oder Architekt der De Stijl Bewegung. Die praktische Umsetzung seiner Ideen in Kunst und Architektur war jedoch ein kritischer Punkt, obwohl van Doesburg genau vom Gegenteil überzeugt war, was sich an mehreren polemischen Kommentaren über das Bauhaus ablesen lässt.¹²⁸ In vielen Äußerungen von Zeitgenossen über van Doesburg fällt aber genau diese Einschätzung, eines mangelnden Praxisbezugs, besonders auf. So kritisierte Adolf Behne anlässlich der Bauhausausstellung 1923 das Auseinanderklaffen von Theorie und Praxis an den durch de Stijl beeinflussten Werken. Er wies auf inhaltliche Abstriche hin, die bei der Umsetzung in die Praxis gemacht wurden:

„[...] heel dikwijls schijnt de aesthetische vooropgezetheid met de practische functie vrijwel samen te vallen, al blijft het conflict voelbar en is het resultaat een compromis en geen synthese van idee en praktijk.“¹²⁹

Lázló Moholy-Nagy kam zu einer ähnlich kritischen Einschätzung, würdigte aber rückblickend 1939 in einem Brief an Sigfried Giedion van Doesburgs Leistung auf theoretischem Gebiet und dessen Einfluss auf die Architektur. Dabei ging er auch speziell auf van Doesburgs Formulierung eines neuen Raum-Konzeptes ein:

„I personally believe that Doesburg was a formalist as an architect and painter but as a theoretician he was mostly of intuitive power which was admirable. It is very natural that he, growing out from Cubism, had more healthy ideas about architecture than most of his Dutch contemporaries who based their work more upon Wright's than on a new space conception.“¹³⁰

¹²⁴ Vgl. Frampton 1982, S. 111.

¹²⁵ Vgl. Herzogenrath 1988, S. 61.

¹²⁶ Vgl. Frampton 1982, S. 99–123.

¹²⁷ Vgl. Friedman 1982, Vorwort S. 7.

¹²⁸ „Wat het Bauhaus te Weimar, door innerlijke verdeeldheid, niet in vier jaar vermocht te bereiken, nml. een objectieven grondslag voor gemeenschappelijke 'bouw' te leggen, dat vermocht De Stijl in 8 maanden, aangezien hier een methode gevolgd werd, die onmiddellijk uit de realiteit en de *collectieve erkenning* voortkwam.“, Doesburg 1923, S. 83.

¹²⁹ Behne 1923, S. 246.

¹³⁰ Lázló Moholy-Nagy, Brief an Sigfried Giedion, 4.11.1939.

2.2.2.1 Die Definition von Raum und Zeit als „polare Kräfte“ (1922)

Eine erste künstlerische Aussage zum Problem von Raum und Zeit machte van Doesburg in seinem Vortrag *Der Wille zum Stil*,¹³¹ mit dem Zusatz *Neugestaltung von Leben, Kunst und Technik*. Das Manuskript des Weimarer Vortrags publizierte er im Februar 1922 in *De Stijl*, bevor er seine Thesen am 29. März desselben Jahres in Jena und im Anschluss daran in Berlin vorstellte.¹³² Van Doesburgs darin erläuterte Grundannahme beruhte auf einer durch „polare Kräfte“ strukturierten Welt. Das Leben an sich und der Mensch selbst seien durch Gegensatzpaare wie Negativ-Positiv, Dynamisch-Statisch, Horizontal-Vertikal, Natur-Geist bestimmt, die sich in stetigem Kampf miteinander befänden. Der Sinn des Lebens wie der Kunst sei es, ein Gleichgewicht zwischen den Elementen herzustellen. Eine Art Synthese, die, laut van Doesburg, in der Kunst zum Ausdruck von Harmonie und „vitaler Ruhe“ führe.¹³³

„Jeder Künstler – mag er der Vergangenheit angehören oder nicht – versucht durch sein Ausdrucksmittel über die Natur oder äußerliche Formen hinaus das Gleichgewicht zwischen beiden Extremen herzustellen, in jeder großen Kunst, ob sie individuell oder kollektiv als Stil erscheint, gibt sich dieses Gleichgewicht als Harmonie oder Ruhe kund.“¹³⁴

Durch seine Auseinandersetzung mit der Speziellen Relativitätstheorie kam Van Doesburg zu dem Schluss, Raum und Zeit als ein weiteres Gegensatzpaar in das System der „polaren Kräfte“ zu integrieren.¹³⁵ Der Gedanke eines Gegensatzes von Raum und Zeit, der eigentlich dem in der Speziellen Relativitätstheorie begründeten Abhängigkeitsverhältnis widersprach, kann mit der Tatsache erklärt werden, dass die Wahrnehmung der vierdimensionalen Welt für den Menschen weiterhin unmöglich blieb. Raum und Zeit waren trotz der neuen Theorien für die Anschauung voneinander getrennte Realitäten. So ergab sich ein Widerspruch, den van Doesburg mit der Struktur der „polaren Kräfte“ zu lösen versuchte.¹³⁶ An dieser Stelle ist eine deutliche Abkehr des an der menschlichen Wahrnehmung orientierten künstlerischen Denkens von den eigentlichen physikalischen Aussagen der Speziellen Relativitätstheorie festzustellen.

2.2.2.2 „Chromoplastik“ : Farbräume als künstlerische Synthese von Raum und Zeit (1922)

Die in *Der Wille zum Stil* publizierten Ausführungen van Doesburgs gaben noch keine präzisen Lösungsmöglichkeiten an, wie die Zeitdimension in ein Kunstwerk integriert werden könnte, um so ein Gleichgewicht zwischen Raum und Zeit im Sinne der „polaren Kräfte“ zu schaffen. Van Doesburg beschrieb zunächst am Beispiel von Bart van der Leek das malerische Vorgehen seiner Zeitgenossen:

¹³¹ Doesburg 1922, H. 2, S. 23–32; H. 3, S. 33–41.

¹³² Vgl. Müller 2004, S. 48f.

¹³³ Vgl. Doesburg 1922, H. 2, S. 24.

¹³⁴ Ebd., S. 27.

¹³⁵ Vgl. ebd., S. 32.

¹³⁶ Vgl. Müller 2004, S. 50.

„Exakter Ausdruck, wirklicher Ausgleich zwischen räumlichen [sic!] und zeitlichen Momenten war nur durch Mechanisierung der Bildfläche möglich. [...] Auf die überwiegend horizontale Bildfläche wird das malerische Zeitgefühl durch Betonung des Nacheinander durch Wiederholung eines bestimmten Motivs zum Ausdruck gebracht.“¹³⁷

Diese Beschreibung traf ebenso auf die Vorgehensweise der Futuristen zu, die van Doesburg an dieser Stelle indirekt kritisierte, indem er das Mittel der Motivwiederholung für die malerische Umsetzung von Zeit als mimetisch und damit als unzureichend bezeichnete:¹³⁸

„Trotzdem erscheint hier das Zeitmoment noch naturhaft nicht kunstmässig, d.h. nur mit rein malerischen Mitteln gestaltet.“¹³⁹

Für eine Lösung des Problems griff Van Doesburg auf seine Erfahrungen mit farbiger Innen- und Außenraumgestaltung zurück, die er seit 1916 bei gemeinsamen Projekten mit J. J. P. Oud und Jan Wils gemacht hatte [Abb. 17]¹⁴⁰ und erklärte das Zeit-Raumproblem zum „Farb-Raumproblem“:¹⁴¹

„In der modernen Architektur ist das Farb-Raumproblem das wichtigste und schwierigste Problem unserer Zeit. Ich bin der Meinung, dass die Lösung nur von einer monumentalen Synthese zu erwarten ist. Der Ausgleich von räumlichen und zeitlichen Momenten ist nur in der Chromoplastik zu finden, d.h. in der malerischen Komposition des dreidimensionalen Raumes.“¹⁴²

Bei dieser Aussage handelte es sich aber nicht um einen allgemeinen Konsens und viele Zeitgenossen, besonders Architekten, hätten vermutlich die Bedeutung der Farbe in der Architektur keineswegs so hoch eingeschätzt wie van Doesburg und das „Farb-Raumproblem“ auch nicht als zentral bezeichnet. Van Doesburg nahm hier eine Art Kunstgriff vor, indem er die Farbe und damit die Rolle der Malerei bei der Diskussion um die Darstellbarkeit von Raum und Zeit ins Spiel brachte. Greift man auf das von ihm gewählte Begriffspaar mit den beiden Polen Zeit und Raum zurück, so würde der Zeit die Farbe und dem Raum die Architektur entsprechen. Van Doesburg schwebte ein neuer Umgang mit Farbe vor, der zu einer Verbindung von Raum- und Zeitmomenten führen sollte, wie er sie ideal durch die Möglichkeiten der von Viking Eggeling und Hans Richter entwickelten neuen Filmtechnik verkörpert sah,¹⁴³ auch wenn ein Vergleich zwischen zwei so unterschiedlichen Techniken wie Malerei und Film, damals wie heute, keine breite Basis bietet:

„Durch diese Anwendung der Filmtechnik (durch gleichzeitiges Neben und Nacheinander) für die rein gestaltende Malerei, ist ihr die Möglichkeit gegeben: die künstlerische Lösung von Statik und

¹³⁷ Doesburg 1922, H. 2, S. 32.

¹³⁸ Vgl. Müller 2004, S. 51.

¹³⁹ Doesburg 1922, H. 2, S. 32.

¹⁴⁰ Vgl. Straten 2000, S. 56f.

¹⁴¹ Vgl. Müller 2004, S. 53.

¹⁴² Doesburg 1922, H. 3, S. 39.

¹⁴³ Vgl. Müller 2004, S. 54.

*Dynamik, von Räumlichen und Zeitlichen, eine Lösung die der künstlerischen Zeitforderung entspricht.*¹⁴⁴

Für den Bereich der Skulpturen fasste Van Doesburg die Arbeiten Archipenkos ebenso wie die von ihm definierte „Chromoplastik“ und die neue Filmtechnik sogar unter den Begriff „moderne Bewegungskunst“ zusammen und stellte sie gewissermaßen auf dieselbe Stufe. Somit wäre die „künstlerische Lösung“ des Zeit-Raumproblems oder „Farb-Raumproblems“ also nicht eine besondere Art von Malerei oder Skulptur, sondern die Erzeugung von Dynamik und die damit verbundene Wahrnehmung in zeitlichen Abschnitten. Streng genommen wäre also für eine Synthese der „polaren Kräfte“ – Raum und Zeit – neben der Architektur, oder einer anderen raumbildenden Kunst, eigentlich nur die Bewegung notwendig und könnte ebensogut ohne die Malerei auskommen. Diese Aussage ließ van Doesburg durch die Einführung des „Farb-Raumproblems“ allerdings nicht gelten, sondern wies, im Gegenteil, der Malerei eine unverzichtbare Rolle zu.

2.2.2.3 Dynamik der Farbe und Zeitempfindung in der Architektur (1924/1925)

In Zusammenarbeit mit Cornelis van Eesteren entwickelte van Doesburg seit 1923 zwei Wohnhäuser – die *Maison d'Artiste* und die *Maison Particulière* – bei deren Konzeption er die seit 1922 propagierte Raum-Zeit-Synthese in Form von Modellen und Zeichnungen erstmals praktisch anwendete [Abb. 18]. Beide Projekte wurden 1923 in der Ausstellung *Les architectes du groupe De Stijl* in Leonce Rosenbergs Pariser Galerie L'Effort Moderne ausgestellt.¹⁴⁵ Eine Erklärung van Doesburgs zur neuen Architektur wurde erstmals 1924 in *De Stijl*¹⁴⁶ und dann 1925 in erweiterter Form unter dem Titel *l'évolution de l'architecture en Hollande* in der französischen Zeitschrift *L'Architecture Vivante*¹⁴⁷ veröffentlicht.¹⁴⁸ Der Artikel stellte siebzehn architektonische Prinzipien auf, die die neue Architektur direkt in Beziehung zu einer vierdimensionalen Welt der Raum-Zeit setzten.¹⁴⁹

„10. Zeit und Raum. – Die neue Architektur rechnet nicht nur mit dem Raum, sondern auch mit der Zeit als architekturelem Wert. Die Vereinigung von Raum und Zeit gibt der architekturellen Erscheinung ein vollständigeres Aussehen.

*11. Das Plastische Aussehen wird durch die vierte Dimension der Raum-Zeit erreicht.*¹⁵⁰

Für die Umsetzung fasste van Doesburg den Ausdruck von Dynamik durch Farbe im weitesten Sinn als stellvertretend für die Zeitdimension auf. Er setzte die Farbe zunächst zur Unterscheidung der verschiedenen Flächen seiner Konstruktion ein, um sie gleichwertig nebeneinander zu stellen und sie so aus der baulichen Hierarchie – bestehend aus Haupt- und Nebenansichten und aneinander gefügten

¹⁴⁴ Doesburg 1922, H. 3, S. 39.

¹⁴⁵ Vgl. Müller 2004, S. 65.

¹⁴⁶ Doesburg, *beeldende architectuur* 1924, S. 78–83.

¹⁴⁷ Doesburg, *L'évolution* 1925, S. 14–20.

¹⁴⁸ Vgl. Henderson 1985, S. 199.

¹⁴⁹ Vgl. ebd., S. 200.

¹⁵⁰ Doesburg, *L'évolution* 1925, S. 18.

Kuben – zu lösen.¹⁵¹ Die Wahl der axonometrischen Darstellung, die van Doesburg und van Eesteren benutzten und die auch am Bauhaus zur Selbstverständlichkeit wurde,¹⁵² ist möglicherweise durch El Lissitzkys *Prounen*-Abbildungen inspiriert.¹⁵³ Die Axonometrie betonte die Gleichwertigkeit der Flächen des Entwurfs aus allen vier Blickwinkeln, Vogel- und Froschperspektive. Durch die fehlenden perspektivischen Verzerrungen entstand ein schwebender Eindruck der Architektur im Raum.¹⁵⁴ Parallel arbeitete van Doesburg an den *Architekturanalysen* und den ersten *Kontra-Konstruktionen*, die sich mehr und mehr vom konkreten Architekturmodell lösten und schließlich als autonome Kompositionen von Farbfeldern angesehen werden konnten [Abb. 19].

Ähnlich wie bei El Lissitzkys 1925 formulierter Definition des „Irrationalen Raumes“,¹⁵⁵ fasste auch van Doesburg die Farbe als Energieträger auf und nutzte das optische Phänomen einer scheinbaren Entfernung, die durch die unterschiedliche Farbintensität zweier Flächen auf weißem Grund wahrgenommen wurde. El Lissitzkys „Irrationaler Raum“ richtete sich nicht nach den bisher bekannten Regeln der Perspektive, sondern ließ je nach optischer Wahrnehmung sowohl eine dynamische Raumentwicklung nach vorn wie auch in die Tiefe zu. Eine Wahrnehmung die vom Prinzip des „Neckerschen Würfels“ abgeleitet war. Hierbei handelte es sich um die Visualisierung einer bereits im 18. Jahrhundert beobachteten optischen Täuschung, die eine geometrische Figur bei längerer Betrachtung sprunghaft in einem anderen räumlichen Zusammenhang erscheinen lässt. Die Vorderseite und die Rückseite der Figur kehren sich dabei um:¹⁵⁶

„Der suprematistische Raum lässt sich sowohl nach vorn zu, vor der Fläche, als auch in die Tiefe hinein gestalten. Wenn wir die Fläche des Bildes als 0 bezeichnen, können wir die Tiefenrichtung – (negativ) und die Vorderrichtung + (positiv), oder umgekehrt, nennen. Wir sehen, dass der Suprematismus die Illusionen des planimetrischen 2dimensionalen Raumes, die Illusionen des 3dimensionalen perspektivischen Raumes von der Fläche weggefegt und die letzte Illusion des irrationalen Raumes mit unendlicher Dehnbarkeit in den Tiefen- und Vordergrund geschaffen hat.“¹⁵⁷

Van Doesburg arbeitete offensichtlich ebenfalls mit der von Charles Howard Hinton Ende des 19. Jahrhunderts entwickelten Theorie des Hyperraums, der für seine Konstruktion des Tesserakts beziehungsweise „Hyperkubus“¹⁵⁸ das Phänomen des „Heckerschen Würfels“ aufgegriffen hatte, wie an van Doesburgs Zeichnungen, beispielsweise *Grundelement der Skulptur* (1922), abzulesen ist [Abb. 20]. Das wahrgenommene Vor- und Zurückspringen der Flächen, gleichbedeutend mit einem zeitlichen Wechsel zwischen verschiedenen Perspektiven, diente Hinton als Begründung seines

¹⁵¹ Vgl. Müller 2004, S. 169.

¹⁵² Wie etwa bei Herbert Bayer, Alfred Arndt, Walter Gropius, vgl. Herzogenrath 1988, S. 62.

¹⁵³ Vgl. Henderson 1985, S. 201.

¹⁵⁴ Vgl. Straten 2000, S. 70.

¹⁵⁵ Lissitzky (1925) 1993, S. 107.

¹⁵⁶ Vgl. Stommer 1992, S. 142.

¹⁵⁷ Lissitzky (1925) 1993, S. 338.

¹⁵⁸ Zuerst von Van Doesburg abgebildet in: Ders., *beeldende architectuur* 1924, S. 78–83, auf deutsch: Die neue Architektur und ihre Folgen, in: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* 9 (1925), S. 502, mit der Erläuterung: „Einfache Darstellung des neuen (zentrischen und peripherischen) Raumes der architektonischen Gestaltung“; später als Illustration in: *De Stijl* 7 (1927), H. 79–84, S. 21f., mit der Erläuterung: „Tesseract – Une nouvelle dimension pénètre notre conscience scientifique et plastique.“

Anspruchs auf Vierdimensionalität.¹⁵⁹ Ähnlich könnte sich van Doesburg die dynamische Wirkung seiner Farbgestaltung im architektonischen Raum vorgestellt haben, um damit „die vierte Dimension der Raum-Zeit“ zu erreichen, so wie er es in *l'évolution de l'architecture en hollande* gefordert hatte. In jedem Fall gab van Doesburg Hinton 1929 in seinem *Artikel Der Kampf um den neuen Stil* als einen für seine Arbeit maßgeblichen Theoretiker an.¹⁶⁰ Aus der Zerlegung des architektonischen Körpers in farbige Flächen leiteten Theo van Doesburg und Cornelis van Eesteren ihre neue architektonische Wahrnehmung des Raumes ab, die nicht mehr zwischen Innen- und Außenraum unterschied.

„VI. Wir haben durch das Durchbrechen der Geschlossenheit (Wände) die Dualität zwischen Innen und Aussen aufgehoben.“¹⁶¹

Van Doesburg strich bei seinen Erläuterungen besonders die Bedeutung von Simultaneität der Wahrnehmung von Innen- und Außenraum heraus. Umberto Boccioni hatte Simultaneität bereits für die Umsetzung von Dynamik, beziehungsweise Geschwindigkeit, in Malerei und Skulptur als elementar bezeichnet und dem Begriff 1914 in *Pittura Scultura Futurista. Dinamismo Plastico* ein eigenes Kapitel gewidmet.¹⁶² Bei van Doesburgs ergibt sich allerdings ein Widerspruch, da er die Simultaneität der Wahrnehmung nicht nur, wie Boccioni, auf die zwei- oder dreidimensionale Darstellung, etwa in Form einer Zeichnung oder eines Modells bezieht, sondern sie zur Lösung des Raum-Zeit-Problems auch für die Architektur fordert. Ein Gebäude lässt simultane Wahrnehmung – verschiedener Perspektiven, mehrerer Räume, von Innen- und Außenraum oder von Innen- und Außenwänden – jedoch kaum zu, weil es im Ganzen nur schrittweise erfahren werden kann. Hier zeigt sich ein weitere Schwierigkeit einer praktischen Umsetzung der Theorien van Doesburgs.

2.2.2.4 „Elementarismus“: Die Verbindung von Malerei und Architektur (1926)

Seinen neuen dynamischen Stil nannte van Doesburg „Elementarismus“¹⁶³ und bezeichnete ihn in seinem Aufsatz über Malerei und Plastische Kunst 1926 schließlich als „das Äquivalent zur Relativität“,¹⁶⁴ was nach van Doesburgs künstlerischer Deutung dem Ausgleich zwischen den „polaren Kräften“ Raum und Zeit entsprechend müsste. Dabei war es nicht der Wechsel der Farbflächen allein, der Dynamik erzeugte oder gar synonym für das „Zeitmoment“ im Raum stand. Diese anfänglich so stark hervorgehobene Qualität der Farbe trat nun sogar in den Hintergrund und van Doesburg betonte mit der Rolle des Betrachters, der sich innerhalb der Architektur bewegt, immer mehr einen messbaren zeitlichen Ablauf.

¹⁵⁹ Vgl. Henderson 1985, S. 203.

¹⁶⁰ Vgl. Doesburg 1929, S. 630.

¹⁶¹ Doesburg/Eesteren 1923/1924, S. 91, zit. n. Jaffé 1967, S. 178.

¹⁶² „Simultaneität ist der Zustand, in dem die verschiedenen Elemente zu Tage treten, die den Dynamismus bilden. Sie ist also die Wirkung jener großen Ursache: *des universellen Dynamismus*. Sie ist der lyrische Ausdruck der modernen Auffassung des Lebens, die auf der Schnelligkeit und Gleichzeitigkeit von Wissen und Kommunikation beruht.“, Boccioni 1914, S. 240.

¹⁶³ Zur Herleitung des Begriffes der „elementaren Kunst“ in der Zeit, vgl. Nerdinger 1981, S. 90.

¹⁶⁴ Vgl. Doesburg 1926, S. 40.

„Was verstehen wir nun endlich unter einer ‘gestaltenden’ Anwendung der Farbe im Raum? Seit dem Anfang der sogenannten Stilbewegung haben wir diese Frage sowohl praktisch als theoretisch zu lösen versucht. Sie ergab sich von selbst aus den Konsequenzen der Bildermalerei. Nachdem davon jede Illusion entfernt war, und das Bild aufgehört hat, eine in sich abgeschlossene individuelle Ausdrucksform unserer Privaterlebnisse zu sein, kam die Malerei mit dem Raum, und was noch wichtiger war, mit DEM MENSCH in Berührung. Es entstand eine Beziehung von Farbe zum Raum, und von Mensch zur Farbe. Durch diese Beziehung des ‘bewegenden Menschen’ zum Raum ergab sich eine neue Empfindung in der Architektur, die Empfindung der Zeit nämlich. Die Fährte des Menschen im Raum (von links nach rechts, von vorne nach hinten, von oben nach unten) wurde für die Malerei in der Architektur von prinzipieller Bedeutung. Wurde der Mensch durch das statische Bild an einen bestimmten Punkt gefesselt, und hat die dekorative ‘monumentale Wandmalerei’ ihn schon für einen kinetischen ‘linearen’ Ablauf des Malerischen im Raum empfindlich gemacht, die gestaltende RAUM-ZEITMALEREI sollte es ihm ermöglichen, den ganzen Inhalt des Raumes malerisch (optisch-esthetisch) zu empfinden. Diese Empfindung war neu, ebenso neu wie die erste Empfindung einer Flugzeugfahrt im freien Raum.“¹⁶⁵

Diese Art der Architekturserfahrung durch Bewegung im Raum war keineswegs neu und auch die in Verbindung zur Architektur wahrgenommene Malerei war im Grunde spätestens seit der illusionistischen Ausmalung von Renaissancepalästen erreicht worden. Allerdings verfolgte van Doesburg mit seiner Malerei, im Gegensatz zu Beispielen aus früheren Jahrhunderten, nicht eine illusionistische Verschleierung der Architektur oder ein Spiel zwischen täuschend und echt, sondern beabsichtigte mit architektonischen Flächen und Farbflächen eine Synthese gleichwertiger Elemente, die eine gemeinsame Aussage verfolgten. Van Doesburg verband mit „Elementarismus“ also offenbar neben dem Ziel eines „Äquivalents zur Relativität“ noch einen zweiten Punkt: die ideale Vorstellung eines „Gesamtkunstwerks“, im Sinne einer Synthese aus Malerei und Architektur.¹⁶⁶

„Es handelte sich bei dieser Malerei nicht darum, den Menschen an der bemalten Wandfläche herumzuführen damit er die malerischen Entwicklung des Raumes von Wand zu Wand beobachten konnte, sondern vielmehr darum, eine synoptische Wirkung von Malerei und Architektur hervorzurufen. Um das zu erreichen, mussten die gemalten Flächen sowohl architektonisch als malerisch in Beziehung stehen. Das ganze musste als ein fester Körper gestaltet sein.“¹⁶⁷

Van Doesburg sah durch die Ausweitung der Malerei auf die Architektur, beziehungsweise durch die Verbindung von Malerei und Architektur und die zeitliche Wahrnehmung des Raumes durch den Betrachter das, ähnlich von den Futuristen bereits 1912 formulierte, Ziel für eine Raum-Zeit-Malerei

¹⁶⁵ Doesburg, *Farben* 1928, S. 34.

¹⁶⁶ Diesen Gedanken hatte van Doesburg bereits seit 1917 verfolgt: „Wanneer op het niveau, waarop de schilderkunst als beeldende kunst thans staat, alles gezegd zal zijn, zal ook hieruit weer een nieuwe aesthetische mogelijkheid voortkomen, die het uitdrukkingsgebied zal vergrooten en de menschenlijken geest weder in opwaartsche richting zal verplaatsen. Niet de toegepaste, maar de monumentaal-samenwerkende kunst ligt voor ons, waarin de verschillende geestelijke uitingwijzen (bouw- beeldhouw, schilderkunst, muziek en het Woord) harmonisch — d. i. elk afzonderlijk winnende door medewerking eener andere — tot verwezenlijking van eenheid zullen komen. Niet op verbrokkelde toepassing zal de geest van den nieuwen kunstenaar gericht zijn maar op monumentale samenwerking.“ Doesburg 1917, S. 43f.

¹⁶⁷ Doesburg, *Farben* 1928, S. 34.

verwirklicht, „den Menschen statt vor, in die Malerei hineinzustellen“.¹⁶⁸ Allerdings war diese Aussage von Boccioni weniger konkret gemeint, sondern bezog sich auf die im Bild ausgedrückten Kräfte, deren Kraftlinien in den Raum hinein und durch „physische Transzendenz“ auf den Betrachter wirkten.¹⁶⁹ Van Doesburg übernahm futuristische Aussagen wortwörtlich und setzte sie in eigener Sache ein, um, wie hier, einen Bezug zwischen Malerei und Architektur herzustellen. Diese Aussage ist auf ihre Weise besonders entlarvend, zeigt sie doch den bei van Doesburg dominanten Blickwinkel des Malers. Trotz aller Bemühungen um eine Verschmelzung von Malerei mit Architektur in einer Raum-Zeit-Malerei lag van Doesburgs Hauptaugenmerk weiterhin auf der Malerei an sich. Dies war auch der Punkt, der rückblickend – besonders bei van Doesburgs Gestaltung des *Café Aubette* in Straßburg (1926–1928) – kritisiert wurde [Abb. 21, 22, 23]. In späteren Untersuchungen wurde ihm vorgeworfen, dass er keine adäquate Umsetzungsmöglichkeit seiner innovativen Theorien fand und eigentlich die Räume der *Aubette* nur mit vergrößerten Gemälden auskleidete:

„In reality, however, van Doesburg here disguised his inability to come to grips with space in practical terms by blowing up his countercompositions into gigantic murals. He turned the project into an exercise in environmental calligraphy, chromatically exalting in itself, and expressive of van Doesburg’s true artistic nature.“¹⁷⁰

2.2.3 Friedrich Kiesler: „Tensionism“ und „Endlessness“

Bei Friedrich Kiesler ist ein starkes Vertrauen in die neuen naturwissenschaftlichen Erklärungen des Raumes und eine Begeisterung für die scheinbare Klarheit wissenschaftlicher Erklärungen in einem Artikel von 1924, im Katalog der *Internationalen Ausstellung neuer Theatertechnik* in Wien, zu spüren. Kiesler schien davon überzeugt, dass er selbst wissenschaftlich arbeitete und verwendete ein wissenschaftliches Vokabular, mit dessen Hilfe er seine künstlerischen Gedanken zu fassen und sogar berechenbare Regeln für im Regelfall unberechenbare künstlerische Prozesse, wie die Gestaltung eines Bühnenraumes, aufzustellen versuchte:

*„Man kann zusammenfassend, das Gestaltungsgesetz der G.K.-Bühne mit der Formel ausdrücken:
G = Bühne + Elemente x Bewegung.“¹⁷¹*

Hierbei handelte es sich jedoch um einen einmaligen Ausflug Kieslers in die Welt der Mathematik. Sein Interesse an naturwissenschaftlichen Erkenntnissen sollte er allerdings beibehalten und sich bei

¹⁶⁸ Ebd., S. 36.

¹⁶⁹ „Der Wunsch, die ästhetische Emotion dadurch zu verstärken, daß die gemalte Leinwand irgendwie mit der Seele des Betrachters zu einer Einheit verschmolzen wird, hat uns zu der Erklärung veranlaßt, daß heute *der Betrachter mitten in das Bild gesetzt werden muß*. Er wohnt der Handlung nicht bei, sondern nimmt an ihr teil. Wenn wir einen Aufstand malen, dann werde die Fäuste ballende Menge und die dröhnenden Angriffe der Reiterei auf der Leinwand zu Linienbündeln, die in bezug auf die generelle Heftigkeit des Bildes allen Kräften entsprechen, die am Kampf teilnehmen. Diese Kraft-Linien müssen den Betrachter einhüllen und mit sich reißen, so daß er ebenfalls gezwungen wird, mit den Gestalten des Bildes zu kämpfen. Auf Grund dessen, was der Maler Boccioni so treffend physische Transzendenz genannt hat, streben alle Gegenstände durch ihre Kraft-Linien nach dem Unendlichen, und unsere Intuition stellt ihre Kontinuität fest. Diese Kraft-Linien müssen wir zeichnen, wenn wir das Kunstwerk zur wahren Malerei zurückführen wollen.“, Boccioni u. a. 1912, zit. n. Apollonio 1972, S. 63.

¹⁷⁰ Polano 1982, S. 89.

¹⁷¹ Kiesler, *Débâcle* 1924, S. 58.

seiner weiteren Beschäftigung mit dem physikalischen Raum und den neuen Theorien über ein Raum-Zeit-Kontinuum auf eine künstlerische Sprache und Vorgehensweise besinnen.

Die Raumvorstellungen, denen sich Kiesler in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts gegenübergestellt sah, waren ein heterogenes Gemisch. Rationalen Analysen und wissenschaftlichen Theorien standen theosophische und populärwissenschaftliche Traktate, okkultistische und metaphysische Vorstellungen gegenüber. Der Dualismus von wissenschaftlichem Anspruch und pseudowissenschaftlichen Vorstellungen, der schon in den Ansätzen der Künstlerbewegungen zu Anfang des Jahrhunderts zu beobachten war und den Friedrich Teja Bach in Zusammenhang mit dem Werk Brancusis unter dem Titel „Esoterik und Modernität“ untersucht hat,¹⁷² galt auch für die nachfolgende Künstlergeneration, zu der Kiesler gehörte. Das naturwissenschaftliche und philosophische Interesse vieler Künstler jener Zeit führte sie zu mehr oder minder esoterischen Quellen. Diese quasireligiöse Suche nach Sinn gebenden Theorien scheint vor allem Ausdruck einer Sehnsucht nach gesellschaftlicher und künstlerischer Erneuerung gewesen zu sein.¹⁷³ Innerhalb Kieslers Werk ist dieses Spannungsverhältnis aus rationalen und irrationalen Komponenten bis an das Ende seines Lebens zu beobachten.

Spätestens nachdem Kiesler Theo van Doesburg 1923 in Berlin kennengelernt hatte, ist davon auszugehen, dass er sich mit dem prominenten Künstler, seinen Ansichten und deren seiner Mitstreiter, zumindest indirekt, über die von van Doesburg herausgegebene Zeitschrift *De Stijl* vertraut machte. Es ist nicht belegt, welchen Eindruck Kiesler durch die veränderte Sichtweise der Künstler von der Verbindung aus wissenschaftlicher Theorie und künstlerischer Arbeit gewann, und wie er die Aussicht auf unzählige neue künstlerische Möglichkeiten angesichts eines veränderten Raum-Zeit-Verständnisses in der Mitte der zwanziger Jahre beurteilte. Kieslers Situation ist aber mit der des etwas jüngeren Cornelis van Eesteren vergleichbar, der van Doesburg 1922, ein Jahr vor Kiesler, kennenlernte. Es ist wahrscheinlich, dass die neuen Erkenntnisse auf Kiesler einen ähnlich starken Eindruck machten wie auf van Eesteren, der seine Einschätzung der Tragweite der physikalischen Theorien, gefiltert durch van Doesburgs Schriften, für seine künstlerische Entwicklung am 11. Mai 1922 in einem Tagebucheintrag beschrieb:

„Gestern nachmittag einige Bücher von van Doesburg angesehen, ich habe sie mir aufgeschrieben und auch ein paar von ihm bekommen. Unsere Bekanntschaft ist für mich von großer Bedeutung, glaube ich. Auch wenn ich mich nicht durch seine Theorie bestimmen lasse, wird er doch von großem Einfluß auf meinen Werdegang sein. Ich habe das Gefühl, daß dieses Philosophieren über moderne Erkenntnisse und wissenschaftliche Theorien mir ungeahnte Perspektiven eröffnet, endlos.“¹⁷⁴

Zu welchen Schlüssen Kiesler durch seine eigene Auseinandersetzung mit diesem Thema gelangte, kann anhand des 1925 für die Österreichische Theatersektion auf der *Exposition Internationale des*

¹⁷² Vgl. Bach, *Esoterik* 1987.

¹⁷³ Vgl. ebd., S. 142f..

¹⁷⁴ Eesteren zit. n. Bollerey 1999, S. 128.

Arts Décoratifs et Industriels Modernes in Paris entstandenen Projektes der *Raumstadt* und den in der Zeitschrift *De Stijl* erschienenen Artikeln untersucht werden.

2.2.3.1 Die Manifeste *La Contre Architecture* (1925) und *Architecture Elémentarisée* (1927)

1925 gab Kiesler mit dem in der *Raumstadt* verwendeten Vokabular ein klares Votum für die De Stijl-Gruppierung ab: Von Mai bis Oktober stellte er ein Gerüst aus Horizontalen und Vertikalen und mit eingehängten zum Teil farbigen Flächen aus, das scheinbar ohne Verankerung richtungslos im Raum schwebte. Es folgte das gemeinsam mit Maurice Raynal formulierte Blatt zur Ausstellung mit dem Titel *La Contre-Architecture* (15.05.1925) [Abb. 24],¹⁷⁵ mit einer knappen Zusammenfassung seiner Forderungen aus dem im April 1925 verfassten und in *De Stijl* publizierten Manifest *Vitalbau-Raumstadt-Funktionelle Architektur*,¹⁷⁶ die er zwei Jahre später noch einmal in französischer Sprache unter dem Titel *L'Architecture Elémentarisée*¹⁷⁷ in *De Stijl* veröffentlichte [Abb. 25]. Hier bezog er sich auf van Doesburgs Kontra-Konstruktionen und seine Theorien über eine neue dynamische Kunstrichtung – den „Elementarismus“. Ungefähr gleichzeitig mit Kieslers Manifest erklärte van Doesburg, mit den 1924 in *De Stijl* und 1925 in *L'Architecture Vivante* erschienenen Artikeln, seine Berufung auf den Zusammenhang von Raum und Zeit in einer vierten Dimension. 1926 betitelte Theo van Doesburg seinen neuen dynamischen Stil „Elementarismus“ und bezeichnete ihn in seinem Aufsatz über Malerei und Plastische Kunst 1926 als „Äquivalent zur Relativität“.¹⁷⁸

Aus dieser Gegenüberstellung lässt sich schließen, dass Kiesler sowohl 1925 mit dem Titel *La Contre-Architecture* als auch mit dem veränderten Titel *L'Architecture Elémentarisée* von 1927 bewusst auf den Aspekt des „Raum-Zeit-Kontinuums“ anspielte, den van Doesburg eindeutig mit „Elementarismus“ und „Kontra-Konstruktion“ verbunden hatte. Erstaunlicherweise lässt der Inhalt von Kieslers Manifest und den daraus entnommenen Passagen kaum Ähnlichkeiten zur De Stijl-Programmatik im Allgemeinen, noch speziell zu van Doesburgs Artikeln über „Kontra-Konstruktionen“ oder „Elementarismus“ erkennen. Kiesler benutzte die entliehenen Titel also offenbar nur als Stichworte, denen er durch seine eigenen Erläuterungen einen neuen Sinn gab. Kiesler wendete sich im Text anderen Richtungen zu und sprach sich etwa für eine von der Erde gelöste Architektur ohne „Fundament“ oder „statische Achse“ aus. Dies sind Merkmale, die zeitgleich an konstruktivistischen Entwürfen, wie etwas El Lissitzkys *Wolkenbügel* (1924) abzulesen sind.¹⁷⁹

An diesem Beispiel ist deutlich zu erkennen, dass sich Kiesler bei seiner Arbeit stets mehrerer Quellen bediente, aber mit keiner Richtung eindeutig identifizierte. Daher ist auch seine Verbindung zu van Doesburg nicht als typisches Lehrer-Schüler-Verhältnis anzusehen, bei dem sich der Schüler nah am Werk seines Lehrers und Förderers bewegt. Kieslers über die Arbeit von van Doesburg hinaus entwickelte Ideen über Raum werden bei einer näheren Analyse der Texte unter Einbeziehung von

¹⁷⁵ Kiesler/Raynal 1925, zit. n. Lesák, *Kulisse* 1988, S. 23; vgl. Doesburg, *beeldende architectuur* 1924; Doesburg, *L'évolution* 1925.

¹⁷⁶ Kiesler, *Vitalbau* 1925, S. 141–147.

¹⁷⁷ Kiesler, *Architecture* 1927, S. 101f.; vgl. Doesburg 1926.

¹⁷⁸ Vgl. Doesburg 1926, S. 40.

¹⁷⁹ Vgl. Lesák, *Kulisse* 1988, S. 172f.

Kieslers nachträglichen Aussagen aus den dreißiger Jahren deutlich. In einem Artikel über sein 1933 entworfenes *Space-House* schrieb Kiesler 1934:

„That in our present state of accident of handi- and machinecraft and of accidental state- and private-ownership organic result in Buildings cannot be achieved. But also: before even such an attempt might be made: the plan of a unified architectural principle must first be ready, and to my knowledge there is none to-day other than my own first attempt which I defined as Time-Space-Architecture in my manifesto, published 1924 in De Stijl and demonstrated in the ‘City in Space’ at the World’s Fair in Paris, 1925.“¹⁸⁰

Rund 10 Jahre später identifizierte Kiesler mit dieser Äußerung die in seinem Pariser Manifest beschriebene Architektur klar als Ausdruck des „Raum-Zeit-Kontinuums“. Im Text des Manifestes selbst finden sich dazu allerdings kaum Anhaltspunkte. Er enthielt nur eine Forderung, die sich überhaupt mit Zeit auseinandersetzte:

„...die Zeitstadt: weil die Zeit der Massstab ihrer Raumorganisation ist...“¹⁸¹

Der inhaltliche Schwerpunkt des Manifestes lag eindeutig nicht auf einer Umsetzung der Speziellen Relativitätstheorie in Architektur, sondern auf der Begründung einer sozialen Utopie, zu deren formalen Bedingungen unter anderem ein bewusstes Verhältnis von Zeit und Raum gehörte. Kiesler wies dem Entwurf 1934 nachträglich, durch seine spätere Darstellung eine Bedeutung zu, die so in seinem Manifest von 1925 noch nicht zu erkennen war. Dies ist vor allem ein Beleg für Kieslers anhaltende Beschäftigung mit dem Thema Raum.

Betrachtet man Kieslers Verhältnis zu van Doesburg, so widerspricht seine Zielstrebigkeit und Bestimmtheit bei der Umsetzung einer Art raumfüllenden *Kontra-Konstruktion* durch die *Raumstadt* und bei der Wahl der Artikelüberschriften gewissermaßen seiner unbestimmten Äußerung über die Rolle der Zeit für den Entwurf. Dieses wäre aber gerade für eine Arbeit, im Sinne van Doesburgs zentral gewesen. Möglicherweise hat sich Kiesler in dieser Zeit erst einer künstlerischen Raumvorstellung im Sinne eines „Raum-Zeit-Kontinuums“ angenähert oder die Zeitkomponente hat ihn im Gegensatz zum Raum grundsätzlich sehr viel weniger interessiert.

2.2.3.2 „Tensionism“: Elastizität von Architektur und Leben (1925, 1930)

Ein bemerkenswerter Punkt in Kieslers Manifest von 1925, der auf den ersten Blick nicht im Zusammenhang zu seiner Auseinandersetzung mit dem „Raum-Zeit-Kontinuum“ steht, ist die Forderung nach einem „System von Spannungen (tension) im freien Raume“.¹⁸² In van Doesburgs

¹⁸⁰ Kiesler 1934, S. 292f. Diese Angabe Kieslers ist falsch. Das *Manifest. Vitalbau-Raumstadt-Funktionelle Architektur* ist auf den 19. April 1925 datiert und wurde in *De Stijl* 6 (1925), Heft 10–11 publiziert. In jedem Fall ist das Manifest erst nach Eröffnung der Ausstellung (1.4.–31.10.1925) entstanden.

¹⁸¹ Kiesler, *Vitalbau* 1925, S. 141.

¹⁸² Ebd.

Schriften findet sich der Begriff der Spannung erst drei Jahre später im Artikel *Farbe in Raum und Zeit* (1928) und bezeichnet das Verhältnis gegensätzlicher Energien unterschiedlicher Farbtöne.¹⁸³ Farbe stellte in diesem Zusammenhang nicht nur ein künstlerisches Mittel dar, sondern war, wie auch bei Kasimir Malewitsch oder El Lissitzky, als Energiezustand zu verstehen, mit dem die Gegensätze erzeugt werden konnten, die ein ausbalanciertes Gleichgewicht ausmachten. Das Wirken der Kräfte, durch die Positionierung unterschiedlicher Farben, bezeichnete van Doesburg als „Spannung“:

*„So wie die verschiedenen Farben (Rot-Blau-Gelb z.B.) jede für sich eine eigene Energie vertreten, so vertreten auch die modernen Materialien (Beton, Eisen, Glas z.B.) jedes für sich eine eigene Energiekraft. Blau und Gelb z.B. bilden zwei vollständig entgegengesetzte Energien. Diesen Gegensatz nenne ich eine Spannung.“*¹⁸⁴

Bis 1928 aber sprach van Doesburg noch nicht von Spannung, sondern nur von „Ausgleich“ und „Harmonie“, die es zwischen den Gegensätzen zu schaffen galt. Kieslers Begriff der „Spannung im freien Raum“ kann in diesem Fall also nicht auf van Doesburg zurückgeführt werden. An dieser Stelle scheint sich Kiesler auf eine andere Quelle bezogen zu haben. Die dafür in Frage kommende Anregung könnte Kiesler durch El Lissitzky erhalten haben. In seinem Vortrag *Neue Russische Kunst* bediente sich El Lissitzky des Ausdrucks der „Spannung“ und erläuterte damit die Art der Beziehungen, wie sie der Suprematismus durch die Gestaltung von Flächen und Farben darstellte:

*„Es entstand nicht eine persönliche Angelegenheit eines individuellen Malers, es sollte ein System allgemeiner Gültigkeit entstehen. Dieses System musste zu seiner Auswirkung einen eigenen Raumausdruck für sich gestalten. Das ist die weiße Fläche – die Unendlichkeit. [...] So nehmen wir in der Geschichte der Malerei eine Reihe von Raumeindrücken wahr, darin der Suprematismus das letzte Glied ist. Die neuen Raumeindrücke entfernen sich aus der mit Malerei gefüllten Fläche der Leinwand. Der Suprematismus hat das Dynamische in sich eingeschlossen, das Dynamische als Quelle der Kraftspannungen. Der Suprematismus hat nicht eine Bewegung dargestellt wie der Impressionismus, er hat nicht die Erscheinungen der Bewegung beschrieben wie der Futurismus. Durch die Beziehungen der Flächen und Farben hat er dynamische Spannungen gestaltet.“*¹⁸⁵

El Lissitzky hielt diesen Vortrag 1923 in Berlin, in dem Jahr, als sich auch Kiesler in Berlin aufhielt und der Kontakt mit van Doesburg zustande kam. Theo van Doesburg war bereits seit 1922 mit El Lissitzky bekannt und konnte selbst den Vortrag in Berlin und auch in Amsterdam gehört haben. Es scheint, dass Kiesler in diesem Fall die Vorstellung der „Spannung“ vor van Doesburg verwendet hat und dabei möglicherweise auf El Lissitzky oder auf die von Boccioni bereits 1914 formulierten Aussagen zu räumlichen Spannungen zurückgriff. Interessant ist nun, welche Bedeutung Kiesler dem Begriff der „Spannung“ gab und wie er ihn mit der von van Doesburg übernommenen Vorstellung des „Raum-Zeit-Kontinuums“ kombinierte. Im Artikel *L'Architecture Élémentarisée* kürzte Kiesler den

¹⁸³ Vgl. Doesburg, *Farben* 1928.

¹⁸⁴ Doesburg, *Farben* 1928, S. 26.

¹⁸⁵ Lissitzky 1923, zit. n. ders. 1976, S. 338f.

Text des Manifestes und reduzierte ihn bis auf die fünf gestellten Forderungen. Im Manifest lauteten diese:

- „1. Umwandlung des sphärischen Raumes in Städte
2. Uns von der Erde loslösen, Aufgabe der statischen Achse
3. Keine Mauern, keine Fundamente
4. Ein System von Spannungen (*tension*) im freien Raume
5. Schaffung neuer Lebensmöglichkeiten und durch sie Bedürfnisse, die die Gesellschaft umbilden.“¹⁸⁶

Er veränderte die Reihenfolge und hob die Forderung „Un système de tension dans l’espace libre“ besonders hervor, indem er sie an die erste Stelle setzte. Dadurch wurde auch eine direkte Beziehung zwischen der Überschrift „Architecture Élémentarisée“ und „tension dans l’espace“ hergestellt:

„Un système de tension dans l’espace libre.
Changement de l’espace en urbanisme.
Aucun fondement, aucun mur.
Se détacher de la terre, suppression de l’axe statique.
En créant de nouvelles possibilités de vivre, il se crée une nouvelle société.“¹⁸⁷

Nachträglich, in der Publikation *Contemporary Art applied to the Store and its Display* aus dem Jahr 1929/1930 nahm Kiesler wieder auf sein Pariser Manifest *Vitalbau-Raumstadt-Funktionelle Architektur* und den Ausdruck „Spannung“ Bezug. Er integrierte dort eine englische Übersetzung des Textes unter einem neuen Titel *Manifesto of Tensionism. Organic Building. The City in Space. Functional Architecture* [Abb. 26].¹⁸⁸ Unter der Überschrift „Horizontalism ist the Forerunner of the coming Tensionism“ erläuterte Kiesler in einem vorangestellten Absatz seine architektonische Vorstellung von „Tensionism“. Damit führte er einen neuen Begriff ein und grenzte sich gegenüber van Doesburg und El Lissitzky ab:

„In the manifesto which appeared in the ‘De Stijl’ magazine in April 1925, I tried to embody the ideas of this architectural system of the future which I called ‘Tensionism’.“¹⁸⁹

Im Text des Manifestes war besonders eine Passage hervorgehoben, die die dynamische, flexible Natur des neuen architektonischen Systems charakterisierte:

„But we must have organic building; the city in space; functional architecture:
ELASTICITY OF BUILDING ADEQUATE TO THE ELASTICITY OF LIVING.“¹⁹⁰

¹⁸⁶ Kiesler, *Vitalbau* 1925, S. 144.

¹⁸⁷ Kiesler/Raynal 1925, zit. n. Lesák, *Kulisse* 1988, S. 23.

¹⁸⁸ Kiesler, *Contemporary* 1930, S. 48.

¹⁸⁹ Ebd., S. 48.

¹⁹⁰ Ebd., S. 49.

Wie sich anhand der angeführten Zitate Kieslers aus den dreißiger Jahren zeigen lässt, haben sich in Kieslers Verständnis mit einem zeitlichen Abstand von rund fünf Jahren zwei Hauptaspekte seines Pariser Projektes herauskristallisiert, die offenbar auf zwei unterschiedliche Quellen zurückgehen und von Kiesler zu seiner persönlichen Vorstellung von „Tensionism“ zusammengesetzt wurden: „Space-Time-Architecture“ und „System von Spannungen“. Im Laufe der dreißiger und vierziger Jahre erweiterte Kiesler den Begriff „Tensionism“ durch ein Gemisch aus organischen Architekturauffassungen, biologischen und strukturalistischen Ansätzen.¹⁹¹

2.2.3.3 „Tensionism“: Ausdruck von Organik (1930)

Der Ausdruck „Spannungen im freien Raum“, wie ihn Friedrich Kiesler 1925 in seinem *Manifest.Vitalbau-Raumstadt-Funktionelle Architektur* verwendete,¹⁹² weist darauf hin, dass er bei dieser Art der Verbindung an eine Form von Energie und nicht an materielle Verbindungselemente dachte. Eine ähnliche Vorstellung formulierte parallel László Moholy-Nagy im Bauhaus-Buch *Von Material zu Architektur* (1929)¹⁹³ und leitete daraus Modelle für ein „kinetisch-konstruktives System“ ab [Abb. 27]:¹⁹⁴

„die tatsache einer kinetischen plastischen ausdrucksform führt zu der anerkennung eines raumzustandes, der nicht das ergebnis der lagebeziehungen von starren volumen ist, sondern von sichtbaren und unsichtbaren wirksamkeiten der bewegungstatsachen und bewegungsformationen, unter umständen also aus beziehungen von kraftfeldern besteht.“¹⁹⁵

Für Kiesler bedeutete „Tensionism“ dagegen eine dehnbare räumliche Spannung beziehungsweise eine flexible Verbindung, die sich bestimmten Veränderungen und Einflüssen anpasst und die er bereits 1929/1930 als „organisch“ bezeichnete.¹⁹⁶ In Kieslers posthum veröffentlichten Buch *Inside the Endless House*, einer chronologisch geordneten Sammlung von Aufzeichnungen und tagebuchartigen Beschreibungen, findet sich unter dem Titel *Towards the Endless Sculpture* (25.07.1956) eine ausführliche Thematisierung des Verhältnisses von Kunst und Natur mit der Frage nach Äquivalenten in der Kunst. Hier geht Kiesler auch auf eine Übertragbarkeit von „time-space-continuity“ auf durch Menschen erschaffene künstlerische Objekte ein:

„Isn't the dimensioning of space-distances, the exactitude of intervals, the physical nothingness which links the solid parts together so powerfully – isn't this the major device for translating nature's time-space continuity into man-made objects?“¹⁹⁷

¹⁹¹ Diese Entwicklung wurde zuerst von Dieter Bogner angesprochen, vgl. Bogner, *Strukturdenken* 1988, S. 209.

¹⁹² Kiesler, *Vitalbau* 1925, S. 141.

¹⁹³ Vgl. Moholy-Nagy (1929) 1968, S. 204, Abb. 178.

¹⁹⁴ Vgl. Krufft (1985) 1991, S. 445, Anm. 177.

¹⁹⁵ Vgl. Moholy-Nagy (1929) 1968, S. 202.

¹⁹⁶ Vgl. Kiesler, *Contemporary* 1930, S. 48.

¹⁹⁷ Kiesler, *Inside* 1966, S. 27.

Mit dieser Aussage zog Kiesler schließlich 1956 (publiziert 1966) eine Verbindung zwischen einem physikalischen „Raum-Zeit-Kontinuum“ und seiner persönlichen Vorstellung von „Tensionism“. Eine Übersetzbarkeit des physikalischen Begriffs „space-time-continuity“ auf ein künstlerisches Objekt hängt Kieslers Ansicht nach von der Berücksichtigung der Hauptmerkmale, der „räumlichen Spannung“ oder den Intervallen zwischen allen festen Körpern und ihrer Dimensionierung, ab. Im Gegensatz zu van Doesburg interpretierte Kiesler also „space-time continuity“ nicht als Synthese von „polaren Kräften“ in einer 4. Dimension, sondern betonte vielmehr die Vorstellung einer „räumlichen Spannung“, die sich beliebig fortsetzt und so eine räumliche und durch ihren Rythmus auch eine zeitliche Kontinuität darstellt. Kieslers Auffassung von „Tensionism“ als Gestaltungsgrundlage geht von einem bewussten Umgang mit dem die Objekte umgebenden Raum, mit „Leere“ und mit „Zwischenräumen“ innerhalb eines Kunstwerkes aus. Damit steht er der von Boccioni 1914 in *Futurismus Malerei Skulptur* beschriebenen Bedeutung des Zwischenraums ganz nah.

Auch wenn Kiesler in seinen Manifesten *La Contre-Architecture* und *L'Architecture Élémentarisée* keine direkten Aussagen zum „Raum-Zeit-Kontinuum“ gemacht hat, kann vermutet werden, dass er sich durch seine Titelwahl bewusst auf van Doesburgs Aussagen zur „Raum-Zeit“ bezog und auch die Theorien der Suprematisten und Futuristen und einzelne Begriffe, wie den der „Spannung“, nutzte, um zu einem eigenen Verständnis von „Raum-Zeit-Kontinuum“ in Architektur und Kunst zu finden. Ab Ende der zwanziger Jahre veränderte sich Kieslers Blickwinkel und er beschrieb „Tensionism“ als „organisch“. In Kieslers Texten war nun weniger von Physik oder Wissenschaft als von Natur die Rede.

Es ist Interessant festzuhalten, dass sich Kiesler nicht abrupt einer neuen Auffassung zuwandte und die alte ablegte, sondern, dass es in seinen theoretischen Äußerungen eine kontinuierliche Entwicklung gab, die, wie am Beispiel von „Tensionism“ aufgezeigt werden konnte, zu einer Vermischung einzelner Elemente führte. Bei seinen in der Praxis realisierten Werken sind diese Mischformen ebenfalls festzustellen. Obwohl sich mit der Pariser *Raumstadt* (1925) und dem *Endless Theatre* der New Yorker Theater-Ausstellung (1926) unmittelbar nacheinander eine rechtwinklige Struktur und eine ellipsoide Form gegenüber stehen, ist das *Endless Theatre* nicht als Bruch in Kieslers Werk,¹⁹⁸ sondern als eine Weiterentwicklung seiner Wiener *Raumbühne* von 1924 zu sehen, die in die zeitlich parallel verlaufenden Reformansätze innerhalb des Theaterbaus, mit Beispielen wie Farkas Molnars *U-Theater* (1923), Walter Gropius *Totaltheater* (1927) oder Andor Weiningers *Kugeltheater* (1927), eingereiht werden kann.¹⁹⁹

¹⁹⁸ Aufgrund Kieslers genauer Kenntnisse der aktuellsten Diskussion rund um die Theater- und Bühnenarchitektur seiner Zeit und seines eigenen bahnbrechenden Entwurfes der Raumbühne (1924), der ebenso wie andere zeitgleiche Beispiele mit kreisenden Formen arbeitete, erscheint die von Gunda Luyken geäußerte und auf Marc Dessauce zurückzuführende Vermutung unwahrscheinlich, es könne sich bei den Grundrissen des *Endless Theatre* (1925), die sich heute im Museum of Modern Art befinden, um optische Studien Marcel Duchamps handeln, die Kiesler unter seinem Namen ausstellte. Eine Ähnlichkeit zwischen Duchamps optischen Experimenten und den Grundrissen könnte möglicherweise auf einen formalen Einfluss hindeuten, muss aber nicht zwangsläufig die Autorschaft Kieslers in Frage stellen, vgl. Luyken 2002, Kapitel V.; Luyken 2009, mit Abb. 32–35; Dessauce 1996, S. 97–109.

¹⁹⁹ Vgl. Nerdinger (1985) 1996, S. 94–99.

2.2.3.4 „Endlessness“: Raum-Zeit-Kontinuum als organischer Prozess (1930–1961)

Begleitend zu Kieslers Äußerungen über den „Tensionismus“ kam es in seiner Publikation *Contemporary Art applied to the Store and its Display* (1930) zu weiteren Nennungen von Begriffen, die für sein Verständnis einer künstlerischen Deutung des Raum-Zeit-Kontinuums von Bedeutung waren. Eine Rolle spielte dabei die Vorstellung einer durch die Natur inspirierten ständigen Bewegung und Veränderung:

„Nature too is nothing but a single great organization of unities. The difference: Nature is in flux, art creations are static. And the more art creations give themselves up to the principle of flux, the more they deviate from Art and approach Nature. As music. As the film.“²⁰⁰

Die Vorstellung eines Kunstwerks, das sich im Zustand kontinuierlicher Bewegung befindet, erinnert stark an Henri Bergsons Begriff der „durée“,²⁰¹ unter dem er den unteilbaren, fließenden zeitlichen Bewegungsablauf verstand und das Leben als stetigen Wandel beschrieb:

„In Wahrheit aber verändern wir uns ohne Unterlaß, und schon der Zustand selbst ist Veränderung.“²⁰²

Künstler wie etwa Umberto Boccioni nutzten den Begriff der „durée“ bereits zu Anfang des Jahrhunderts für eine neue Vorstellung von Plastik und Skulptur, die Kunstwerk und Raum miteinander verband. In diesem Zusammenhang beschrieb Boccioni ein Ausdehnen und Ausstrahlen der Plastik von einem Zentrum in den Raum und bezeichnete diese Vision einer neuen Plastik als „Physische Transzendenz“.²⁰³ Das Kunstwerk bestand so nicht mehr aus der Plastik allein, sondern aus einem gesamten Bildraum.

Auch Kiesler verfolgte mit allen seinen Arbeiten, besonders aber mit seinen Skulpturen, das Ziel einer Verbindung von Kunstwerk und Raum. Im Unterschied zu Boccioni betonte er aber, dass das natürliche Phänomen der fließenden kontinuierlichen Veränderung, wie bei Wachstumsprozessen oder Mutationen, eine klare Aussage gegen eine starre Form des Kunstwerks und ein Argument für Bewegung und Veränderung oder zumindest Veränderbarkeit innerhalb der Struktur und dem Erscheinungsbild eines Kunstwerks selbst sei. Trotz dieser unterschiedlichen Auffassungen ist davon auszugehen, dass Kiesler das Stichwort „Flux“ bewusst verwendete und ihm Bergsons Begriff wie auch die futuristische Deutung geläufig waren. Möglicherweise spielen hier auch Mathieu H. J. Schoenmakers esoterische Schriften, die Standardlektüre der de Stijl-Mitglieder, und seine Beschreibungen der schöpferischen Kräfte und stetigen Dynamik in Natur und Universum eine Rolle.²⁰⁴

²⁰⁰ Kiesler, *Contemporary* 1930, S. 14.

²⁰¹ Bergson 1939; vgl. Petri 1974, S. 142.

²⁰² Bergson 1907, S. 9.

²⁰³ Boccioni, *Bildhauerkunst* 1912, zit. n. Apollonio 1972, S. 67.

²⁰⁴ Vgl. Wieczorek 2009, S. 15f.

Ab den dreißiger Jahren, besonders mit der Aufsatzserie *Design Correlation* im *Architectural Record* (1937) untersuchte Kiesler verschiedene gestalterische Themen und deren Bedingungen auf gegenseitige Abhängigkeitsverhältnisse hin und formulierte 1939 in dem Aufsatz *On Correalism and Biotechnique* eine Untersuchungs- und Gestaltungsmethode, die dynamische Wechselwirkungen zwischen Mensch und Umwelt berücksichtigte. Die spezielle Auseinandersetzung mit künstlerischen Prozessen wurde in den beiden Texten *Manifeste du Corréalisme* (1947) und *Menschen, Kunst und Architektur* (1947/1948) thematisiert. In den fünfziger und sechziger Jahren adaptierte Kiesler den Begriff des Raum-Zeit-Kontinuums, deutete ihn um und integrierte seine Vorstellung von der Veränderbarkeit eines Kunstwerks, indem er „Raum-Zeit-Kontinuum“ als ein natürliches allumfassendes Prinzip der stetigen Weiterentwicklung interpretierte, das für die gesamte Umwelt und auch die künstlerische Arbeit bestimmend sei.

„Strangely enough, what appears, in art and in life, to be a stand-still of plastic forms is actually only a slowdown in the creative evolution of space-time. We cannot escape it.“²⁰⁵

Er formulierte damit die Bedeutung des Begriffes „Raum-Zeit-Kontinuum“ neu und bezog ihn nicht nur auf die künstlerische Auffassung des Raumes, sondern betrachtete ihn als eine Art Lebensphilosophie. Zwischen allen Dingen und Lebewesen gebe es Verbindungen, aus denen sich Abhängigkeiten entwickeln, so dass ständige Bewegung und Veränderung die Elemente in einem endlosen Prozess miteinander verbänden. Alle Aussagen, seien sie wissenschaftlicher, religiöser oder künstlerischer Natur, die diesen Prozess nicht berücksichtigten und nur die Werte eines bestimmten Zeitpunktes zur Grundlage hätten, entsprächen, laut Kiesler, nicht dem aktuellen Weltbild.

„We humans, as part of the cosmos, are the link between the past and the future (belonging to us and to the world), and neither are we the product of the past alone nor of the present alone, nor of the dream-future alone. We must therefore reject biblical findings as ultimate facts, just as we must reject the scientist's assertions of the present as finite, as honest as they are, and evidently we must also reject the so-called documentaries of the biochemist, the physicist, the sociologist, as well as the projections of the parapsychologists, because their vivisections of life are two-dimensional by their very discipline of pinpointing data. Scientists are segregationists by the absolute character of their methods and tools, such as the microscope, as much as by their intellect, sharpened into a micro-focus of the totality of events. Their findings are not visions of facts in continuity (Einstein's term), a continuity which breeds the manifold dimensions of aggregates in time and space, impossible to pigeonhole, yet real as any of the scientific deductions.“²⁰⁶

Raum aufgefasst als „Raum-Zeit-Kontinuum“ bedeutete etwas kaum fassbares für Kiesler. Ohne Formen, die Raum definieren, sei er nicht wahrnehmbar. Dazu kam die endlose Ausdehnung des Raumes im Makro-Kosmos wie auch im Mikro-Kosmos.²⁰⁷

²⁰⁵ Kiesler, *Towards* 1956, S. 29.

²⁰⁶ Kiesler 1960, zit. n. ders., *Inside* 1966, S. 145f.

²⁰⁷ Kiesler 1961, zit. n. ders., *Inside* 1966, S. 394.

Kiesler nahm diesen Gedanken auf und versuchte ihn künstlerisch anzuwenden. Er verglich dabei das Kunstwerk mit einem Atom, in dem sich ein abgeschlossenes, unendliches Ganzes darstellt. Kiesler setzte dabei die Vorstellung von „Endless“ mit dem Begriff „Continuity“ gleich. Das Kunstwerk beschrieb er als eine Idee, den „Nucleus“, der sich vom kleinsten Punkt bis zu einem Lebensraum ausbreitet und eine Art endlosen künstlerischen Mikrokosmos darstellt.²⁰⁸ Hier scheint Kiesler die de Stijl-Idee des sich entfaltenden Raums aufzunehmen, wie sie die de Stijl-Künstler von Schoenmakers Begriff „beelding“ ableiteten.²⁰⁹ Georges Vantongerloo formulierte die dynamische Verbindung zwischen Teil und Ganzem, zwischen Punkt und Sphäre ab 1918 in seinen *Réflexions*.²¹⁰

Die Betonung des „Organischen“, im Sinne von Dynamik, Veränderung und Ausbreitung bei Kiesler scheint auf Anregungen aus der Biologie zurückzugehen, wie sie Kiesler etwa durch D’Arcy Wentworth Thompsons Buch *On Growth and Form* (1917)²¹¹ oder direkt über die Arbeit befreundeter Künstler wie etwa Hans Arp bekannt gewesen sein könnten. Mit Arp teilt Kiesler die Auffassung von der Kunst als einem der Natur vergleichbaren Prinzip:

„Nous ne voulons pas copier la nature. Nous ne voulons pas reproduire, nous voulons produire. Nous voulons produire comme une plante qui produit un fruit et ne pas reproduire. Nous voulons produire directement et non par truchement.“²¹²

Andererseits scheint Kiesler auch immer wieder auf bereits früher formulierte Vorstellung zu „Endlosigkeit“, etwa bei den Futuristen zurückzugreifen. Boccioni schrieb 1912 in *Die futuristische Bildhauerkunst*:

„Wir müssen vom zentralen Kern des Gegenstandes, den wir schaffen wollen, ausgehen, um die neuen Gesetze, d. h. die neuen Formen zu entdecken, die ihn unsichtbar, aber mathematisch berechenbar an das ÄUSSERE BILDNERISCHE INFINITUM und das INNERE BILDNERISCHE INFINITUM binden. Die neue Plastik wird also die Übertragung der atmosphärischen Ebenen, die die Dinge binden und durchkreuzen, in Gips, Bronze, Glas, Holz und in jedes beliebige andere Material sein. Diese Vision, die ich PHYSISCHE TRANSZENDENZ genannt habe [...], kann die Sympathien und geheimnisvollen Verwandtschaften, die die wechselseitigen formalen Einflüsse der Ebenen der Gegenstände schaffen, bildnerisch gestalten.“²¹³

Bezüglich einer Abgrenzung der Ansätze van Doesburgs und Kieslers muss festgehalten werden, dass der entscheidende Unterschied, trotz beider Interesse an einer künstlerischen Umsetzung eines Raum-Zeit-Kontinuums und dem Ziel einer Verbindung von Kunst und Raum, in Kieslers Öffnung des

²⁰⁸ „What does that all mean to us as plastic artists? It means that in a single sculpture, for example, we could present the infinite totality. [...] Thus the artist creates a new gravitational field, into which the observer is drawn. The second possibility is that you conceive of a sculpture, a painting, a building, a dance which expands from the nucleus of an idea to such vast dimensions that you can live with it. Art itself becomes the environment; in other words, the work steps down from the pedestal where it was an illustration of some idea or some memory and expands to become a living space. Thus it defines total space and induces endlessness in a concrete form.“, Kiesler 1961, zit. n. ders., *Inside* 1966, S. 394f.

²⁰⁹ Vgl. Wiczorek 2009, S. 16.

²¹⁰ Vgl. Vantongerloo, *Réflexions II* und *Réflexions II (suite)* 1919, vgl. Wiczorek 2009, S. 16.

²¹¹ Kiesler besaß laut Bücherinventar des Archivs der Friedrich und Lillian Kiesler Privat-Stiftung in Wien die Erstausgabe von 1917.

²¹² Arp, *Art concret* (1944), zit. n. Arp 1954, S. 183f.

²¹³ Boccioni, *Bildhauerkunst* 1912, zit. n. Apollonio 1972, S. 67.

Kunstwerks und seinem Wunsch nach permanenter Veränderbarkeit und Erweiterbarkeit – nach Elastizität – in Kunst und Architektur liegt. Damit formulierte er einen dynamischen Kunstbegriff, der im Grunde die Vorstellung eines fertigen oder vollendeten Werkes, wie sie noch von van Doesburg vertreten wurde, nicht mehr zuließ.

3. „L’Œuf de Kiesler“: Surreale Räume und erste Skulpturen

Friedrich Kieslers Verbindungen zu surrealistischen Gruppen und deren zentralen Protagonisten über mehr als 10 Jahre hinweg haben viele Spuren in seinem Werk hinterlassen. Trotzdem ist Kiesler kein Surrealist,²¹⁴ genauso wenig wie er als Vertreter des De Stijl angesehen werden kann. Wie Hans Arp gehörte auch Kiesler zu den Künstlern, die eine Synthese aus Elementen des Neoplastizismus, Dada und Surrealismus bildeten. Beide plädierten für eine Kunst, die den Gedanken einer idealen, natürlichen Ordnung und eines „organischen Rhythmus“ widerspiegeln und die gleichzeitig aus dem Leben heraus entstehen sollte.²¹⁵ Kieslers Beschäftigung mit unterschiedlichen Ideen und der auffallende Wandel in Kieslers Werk von einer klaren kubischen zu einer additiven und unfertigen bisweilen organischen Formensprache ab den dreißiger und vor allem vierziger Jahren, erscheinen zunächst unentschlossen und eklektisch.²¹⁶ Bei näherer Untersuchung der Werke – von der *Raumstadt* bis zu den ersten hölzernen *Galaxies* – wird jedoch deutlich, dass Kiesler genau wie bei der Analyse von Duchamps Werk 1937 im *Architectural Record*²¹⁷ seine Autonomie bewahrte und eigene Interessen am künstlerischen Umgang mit Raum konstant verfolgte.²¹⁸ Aussagen, Techniken und Formen verschiedener Kunstrichtungen nahm Kiesler nur gezielt an. So sind es im Fall des Surrealismus nicht zentrale inhaltliche Aussagen, wie die Beschäftigung mit dem Unbewussten oder die Darstellung von Szenen, die allen bisherigen logischen Verbindungen widersprachen, die sein Werk vornehmlich beeinflusst haben. Vielmehr scheint Kiesler ein formales Vorgehen, die Vorliebe für szenische Gestaltung, mit den Surrealisten geteilt zu haben. Bei der Übernahme von gestalterischen Techniken war Kiesler zurückhaltend. Er verwendete beispielsweise bei seinen eigenen architektonischen oder skulpturalen Entwürfen kaum Glas, obwohl er die Transparenz des Materials bei Duchamp als ideales Mittel für die Darstellung räumlicher Verbindungen erkannt hatte. Eine direkte Übernahme von surrealistischen Motiven ist nur im dekorativen Bereich von Bühne und Möbel festzustellen. Primitive oder biomorphe Formen griff Kiesler für die Ausstellungsgestaltungen und die ersten Skulpturen der vierziger Jahre auf. Ab den fünfziger Jahren entwickelte er mit den Schalen-Formen des ersten *Endless House*-Modells und den *Shell-Sculptures* eine eigene Ästhetik.

²¹⁴ Einer Identifikation mit der Gruppe der Surrealisten, hat Kiesler Beispielsweise gegenüber Carola Giedion-Welcker bei deren Besuch der *Exposition Internationale du Surréalisme* in der Galerie Maeght 1947 widersprochen, vgl. Bruderer-Oswald 2007, S. 246.

²¹⁵ Vgl. Fabre 1987, S. 38f.; Gaßner 1994, S. 26; Robertson 2006, S. 70.

²¹⁶ Vgl. Dessauce 1996, S. 39, 49–54.

²¹⁷ Kiesler 1937, H. 5.

²¹⁸ Eine direkte Übernahme von Duchamp'schem Material, wie es sowohl Dessauce (1996) und noch einmal Luyken (2002) vermuteten, ist unwahrscheinlich und besonders bei dem Projekt des *Endless Theater* nicht die naheliegendste Quelle. Stephen John Phillips weist neben dem Plagiatstreit zwischen Kiesler und Jacob Moreno (1924) noch einmal besonders auf den Zusammenhang mit Moholy-Nagys *Theater of Totality* (1924) und dem *Totaltheater* von Gropius für Piscator (1926/1927) hin, ohne die Originalität von Kieslers Entwurf anzuzweifeln, vgl. S. J. Phillips 2008, S. 58.

Die Veränderung in Kieslers Formensprache ab den dreißiger und vierziger Jahren bezog sich auf die gesamte Bandbreite seines Werkes – von Ausstellungsgestaltung über Bühnendekoration und Design bis hin zu Architektur und seinen im Rahmen der Gestaltung surrealistischer Ausstellungen entstandenen ersten Skulpturen. Diese rein formale Veränderung durch die Hinwendung zu unregelmäßigen Formen verlief parallel zu Kieslers Formulierung einer Gestaltungsauffassung, die Architektur und Skulptur als Systeme unterschiedlicher in Beziehung und Abhängigkeit stehender Teile begriff und daher als „organisch“²¹⁹ bezeichnet werden kann. Sie baute auf den in den zwanziger Jahren erlangten Erkenntnissen auf, wurde zum ersten Mal 1930 in Kieslers Buch *Contemporary art applied to the Store and it's Display* angesprochen und konkretisierte sich in den von Kiesler entwickelten Untersuchungs- und Gestaltungsmethoden „Biotechnique“ und „Correalism“. Bei Kieslers Gestaltungsauffassung ist, im Gegensatz zum Wandel seines Formenrepertoires, keine plötzliche, sprunghafte, sondern eher eine kontinuierliche Ausweitung seiner Ideen der zwanziger und dreißiger Jahre – zusammenfassbar unter dem Begriff „Tensionism“ – bis zu seiner umfassenden „korrealistischen“ Lebensphilosophie festzustellen.

Kieslers Ausführungen über „Correalism“ werden durch die oft modellhafte, ähnlich einer Bühnendekoration temporär erscheinende, niemals endgültige Form seiner Skulpturen begleitet. Er konzentrierte sich nicht auf eine Verdichtung in einer idealen Endform, sondern verfolgte eine wandelbare und flexible Formvorstellung und -sprache, die möglicherweise durch biologisch-organische Wachstumsprozesse, wie sie ihm aus Beschreibungen D'Arcy Wentworth Thompsons in seinem Buch *On Growth and Form* (1917) bekannt gewesen sein dürften, inspiriert wurde. Das veränderte Formenrepertoire und die Idee von einer flexiblen, „organischen“ Gestaltung fanden bei Kiesler also zusammen, speisten sich jedoch nicht zwangsläufig aus derselben Quelle.²²⁰

Die große Wertschätzung von Kieslers – im Grunde weniger architektonischen als skulpturalen – Werken, wie dem *Endless House*, beruhte damals wie heute gerade darauf, dass sie immer ihren visionären Status behielten und nie als reale Architektur bestehen mussten. Diesen Konflikt beschreibt immer noch am Besten der viel zitierte Ausspruch Philip Johnsons: Kiesler sei der „größte nicht-bauende Architekt unserer Zeit“.²²¹ Mit der Propagierung einer neuen Wissenschaft, der „Biotechnik“ (ab 1934) und deren Anwendung am *Laboratory for Design-Correlation* (1937) bediente sich Kiesler dem Anschein nach überprüfbarer wissenschaftlicher Methoden, nicht zuletzt zur Rechtfertigung seiner eigenen Entwürfe. Die außerhalb dieser rationalen Überprüfbarkeit stehenden künstlerischen Ideen und die Kraft von Kieslers visionären Raum-Konzepten, die sich häufig zwischen Kunst und Architektur bewegten und bereits in Kieslers Analyse von Duchamps *Großem Glas* (1937) zum Ausdruck kamen, wurden aber durch sein Ringen um wissenschaftliche Genauigkeit und Überprüfbarkeit geschwächt und zum Teil auch in Frage gestellt.

²¹⁹ Der Begriff „organisch“ soll weiterhin für Kieslers Gestaltungs- und Formauffassung gebraucht werden und ist aufgrund der Betonung der Abhängigkeitsverhältnisse aller Teile deutlich von dem Begriff „vitalistische Skulptur“ etwa im Falle Henry Moores abzugrenzen, vgl. das Kapitel „The Biotic Sources of Modern Sculpture“, in: Burnham 1968, S. 50, 54.

²²⁰ Auch Bogner vermutet die unabhängige Entwicklung der Inhalte des „Correalism“ und der Formen der Werke, vgl. Bogner, *Strukturdenken* 1988, S. 214.

²²¹ Johnson 1960, S. 70.

Die wenigen Autoren, die sich bisher mit dem skulpturalen Werk Kieslers auseinandergesetzt haben stellen Kieslers Abkehr von de Stijl und seine formale Neuorientierung meist in einen Zusammenhang mit Kieslers Kontakten zum Surrealismus.²²² Auch Kieslers Interesse an umraumbezogener Kunst wird grundsätzlich auf seine Bühnengestaltung und seine Erfahrungen mit surrealistischer Ausstellungsgestaltung zurückgeführt.²²³ Eine detaillierte Betrachtung von Kieslers Skulpturen, ihres Entstehungszusammenhanges und eine inhaltliche und formale Einordnung der Arbeiten wurde aber bisher nicht unternommen. Im vorliegenden Kapitel soll daher zunächst die Entwicklung von Kieslers ersten Skulpturen im Zusammenhang von Ausstellungsgestaltung und Bühne nachgezeichnet und die Verwandtschaft der Skulpturen mit europäischen surrealistischen Werken oder mit Arbeiten des New Yorker Primitivismus genauer untersucht werden. Bei detaillierten Analysen der Skulpturen, bei der Betrachtung von Kieslers Duchamp-Aufsatz von 1937 und einer Gegenüberstellung von Kieslers und Richard Hamiltons Beeinflussung durch d'Arcy Wentworth Thompsons *On Growth and Form* sollen Kieslers unterschiedliche Inspirationsquellen transparent gemacht und seine eigene Position herausgearbeitet werden.

3.1. Kiesler und die Surrealisten

Die Veränderung in Kieslers Formenvokabular zu Anfang der dreißiger Jahre, seine Abkehr von den orthogonalen Formen des De Stijl und den kubischen Formen der Architektur der Klassischen Moderne entwickelte sich parallel zu seiner Beschäftigung mit surrealistischer Kunst und seinem persönlichen Austausch mit Surrealisten oder Künstlern, die, wie Marcel Duchamp oder Hans Arp, in engem Kontakt zu den Surrealisten standen.

Im Gegensatz zu den meisten amerikanischen Künstlern der New York School, wie Jackson Pollock, Arshile Gorky, Robert Motherwell, William Baziotes, David Hare oder Marc Rothko, die den Surrealismus über die ersten amerikanischen Ausstellungen, etwa in der New Yorker Galerie Julien Levy (1932) oder im MoMA (*Fantastic Art, Dada and Surrealism*, 1936) und dann verstärkt durch die Emigration europäischer Künstler in die USA in den frühen vierziger Jahren kennenlernten, war Kiesler durch seine Herkunft schon wesentlich früher mit der surrealistischen Bewegung vertraut, so dass auch ein Einfluss auf Kieslers Werk vor 1930 wahrscheinlich ist. Bereits in Kieslers Wiener Jahren, zumindest aber seit 1924, stand er in Kontakt mit dem expressionistischen Dichter und Begründer der Zeitschrift *Surréalisme* Yvan Goll²²⁴, der den Begriff des Surrealismus 1918 zum ersten Mal als Stilbezeichnung verwendete.²²⁵ Auch während seines zweimonatigen Aufenthaltes in Paris im Jahr 1930 traf Kiesler mehrmals mit Goll zusammen.²²⁶ Eine erste Bekanntschaft mit Marcel Duchamp wird bislang für das Jahr 1925 angenommen und kann mit Sicherheit auf die Zeit vor Kieslers Ankunft in New York 1926 datiert werden.²²⁷ Danach ergaben sich mehrere Gelegenheiten für weitere Treffen.

²²² Vgl. Luyken 1996, S. 155; Mailand 1995, S. 196f.

²²³ Vgl. L. Phillips 1988, S. 220; Luyken 1996, S. 155; Mailand 1995, S. 173.

²²⁴ Vgl. Lesák, *Kulisse* 1988, S. 185.

²²⁵ Vgl. Vowinckel 1989, S. 59.

²²⁶ Siehe Kalendereintragen von Stefi Kiesler; vgl. Lesák, *Kulisse* 1988, S. 195.

²²⁷ Friedrich Kiesler, Brief an Alma Reed, 29.08.1935, vgl. Gough-Cooper 1988, S. 288; Luyken 2002, S. 30f.

Während Duchamp 1926 mit dem *Großen Glas* an der durch Katherine Dreier organisierten *Exhibition of Modern Art* der Société Anonyme im Brooklyn Museum teilnahm, arbeitete Kiesler ebenfalls für Katherine Dreier an dem Modell eines *Modern Room* – eines Ausstellungsraumes, der durch versenkbare Bilder und Bildschirme bereits eine Verbindung zwischen Kunst und Innenarchitektur verfolgte. Der Raum wurde nicht realisiert, dafür konnte Kiesler das Modell in einer reduzierten Version der Ausstellung im Januar 1927 in den Anderson Galleries in New York zeigen,²²⁸ die er gemeinsam mit seiner Frau Stefi im Auftrag Katherine Dreiers betreute.²²⁹ Eine Beschäftigung Kieslers mit den Arbeiten von Marcel Duchamp ist in dieser Zeit also sehr wahrscheinlich. 1933 und 1936 sind weitere Treffen mit Duchamp nachgewiesen,²³⁰ die Kiesler motiviert haben dürfte einen Artikel über das *Große Glas* zu verfassen, der schließlich im Mai 1937 im *Architectural Record* erschien.²³¹

Hans Arp hatte Kiesler bereits 1925 in Paris kennengelernt.²³² 1930 hielt sich Kiesler erneut für zwei Monate in Paris auf und hatte Gelegenheit sowohl alte Kontakte aufzufrischen wie auch aktuelle Entwicklungen zu beobachten.  ber van Doesburg fanden viele gemeinsame Treffen mit Arp statt,²³³ der erst 1927 mit van Doesburg und Sophie Taeuber die *Aubette* in Straßburg realisiert hatte [Abb. 28, 29]. Ein regelmäßiger Austausch zwischen Kiesler und Arp ist aber erst ab 1947, dem Entstehungsjahr von Kieslers Arp-Porträt und Hans Arps Text *L'Œuf de Kiesler et la Salle des Superstitions* dokumentiert [Abb. 30].²³⁴

Mit der Emigration der Surrealisten, wie Yves Tanguy, André Breton, Kurt Seligmann, Roberto Matta, Joan Miro, André Masson, Max Ernst oder Luis Bu uel, um 1940 in die USA, brach auch für Kiesler eine besonders intensive Zeit des Austausches an [Abb. 31]. Er bewegte sich innerhalb des surrealistischen Zirkels in New York, nahm 1942 Duchamp für ein Jahr in seiner Wohnung auf²³⁵ und erarbeitete 1943 gemeinsam mit Duchamp die Umschlaggestaltung *Twin-Touch-Test* für das von André Breton gegründete und von David Hare herausgegebene Magazin *VVV*.²³⁶ 1945 erschien ein Portrait Marcel Duchamps in Form eines auf bearbeiteten Fotografien basierenden Triptychons in der Zeitschrift *View*²³⁷ und 1947 entstand das *Galaxial Portrait* von Marcel Duchamp, einer auf acht Tafeln verteilten Bleistiftzeichnung [Abb. 32]. Die Komposition, jedoch nicht die inhaltliche räumliche Zielsetzung, lehnt sich an Duchamps *Fresh Widow* (1920) an²³⁸, das Kiesler spätestens seit der Installation des Betrachtungsapparates für die *Bo te en Valise* in der Ausstellung *Art of This Century* (1942) bekannt gewesen sein dürfte.²³⁹ Kiesler realisierte verschiedene surrealistische

²²⁸ Vgl. Gough-Cooper 1988, S. 288.

²²⁹ Vgl. Wien 1988, S. 41.

²³⁰ Vgl. Gough-Cooper 1988, S. 288f.

²³¹ Kiesler 1937, H. 5, S. 53–60.

²³² Vgl. Les k, *Kulisse* 1988, S. 187.

²³³ Allein in diesen beiden Monaten sind in Stefi Kieslers Kalender acht Treffen mit Hans Arp vermerkt.

²³⁴ Arp 1947, S. 281–286; Fotografie Arp und Kiesler (1947), bisher datiert: um 1950, vgl. Frankfurt 2003, Abb. 76.

²³⁵ Kalendereintragung Stefi Kiesler vom 2. Oktober 1942, vgl. Gough-Cooper 1988, S. 291.

²³⁶ Kiesler/Duchamp 1943 (Umschlag), vgl. Gough-Cooper 1988, S. 291, Abb. 8.

²³⁷ Kiesler 1945, S. 42–30.

²³⁸ Vgl. Luyken 1996, S. 157.

²³⁹ Kiesler verwendete bei Duchamps Porträt kein gerastertes Rechteck, was dem Fensterrahmen bei Duchamps *Fresh Widow* entsprechen würde, sondern acht unregelmäßig verteilte, jedoch gleichgroße Blätter, sieben davon in Hoch-, nur eines in Querformat. Im Unterschied zu gleichzeitigen Beispielen aus der Malerei, wie etwa René Magrittes *L'Evidence éternelle* (1930), Öl auf Leinwand, 160,65 x 29,21 cm, Menil Collection, Houston/Texas, zeigte Kiesler die gesamte Figur Duchamps und benutzte die Blätter nicht wie einen Fokus, der nur Fragmente oder ausgewählte Einzelteile des Körpers zeigt, siehe auch Lisa Philips Hinweis auf Magritte und andere „fragmented pictures“, in: New York 1989, S. 123.

Ausstellungsprojekte, wie Peggy Guggenheims Galerie *Art of this Century* (1942), deren Ausstellungskatalog von André Breton herausgegeben wurde, außerdem die Ausstellung *Blood Flames* in der New Yorker Hugo Gallery (1947) und im selben Jahr die durch André Breton und Marcel Duchamp initiierte Surrealisten-Ausstellung in der Galerie Maeght in Paris. Kiesler entwickelte die Ausstellungsgestaltungen in Zusammenarbeit mit den surrealistischen Künstlern, wie Joan Miró, Yves Tanguy, Max Ernst, Roberto Matta, Marcel Duchamp oder David Hare und bediente sich bei der Gestaltung einer dem Inhalt der Ausstellung entsprechenden Sprache.

3.1.1 Friedrich Kieslers Artikel über Marcel Duchamp (1937)

Von Februar bis August 1937 veröffentlichte Friedrich Kiesler im *Architectural Record* eine Reihe von sechs Artikeln unter dem Titel *Design-Correlation*.²⁴⁰ Als dritter Beitrag der in wissenschaftlichem Ton verfassten Ausführungen²⁴¹ erschien im Mai 1937 der Aufsatz *Kiesler on Duchamp* über Marcel Duchamps *Großes Glas*²⁴² – der einzige Artikel der Reihe, der einem einzelnen Künstler und seinem Werk gewidmet war [Abb. 33–39]. Betrachtet man die sehr unterschiedlichen Inhalte der Artikel – Architektur und Wandgestaltung, Ton- beziehungsweise Musikproduktion und Theater, Lichtphänomene und Bild, Tiere und die Gestaltung von Zoos – könnte man Kieslers Begriff „Correlation“ aus dem Titel der Serie bereits zu diesem Zeitpunkt als Wechselwirkung zwischen unterschiedlichsten Faktoren – biologischer, physikalischer oder technologischer Art – und Gestaltung charakterisieren. Diesen Ansatz verfolgte er ab 1937 mit seiner Tätigkeit im *Laboratory for Design Correlation* der Columbia School for Architecture weiter,²⁴³ thematisierte „Correlation“ bereits 1939 mit dem Beitrag *On Correalism and Biotechnique: Definition and Test of a New Approach to Building Design*²⁴⁴ und definierte den Begriff schließlich 1947 mit dem *Manifeste du Corréalisme*.²⁴⁵ Duchamps *Großes Glas* wie auch die anderen Themen der Artikel betrachtete Kiesler aus einem speziellen, selbst gewählten Blickwinkel, der sich auf die Frage nach den für die jeweilige Aufgabe angemessenen gestalterischen Mitteln konzentrierte. Das *Große Glas* sah Kiesler als eines der gelungensten künstlerischen Beispiele seiner Zeit an. Es stellt sich allerdings die Frage, auf welche gestalterische Wechselwirkung Duchamps Werk nach Meinung Kieslers angelegt war, da er es in die Serie *Design-Correlation* integrierte.

Obwohl sich Duchamp nach der Veröffentlichung sehr anerkennend gegenüber Kiesler äußerte,²⁴⁶ handelte es sich bei Kieslers Aufsatz nicht um eine Interpretation des Werkes mit dem Ziel, sich den Gedanken Duchamps so weit wie möglich anzunähern. Kiesler beschäftigte sich nicht mit den Inhalten des Werkes, sondern beschränkte sich auf die Auseinandersetzung mit Material und Technik. Eine inhaltliche Interpretation hatte André Breton bereits 1934 mit seinem Aufsatz *La phare de la mariée*²⁴⁷

²⁴⁰ Kiesler 1937, H. 2, S. 7–15; H. 4, S. 87–92; H. 5, S. 53–60; H. 6, S. 93–96; H. 7, S. 89–92; H. 8, S. 79–84.

²⁴¹ Vgl. Bogner, *Strukturdenken* 1988, Abb. S. 212.

²⁴² Zur Vorgeschichte des Beitrags, vgl. Luyken 2002, S. 144–146.

²⁴³ Vgl. Bogner, *Strukturdenken* 1988, Abb. S. 214f.

²⁴⁴ Kiesler 1939, S. 60–94.

²⁴⁵ Kiesler (1947) 1949, S. 80–105.

²⁴⁶ Vgl. Daniels 1996, S. 122.

²⁴⁷ Breton 1935, S. 45.

geliefert, indem er alle Notizen Duchamps aus der *Grünen Schachtel* für die Deutung verwendete.²⁴⁸ Bretons Artikel war Kiesler möglicherweise bereits bekannt, bevor er selbst zu schreiben begann, da sich die Ausgabe des *Minotaure*, in dem Breton seinen Aufsatz veröffentlichte, in seinem Besitz befand. Die *Grüne Schachtel* kannte er bis dahin nicht. Das *Große Glas* hatte er im Gegensatz zu Breton jedoch 1936 in der Ausstellung *Fantastic Art, Dada, Surrealism* im Museum of Modern Art in New York im Original gesehen,²⁴⁹ möglicherweise kannte er es auch noch in unversehrtem Zustand aus der *International Exhibition of Modern Art* im Brooklyn Museum 1926. Kiesler ging mit seinen Gedanken über Duchamps Arbeit vor allem eigenen Interessen nach. Es stellt sich die Frage, wie stark Kiesler seine bisher entwickelten künstlerischen Ansätze in Duchamps Werk wiederfand oder sie auf das *Große Glas* übertrug, und wie weit neue Ideen auftraten, die sich auf Kieslers Beschäftigung mit Duchamp und dem Surrealistischen Kreis zurückführen lassen.

„X-Ray-Painting“

Kiesler betonte am Anfang des Artikels, dass das *Große Glas* weder stilistisch – sei es als abstraktes, konstruktivistisches, reales, super- oder surrealistisches Werk – einzuordnen, noch einer gängigen Gattung zuzurechnen sei.²⁵⁰ Es ginge über die bekannten Klassifizierungen hinaus und sei kein Bild mehr im bisherigen Sinn. Duchamp trat in Kieslers Augen als Gegner aller etablierten Kunst-Kategorien auf und wurde daher von ihm als „Ikonoklast“ bezeichnet.²⁵¹ Indem es Architektur, Skulptur und Malerei vereine, vertrete das *Große Glas* eine neue Kategorie.

Diese Sichtweise drückte vor allem Kieslers eigenes Verständnis aus, sich zwanglos auf allen Pfaden, grenzübergreifend zu bewegen und fließende Übergänge zwischen den Gattungen zu schaffen, beziehungsweise eine Einheit und Austauschbarkeit zwischen den Künsten, ohne eindeutige Zuordnung anzustreben. Die Einheit der Künste wurde später Kieslers Motto, sei es bei Ausstellungsgestaltungen, Architektur oder Skulptur. Die Auffassung von einem Kunstwerk als einer übergreifenden Einheit zeigt Kieslers universalen Anspruch, den er seit den zwanziger Jahren bis zum Ende seines Lebens verfolgte. Auf Duchamps *Großes Glas* bezogen ist diese Deutung aber nicht zutreffend. Vor allem die Behauptung eines Zusammenhanges zwischen dem *Großen Glas* und Architektur scheint Kiesler auf das Werk projiziert zu haben. Gleich zu Beginn des Artikels bezeichnete Kiesler das *Große Glas* als „x-ray painting of space“ und formulierte die nötigen Voraussetzungen für dessen Realisierung:

„ as a lens (a) oneself, well focused and dusted off, (b) the subconscious as camera obscura, (c) a super-consciousness as sensitizer, and (d) the clash of this trinity to illuminate the scene.“²⁵²

Sinnbildlich beschrieb Kiesler den kreativen Prozess als geschärfte Wahrnehmung, ähnlich der veränderten Sichtweise mittels eines Fotoapparates.²⁵³ Der Bildeindruck erreiche das Selbst wie über

²⁴⁸ Vgl. Daniels 1996, S. 122.

²⁴⁹ Vgl. Luyken 2002, S. 139.

²⁵⁰ Vgl. Kiesler 1937, H. 5, S. 54.

²⁵¹ Vgl. ebd., S. 53.

²⁵² Kiesler 1937, H. 5, S. 54.

eine Linse, reguliert werde der Eindruck über das Unbewusste und eine Art Überbewusstsein. Mit „Camera Obscura“ wurde dabei nicht auf den historischen Vorläufer der Verschlusskamera verwiesen, sondern ein Wortspiel angelegt. Kiesler behielt den Vergleich zwischen Wahrnehmung und Kamera bei und beschrieb das Dunkle, Unbekannte des Unbewussten. Die Einbeziehung des Unbewussten ist innerhalb Kieslers Äußerungen neu und greift aus der Psychoanalyse entlehnte, gebräuchliche Vorstellungen der Surrealisten auf. Die Erweiterung um ein „Überbewusstsein“ entsprach der psychologischen Dreiteilung in Ich-Es- und Über-Ich bei Freud. Im Gegensatz zu Freuds Über-Ich klassifizierte Kiesler das „Überbewusstsein“ durch den Vergleich mit einem Lichtempfindlichkeitsregler als die Fähigkeit, Dinge sichtbar und erkennbar zu machen, die über das Bekannte, auf Antrieb Erkennbare hinausgingen. Übertragen könnte Kiesler damit ein kreatives innovatives künstlerisches Denken meinen, um neue Sichtweisen zu entwickeln und festgelegte Kategorien zu überschreiten. In diesem Zusammenhang ist auch Kieslers Rat zu sehen:

„The best way to understand such painting is to look at it with closed eyes and an open mind; or with eyes wide open and the mind alive like darkness.“²⁵⁴

Kiesler wendete bei den Formulierungen „Sehen mit geschlossenen Augen“ oder „Lebendig wie Dunkelheit“ die für den Surrealismus so typische Methode des Widerspruchs an, um die visionäre Dimension einer veränderten Kunstauffassung zu verdeutlichen.²⁵⁵ Gunda Luyken sieht in Kieslers Beschreibung und der Bezeichnung des *Großen Glases* als „the first x-ray-painting of space“²⁵⁶ einen Hinweis auf „übernatürliche Kräfte“, „okkulte Medien“ oder die vierte Dimension.²⁵⁷ In den Äußerungen der Italienischen Futuristen in den zehner Jahren des 20. Jahrhunderts tauchte diese Verbindung zwischen Röntgenstrahlen und Okkultismus tatsächlich auf. Raum wurde von den Futuristen in seiner Beschaffenheit und Bedeutung hinterfragt und als Projektionsfläche einer neuen Lebens- und Wahrnehmungsart angesehen. Dabei wurden die metaphysischen Fähigkeiten für diese Art der Wahrnehmung, mit den Eigenschaften des Röntgens verglichen, also mit einer wissenschaftlichen Methode, die etwas bisher Unsichtbares sichtbar zu machen verstand:

„Wer kann noch an die Undurchsichtigkeit der Körper glauben, wenn unsere verschärfte und vervielfältigte Sensibilität die dunklen Offenbarungen mediumistischer Phänomene errahnen lässt? Warum sollen wir weiterhin schaffen, ohne unserer visuellen Kraft Rechnung zu tragen, die Röntgenstrahlen vergleichbare Ergebnisse erzielt?“²⁵⁸

Kieslers Behandlung des Themas lässt diese Art von Rückschlüssen jedoch nicht zu. Er benutzte in seinem Duchamp-Artikel Informationen über Röntgenstrahlen und die in den Röntgenbildern sichtbar werdenden Formen und Strukturen als Sinnbild. Kiesler entwickelte eine Theorie über alles verbindende Strukturen, die nicht sichtbar sind, aber, und hier unterscheidet sich Kiesler von den

²⁵³ Vgl. Luyken 2002, S. 166.

²⁵⁴ Kiesler 1937, H. 5, S. 55.

²⁵⁵ Vgl. Vowinkel 1989, S. 54.

²⁵⁶ Kiesler 1937, H. 5, S. 53.

²⁵⁷ Vgl. Luyken 2002, S. 166 f.

²⁵⁸ Boccioni u.a. (1910), zit. n. Apollonio 1972, S. 40f.

Futuristen, auch nicht durch metaphysische Prozesse sichtbar gemacht werden können. Vielmehr handelte es sich um Beziehungen und Abhängigkeitsverhältnisse – „Korrelationen“ – die auf seinen früheren Gedanken über Spannungsverhältnisse, wie er sie als „Tensionism“ formuliert hatte, aufbauten. Duchamps *Großes Glas* interpretierte Kiesler als Darstellung dieser Abhängigkeitsverhältnisse. Das wichtigste Element allerdings seien seiner Ansicht nach die 1927 durch die Beschädigung des Werkes – wie aus dem Unbewussten – hervorgetretenen Brüche des Glases:

„Strange for the factualist is the magic of subconscious creation with which the outburst of broken glassstreaks which now veins the whole picture was anticipated by Marcel Duchamp. A preparatory drawing of 1914 (insert above) already showed radiating lines abstractly superimposed upon the reality of the main theme of the design.“²⁵⁹

Die Bezeichnung „X-Ray-Painting“ betonte die Darstellung von Strukturen und Verbindungen anstatt von Formen, die sich allein auf Konturen reduzieren. Anschaulich demonstrierte Kiesler den Zusammenhang mit dem Bildmaterial, das er den extra für den Artikel angefertigten Fotografien des *Großen Glases* von Berenice Abbot gegenüberstellte. Es handelte sich dabei allerdings nicht um Röntgenbilder, sondern um Aufnahmen, die sowohl Struktur als auch Füllmaterial zeigten: Eine Vergrößerung eines Insektenflügels, eine Maus, die wie versteinert oder ausgetrocknet erscheint, so dass ihr Skelett, ebenso aber die Konturen ihres Körpers zu erkennen sind [Abb. 36] und die Struktur eines Blattes, das sich als Netz aus feinsten Verästelungen darstellt [Abb. 39].²⁶⁰ Mittelalterliche Bleiglasfenster dienten als künstlerisches Beispiel für eine gläserne Struktur [Abb. 38, 39]. Der Grund für die Zusammensetzung einzelner Glasstücke bei den Glasfenstern oder die Motive interessierten Kiesler allerdings nicht. Es ging ihm nicht um eine historisch korrekte Erklärung, sondern allein um die Verdeutlichung seiner eigenen Idee von Struktur anhand eines historischen Beispiels. Kiesler deutete Duchamps künstlerische Umsetzung als bahnbrechende, neuartige Darstellungsweise einer unendlichen Abhängigkeitsstruktur:

„The structural way of painting is Duchamp’s invention.“²⁶¹

Eine besondere Bedeutung maß Kiesler dabei dem gewählten Material Glas bei. Er stellte einen Bezug zur zeitgenössischen Architektur und ihrer verstärkten Verwendung von Glas her und betonte die besondere Qualität des Glases als gleichzeitig trennendes und durch seine Transparenz auch verbindendes Material. In der Architektur entspräche diese Dualität der Verbindung zwischen Innen- und Außenraum. Die Verbindung zwischen beiden Seiten der Glasscheibe sah Kiesler im Falle des *Großen Glases* aber durch die opaken Bilder unterbrochen, die räumliche Trennung dadurch angezeigt. Die Bilder schienen im Raum zu schweben, die Flächen des Glases bildeten eine Balance

²⁵⁹ Kiesler 1937, H. 5, S. 54.

²⁶⁰ Max Ernst benutzte die Frottage, Man Ray das Photogramm, um das Innenleben von Pflanzen sichtbar zu machen. Es entstanden Effekte, die dem „Naturselbstdruck“ im naturwissenschaftlichen Werk von Constantin Freiherr von Ettinghausen „Die Blatt Skelette der Dikotyledonen mit besonderer Rücksicht auf die Untersuchung und Bestimmung der fossilen Pflanzenfunde“ aus dem Jahre 1861 ähneln, vgl. Spies 1991, S. 344f.

²⁶¹ Kiesler 1937, H. 5, S. 57.

zwischen Transparenz und Nicht-Transparenz, was Kiesler als Äquivalent zu Stabilität und Bewegung, im Sinne eines räumlichen Schwebens ansah. Eine physikalische Entsprechung erkannte er in dem scheinbaren Widerspruch zwischen Flug und Gravitation.²⁶² Die Struktur der Zeichnung und der Brüche im Glas bildeten nach Kieslers Ansicht gemeinsam eine Art „Bindegewebe“²⁶³, das aus Verbindungen und Füllmaterial bestand. Wieder zog Kiesler einen Vergleich zur Natur und zu der Struktur eines Blattes:

„Nature distinguishes between framework and tensional fillings, both elastic and interdependent.“²⁶⁴

Die Bedeutung, die Kiesler der Unterscheidung von Verbindungen und Füllmaterial beimaß, erinnert an seine Ausführungen zum „Tensionismus“ und greift gewissermaßen seinen eigenen Gemälden und Skulpturen vor, die sich auf eine Struktur beziehen, die Objekt und Raum gleichrangig behandeln. Im Sinne Kieslers ist Raum innerhalb eines Kunstwerks dem von Duchamp gewählten Material Glas vergleichbar, weil der Raum die Objekte ebenso wie das transparente Material die Motive voneinander trennt und gleichzeitig erst als eine Einheit wirken lässt.

3.2 Skulptur und Ausstellungsgestaltung

3.2.1 *Salle de Superstition* (1947)

Die Ausstellung *Le Surréalisme en 1947* der Galerie Maeght in Paris wurde am 7. Juli 1947 eröffnet und stellte eine von André Breton erdachte Initiation des Betrachters dar, die ihn von Raum zu Raum und damit von einer Wissensstufe zur nächsten führen sollte, um ihn für die Wahrnehmung eines „neuen Mythos“ zu sensibilisieren.²⁶⁵ Das Grobkonzept, die Thematik und die Namen der einzelnen Räume stammten von Breton.²⁶⁶ Kiesler war neben Breton und Duchamp an der Auswahl der Kunstwerke beteiligt, vor allem aber für die technische Umsetzung und Gestaltung einer der drei Ausstellungsräume – der *Salle de Superstition* – vor Ort verantwortlich.²⁶⁷ Er reiste dafür am 27. Mai 1947 an und blieb bis zum 21. September in Paris. Im Ausstellungskatalog ist eine Skizze Kieslers zur *Salle de Superstition* abgebildet [Abb. 40]. Kiesler wich hier vom herkömmlichen Konzept einer Ausstellung ab, ging über die bloße Gestaltung hinaus und griff in das Konzept und die Ausführung der *Salle de Superstition* ein. Da der Großteil der Werke des Raumes extra für die Ausstellung entworfen wurde, darunter etwa Duchamps *Rayon Vert*, den Kiesler nur in Form einer Idee mit nach Paris brachte und die Konstruktionszeichnung dazu selbst lieferte,²⁶⁸ und nur wenige bereits bestehende Gemälde, wie etwa *Euclid* von Max Ernst [Abb. 41], in das Raumkonzept integriert

²⁶² Vgl. ebd., S. 55.

²⁶³ Vgl. ebd., S. 56.

²⁶⁴ Ebd., S. 58.

²⁶⁵ Vgl. Kraus 2010, S. 54.

²⁶⁶ Während Duchamps Paris-Aufenthalt, zwischen Mai 1946 und Januar 1947, bat ihn Breton um Mithilfe, bei der Organisation einer großen internationalen Surrealisten-Ausstellung in der Galerie Maeght, die dort im Juli 1947 stattfinden sollte. Am 12.01.1947, einen Tag vor Duchamps Abreise nach New York, erläuterte Breton das Projekt in einem Brief: André Breton, *Projet initial*, in: Breton/Duchamp 1947, S. 135, vgl. Gough-Cooper/Caumont 1988, S. 294.

²⁶⁷ Vgl. Breton/Duchamp 1947, S. 8.

²⁶⁸ Vgl. Daniels 1996, Abb. S. 125, Skizze von Kiesler S. 127. Zur Entstehung von *Rayon vert* und dessen Bedeutung innerhalb Duchamps Werk vgl. Molderings 2010.

wurden, könnte man die *Salle de Superstition* anders als die Galerie *Art of This Century* auch als eine thematische Installation und nicht als Ausstellung bezeichnen. In diesem Zusammenhang entwarf Kiesler zwei Skulpturen selbst, wobei er die *Anti-Tabou Figue* oder *Main Blanche* – einen überdimensionalen Gipsarm am Eingang zur *Salle de Superstition* neben Duchamps *Rayon Vert* – vermutlich auch eigenhändig ausführte.²⁶⁹ Der Entwurf des *Totem of all Religions* stammte ebenfalls von Kiesler, die Ausführung jedoch von den Bildhauern Etienne Martin und François Stahly.²⁷⁰ Für die Skulptur *Homme Angoisse* von David Hare bezeichnete sich Kiesler darüber hinaus als Ideengeber.²⁷¹

Die besondere Qualität und das verbindende Element zwischen Kieslers Gestaltungen surrealistischer Ausstellungen, wie der Galerie *Art of This Century* (1942), *Blood Flames* (1947) und der Ausstellung *Le Surréalisme en 1947* (1947), bestand in der Kreation eines Einheitsraumes [Abb. 42–45]. Wände, aber auch Fußboden und Decke wurden mit gewölbten Stoffbahnen oder auch nur mit Hilfe von Farbe, wie im Falle von *Blood Flames*, miteinander verbunden und dadurch verfremdet [Abb. 46, 47]. Sie definierten einen neuen, einzig für die Kunstwerke bereiteten Raum im Raum. Die Flächen orientierten sich an den Werken und stellten einen Bezug zwischen ihnen her. Die einzelne Wirkung jedes Werkes und die Bedeutung der unterschiedlichen Künstler wurden von Kiesler bewusst zugunsten einer Präsentation vernachlässigt, die die Elemente Architektur, Malerei und Skulptur als Einheit zusammenfasste und sie über eine eigene künstliche Raumhülle erschloss.²⁷²

„*La Salle des Superstitions présente un premier effort vers une Continuité Architecture-Peinture-Sculpture, avec les moyens et l'expression de notre époque. Le problème est double: 1° Créer une unité; 2° dont les Constituantes Peinture-Sculpture-Architecture se métamorphosent l'une dans l'autre.*“²⁷³

In diesem Zusammenhang sind auch Kieslers gleichzeitig entstandene Zeichnungen *réalité plastique* mit Beispielen aus der *Salle de Superstition* zu sehen [Abb. 48–50]. Kiesler griff bei der Form der Gestaltung auf Ideen der zwanziger Jahren zurück. Bereits 1923 stellten El Lissitzkys über die Ecken verlaufende Konstruktionen im *Prounen*-Raum auf der Berliner Kunstaussstellung eine Verklammerung von Raumgrenzen dar [Abb. 7]. Auch die von Wand auf Decke übergreifende Gestaltung der *Aubette* in Straßburg (1926–1928) durch van Doesburg, Arp und Taeuber-Arp setzte sich mit räumlichen Grenzüberschreitungen auseinander [Abb. 21–23]. Bei El Lissitzky schien das Ziel aber im Gegensatz zu Kiesler nicht die Schaffung eines architektonischen Raumes, sondern dessen Negierung mit dem Gedanken an eine „endlose Weite“ zu sein, in der seine Kunstwerke schwebten. Interessant ist, dass Kiesler bei seinen Ausstellungsgestaltungen, die für zeitgenössische Kunst – hier für surreale Objekte – gedacht waren, zumindest bis zu einem gewissen Punkt in der

²⁶⁹ Vgl. Wien 1988, S. 123.

²⁷⁰ Laut Kieslers Aufsatz *L'Architecture magique de la salle de superstition*, in: Breton/Duchamp 1947, S. 131–134, wurde das *Totem* von Etienne Martin ausgeführt, die Exponatliste gibt aber eine Zusammenarbeit Martin-Stahly an, vgl. Etienne-Martin 2010, S. 25, Anm. 15: „Voir Documentation Mnam-Cci, Fonds André Breton 10592; Archives MoMA, fiche de L'œuvre *Totem for all Religions*.“

²⁷¹ Vgl. Creighton 1961, S. 114.

²⁷² Die Einheit von Kunst und Architektur wird von Kiesler bezeichnenderweise in seinem Aufsatz *L'Architecture magique de la salle de superstition* beschrieben (Kiesler 1947). „Magische Architektur“ hat demnach bei Kiesler nur sehr wenig mit „Magie“ zu tun.

²⁷³ Kiesler 1947, S. 131, 134.

Tradition dieser Konzepte steht und sich weniger von Gestaltungen surrealistischer Ausstellungen inspirieren ließ.

Die geschlossene Präsentation der *Salle de Superstition* unterschied sich stark von Kieslers vorhergehenden Raumgestaltungen, wie etwa der *Raumstadt* (1925), die eine Nähe zu El Lissitzky aufwies – eine schwebende Struktur im schwarz ausgekleideten und dadurch undefinierten Raum, ohne Verbindung zur Raumhülle. Mit der festen Begrenzung des Raumes mittels einer verbindenden Hülle definierte Kiesler bei der Surrealisten-Ausstellung den „Spielraum“ eines künstlerischen Mikrokosmos. Hier bestand auch der Unterschied zu den vorangegangenen Surrealisten-Ausstellungen, bei denen die Ausweitung des Ausstellungsbereichs, wie etwa durch Duchamps 1200 *Kohlesäcke* an der Decke der Galérie des Beaux Arts in Paris (1938), kaum als eine Verbindung zwischen den Exponaten, sondern vielmehr als ein zusätzliches Ausstellungsobjekt gesehen werden muss, das allerdings die gewöhnlichen Präsentationsflächen eines Ausstellungsraumes ignorierte [Abb. 51]. Duchamps Kohlesäcke oder auch die *Mile of String* in der Ausstellung *First Papers of Surrealism* in Reid Mansion, New York (1942) befanden sich zwar zwischen oder über den anderen Exponaten, bildeten aber nicht, wie bei Kiesler, eigene räumliche Einheiten mit den Kunstwerken aus [Abb. 52]. Kieslers „Installationen“ erschienen gerade für surrealistische Inhalte besonders geeignet, unterstützten deren suggestive Wirkung und luden den Betrachter ein, in die traumartigen, fremden Welten einzutauchen.

3.2.2 *Totem of all Religions* (1947) und *Main Blanche/Anti Tabou Figue* (1947)

Das *Totem of all Religions* [A.1.] thematisierte Religion als Aberglaube und verknüpfte ein heidnisches Kultbild mit den Symbolen verschiedener Religionen [Abb. 53].²⁷⁴ Es handelte sich dabei allerdings, den Buddhismus und das orthodoxe Christentum ausgenommen, nicht um die Weltreligionen, sondern um Sonnen-Symbole oder das Zeichen eines babylonischen Unterweltgottes, wie es auf einer beschrifteten Zeichnung Kieslers abzulesen ist [Abb. 54]. Dem umfassenden Titel *Totem of all Religions*, einer Verbindung zwischen Ost und West, wie sie Kiesler beschrieb, wurde das *Totem* also nicht gerecht:

„*There is my Totem of All Religions, which I was requested by Breton and Duchamp to create for a 'Hall of Superstition' in Paris 1947. It spans West and East and goes in the very beginning of things. It is based on the might of the sun and the admiration for fire. At the top I put the sign of the hand against the Evil Eye; below, the souble triangle: sign of Siva and Sakti; the fire drill and its rope; then the mark of Tammuz, the Buddhist Cross, and so on.*“²⁷⁵

Die Konstruktion besteht aus grob behauenen Holzelementen, deren bewusst unregelmäßige, primitive Form mit einfachen Steckverbindungen auf ein unplanmäßiges Zusammenfügen von Treibholz – also von „Objets-Trouvés – anspielen. Das *Totem* orientiert sich an einem schmalen vertikalen Kantholz

²⁷⁴ Vgl. ein von Kiesler beschriftetes Foto des *Totem*, in: New York 1989, Abb. S. 73.

²⁷⁵ Kiesler 1958, S. 39.

mit einem dreieckigen Abschluss [Abb. 55, 56].²⁷⁶ Das Dreieck und auch ein auf halber Höhe des Kantholzes eingesetztes Oval sind durchbrochen und lassen das *Totem* in seiner Struktur wie ein aus verschiedenen Teilen zusammengefügtes Amulett erscheinen [Abb. 57, 58]. Die zufällige, improvisierte Erscheinung der Konstruktion wird durch ein grobes Tau betont, das durch mehrere Löcher innerhalb des Dreiecks geschlungen ist [Abb. 59].²⁷⁷ Die Verwendung des Taus und die rohe Bearbeitung des Holzes lassen durchaus die Arbeitsweise Etienne Martins und François Stahlys erkennen [Abb. 60–63]. Die Form erinnert jedoch stärker an andere totemistische Skulpturen aus dem surrealistischen Umkreis vor allem der zeitgleichen amerikanischen Künstler, wie das *Monument to Heroes* von Isamu Noguchi (1943) oder *Pillar of Sunday* (1945) und *The Hero – 1952* (1951/1952) von David Smith [Abb. 64–67].²⁷⁸ Mit ihnen verbindet Kieslers *Totem* den schichtenden Aufbau, wie er für die indianischen Totempfähle der amerikanischen Nordwestküste typisch ist.²⁷⁹ Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass die Skizze einer figürlichen Variante des *Totem* existiert, was eine Verwandtschaft mit primitiven indianischen Beispielen noch wahrscheinlicher macht [Abb. 68].

Die *Anti-Tabou Figue* [A.2.] ist mit der sogenannten „Feigen-Geste“ ebenfalls sehr zweideutig, spielt einerseits mit deren sexueller Bedeutung und verwendet sie andererseits im Kontext der *Salle de Superstition* in ihrer Bedeutung als ein alles Übel abwehrendes Zeichen [Abb. 69].²⁸⁰ Kiesler platzierte den großen Gipsarm mit der Hand nach oben neben Duchamps *Rayon Vert* schräg vor einer gespannten Stoffwand, die er schon bei *Art of This Century* verwendet hatte. Es existieren aber auch Varianten: eine Skizze mit mehreren aus dem Boden aufragenden unterschiedlich großen Armen, kombiniert mit einem weiteren großen von der Decke abgehängten Exemplar, ein Arm, der von einer Schlaufe gehalten wird und eine Skizze mit zwei Händen, die verziert sind und einen ganz anderen, amulettartigen Charakter haben [Abb. 70–72]. Kiesler griff bei seiner eigenen Ausführung zu den Materialien Maschendraht und Gips. Die Arbeitsweise erlaubte ein schnelles, spontanes aber auch unvollkommenes durch die Unebenheit des Maschendrahtes äußerst ungenaues Arbeiten, dessen Ergebnis mehr einer Studie als einer ausgefeilten, vollendeten bildhauerischen Form entsprach. Die Oberflächen bestanden aus einem groben, aber lebendigen Relief. Grundsätzlich vermittelte diese Technik, die Kiesler später auch bei seinen *Endless House*-Modellen und *Shell-Sculptures* benutzte, den Eindruck einer schnell hingeworfenen Andeutung in einem unedlen Material, die möglichst weit von einer bildhauerischen Form- und Material-Ästhetik entfernt sein will. In diesem Zusammenhang muss allerdings bedacht werden, dass es sich bei der *Main Blanche* im Gegensatz zum *Totem* und auch den späteren *Endless House*-Modellen um ein temporäres Ausstellungselement handelte, dessen Aufgabe vergleichbar der Ausstellungsarchitektur nach Ablauf der Ausstellung erfüllt war.²⁸¹

²⁷⁶ Hans Arp beschreibt das *Totem* auch als Galgen: „Croix, Gibez, Jubilations, Lamentations, sont les signes du Monument Totems.“, Arp 1947, S. 283.

²⁷⁷ Laut dem von Kiesler beschrifteten Foto des *Totem*: „Corde de Pendu“, New York 1989, Abb. S. 73.

²⁷⁸ Vgl. Varnedoe 1984, S. 663 Abb. 993; S. 665 Abb. 995.

²⁷⁹ Vgl. Varnedoe 1984, S. 639.

²⁸⁰ Molderings verweist auf den Kommentar „the sign of the hand against the evil eye“, der sich auf der Rückseite eines Fotos des *Totem* befindet (PHO 935/2, AFKW) und die Nähe zu Enrico Donatis Objekt *The Evil Eye* (1947), Philadelphia Museum of Art, mixed media, 24,8 x 28,9 x 17,8 cm, das sich von der Decke abgehängt links oberhalb des *Totem* befand, vgl. Molderings 2010, S. 240. Das *Totem* selbst weist jedoch keine abwehrenden Gesten auf. Das zentrale Dreieck mit der Schlaufe darin wird von Kiesler auf einer Skizze mit „key of life“, der obere Abschluss mit „sun“ betitelt (SFP 1123, AFKW).

²⁸¹ Im Gegensatz zum *Totem* wurde die *Anti Tabou Figue* nicht konserviert.

Eine Fotografie des *Totems* löst die Skulptur aus dem Zusammenhang der Ausstellung und gibt ihr mit dem begleitenden Aktmodell einen neuen Sinn [Abb. 73]. Wie eine Anspielung auf die Allegorie der Justitia hat die Frau die Augen verbunden und hält das *Totem* als Symbol. Ihre Nacktheit und Duchamps Kautschuk-Brust *Prière de toucher* des Katalogumschlags,²⁸² die dem Modell als Feigenblatt dient, geben dem Ensemble einen erotischen Klang²⁸³ und lassen auch die verbundenen Augen in anderem Licht erscheinen.²⁸⁴ Hier handelte es sich nun tatsächlich um ein surrealistisches oder dadaistisches Motiv,²⁸⁵ um eine Art absurde Allegorie. „Mannequins“, allerdings in Form von weiblichen Schaufensterpuppen tauchten bereits in den früheren Surrealisten-Ausstellungen auf [Abb. 74].²⁸⁶

Spätere Berichte bestätigen, dass sich Kiesler, trotz des sorgfältig konzipierten Gesamtgefüges der Ausstellungen, seine Skulpturen immer wieder auch in einem neuen Zusammenhang vorstellen konnte, es also für seine Werke grundsätzlich keine ideale Form oder vollendete Präsentation gab. Kiesler bemerkte gegenüber Armand Bartos, dem späteren Besitzer des *Totem*, dass für ihn etwa eine Präsentation im Freien an einem Baum hängend durchaus denkbar sei.²⁸⁷

Kieslers erste Skulpturen können zusammenfassend als zeichenhaft und illustrierend zu beschrieben werden. Sie lösen sich nicht aus dem Ausstellungszusammenhang, sind also nicht autonom, sondern als ein Teil der von Kiesler entworfenen Gesamtinstallation anzusehen. Die Surrealisten-Ausstellung stellte eine Art Wendepunkt in Kieslers Schaffen dar. In Paris öffnete sich für Kiesler der Weg zu einer neuen, künstlerischen Tätigkeit, nicht zuletzt durch die Vermittlung seiner Freunde, die ihn mit dieser Aufgabe betrauten und ihm auch für den Entwurf einzelner Werke freie Hand ließen [Abb. 75]. André Breton gab Kiesler in Paris den Rat, sich selbst stärker mit Malerei und Skulptur zu beschäftigen,²⁸⁸ und der Galerist Aimé Maeght bot Kiesler bei einem Besuch in New York im Anschluss an die Surrealisten-Ausstellung eine Galerie-Ausstellung eigener Werke an, zu deren Realisierung es jedoch nicht kam.²⁸⁹ Die Ausführung des *Totem* wurde für Kieslers nächste Skulpturen richtungsweisend. Nicht nur Technik und Material sollten Grundlage der beiden großen *Galaxies* werden. Vor allem die Ähnlichkeiten mit primitiver Stammeskunst, die bereits beim „Totem“ spürbar sind und später bei den hölzernen „Galaxies“ noch deutlicher hervortreten, stellen für Kiesler eine neue

²⁸² Marcel Duchamp und Enrico Donati fertigten genau 999 handbemalte Kautschukbrüste für den Einband des Kataloges, vgl. Surrealismus 1978, S. 74.

²⁸³ Vgl. Daniels 1996, Abb. S. 126.

²⁸⁴ Vgl. Paris 1996, Abb. S. 124.

²⁸⁵ Männliche Puppen sind auf den Fotos der Ersten Internationalen Dada-Messe, Kunsthandlung Dr. Otto Burchard in Berlin, Juni 1920 zu sehen, vgl. Rubin 1972, S. 427, Abb. D-79.

²⁸⁶ Raoul Ubac, Fotografien der Schaufensterpuppen der Surrealismus-Ausstellung von 1938: *Das Mannequin von André Masson* und *Das Mannequin von Miró*, Schneede 2006, Abb. S. 206.

²⁸⁷ Fact Sheet „Totem for all Religions“, The Museum of Modern Art, 02.02.1971.

²⁸⁸ Friedrich Kiesler, Brief an André Breton, 5.3.1949: „En même temps je veux vous dire, que je poursuivais votre suggestion à Paris de faire de la peinture et de la sculpture. J'ai une petite collection de portraits et de compositions que je voudrais bien vous montrer.“

²⁸⁹ Aimé Maeght, Brief an Friedrich Kiesler, 22.01.1948: „Trop occupé, trop bousculé, je n'ai pas eu le temps de vous exprimer toute la sympathie que j'ai pour vous et je crains n'avoir pas montré suffisamment d'enthousiasme pour vos dessins que je revois très bien (ce qui est une preuve de qualité). Je ne puis vous dire autre chose que mon désir et ma fierté de les montrer un jour à Paris, la saison prochaine, par exemple. Nous en parlerons d'ailleurs.“; Aimé Maeght, Brief an Friedrich Kiesler, 17.05.1950: „J'ai bien reçu votre lettre, j'ai tardé quelques jours à vous répondre car je voulais étudier la possibilité de répondre favorablement à votre offre d'une exposition chez moi. J'ai suffisamment d'amitié pour vous répondre franchement sans détour. Il m'est impossible d'envisager une exposition de vos oeuvres actuellement et pendant un an et demi, période pendant laquelle toutes nos possibilités sont épuisées.“; Hans Arp, Brief an Friedrich Kiesler, 13.07.1950: „Ich habe mit Maeght gesprochen und ihm, so gut ich konnte, Deine Arbeiten geschildert. Er behauptet, von Dir nur eine Zeichnung zu kennen und sagte mir außerdem das Gleiche, was, ich glaube, er schon Dir gesagt hatte, dass ihn die Transportkosten augenblicklich zu hoch kämen. [...] Wenn ich Dir einen Rat geben darf, so zögerte ich an Deiner Stelle nicht, eine Ausstellung in New York zu veranstalten und dazu einen dokumentarischen Katalog herauszugeben.“

formale und inhaltliche Inspirationsquelle dar, die sich sehr deutlich von seinen bisherigen europäischen Einflüssen absetzte und Kiesler in die amerikanische Primitivismus-Bewegung²⁹⁰ der vierziger Jahre einreichte.

3.3 Skulptur und Bühne

Kieslers erste eigenständigen großen Holzskulpturen, die beiden *Galaxies* für Nelson Rockefeller und Philip Johnson [A.3., A.4] bilden eine Gruppe in seinem Werk und sind nicht nur aufgrund ihrer Materialität, sondern auch durch ihre offene Struktur miteinander verbunden.²⁹¹ Sie schließen direkt an die Holzskulptur des *Totems* an, unterscheiden sich aber durch ihre Transparenz und die fehlende Einbettung in einen „Einheitsraum“ grundlegend von Kieslers ersten Skulpturen im Rahmen einer Ausstellungsgestaltung. Die erste der hölzernen *Galaxies* wurde aus der Bühnendekoration zu Darius Milhauds Oper *The Poor Sailor* herausgelöst, die zweite dagegen entstand unabhängig von jeglichem Bühnenzusammenhang, ist abstrakter, verzichtet auf jedes figürliche Detail und ist von vornherein für die Aufstellung im Freien vorgesehen [Abb. 76, 77]. Die leichten Strukturen, einzig aus Steckverbindungen sowie auf- und ineinander gelegten Elementen gehalten, arbeiten mit Spannungen und setzen Kieslers Theorie des „Tensionism“ anschaulich und direkt greifbar in die Praxis um.²⁹²

Kieslers hölzerne *Galaxies* sind insofern weit von herkömmlichen Skulpturen entfernt, als sie wie übergroße abstrakte Architekturmodelle wirken, die trotz ihrer Transparenz sowohl einen Innen- als auch einen Außenraum definieren. Außerdem sind sie für den Gebrauch, für das tägliche Zusammenleben im Innen- oder Außenraum gedacht,²⁹³ beziehen sich also auf ein menschliches Maß, auf Raum und Umgebung, Natur und Architektur. Die Bezeichnung „Galaxies“ scheint in diesen beiden Fällen weniger eine direkte Anspielung auf den Weltraum zu sein, sondern stärker von Kieslers Verständnis der Skulpturen als Ausdruck von „Correalismus“ als einer Verbindung des Menschen mit dem gesamten Kosmos herzurühren:

„My sculptures I also see as consisting of divergent chunks of matter, held together yet apart, appearing like galactic structures each part leading a life of coexistence, of correality with the others. Yet this correlation, whether close or far apart, does not necessarily depend on physical links. As in wireless electricity, there is correlation without connection. These ‘endless’ paintings and sculptures lead a life of inner cohesion. Between these corporeal units there lie the various empty fields of tension that hold the parts together like planets in a void.“²⁹⁴

²⁹⁰ Vgl. Guilbaut 1983, S. 139–143.

²⁹¹ Vgl. Sgan-Cohen 1989, S. 439.

²⁹² Vgl. Sgan-Cohen 1989, S. 439.

²⁹³ Vgl. Kiesler 1952, S. 79f.

²⁹⁴ Ebd., S. 8.

3.3.1 *Wooden Galaxy* (1947/1948, 1951)

Kieslers erste Holz-*Galaxy* [A.3.] war ursprünglich ein Teil des Bühnenbildes für Darius Milhauds Oper *The Poor Sailor*, das Kiesler 1947 für die Juillard School of Music in New York entwarf [Abb. 78]. Die daraus entwickelte Skulptur zeigte Kiesler erstmals, nachdem sie bereits an Nelson Rockefeller verkauft worden war,²⁹⁵ in der Ausstellung *15 Americans* 1952 im Museum of Modern Art.²⁹⁶ Ähnlich wie beim zeitgleichen *Totem* konnte sich Kiesler auch in diesem Fall eine Aufstellung im Aussenraum vorstellen und überarbeitete die Skulptur für Rockefeller, um sie wetterfest zu machen.²⁹⁷ Auch das Material schien Kiesler für die Idee seiner Skulptur nicht absolut zwingend zu sein, da er Rockefeller auch eine Ausführung in Bronze vorschlug, die diesem allerdings zu kostspielig war.²⁹⁸

Die Konstruktion aus vier Stützen auf rechteckigem Grundriss bildet zusammen mit den Querbalken einen Raum aus, der als Teil der Bühnendekoration mit einigen Möbeln und dem über den Balken geworfenen Netz die Fischerkate andeutet. Die windige, nur notdürftig vertauten, ineinander gelegten Elemente assoziieren ein ärmliches Leben, das nur mit Hilfe des Meeres und den ihm schwer abgerungenen lebenden und toten Elementen – den Fischen, dem Treibholz und Walskeletten – möglich ist. Im Vergleich zur Bühnendekoration entfernte sich Kiesler mit der aus dem Zusammenhang gelösten und an ihrer Basis veränderten Holzkonstruktion von dem gegenständlichen und illustrativen Theaterelement [Abb. 79]. Sämtliche Requisiten wie Möbel und Fischernetze fehlen und das Innere der Konstruktion erinnert nicht mehr an ein Zimmer, sondern wird durch die neue 1951 hinzugefügte hölzerne Basis in Form eines unregelmäßigen Kreuzes, auf der je eine Stütze zu stehen kommt, aufgebrochen [Abb. 80, 81].²⁹⁹ Hierdurch ergeben sich vier Richtungslinien und ein wenn auch leicht verschobenes Zentrum, in dem sich die durchlaufende, von links vorn nach rechts hinten ansteigende Unterkonstruktion mit den beiden anderen sich zur Mitte absenkenden schmalen Keilen trifft. Die Ansichtsseite der Skulptur scheint sich im Vergleich zum Bühnenbild nicht verändert zu haben. Kiesler zeigt auf allen Skizzen und Fotos die Skulptur aus derselben Richtung. Wie auch der Unterbau des Bühnenelementes zeichnet sich die kreuzförmige Basis durch Unregelmäßigkeit in der Höhe wie auch bei den unterschiedlichen Breiten und der Zusammensetzung der Formen aus. Einzelne zusammengezimmerte rohe Planken werden statt eines einheitlichen Holzkörpers verwendet. Zu den unterschiedlichen Höhen der vier Enden kommen die unterschiedlichen Längen der vier Stützen, die durch die Unterkonstruktion annähernd ausgeglichen werden. Die Stützen selbst bestehen aus mehreren zusammengesetzten Holzschichten unterschiedlicher Stärke. Die grob geschnitzten geschwungenen Fantasie-Formen, erinnern hinten rechts und links an Fisch oder Vogelköpfe oder auch an eine Walfischflosse [Abb. 82]. Die längeren vorderen Stützen ähneln mehr den gezahnten Strukturen von Skeletten. Die rechte scheint fast eine Nachbildung eines Rückgrates zu sein mit von

²⁹⁵ Louise A. Boyer schickt Kiesler im Auftrag von Nelson Rockefeller am 02.10.1951 einen Scheck über 4500.- US Dollar für die *Galaxie*.

²⁹⁶ New York 1952; siehe auch: *Meant to be lived in* 1952, S. 79f.; Wien 1988, S. 143.

²⁹⁷ Vgl. Friedrich Kiesler, Brief an Nelson Rockefeller, 06.08.1952.

²⁹⁸ Gespräch der Verfasserin mit Len Pitkowsky, 19.11.2004.

²⁹⁹ Eine Fixierung oder Verankerung ist nicht zu erkennen. Auf dem Foto der *Galaxy* in der Rockefeller Collection, siehe [A.3.], ist links hinten ein zusätzliches Bein zu erkennen, das die Konstruktion wie ein Strebepfeiler abzustützen scheint. Auf allen anderen Fotos der Skulptur und des Bühnenbildes erscheint dieses Bein nicht. Skizze KE 4366 [Abb. 80] und KE 4365 [Abb. 81] zeigen alle sowohl bei der Stütze links als auch rechts hinten diese Verstärkung, die gesamte Konstruktion scheint sich nach hinten abzusenken und auf einen kleineren quadratischen Ausschnitt zu konzentrieren. KE 4365 zeigt vorn zwei fast identische Stützen, die Kiesler voluminös und buschig angibt, die aber der Form des Rückgrates nahe kommen. KE 4366 zeigt die gezahnte Form.

oben nach unten abnehmender Wirbellänge [Abb. 83]. Die waagerechten Verbindungsstücke entwachsen entweder dem Kopf oder der Flosse und liegen hinter dem nächsten Kopf auf oder enden in einer Öffnung oder Gabelung, die an offene Mäuler denken lässt. Die rechte hintere Stütze ist aus kürzeren Holzstücken zusammengesetzt, die wie aufgefädelt Kieslers Knochenskulpturen – *Bones* – aus den sechziger Jahren vorwegzunehmen scheinen [Abb. 84, 85]. Vorn liegt von links nach rechts die breiteste Form innerhalb der Konstruktion auf und verbeißt sich geradezu in einem der letzten Wirbel der rechten Stütze. An der oberen Kante entwachsen der Schlangenform schmale Holzstäbe, die an eine Rückenflosse eines Fisches erinnern [Abb. 86]. Die gesamte Konstruktion ist wie aus gefundenen Objekten frei zusammen gesteckt und wird nur links vorne durch ein um die Enden geschlungenes Tau verstärkt [Abb. 87].

„In this Galaxy, as in the painted one, each unit is complete in itself. Dismantled and towering in a room, the separate elements have the ominous, commanding presence of primitive wood idols. Resembling huge bones or totems, they give the impression of having been painstakingly carved by hand. But Kiesler delights in disparities of method and effect. As he works on his small ovoid terra cottas for months, polishing and rubbing laboriously to alter a contour a fraction of an inch, here he whips out huge, elaborately twisted forms in a day with a band-saw.“³⁰⁰

Eine Reihe von Fotos zeigen einzelne Elemente der *Galaxy* oder auch Ausschnitte oder ähnliche offensichtlich nicht verwendete Formen vor dunklem Stoffhintergrund, so etwa die linke vordere Stütze wie sie in der Skulptur verwendet wurde, und einmal auf dem Kopf stehend [Abb. 88]. Die plastische Wirkung der aus dem Zusammenhang gelösten abstrakten Elemente kommt durch die Einzelaufnahmen gut zum Ausdruck und es stellt sich die Frage, ob Kiesler hier die Möglichkeit von Einzelskulpturen ausprobierte. Die dekorative Wirkung von Kieslers *Galaxy* lässt sich daran ablesen, dass sie offensichtlich als Anregung für eine Schaufenstergestaltung des Warenhauses B. Altmann & Company an der Fifth Avenue gedient hat.³⁰¹ Vier undatierte und unbezeichnete Aufnahmen unterschiedlicher Schaufenstervarianten zeigen jeweils eine dreiteilige torartige Konstruktion aus ineinander gelegten Holzelementen, die stark an die *Wooden Galaxy* erinnern, allerdings figürlicher ausgebildet und ornamentaler gestaltet sind. Fischköpfe und Flossen sind deutlich zu erkennen und die Knotenpunkte der an eine Wirbelsäule erinnernden Stütze sind organisch, fast floral geformt. Zwischen der Fischeridylle ist eine Hängematte gespannt und Schaufensterpuppen präsentieren aktuelle Sommermode [Abb. 89–91]. Aufgrund eines Briefes von René Harnoncourt, des damaligen MoMA- Direktors, an das Kaufhaus ist davon auszugehen, dass es sich bei der Dekoration nicht um einen Entwurf Kieslers für das Kaufhaus SAKS handelt:³⁰²

„It has come to our attention that the wooden figures used as background in your show windows on 34th street are extremely similar in form an arrangement to an original sculpture by Frederick Kiesler now on display in our exhibition ‘Fifteen Americans’. The characteristics of Mr. Kiesler’s style of work and of the style of this particular piece are so unmistakable that we are constantly

³⁰⁰ Kooning 1952, S. 23, 66.

³⁰¹ Vgl. Lesák 2012, S. 77–79.

³⁰² Vgl. ebd., S. 77–79.

*called up by our patrons and members inquiring if permission was given by the artist or the Museum for such obvious imitation. As an institution concerned with modern art and modern artists we are, of course, endeavouring to protect the artist's interest and prestige. The imitative use of his highly personal style frequently affects the artist's reputation and earning power. We would greatly appreciate your cooperation in this matter and hope you will withdraw the figures from the windows in recognition of the importance of the intellectual property of the artist.*³⁰³

Anlässlich der Ausstellung *15 Americans* lieferte Alfred H. Barr eine etwas sentimentale poetische Beschreibung der *Galaxy*, die sich nicht scheute sogar Sindbad und Kapitän Ahab heraufzubeschwören. Barr war vor allem fasziniert von dem „Antitechnologischen“ der *Galaxy*, der naiven, ursprünglichen Art, die durch das Material und die Anklänge an Meer und Seefahrt geweckt wurden.

„Galaxy is architecture for sky-gazers; its plan is a cross with arms raised in amazement; its major axis slopes abruptly toward a vanishing point like Borromini's false perspective in the Palazzo Spada; its four caryatids are a dolphin's spine, a hippocampus, a lobster claw and an ichthyosaur caressed by a boomerang; its lintels are driftwood and a comb-finned gar.

Galaxy is a four-poster in which Sindbad, Jonah, Crusoe and Ahab may sit eternally, back to back, telling each other their stories, slowly, with low voices and credulous ears.

Galaxy is a pergola built of jetsam where refugees from the compass and ruler may dry their nets in peace.

Galaxy is a drifting raft where common sense, watched by the skeletons of the four winds, will die of thirst.

Galaxy is a conspiracy of discrediting Cadillacs.

*Galaxy is the tomb of know-how, the supreme antitechnological gazebo.*³⁰⁴

Die schmeichelhafte Beschreibung durch den Gründungsdirektor des Museum of Modern Art macht zum einen deutlich wie nah sich Kiesler mit der *Galaxy* noch an der Bühnendekoration bewegte, spiegelt zum anderen aber auch die Empfänglichkeit des amerikanischen Publikums für ein derartiges Thema wider und zeigt, dass Kiesler damit gewissermaßen einen Nerv getroffen hatte.

Der Bezug auf einen Mikrokosmos, wie er durch die räumlich begrenzte Plattform einer Bühne entstand, war der Ausgangspunkt für Kieslers gestalterisches Denken und diente, beginnend bereits mit Kieslers Bühnentalentwürfen der zwanziger Jahre in Berlin, als fixer Bezugspunkt innerhalb seines gesamten Werkes. Kiesler entwickelte seine progressivsten Ideen aus der Perspektive des Bühnenraumes. Anstöße oder neue Gedanken in Architektur, Ausstellungsgestaltung und Kunst scheinen bei Kiesler oftmals mit seiner Bühnen- und Theaterarbeit verknüpft zu sein.³⁰⁵ Eine effektvolle zum Teil übersteigerte, theatralische Präsentation findet sich bei Kiesler sowohl in seinen Bühnentalentwürfen wie auch bei seinen Ausstellungs- oder Schaufenstergestaltungen und nicht zuletzt

³⁰³ René d'Harnoncourt, Brief an John S. Burke, President B. Altman & Co, Fifth Avenue & 34th Street, New York, 25.06.1952.

³⁰⁴ Barr 1952, S. 142f.

³⁰⁵ Vgl. Lisa Philips 1988, S. 220; Lesák 2012.

bei der Komposition seiner Skulpturen.³⁰⁶ In einem undatierten Typoskript mit dem Titel *Merchandise that puts you on the spot*³⁰⁷ verglich Kiesler sogar das Warenschaufenster mit einer „Peep-Show“ - Bühne. Eine Vorstellung, die er sowohl auf kommerzielle Waren wie auch auf die Bildende Kunst anwendete, wie das Beispiel seiner Objektpräsentationen als „Peep-Shows“ in der 1942er Ausstellung *Art of This Century* und der *Salle de Superstition* in der Surrealisten-Ausstellung von 1947 zeigen [Abb. 92].³⁰⁸ Kiesler schien bei den „Peep-Show“ vor allem die Inszenierung des Ausschnitts und die räumliche Begrenzung auf eine „Mikrobühne“ zu reizen. Diese manipulierte Wahrnehmung zeigt darüber hinaus Parallelen zu Kieslers wahrnehmungstheoretischen Studien in Form einer *Vision Machine*.³⁰⁹ Im Gegensatz dazu arbeitete Marcel Duchamp bei *Etant donnés* (1946–1966) inhaltlich und griff vor allem den voyeuristischen Aspekt der „Peep-Show“ auf.³¹⁰

Ein Vergleich zwischen Kieslers erster *Galaxy* und Isamu Noguchis 1950 entstandener Bühnendekoration für Martha Grahams Choreographie *Judith* [Abb. 93],³¹¹ die eine ähnlich primitiv anmutende Konstruktion aus ineinander gelegten Holzpfeilern mit Drachenköpfen aufweist, verdeutlicht noch einmal Kieslers Nähe zum Primitivismus der New Yorker Kunstszene der vierziger Jahre.³¹² Formal bestand eine Nähe zu primitiven Holzarbeiten, wie etwa der Kwakiutl Indianer in Kanada, vor allem bei der Konstruktionen der Häuser aus figürlichen Pfeilern, die sich ähnlich wie in Kieslers *Galaxy* in den waagerechten Balken verbeißen [Abb. 94, 95].³¹³ Auffallend ist jedoch, dass bei der indianischen Kunst immer unversehrte Tiere dargestellt wurden, Kiesler jedoch hier skelettartige Formen verwendete, die er auch später bei seinen *Bone*-Skulpturen wieder aufnahm.

Es ist bei Kiesler wie auch bei den meisten anderen amerikanischen Künstlern, die der primitivistischen Phase der amerikanischen Kunst der vierziger Jahre zugerechnet werden, nicht ein ausschließlich formales Interesse an primitiver Kunst festzustellen, dass sich in einer Nachahmung des Stils äußerte. Vielmehr galt die Sehnsucht dem „Universellen“, einem Mythos und zeitlosen religiösen Ausdruck, den sie sowohl in der primitiven Stammeskunst wie auch in anderen naturgeschichtlichen Formen, etwa aus den Bereichen der Geologie oder Archäologie fanden.³¹⁴ So zitierte beispielsweise David Smith mit dem *Jurassic Bird* (1945) oder dem *Royal Bird* (1947–1948) Skelette prähistorischer Wesen [Abb. 96, 97]. Diese Verwendung von Knochen ist daher auch viel stärker inhaltlich zu sehen als etwa das Auftauchen von knochenartigen Formen bei Yves Tanguy, Isamu Noguchi, Alexander Calder, Hans Arp oder Henry Moore. Dort scheint der Aspekt des Ungeformten, Amorphen und die Vielfalt aus daraus ableitbaren Formvarianten stärker zu interessieren als der Bezug zu einem primitiven menschheitsgeschichtlichen Erbe.³¹⁵

³⁰⁶ Vgl. Beitrag zur Diskussion von Yehuda Safran, in: Blotkamp u.a. 1997, S. 92.

³⁰⁷ Kiesler, *Merchandise that puts you on the spot* (o. J.), Typoskript.

³⁰⁸ Vgl. Goodman 1988, S. 275.

³⁰⁹ Vgl. Los Angeles 2001, Abb. S. 74, 77; Frankfurt 2002, Abb. 20–22.

³¹⁰ Vgl. Daniels 1996, Abb. S. 126.

³¹¹ Choreographie Martha Graham, Musik William Schuman. Zum Vergleich zwischen Noguchi und Kiesler siehe Kramer 1989, S. 12: „Its details may owe much to Noguchi and its structure certainly tool much from Giacometti’s Surrealist constructions.“

³¹² Zu den Inspirationsquellen der Abstrakten Expressionisten und zu den in New York um 1940 gezeigten Ausstellungen über die Kunst der amerikanischen Ureinwohner, etwa 1941 *Indian Art of the United States* im Museum of Modern Art, New York, vgl. Sandler 1993, S. 91f.

³¹³ Vgl. Hawthorn 1979, S. 54, Abb. 29, 30; S. 58, Abb. 34.

³¹⁴ Vgl. Varnedoe 1984, S. 639.

³¹⁵ Vgl. Lichtenstern 1992, Bd. 2, S. 150–206, hier S. 168.

Bekanntheit mit David Smith schloss Kiesler über John D. Graham, der als fundierter Kenner der modernen europäischen sowie der primitiven Kunst galt, als Berater von Kunstsammlern fungierte und so etwa David Smith mit Stammesobjekten vertraut machte.³¹⁶ Er vertrat die auch für Kiesler wichtige an C. G. Jung orientierte Auffassung von einem kollektiven Unbewussten, das es bei der Schöpfung von Kunstwerken zu aktivieren galt. In seinem Buch *System and Dialectics of Art* (1937), das auch Kiesler mit einer persönlichen Widmung besaß,³¹⁷ ging Graham näher darauf ein. Der primitive Mensch und seine Vorstellung der Wirklichkeit, die von einem einheitlichen Ganzen aus Dingen und Lebewesen ausging, wurde von den amerikanischen Künstlern, so auch von Kiesler, idealisiert:³¹⁸

„... to break down the physical and mental barriers which separate people from the art they live with, working toward a unity of vision and fact as prevailed in primitive times, when seemingly conflicting experiences existed in complete harmony, when the God and the representation of the God, the demon and the image of the demon were equally immediate and real.“³¹⁹

Kieslers Interesse an universalen Ideen, das sich auch in seinen Theorien des „Tensionism“ und „Correalism“ manifestierte und dort zum großen Teil aus dem Ideenrepertoire der europäischen Avantgarden speiste, wurde jetzt noch um eine weitere Komponente, einer Suche nach Mythen und Symbolen, erweitert, die aber offenbar ebenso stark auf die New Yorker Künstler und ihre Verarbeitung und zum Teil Umdeutung von surrealistischen Ideen zurückzuführen ist wie auf eine direkte Auseinandersetzung mit den surrealistischen Theorien Bretons.³²⁰

3.3.2 *Galaxy* für Philip Johnson (1951–1953)

Nach einem Symposium in der New Yorker Architectural League, an dem Kiesler zusammen mit Philip Johnson und Henry-Russell Hitchcock Ende 1950 teilnahm,³²¹ erhielt Kiesler im April 1951 eine Anfrage von Philip Johnson, ob er eine große hölzerne Skulptur zur Aufstellung im Außenraum für ihn anfertigen könne.³²² Zeichnungen für die geplante *Galaxy* [A.4.] entstanden sicher ab Sommer 1951 [Abb. 98].³²³ Im Frühling 1953 schrieb Kiesler an Johnson, dass er ein Atelier für die Skulptur gefunden habe und sie bis April ausführen wolle.³²⁴ Ob es sich dabei bereits um das Atelier in Amagansett/Long Island handelte, das Kiesler ab 1962 für die Realisierung der *Bucephalus*-Skulptur nutzte, ist unklar. Fotos dokumentieren sowohl die Probeaufstellung der Skulptur im Atelier als auch eine Simulation mit einem 1:1 Modell im Außenraum, möglicherweise auf Johnsons Grundstück [Abb. 99–102]. Außerdem hat sich ein circa 20 cm großes Modell aus mehreren hölzernen Einzelteilen

³¹⁶ Vgl. Varnedoe 1984, S. 630.

³¹⁷ „To Fred and Steffi Kiesler, admirer and friend, John Graham“, Graham 1937, Exemplar im AFKW.

³¹⁸ Varnedoe verweist hier auf den französischen Anthropologen Lucien Levy-Bruhl mit seinem Buch *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris 1910, dessen Auffassung auch von C.G. Jung vertreten wurde, vgl. Varnedoe 1984, S. 642, 672 Anm. 26.

³¹⁹ Über *Art of This Century*, vgl. Kiesler 1943, S. 76.

³²⁰ Das Interesse Kieslers an primitiven Kulturen und Mythen wurde bisher allein dem Einfluss der Surrealisten und vor allem Kieslers Auseinandersetzung mit surrealistischen Inhalten bei der Gestaltung der *Salle de Superstition* zugeschrieben, vgl. Bogner, *Strukturdenken* 1988, S. 218.

³²¹ Vgl. Wien 1988, S. 141.

³²² Vgl. Philip Johnson, Brief an Friedrich Kiesler, 08.04.1951.

³²³ Vgl. Wien 1988, S. 141, Anm. 276: Zeichnung *Monument for Johnson Cluster* (14.07.1951).

³²⁴ Vgl. Friedrich Kiesler, Brief an Philip Johnson 23.03.1953.

erhalten, das aber nicht der ausgeführten Form der *Galaxy* entspricht [Abb. 103].³²⁵ Vermaßte Pläne geben die genauen Dimensionen an und zeigen eine überaus korrekte, in gar keiner Weise improvisierte Arbeitsweise, die auch auf die Ausführung der Skulptur durch einen Assistenten hindeutet [Abb. 104, 105].³²⁶ Im Sommer telegraphierte Philip Johnson an Kiesler nach Golfe Juan in Südfrankreich: „Galaxy a Great Success“ [Abb. 106].³²⁷ Am 8. Juni 1953 berichtete er Kiesler, der bei der Aufstellung nicht anwesend war, in einem Brief von seinen Eindrücken:

*„You will be glad to know that it is not too strong for the house. Quite the contrary, it creates the point of interest to the south that I have always wanted. Like the house itself, it looks best from below so we take people for walks to see it at its best. The cantilevered tongue in the center is especially impressive.“*³²⁸

Die Skulptur befand sich in südlicher Richtung von Philip Johnsons 1949 erbautem *Glass House* in New Canaan bis sie aus noch ungeklärten Gründen zerstört wurde [Abb. 107]. Laut Lillian Kiesler wurde sie vom Blitz getroffen und brannte nieder.³²⁹ Nach Philip Johnsons Aussagen war die Skulptur nicht gut genug konstruiert, so dass sie mit der Zeit auseinanderfiel.³³⁰ Vier Sockel aus drei Schichten – einem Betonklotz, einer Steinplatte und einer Holzplatte – tragen die fünfteilige Holzkonstruktion auf dreieckigem Grundriss [Abb. 108]. Es existieren Fotos von zwei der drei Seiten und von einer Ecke aus gesehen, trotzdem scheint es – betrachtet man die Skizzen – eine Hauptansicht zu geben, die das in die Mitte eingestellte „V“ frontal zeigt. Das Gerüst der Skulptur setzt sich aus drei annähernd rechten Winkeln zusammen, dessen eines Bein auf einem Sockel zu stehen kommt und dessen anderes im Uhrzeigersinn an dem Bein des nächsten fixiert ist. Ein vierter Winkel ist mit der Spitze nach unten in das Gerüst eingestellt, so dass jedes Bein in je einer Ecke zu liegen kommt. Die Spitze trifft auf ein einzelnes Bein, das ungefähr auf Mitte der Langseite leicht vom Boden abgehoben in das Innere der Konstruktion hereinragt. Dreiecke entstehen neben Grundriss und Aufsicht und oberem Abschluss durch den eingestellten Winkel. Er teilt die beiden Hauptansichten in drei Dreiecke: liegend/stehend/liegend. Von der Kante aus gesehen, auf die das in das Zentrum ragende Bein zeigt, würde das eingestellte, auf der Spitze stehende Dreieck sogar noch einmal in zwei schlankere Dreiecke unterteilt [Abb. 109, 110]. Eine noch offensichtlichere Dreieckskomposition – wogegen die ausgeführte mit dem hineinragenden Bein³³¹ wie angedeutet erscheint – zeigt eine Zeichnung mit nicht nur einem eingestellten Winkel, sondern einem Bündel aus drei Beinen, das je in einer Ecke des sich nach oben öffnenden Dreiecks lehnt [Abb. 111]. Die realisierte Form der *Philipp Johnson Galaxy* ist ein Dreieckskörper, der sich räumlich wiederum aus 10 Dreieckskörpern zusammensetzt. Darauf verweist die Konstruktion, die von dem dreieckigen Grundriss beziehungsweise oberen Abschluss ausgeht und den Aufbau mit dem auf der Spitze von oben bis zum Mittelpunkt des Grundrissdreiecks

³²⁵ Heute im Archiv der Friedrich und Lillian Kiesler Privat-Stiftung Wien.

³²⁶ Ab Mitte der fünfziger Jahre, spätestens ab den Arbeiten am *Cup of Prometheus* ist die Mitarbeit des Bildhauers Ralph Dorazio durch Kiesler bezeugt, vgl. Kiesler, *Inside* 1966, S. 23. Len Pitkowsky, der Kiesler ab den späten fünfziger Jahren assistierte bestätigt, dass Dorazio alle Holzarbeiten übernahm, vgl. Interview von Eva Kraus und Valentina Sonzogni mit Len Pitkowsky am 22.07.2001. Ob Dorazio jedoch bereits an den beiden Holzgalaxies mitgearbeitet hat, ist unklar.

³²⁷ Philip Johnson, Telegramm an Friedrich Kiesler, laut Datum des Poststempels wahrscheinlich 05.06.1953,

³²⁸ Philip Johnson, Brief an Friedrich Kiesler 08.06.1953.

³²⁹ Vgl. Lisa Philips 1988, S. 224.

³³⁰ Vgl. Sgan-Cohen 1989, S. 444, Gespräch des Autors mit Philip Johnson am 27.03.1981.

³³¹ Auf keiner Skizze zu sehen, außer vielleicht auf KE 169A/B [Abb. 111], dem Pergamentplan [Abb. 105] oder bei dem kleinen Holzmodell [Abb. 103].

ragenden gedachten Körper anzeigt [Abb. 112, 113]. Das Vorgehen einer Zergliederung des Körpers in geometrische Formen erinnert an Georges Vantongerloos Schemata, die Ausdruck seiner auf die Harmonie geometrischer Formen basierenden universalen Gestaltungslehre sind, wie sie etwa in der Analyse von Archipenkos *Le Gondolier* (1914) oder der *construction des rapports des volumes émanante du carré inscrit et le carré circonscrit d'un cercle* (1924) abzulesen sind.³³² Kiesler besaß Vantongerloos Schrift *L'art es son avenir* (1924)³³³ und so ist es wahrscheinlich, dass er sich intensiver mit ihm auseinandergesetzt hat.

Trotz der groben Materialität, der rohen an das *Totem* erinnernden Planken [Abb. 114], und der ungleichmäßigen, ungeraden, nie rechtwinkligen Formen, die so ganz im Gegensatz zu Johnsons *Glass House* stehen, ist das Thema der Konstruktion ein geometrisches: das Dreieck im Raum. Verschiedene Studien enthalten neben Konstruktionszeichnungen geometrische Skizzen, die Verbindungslinien zwischen den einzelnen Teilen der Skulptur und den daraus entstehenden Dreiecken nachzeichnen [Abb. 115, 116]. Eine merkwürdige Verunklärung des geometrischen Themas durch die rohe Behandlung des Holzes, verweist auf ein Gemisch aus De Stijl-Vokabular und aus Formen der im Umkreis des europäischen und amerikanischen Surrealismus arbeitenden Bildhauer.

3.4 Zwischen Surrealismus und Organik

In der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre und zu Beginn der dreißiger Jahre war Kieslers Arbeit auf den ersten Blick noch von Einflüssen des De Stijl und der architektonischen Moderne bestimmt, so entwarf er 1928/1929 das *Film Guild Cinema* in New York mit neoplastizistischem Vokabular und nahm 1930 an der Ausstellung der amerikanischen A.U.D.A.C. (American Union of Decorative Artists and Craftsmen) im Grand Central Palace in New York mit einer Reihe von Stahlrohrmöbeln teil. Daneben stand jedoch das auf 1925 datierte und 1926 auf der *International Theatre Exhibition* in New York ausgestellte Modell des *Universal Theatre* beziehungsweise *Endless Theater*,³³⁴ das mit seiner elliptischen Form aus dem bisher verwendeten rechtwinkligen Formenrepertoire ausbrach [Abb. 117]. Bis in die dreißiger Jahre hinein sind keine Erklärungen von Kiesler erhalten, die eine Begründung für diese spezielle Form liefern würden, allerdings muss bemerkt werden, dass Kiesler bei der Form der Hülle, vor allem auf die innere Gliederung des Theaters reagierte.³³⁵ Hätte Kiesler 1924 eine Gebäudehülle für die Raumbühne entworfen, so wäre diese vermutlich ähnlich ausgefallen. Auffallend ist jedoch die stark objekthafte, abstrakt-geschlossene und in großem Maßstab direkt auf dem Boden vorgenommene Präsentation des Modells in der Ausstellung von 1926, die eine Anspielung auf zeitgenössische Skulpturen nicht ausschließt.³³⁶

³³² *Construction des rapports des volumes émanante du carré inscrit et le carré circonscrit d'un cercle* (1924), Reproduktion und Diagrammzeichnung auf schwarzem Karton, 18 x 26 cm, Sammlung Angela Thomas Schmid, Zumikon, vgl. Wiczorek, S. 19, Kat. 35.

³³³ Die Erstausgabe befindet sich in Kieslers ehemaliger Bibliothek, AFKW.

³³⁴ Von Kiesler selbst als „*Universal*“ *the Endless Theater without stage* bezeichnet, vgl. Kiesler/Heap 1926, S. 6. In seinem Buch *Inside the Endless House* benutzte er jedoch den Begriff *Universal Theatre*, vgl. Kiesler, *Inside* 1966, S. 484. Um Verwechslungen mit dem späteren *Universal Theatre* (1959–1961) zu vermeiden, soll hier weiter von *Endless Theatre* die Rede sein.

³³⁵ Äußerungen über eine Hülle des Theaters aus Stahl und Glas finden sich erst drei Jahre nach der Ausstellung, vgl. Kiesler 1930, S. 112, vgl. Luyken 2002, S. 100.

³³⁶ Ein Vergleich zu Brancusi wurde bereits von Luyken gezogen, vgl. dies. 2002, S. 99.

Kieslers Äusserungen zum Surrealismus im Allgemeinen oder speziell zu Künstlern, die mit organischen Formen arbeiteten, sind in dieser Zeit noch sehr selten. Kieslers 1929 verfasster kunsthistorischer Überblick in *Contemporary Art applied to the store and its Display* schloss zwar eine Bemerkung über den Surrealismus ein, gab sich aber neutral und unparteiisch und nahm weder Marcel Duchamp noch Hans Arp – Künstler aus dem surrealistischen Umkreis, die er persönlich kannte – in die Liste auf:

„The so-called ‘Surrealism’, which followed on cubism, was a successful reaction against the dogma of abstract painting. Naturalism again, magical and magnified. (Picasso, Dix, Paul Klee, Max Ernst, Miro).“³³⁷

Bei den Skulpturenbeispielen beschränkte sich Kiesler auf Vantongerloo, Picasso und Lipchitz und ging damit über eine kubistische Skulpturauffassung nicht hinaus. Überhaupt ist in dieser Publikation keine wirkliche Trennung oder Loslösung von der konstruktivistischen oder Bevorzugung einer organischen oder „surrealen“ Formensprache zu bemerken, obwohl von „Tensionism“, „Organik“ und „Elasticity“ die Rede ist. Ein deutliches Interesse Kieslers an organischen Formen in Architektur und Skulptur lässt sich erst ab den dreißiger Jahren ablesen. 1930 traf er in Paris mehrfach mit Hans Arp zusammen. Ungefähr zeitgleich zur Ausstellung *Modern Architecture: International Exhibition* von Philip Johnson und Henry-Russell Hitchcock (1932) in New York, an der Kiesler mit Fotos seines *Film Guild Cinema* (1928/1929) teilnahm, freundete er sich mit dem Galeristen Julien Levy und dem Maler Arshile Gorky an. Die erste amerikanische Surrealisten-Ausstellung war im selben Jahr in Levys New Yorker Galerie zu sehen.³³⁸ 1936 folgte die große Schau des MoMA *Fantastic. Dada. Surrealism*, die den Surrealismus in den USA etablierte und einem breiten amerikanischen Publikum zugänglich machte.³³⁹ 1942 fand in New York die von André Breton und Marcel Duchamp kuratierte Ausstellung *First Papers of Surrealism* statt und Kiesler konnte sich, nachdem er von Peggy Guggenheim den Auftrag für die Gestaltung der Ausstellungsräume für die Galerie *Art of This Century* erhalten hatte,³⁴⁰ mit den Werken aus Peggy Guggenheims Kunstsammlung direkt auseinandersetzen, besonders auch mit der Sammlung surrealistischer Kunst, für die er in der Galerie einen seiner bekannten Räume schuf.

1949, also nur zwei Jahre nach der Pariser Surrealisten-Ausstellung, führte Kiesler selbst die neuen geschwungenen Formen in der Architektur auf den Surrealismus zurück und wies damit möglicherweise auch die Richtung seiner eigenen Neuorientierung:

„Modern functionalism in architecture has its roots far more in contemporary abstract painting than in the ‘functionalism of living’. And the curved forms now appearing in furniture and buildings did not originate in ‘psychological’ functionalism but in the formal idiom of Surrealism.“

³³⁷ Kiesler, *Contemporary* 1930, S. 27.

³³⁸ Vgl. Wien 1988, S. 61.

³³⁹ In Kieslers eigenem Exemplar des Kataloges, das sich im AFKW befinden, sind vor allem die Abbildungen zu William Blake, (Abb. 96), Victor Hugo (Abb. 133), Alberto Giacometti (Abb. 378, 379), Max Ernst (Abb. 330–369) und Hans Arp (Abb. 267–288) eingemerkt.

³⁴⁰ Peggy Guggenheim, Brief an Friedrich Kiesler, 26 February 1942, vgl.: Davidson 2004, S. 74.

*Some architects have confused geometric forms with abstraction, have taken simplicity (or planimetry) for functionalism, and called it 'organic architecture'. It was a stroke of luck that 'abstract' simplicity fitted in with the principles of hygiene, fostered at that time by industry and labour.*³⁴¹

Kieslers Interesse an organischen Formen ist nach dem *Endless Theatre* zum ersten Mal bei seiner Gestaltung des Bühnenbildes zu George Antheils Oper *Helen Retires*, nach John Erskine, aus dem Jahre 1934 abzulesen.³⁴² Die abstrakten Figuren des zweiten Aktes balancieren wie flache Schablonen auf rechteckigen Sockeln vor dem dunklen Bühnenhintergrund und ähneln in ihrer unregelmäßigen Form Hans Arps Holz-Reliefs der zwanziger Jahre [Abb. 118–120].³⁴³ Bänder schlängeln sich über die hellen Gebilde und vermitteln den Eindruck eines flächigen Gemäldes mit freien darüber gebreiteten Zeichnungen, die Ähnlichkeiten mit Picassos „Reliefzeichnungen“ für das *Ballet Mercure* (1924)³⁴⁴ haben, wie sie auf den Fotografien der *Internationalen Theater Ausstellung* in New York hinter Kieslers *Endless Theatre*-Modell zu sehen sind [Abb. 121].³⁴⁵ Hier ist eine Erprobung von neuen, aus der damaligen zeitgenössischen Kunst übernommenen Formen und Inhalten auf Bühnenniveau festzustellen. Eine erste direkte Übertragung der organischen Formen auf ein anderes Medium nahm Kiesler 1935 mit seinem Entwurf einer Serie Aluminiumtische vor,³⁴⁶ eine nächste folgte 1942 bei der Entwicklung der multifunktionalen Möbel für den surrealistischen Raum in Peggy Guggenheims Ausstellung *Art of This Century* [Abb. 122].³⁴⁷ Beide Entwürfe ähneln stark den surrealistischen Reliefs von Hans Arp.

Der Rückgriff auf eigene für die Bühne entwickelte Formen war bei Kiesler kein Einzelfall und sollte sich bei seinen hölzernen *Galaxies* wiederholen. Ab 1944 mit der Erwähnung des *Endless House*³⁴⁸ begann Kiesler das erstmals 1925 mit dem Modell des *Endless Theatre* aufgetauchte neue Formenvokabular auf Theater unabhängige Architektur zu übertragen. Die parallel verlaufenden zunächst aber noch sehr unterschiedlichen Entwicklungen innerhalb von Kieslers Entwürfen für Theaterbauten, Bühnenbilder, Design und Skulptur auf der einen Seite und Wohn- und Geschäftsbauten auf der anderen Seite geben einen Hinweis auf Kieslers Arbeitsweise und belegen seine starke Orientierung am Theater- und Bühnenraum.

3.4.1 D'Arcy Wentworth Thompson – Richard Hamilton – Friedrich Kiesler

Nur kurze Zeit nach Kieslers ersten raumgreifenden Skulpturen – drei Jahre nach der ersten und etwa zeitgleich mit der zweiten *Galaxy* – fand vom 3. Juli bis 31. August 1951 die von Richard Hamilton

³⁴¹ Frederick Kiesler, *Pseudo-Functionalism* 1949, S. 737.

³⁴² Vgl. Bogner, *Strukturdenken* 1988, S. 214; Lesák 2012, S. 75. Die gerundeten Kanten und die schrägen Fensterausschnitte des Space House sind wohl nicht direkt mit dem Surrealismus in Beziehung zu setzen. Dieter Bogner spricht in Zusammenhang mit dem Space House von „Stromlinienform“, ebd.

³⁴³ Bogner und Lesák vergleichen die Formen des Bühnenbildes ebenfalls mit Arp, vgl. Bogner 1995, S. 144; Lesák 2012, S. 74.

³⁴⁴ Vgl. Spies 2000, Abb. S. 114. Spies nennt die Drahtreliefs in Anlehnung an spätere „Raumzeichnungen“ „Reliefzeichnungen“.

³⁴⁵ Dieter Bogner vergleicht sie dagegen mit Calders Drahtfiguren, vgl. Bogner, *Strukturdenken* 1988, S. 214.

³⁴⁶ Entworfen für die Wohnung Mergentine, New York, vgl. Wien 1988, S. 79, Abb. S. 84.

³⁴⁷ Vgl. Frankfurt 2002, Abb. S. 33, 48f., 78f.

³⁴⁸ in: *VVV* 3 (1944), H. 4, S. 60f.; dieselbe Fotocollage wurde für das Cover des 1949 erschienen „Manifeste du Corréalisme“ verwendet, vgl. Frankfurt 2003, S. 105, Anm. 3.

konzipierte und kuratierte Ausstellung *Growth and Form* am Institute of Contemporary Arts (ICA) in London statt,³⁴⁹ mit dem sich das ICA am Festival of Britain beteiligte.³⁵⁰ Begleitend zur Ausstellung erschien der von dem schottischen Ingenieur und Financier Lancelot Law Whyte herausgegebene Band *Aspects of Form. A Symposium on Form in Nature and Art* (London 1951), der eine Reihe von Aufsätzen namhafter Forscher aus Biologie und Gestalt-Psychologie vereinte und ein Vorwort des Kunsthistorikers und ICA-Gründers Herbert Read enthielt.

Es ist aufschlussreich, die über diese Ausstellung bekannten Informationen sowie den Inhalt des begleitenden Buches mit Kieslers Äußerungen zu vergleichen,³⁵¹ da sich Kiesler vermutlich ebenso wie die englischen Künstler, um die spätere „Independence Group“, mit D’Arcy Wentworth Thompsons *Buch On Growth and Form* (1917) auseinandergesetzt hat, dabei aber gänzlich andere Interessen verfolgte und zu anderen Schlüssen gelangte. Neben diesem legendären Buch, das unter Künstlern der Avantgarde in Europa und den USA kursierte und das auch Kiesler in der Erstausgabe besaß,³⁵² befanden sich in seiner Bibliothek auch zwei Bücher von Herbert Read: *Art and Society* (1937) und *Henry Moore* (1934).³⁵³ Hier schließt sich gewissermaßen der Kreis, war doch Herbert Read Kiesler nicht nur aufgrund seiner Publikationen bekannt. Er spielte auch eine maßgebliche Rolle beim Aufbau der Kunstsammlung Peggy Guggenheims, die Read Anfang 1939 als Berater für ihre Galerie „Guggenheim Jeune“ in London engagierte.³⁵⁴

Hamiltons „Growth and Form“

Für die Londoner Ausstellung sah Hamilton eine starke Orientierung an Thompsons Buch mit einer Unterteilung der Ausstellungsfläche in 7 Sektionen vor, mit den Titeln: 1. „Time as a Dimension of Form“, 2. „Forms of Cells“, 3. „Cell Groupings“, 4. „Skeleton Structures“, 5. „Related Forms“, 6. „Form and Mechanical Efficiency“, 7. „The Formal Realisation of Pure Mathematics“. Hamilton war allerdings gezwungen, die Ausstellung stark zu verkleinern und sich schließlich auf eine Präsentation in einem einzigen Raum zu beschränken [Abb. 123].³⁵⁵ Die Installation besticht durch ihren mehrschichtigen Aufbau – von der überlebensgroß vergrößerten Röntgenaufnahme einer Hand an der Wand über die davor positionierten dreidimensionalen Gittergerüste, mit Modellen und Bildern, die genügend Transparenz bieten, um das dahinter liegende Röntgenbild zu erkennen. Das mit Gips modellierte Gitter erinnert an organisch gewachsene Strukturen, wie etwa Korallen oder Knochen. Darüber hinaus gab es in der Ausstellung verschiedene vergrößerte Fotos und Filmprojektionen an den Wänden, die biologische Prozesse, wie die Entwicklung von Seepferdcheneiern, zeigten.³⁵⁶ Hamilton stellte organisches und menschliches Wachstum in molekularen Strukturen und geometrischen Formen nebeneinander und forderte die Wahrnehmungsfähigkeit des Betrachters durch die stark variierenden

³⁴⁹ Vgl. Moffat 2000, S. 92.

³⁵⁰ Vgl. ebd., S. 98.

³⁵¹ Erste Vergleich zwischen Kiesler und d’Arcy Wentworth Thompson finden sich im Katalogbeitrag von Jean-Pierre Le Dantec, vgl. Le Dantec 1996, S. 223–225.

³⁵² Kieslers Exemplar ist im Inventar seiner Bibliothek aufgeführt, aber leider nicht in den Bestand des AFKW eingegangen.

³⁵³ Die gesamten Bücher aus Friedrich Kieslers privater Bibliothek befinden sich im Archiv der Friedrich und Lillian Kiesler Privat-Stiftung in Wien.

³⁵⁴ Vgl. Davidson 2004, S. 56.

³⁵⁵ Vgl. Moffat 2000, S. 99f.

³⁵⁶ Vgl. ebd., S. 109f.

Größenunterschiede – vom mikroskopischen Kleinen über das Modellhafte bis hin zum monströs vergrößerten Handskelett – heraus.³⁵⁷

Auch wenn formal über die Ästhetik der Ausstellung Ähnlichkeiten zu Kieslers Skulpturen festzustellen sind, vergleicht man etwa die Gipsstruktur oder auch die Abbildung des Radiolarienskeletts aus Thompsons Buch [Abb. 124] in der Mitte des Gittergerüsts mit Kieslers beiden *Galaxies*, so muss doch bei Hamiltons Ausstellung ein ganz anderes Interesse an den organisch-biologischen Strukturen selbst und in seinem Fall vor allem an den wissenschaftlichen Abbildungen dieser Formen festgestellt werden als bei Kiesler. Hamilton interessierte der Unterschied zwischen Kunst und organischer Form in Bezug auf den Verlauf ihrer Entstehung. Kunst sei ein Produkt aus Psychologischen Prozessen, organische Formen dagegen seien frei von Psychologie, absichtslos und garantierten daher eine Eindeutigkeit, die es seiner Meinung nach auf Kunst zu übertragen galt.³⁵⁸ Hamilton thematisierte mit der Ausstellung den Einfluss der Wissenschaft auf die menschliche Wahrnehmung der Natur und bezog Stellung für eine Direktheit und Unmittelbarkeit von visueller Information,³⁵⁹ die sich auch in seinen späteren Werken immer wieder ausdrückte.

„Aspects of Form. A Symposium on Form in Nature and Art“

Das Symposium *Aspects of Form* ging gegenüber der Ausstellung sehr viel mehr auf das Wesen von Form im Allgemeinen ein und entsprach damit Kieslers Interesse an Thompsons Buch. Bereits im Vorwort gab Lancelot Law Whyte einen historischen Abriss und betonte den immerwährenden Konflikt zwischen zwei Prinzipien, dem „atomistischen“ bei Demokrit, Newton, Rutherford und dem „morphologischen“ bei Aristoteles, Thomas von Aquin und Goethe. Dieser Konflikt drücke sich auch im Wettstreit Mechanismus-Vitalismus aus und habe nun ein Ende, da man erkannt habe, dass es sich nicht um sich ausschließende, sondern vielmehr sich ergänzende Prinzipien handele. Der Aufsatz von Konrad Lorenz zur Gestalttheorie räumte denn auch gleich mit einer romantischen Vorstellung auf, die auch bei Kiesler zu finden ist. Er erklärte, dass das „Ganze“, die „Einheit“, so wie wir sie im Allgemeinen verstehen, immer von einer Beeinflussung jedes einzelnen Teils auf den anderen ausgehe. Dies träfe auf die Seifenblase oder das Sonnensystem zu, nicht aber auf Organismen, Diese beständen aus „universal interagierenden“ Systemen, zum Teil aber auch aus unabhängigen „mosaikähnlichen“ Strukturen, wie das ihn besonders beschäftigende menschliche oder tierische Verhalten.³⁶⁰

Wie Herbert Read aber, im Gegensatz zu Hamilton, im Vorwort festhielt, gäbe es durchaus Anlass von ähnlichen oder sogar identischen Strukturen in Natur und Kunst auszugehen:

„The increasing significance given to form or pattern in various branches of science has suggested the possibility of a certain parallelism, if not identity, in the structures of natural phenomena and of authentic works of art.“³⁶¹

³⁵⁷ Vgl. ebd., S. 110.

³⁵⁸ Vgl. Moffat 2000, S. 100.

³⁵⁹ Vgl. ebd., S. 98.

³⁶⁰ Vgl. Lorenz 1951, S. 158.

³⁶¹ Read 1951, Vorwort S. V.

Die Kombination unterschiedlicher Teile und die stetige Ergänzung und räumliche Anpassung, wie sie bei Kieslers *Totem* und den hölzernen *Galaxies* zu sehen ist, kann mit einem organischen Wachstumsprozess verglichen werden. Die Dynamik des Wachstums ist es, die nach Kieslers Meinung den Unterschied zwischen Natur und Kunst ausmache. Ebenso äußerte sich der Entwicklungsbiologe Conrad Hal Waddington in seinem Aufsatz *The Character of Biological Form*, den er zum Symposium *Aspects of Form* beisteuerte:

„What is this character, which the naturally organic possesses and the artificial usually lacks? It has something, certainly, to do with growth. Organic forms develop. The flow of time is an essential component of their full nature, and the spatial objects we can hold in our hands and examine, with eyes or microscope, during a short few minutes is only a single still out of a continuous sequence of forms which continuously unfolds, sometime quickly, sometimes more slowly, throughout the life of the organism of which it is part.“³⁶²

Kiesler und Thompsons „On Growth and Form“

Wie Kiesler bereits 1930 schrieb, sah er es als Ziel der Kunst an, sich so weit wie möglich den Prinzipien der Natur anzunähern. Dem würde die Abkehr von einem starren Kunstbegriff zugunsten einer Annäherung an stetige Veränderung und Anpassung auch in der Kunst entsprechen:

„Nature too is nothing but a single great organization of unities. The difference: nature is in flux, art's creations are static. The more art creations give themselves up to the principal of flux, the more they deviate from art and approach nature.“³⁶³

Morphologie bezogen auf die Form und Struktur eines Organismus und seiner Entwicklung – eine Einheit von Innen und Außen, die sich laufend verändert – ist der Hauptaspekt von Thompsons Publikation *On Growth and Form*. Thompson erläuterte beispielsweise im Kapitel „Über die Theorie der Transformationen“, wie mit Hilfe der Mathematik sowohl „statische“ wie auch „dynamische“ Formen beschrieben und die natürlichen Kräfte, die zu einer Transformation führten, abgelesen werden könnten.³⁶⁴

Die von Thompson beschriebene Selbstverständlichkeit von Wachstums- und Entwicklungsprozessen dürfte Kiesler besonders fasziniert haben. In seinem späteren Entstehungsbericht des *Cup of Prometheus* (1956) hat er den Gedanken von einem natürlichen Organismus bereits von der Natur auf die Kunst übertragen und einen Idealfall formuliert, bei dem die Ergänzung und Erweiterung von Kunstwerken nicht individuell, sondern allgemeingültig aus einer inneren Notwendigkeit oder inneren Logik heraus erfolgen würden.³⁶⁵ Damit wies er 25 Jahre später die Trennung von Kunst und Natur, wie er sie noch 1930 formuliert hatte, für sich selbst zurück. Eine Abgrenzung zwischen absichtsvoller

³⁶² Waddington 1951, S. 43f.

³⁶³ Kiesler, *Art* 1930, S. 14.

³⁶⁴ Vgl. Thompson 1973, S. 327f.

³⁶⁵ Kiesler, *Towards* 1956, S. 27.

„psychologischer“ Kunst und absichtsloser Entstehung in der Natur, wie sie Richard Hamilton in der Ausstellung *Growth and Form* vorgenommen hatte, entsprach offenbar nicht Kieslers Ziel.

Auf den ersten Blick springen viele der Themen oder auch nur einzelne Worte in Thompsons Schrift ins Auge, die an Formen oder Titel von Kieslers Skulpturen denken lassen. Kapitelüberschriften wie „The Form of Cells“ (Kap. V), „The Spiral Shells of the Foraminifera“ (Kap. XII) oder „On the Shapes of Eggs, and of Certain Other Hollow Structures“ (Kap. XV)³⁶⁶ scheinen Kieslers neuen Formenkanon, nach seiner Neuorientierung zu umreißen. Dies zeigen auch Vergleiche zwischen Abbildungen bei Thompson mit Skulpturen Kieslers aus den fünfziger und sechziger Jahren, wie den *Shells*, *Arch as a Rainbow of Shells* oder *Grotto for Meditation* [Abb. 125–127]. Auch im Einzelnen gibt es Ähnlichkeiten zu Kieslers Formen, die gerade keine Idealformen, nicht gereinigte „Essenz“, sondern wie im Wachstum begriffen oder in einem Wachstumsstadium festgehalten sind [Abb. 128–130]. Die grundsätzliche Auffassung Kieslers bestand, wie beim *Totem* oder den ersten *Galaxies* zu beobachten, in einer Wandelbarkeit oder Übertragbarkeit der Werke in einen anderen Zusammenhang. Die Option auf Erweiterung der Skulpturen wird bei den späteren Werken – für die Kiesler den Begriff *Endless Sculptures*³⁶⁷ prägte – immer wichtiger. Auch einzelne Erläuterungen aus Thompsons Buch sind direkt auf Kieslers Vorstellungen übertragbar. So etwa die Ausführungen zum Protoplasma in Kapitel V. („The Forms of Cells“).³⁶⁸ Hier gibt es nicht nur eine sprachliche Übereinstimmung durch „Protoplasma“ und Kieslers Skulptur *Ectoplasma*³⁶⁹ sondern es ist auch die Funktion und die aktive Rolle des flüssigen Protoplasmas – das den Zellkern umgibt und nur zusammen mit diesem funktioniert, um wichtige Stoffe und Energie zu transportieren – die in Kieslers Vorstellungswelt passt und eine Entsprechung in Kieslers Auffassung vom fließenden „Zwischenraum“ findet:

„From the moment that we enter on a dynamical conception of the cell, we perceive that the old debates were vain as to what visible portions of the cell were active or passive, living or non-living. For the manifestations of force can only be due to the interaction of the various parts, to the transference of energy from one to another. Certain properties may be manifested, certain functions may be carried on, by the protoplasma apart from the nucleus; but the interaction of the two is necessary, that other and more important properties or functions may be manifested.“³⁷⁰

Kieslers Vorgehen, Strukturanalogien herzustellen, also natürliche Strukturen als universal anzusehen und auf andere Bereiche zu übertragen und ein durchgehendes, ausgewogenes Strukturmuster anzunehmen, ist D’Arcy Wentworth Thompsons Grundannahme in seinem Buch *On Growth and Form* ähnlich. Die Ähnlichkeit besteht in der Übertragbarkeit, von physikalischen Aspekten biologischer Strukturen auf die technische Mechanik im Falle Thompsons und von den Eigenschaften natürlicher Strukturen, wie Galaxien oder Zellstrukturen, sowohl auf künstlerische Raumstrukturen wie auch auf allgemeine Abhängigkeitsverhältnisse bei Kiesler. Hier ist besonders Kieslers Theorie

³⁶⁶ Es handelt sich hierbei um die Kapitelangaben der Ausgabe von 1917.

³⁶⁷ Kiesler 1964, S. 86; ders. (1956, Postscript 1960) 1966, S. 18–31.

³⁶⁸ Thompson 1952, Bd. 1, Kap. V, S. 346–443, besonders S. 342f., 346f.

³⁶⁹ *Ectoplasma* ist ein Teil von Kieslers Skulptur *A Cup of Prometheus* (1956–1959, 1964) [A.7.]. Gunda Luyken sieht dagegen einen Zusammenhang zwischen Kieslers *Ectoplasma* und einer Beschäftigung mit der vierten Dimension, vgl. Luyken 2002, S. 195.

³⁷⁰ Thompson 1952, Bd. 1, S. 342.

des „Correalism“ zu nennen. Einschränkend muss allerdings bemerkt werden, dass Kiesler sich nur durch allgemeine Aussagen inspirieren ließ und, wie oben im Zusammenhang mit Konrad Lorentz erwähnt, in keiner Weise wissenschaftlich korrekt argumentierte. Bei Kiesler herrschte, wie auch bei vielen seiner Zeitgenossen,³⁷¹ eine romantische oder fast religiöse Auffassung vor, dass es dem eingeweihten Künstler möglich sei, naturidentische – und das heißt in seinen Augen ideale – Strukturen in der Kunst zu schaffen. Hier unterscheidet sich Kiesler von Richard Hamilton, trifft sich aber mit Herbert Read, der für seine Auffassung von zeitloser idealer Schönheit in der Kunst stark von den Mitgliedern der „Independence Group“ kritisiert wurde.

„There is no phase in art, from the palaeolithic cave paintings to the latest developments in constructivism that does not seem to me to be an illustration of the biological and teleological significance of the aesthetic activity in man.“³⁷²

3.4.2 Ei oder Schale

Erste Äußerungen zu Kieslers „organischer“ Gestaltungsauffassung finden sich in seinem 1929 verfassten und 1930 publizierten Buch *Contemporary Art applied to the Store and its Display*. Dort gab Kiesler einen lehrbuchartigen Abriss der aktuellen künstlerischen Strömungen. Im Kapitel über Architektur nannte er ausschließlich Beispiele für eine funktionale Stahl-Glas-Architektur und ordnete sie den Überschriften „Instead National International Architecture“³⁷³ und „Functional Horizontalism an Achievement of the De Stijl Group“³⁷⁴ zu, die ganz auf den Gedanken eines Internationalen Stils abzielten. Die Entwicklung mündete schließlich in ein Kapitel über Kieslers eigenen Ansatz, den „Tensionismus“, mit der Überschrift „Horizontalism is the forerunner of the coming Tensionism. Manifesto of Tensionism. Organic Building. The City in Space. Functional Architecture“³⁷⁵. Kiesler sah „Tensionismus“ als Weiterentwicklung der bestehenden Strömungen an und verstand ihn als „organische“ Architekturtheorie. Nach seiner Auffassung konnte nur eine „organische“ Architektur als „funktionale“ Architektur im eigentlichen Sinn verstanden werden. Außer der *Raumstadt* von 1925 nannte Kiesler aber keine Beispiele für sein architektonisches Konzept.

Das glatte, monolithische *Endless Theatre*-Modell auf der New Yorker Theaterausstellung 1926 stellte – im Gegensatz zur offenen Struktur der *Raumstadt*, die Herbert Bayer später als „Raumdefinition durch ein strukturelles Skelett“ bezeichnete³⁷⁶ – eine neuartige Beschäftigung Kieslers mit geschlossenen Raumkörpern dar. Er selbst bezeichnete es nachträglich in der Zeitschrift *VVV* (1944)³⁷⁷

³⁷¹ Vgl. Bach Esoterik 1987, S. 146: „Der Gedanke einer Übereinstimmung von Kunst- und Naturgesetzlichkeit, vom Künstler als Medium, ist natürlich keineswegs originell. Als zeitgenössischer Topos lässt er sich etwa bei Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh nachweisen, auch bei Mondrian und Kandinsky, der der Entstehung eines Werkes kosmischen Charakter zuspricht, oder bei Malewitsch, für den die Malerei lebt und wirkt wie die Natur.“

³⁷² Read 1951, S. 13.

³⁷³ Vgl. Kiesler, *Contemporary* 1930, S. 39.

³⁷⁴ Vgl. ebd., S. 40.

³⁷⁵ Vgl. ebd., S. 48.

³⁷⁶ Bayer 1961, S. 281. Als weitere spätere Beispiele nennt Bayer die Stahlrohrstruktur von E. Persico und M. Nizzoli (1934) in Mailand und in der Ausstellung „Studies of Proportion“ von F.G. Ruscone auf der Triennale in Mailand (1951).

³⁷⁷ Kiesler 1944, S. 60f., vgl. Wien 1988, S. 115.

und in seinem *Manifeste du Corréalisme* (1947) als erstes Modell des *Endless House*³⁷⁸ und bildete es in einer Photomontage gemeinsam mit dem *Space House* ab [Abb. 131, 132].³⁷⁹ Das erstmalige Auftreten eines regelmäßigen, geschlossenen, elliptischen Körpers in Kieslers Werk, den Kiesler später nur noch einmal beim ersten Tonmodell des *Endless House* verwenden sollte [Abb. 133], provoziert die Frage nach dem Grund des Formenwandels und nach möglichen Einflüssen und Vorbildern für den Entwurf. Der Vergleich mit einer auf ihre Essenz reduzierten Idealform, wie sie als zentraler Gedanke hinter den Skulpturen von Constantin Brancusi steht, liegt dabei nahe und wurde auch in aktuellen Diskussionen um die historischen Beziehungen zwischen Architektur und Skulptur aufgegriffen [Abb. 134].³⁸⁰

Hans Arp thematisierte die Form von Kieslers Architekturmodellen seit 1934, also seit dem *Space House*, in seinem Artikel *L'Œuf de Kiesler et la Salle des Superstitions* (1947),³⁸¹ wobei Arp das Wort „Œuf“ hier doppeldeutig, möglicherweise aber auch nur im Sinne einer Idee oder Entdeckung, eines „Eies des Kolumbus“, verwendet:³⁸²

*„Depuis 1934 Kiesler n'emploie pour ses œufs que des ondes. Ses maisons 'sans fin' chantent et embaument comme le nid bleu du jour. Dans ses maisons 'sans fin' l'âme de l'homme a une plus grande part que le corps. L'Immatériel, la Sainteté y agissent et y parlent puissamment comme dans l'Ode à Charles Fourier d'André Breton.“*³⁸³

1934 sprach sich Kiesler gegen einen Vergleich mit einem Ovoid aus und plädierte für die Form eines Sphäroids.³⁸⁴ Die Idee einer idealen Form als Ziel seines Gestaltungsprozesses, scheint Kiesler jedoch nie ernsthaft verfolgt zu haben, obwohl er sich sehr wohl mit diesem Gedanken auseinandersetzte. 1950 wandte er sich angesichts seines Tonmodells des *Endless House* noch einmal dezidiert gegen die Deutung als Eiform.³⁸⁵ In späteren Äußerungen nahm er zwar den Vergleich mit der Eiform wieder auf,³⁸⁶ bewunderte die Einfachheit und Stabilität der gewölbten Eierschale, die er als Beispiel eines idealen natürlichen Konstruktionsprinzips erkannte, sprach sich aber vehement gegen die Schlussfolgerung aus, ein Haus müsse aus diesem Grund auch aussehen wie ein Ei.³⁸⁷ Bereits mit den ersten Skizzen für ein *Tooth House* (1947)³⁸⁸ und Ende der fünfziger Jahre mit der Realisierung der durch ein Stipendium finanzierten *Endless House*-Modelle³⁸⁹ entfernte sich Kiesler schließlich gänzlich von einer klaren regelmäßigen Form [Abb. 135–139]. Die vielfältigen Varianten von gebogenen, verschlungenen und durchbrochenen Schalen, wie sie Kiesler für die *Endless House*-Modelle verwendete, ebenso wie die Zeichnungen aus wirbelnden Linienknäuel³⁹⁰, deuten allenfalls

³⁷⁸ Vgl. Kiesler (1947) 1949, S. 80–105.

³⁷⁹ Vgl. ebd.

³⁸⁰ Vgl. Bach 2004, S. 39, Abb. 15, 16.

³⁸¹ Arp 1947, S. 281–286.

³⁸² Vgl. Lischeid 2012, das Kapitel II.4 „Erkennungszeichen „Kolumbus“ oder „Was mich unauflösbar mit dem Surrealismus verbindet“ – Arps Liaison mit dem Pariser Surrealismus“, zu Kiesler besonders die Seiten 96f.

³⁸³ Arp 1947, S. 286.

³⁸⁴ Vgl. Kiesler 1934, S. 292ff., siehe auch: Gohr/Luyken 1996, S. 28.

³⁸⁵ Vgl. Kiesler 1950, S. 124.

³⁸⁶ Vgl. Creighton 1961, S. 113f.

³⁸⁷ „The egg-shell construction is the most exquisite example we know of utmost resistance to outer and inner stress with a minimum of strength. We can learn from such simplicity. That does not mean that a house should look like an egg.“, Kiesler 1934, S. 296.

³⁸⁸ Vgl. Frankfurt 2003, S. 12.

³⁸⁹ Vgl. ebd., S. 109, Anm. 27.

³⁹⁰ Vgl. Wien 1988, Abb. S. 156.

noch auf die Form einer zerbrochene Eierschale³⁹¹ und sprechen nicht für ein fertiges, absolutes, sondern vielmehr für ein sehr dynamisches, variables und offenes gestalterisches Konzept.

Die neuen Architekturprinzipien, die Kiesler anhand des *Space House* entwickelte, bezeichnete er 1933 als „le concept de Time-Space-Architecture“ und „la construction d’une coque en tension continue“.³⁹² Die Veränderungen in Kieslers Formenvokabular fallen demnach auch mit der ersten Nennung einer „Schale“, „coque“ beziehungsweise „shell“, zusammen, die die grundlegende Idee des *Endless House* darstellt und die Bezeichnung für eine gesamte Gruppe seiner späteren Skulpturen, den *Shell Sculptures*, werden sollte. Interessant ist, dass Kiesler im Zuge des *Space-House*-Entwurfs (1933) [Abb. 140] diese Begriffe bereits formulierte, formal in ihrer Radikalität aber erst viel später, mit dem bereits genannten ersten Tonmodell des *Endless House* (1950), umsetzte:

„ ... a continuous unit overcoming the four-fold division of column, roof, floor, wall. Such construction I call shell-monolith. Easily erected. Weight minimized. Mobile. Separation into floor, walls, roof, columns, is eliminated. The floor continues into the wall (only a contact-member), the wall continues into the roof, the roof into the wall, the wall into the floor. It might be called: conversion of compression into continuous tension.“³⁹³

Möglicherweise spielten bei der Wahl des Themas „Shell“ auch Anregungen aus der zeitgleichen Skulptur eine Rolle. Beispielsweise hatte sich Hans Arp zwischen 1935 und 1938, an den Titel seiner Skulpturen klar ablesbar, mit Muschelformen auseinandergesetzt [Abb. 141],³⁹⁴ und Kiesler hat, wie bereits an seiner Beschreibung der *Salle de Superstition* im Manifest Menschen, Kunst und Architektur (1947/1948) und an seinen späteren skulpturalen Arbeiten, beispielsweise *Arch as a Rainbow of Shells* (1959–1965), deutlich zu sehen ist, den Titel „Shell“ im Sinne von Schale und auch von Muschel verwendet.

„Ich hatte in der ‘Salle de Superstition’ eine Architektur aus Raum-Schalen erfunden. In unregelmäßigen, leichten Abständen folgte eine Muschel der anderen. [...] Ein Sarkastiker hätte es leicht diese Blüte Zwiebelarchitektur zu nennen. Ich ziehe es vor, sie etwas freundlicher: L’Architecture en coquille zu taufen.“³⁹⁵

Wenn man Kieslers Architekturentwürfe chronologisch betrachtet, so scheint es, als habe er mit dem *Endless Theater* (1926) einen ersten Versuch mit einem geschlossenen Raumkörper unternommen. Inhaltlich war das *Endless Theater* aber immer noch Kieslers Konzept der *Raubühne* verpflichtet. Das *Space-House* (1933) wich, im Gegensatz zu Kieslers Erläuterungen, nur geringfügig von seinen vorhergehenden Architekturentwürfen im Stil Le Corbusiers ab und wies in den Proportionen und der

³⁹¹ Vgl. Kiesler, *Inside* 1966, S. 21.

³⁹² Kiesler 1933, zit. n. Paris 1996, S. 78.

³⁹³ Kiesler 1934, S. 296.

³⁹⁴ *Muschel von Menschenhand geformt* (1935), rosa Klakstein, 19 x 35,5 x 27 cm, Fondation Arp, Clamart; *Muschel, die sich auflöst* (1936), Kalkstein, 26 x 41 x 22 cm, Kunstmuseum Winterthur, Inv. 1163; *Muschelkristall* (1938), Cristallinmarmor, 27 x 37 x 38, Sammlung Conrad Janis, Beverly Hills; *Muschel* (1938), Bronze, 12 x 12 x 10 cm, Jane Wade, New York; *Muschel* (1938), schwarzer Granit, 23 x 28 x 21 cm, Harvard Art Museum/Fogg Museum, Cambridge/Mass., Inv. 1991.2A, vgl. Hartog 2012, S. 75, Nr. 26; S. 78, Nr. 34; S. 84, Nr. 52; S. 86, Nr. 55 und 56.

³⁹⁵ Kiesler, *Menschen, Kunst und Architektur* (1947/1948), Typoskript, S. 163.

bandartigen Verteilung der Öffnungen im Obergeschoss sogar eine starke Parallele zu Le Corbusiers Villa Savoye auf [Abb. 142, 143].³⁹⁶ In seinen Texten über das *Space House* von 1933 und 1934 erwähnte Kiesler mit den freitragenden Schalen eine bautechnische Idee, die tatsächlich zu dieser Zeit hochaktuell und noch nicht völlig ausgereift war.³⁹⁷ Heute berühmte, erste Beispiele entstanden im Laufe der dreißiger Jahre, wie etwa Eduardo Torrojas *Pferderennbahn La Zarzuela* in Madrid (1935) oder Robert Maillarts *Zementhalle* für die Schweizer Landesausstellung in Zürich (1939).³⁹⁸ Friedrich Kiesler war offenbar mit den aktuellen Entwicklungen vertraut, so zog er beispielsweise in seinem Artikel *Animals and Architecture* (1937) in der Reihe *Design-Correlation* auch das 1934 von Tecton erbaute Pinguin Haus im Londoner Zoo mit seiner frei schwebenden gebogenen Rampe heran.³⁹⁹ Bei dem realisierten 1:1-Modell des *Space House* in den Räumen der Modern Age Furniture Company setzte Kiesler diese Ideen jedoch praktisch nicht um und verwendete sowohl bei der ausgestellten Fassade als auch im Innern Stützen und trennende Wände [Abb. 144]. Auch kann hinsichtlich der erhaltenen architektonischen Zeichnungen und Skizzen kein anhaltendes Interesse Kieslers an Tektonik und Statik beobachtet werden.

Kiesler löste gewissermaßen die „Schalenform“ aus den architektonischen und bildhauerischen Bedeutungszusammenhängen der Zeit, deutete sie für sich um und fügte sie in sein Konzept des „Tensionism“ ein. Später, sowohl beim *Endless House* (ab 1950) wie auch bei den *Shell-Sculptures* (frühestens ab Mitte der 1950er Jahre), avancierte „Shell“ zu einer Art Symbol für „Endlessness“ innerhalb Kieslers „organischer“ Gestaltungsauffassung.

3.4.3 Organik und Funktionalismus

Wenn es um die Entwicklung der Idee des *Endless House* ging, wappnete sich Kiesler gegen den Vorwurf eines formalistischen Vorgehens, indem er betonte, die Form sei gegenüber einer funktionalen Zielsetzung, nämlich der Gestaltung eines zufriedenstellenden Lebensraumes, nebensächlich. Wie er in einem Brief an Arthur Drexler schrieb, sei die Form nur aus der Funktion abgeleitet, die Ästhetik sogar nur eine Begleiterscheinung:

„...I can only state the fact that it has primarily being conceived for the creation of satisfactory living conditions, the spatial areas needed for this purpose, and that from these conditions I have arrived at the dimensions, the form and the construction scheme. The esthetic aspect comes with it and was not the primary thought.“⁴⁰⁰

³⁹⁶ Kiesler trifft während seines Aufenthaltes 1930 in Paris, laut den Kalendereintragungen von Stefi Kiesler, mit Le Corbusier zusammen, vgl. Wien 1988, S. 53. Außerdem war die Villa Savoye neben anderen Beispielen Le Corbusiers 1932 in der Ausstellung und im Katalog *The International Style: Architecture since 1922* von Henry-Russell Hitchcock und Philip Johnson, New York 1932, Abb. S. 118f. vertreten, deren Inhalte Kiesler nicht zuletzt durch seine eigene Teilnahme an der Ausstellung bekannt gewesen sein dürften.

³⁹⁷ Vgl. Kiesler 1934, S. 297.

³⁹⁸ Vgl. Kind-Barkauskas 1995, S. 30.

³⁹⁹ Vgl. Kiesler 1937, H. 4., Abb. S. 90.

⁴⁰⁰ Friedrich Kiesler, Brief an Arthur Drexler, 14.09.1952, vgl. Frankfurt 2003, Anhang, Anm. 25.

Diese Abhängigkeit zwischen Form und Funktion beschrieb Kiesler bis in die sechziger Jahre in Bezug auf das „Endless House“.⁴⁰¹ Allerdings blieben diese Äußerungen immer sehr vage und allgemein. Das lag auch daran, dass mit „Funktion“ bei Kiesler offensichtlich nicht die möglichst praktische, zeit- und raumsparende Erfüllung der alltäglichen grundlegenden Lebensabläufe gemeint war. Kiesler benutzte den Begriff nicht im Sinne der bestehenden rationalistischen Funktionalismusauffassung und verstand den funktionalen Gedanken nicht als eine Standardisierung von Prozessen und eine Konzentration auf typisierte, massenproduzierbare Einheitsformen:

„Le ‘fonctionnalisme moderne’ en architecture est mort. Tant que la ‘fonction’ fut une survivance, sans examen même du Royaume du Corps sur quoi elle reposait, elle échoua et s’épuisa dans la mystique Hygiène + Esthéticisme. (Le Bauhaus, le système Le Corbusier, etc.)“⁴⁰²

Seine Beschreibung der in die Architektur integrierten Lebenskräfte und die Verbindung aller Bereiche in einem Kontinuum stand vielmehr „organischen“ Architekturtheorien nahe, wie sie bereits Henry van de Velde vertrat.⁴⁰³ Van de Velde, der 1902 im Zusammenhang mit Architektur von „organischen Bestandteilen“ und einem „organischen Ausdruck“⁴⁰⁴ sprach, entwickelte eine Vorstellung, die das Gebäude als „Organismus“, zusammengesetzt aus den verschiedenen „Organen“, verstand. Er formulierte damit eine ganzheitliche Sicht, die die Wechselwirkung zwischen dem Ganzen und seinen Teilen betonte, ohne dabei aber die Vorstellung eines freien Raumflusses vor Augen zu haben, wie sie etwa Frank Lloyd Wright beabsichtigte.⁴⁰⁵ Kiesler benutzte ähnlich wie van de Velde die Vorstellung von der Architektur als einem Körper. Er bezeichnete den Körper als das ursprüngliche Haus und erhob die Forderung, nach einem freien architektonischen Arbeiten, das nicht von Grundrissen ausgeht, sondern zuerst das „Nervensystem“ des Hauses, den „Nukleus“ des Wohn-Universums festlegt.⁴⁰⁶ Kiesler betonte die untrennbare Einheit der Teile ohne dabei eine Hierarchisierung vorzunehmen:

„The Endless House is called the Endless because all ends meet, and meet continuously. It is endless like the human body – there is no beginning and no end to it.“⁴⁰⁷

Kiesler bediente sich auch hier makro- und mikrokosmischer Vorstellungen, wie sie schon im Zusammenhang mit seiner Auffassung von Raum-Zeit-Kontinuum beschrieben wurden. Architektur wie auch Kunst stellten nach Kiesler ein durch den Menschen selbst geschaffene Einheit dar, die den Menschen integriert und als den bestimmenden Teil eines Beziehungsgeflechtes sieht.⁴⁰⁸ Gleichzeitig versuchte Kiesler seine sehr bildhaften aber vagen Aussagen zu einer „organischen“ Architektur, gleichbedeutend mit einem „Raumzentrum“ voller „kosmischer Energien“, durch ein rationaleres, wissenschaftlicheres Vorgehen mit einer entsprechenden Sprache zu rechtfertigen. Bereits 1934

⁴⁰¹ Vgl. Kiesler, *Future* 1966, S. 67.

⁴⁰² Kiesler 1947, S. 131.

⁴⁰³ Vgl. Muthesius/Velde (1914) 1958, S. 32f.

⁴⁰⁴ Vgl. Velde 1902, zit n. Curjel 1955, S. 124f.

⁴⁰⁵ Vgl. Wright 1939, weiterführende Literatur zu Frank Lloyd Wrights organischer Architekturauffassung siehe Brinitzer 2006, S. 16, Anm. 7.

⁴⁰⁶ Vgl. Kiesler, *Pseudo-Functionalism* 1949, S. 733–742; Frankfurt 2003, S. 29.

⁴⁰⁷ Kiesler (1962) 1966, S. 566.

⁴⁰⁸ Vgl. Kiesler, *Future* 1966, S. 68.

formulierte er angesichts des *Space House*, das Ziel der Architektur sei die Entwicklung einer „Biotechnik“. ⁴⁰⁹ Mit dieser neuen Technik, „a unified achitectural principle“, ⁴¹⁰ sollten Beziehungen zwischen dem Körper und der Umgebung in geistiger, physischer, sozialer und mechanischer Hinsicht erforscht werden, also ein Beziehungsnetz, wie es Kiesler ab 1939 in Zusammenhang mit dem „Correalism“ beschrieb. ⁴¹¹ Nur so könnte, seiner Ansicht nach, ein „organisches“ Ergebnis in der Architektur erzielt werden. Eine Forderung, die sich dem Ziel Frank Lloyd Wrights, dem Bauen im Einklang mit Mensch und Natur, annäherte. ⁴¹²

4. „Menschen, Kunst und Architektur“: Der Umgang mit Grenzen

Das Jahr 1947 stellte in Friedrich Kieslers Werk eine besonders produktive Periode dar, in der er, wie kein zweites Mal, die Ausformulierung theoretischer Ansätze mit einer adäquaten praktischen Umsetzung verband. Besonders deutlich wird dieses Zusammenwirken von Theorie und Praxis am Beispiel von Kieslers Gestaltung der *Salle de Superstition* in der Surrealisten-Ausstellung der Pariser Galerie Maeght und seinem im Ausstellungskatalog abgedruckten, erläuternden Text *L'Architecture magique de la salle de superstition*. ⁴¹³ Beide lassen einen starken inhaltlichen Bezug zu Kieslers ebenfalls 1947 formulierten und 1949 publizierten *Manifeste du Corréalisme* erkennen, dessen Untertitel „Les états unis de l'art plastique“ auf eines der zentralen Themen Kieslers verweist. Eine Annäherung oder „Vereinigung“ der Künste diskutierte er sowohl theoretisch in den genannten Texten, versuchte sie aber auch praktisch in der Pariser Ausstellung umzusetzen.

Das *Manifeste du Corréalisme* ist einer der bekanntesten Texte Kieslers, der in vielen Ausstellungskatalogen aufgenommen und vor allem in Zusammenhang mit seiner Theorie des „Korrealismus“ eingehend untersucht wurde. ⁴¹⁴ Etwa gleichzeitig mit dem Manifest verfasste Kiesler einen weiteren Text, der in zwei Versionen existiert: 1. *Kunst und Architektur vereint. Ein Manifest des Korrealismus* und 2. *Menschen, Kunst und Architektur. Ein Manifest des Korrealismus*. ⁴¹⁵ Hier wurden die wichtigsten Punkte des *Manifeste du Corréalisme* ausführlicher besprochen und um einige Aspekte erweitert. Bemerkenswert ist, dass sich der Text besonders dem Verhältnis der Künste untereinander stärker zuwendet. Dem unveröffentlichten Text wurde bisher von der Kiesler-Forschung keine Aufmerksamkeit geschenkt, obwohl er in engem Zusammenhang zum Manifest steht. Im folgenden Kapitel soll dies nachgeholt werden, da gerade die Aufweichung der Gattungsgrenzen, gemeinsam mit einer veränderten Raumauffassung die Grundlage für Kieslers künstlerisches Selbstverständnis und seine Konzeption von Skulptur darstellt. Diese Veränderungen, die Kiesler in *Menschen, Kunst und Architektur. Ein Manifest des Korrealismus* ansprach, waren richtungsweisend

⁴⁰⁹ Vgl. Kiesler 1934, 292.

⁴¹⁰ Vgl. ebd., S. 293.

⁴¹¹ Vgl. Kiesler 1939, S. 60–94.

⁴¹² Vgl. Brintzer 2006, S. 16.

⁴¹³ Kiesler 1947.

⁴¹⁴ Los Angeles 2000/2001, mit Faksimile; Wien 1988, S. 123, 217f.; Mailand 1995, S. 174–176; Paris 1996, S. 167–187.

⁴¹⁵ Kiesler, *Kunst und Architektur vereint. Ein Manifest des Korrealismus* (um 1947), Typoskript. Eine Kopie des Typoskriptes mit dem Titel *Menschen Kunst und Architektur. Ein Manifest des Korrealismus* (1947/1948) befindet sich im Teilnachlass des Zürcher Verlegers Hans Girsberger im gta Archiv der ETH Zürich.

für die Kunst der sechziger Jahre und deren Ausdrucksformen – wie Environment, Installation und Happening – und stellen daher einen wichtigen zu untersuchenden Baustein im Werk Kieslers dar.

Theoretischer Hintergrund der Diskussionen über eine „Vereinigung der Künste“ beziehungsweise über das sozialutopische Konzept einer „Vereinigung von Kunst und Leben“ bildeten seit den zehner und zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts die Programme des Arbeitsrates für Kunst, von Werkbund, Bauhaus und de Stijl. Ihnen gemeinsam war der umfassende Gestaltungsanspruch, der sich nicht nur auf einen Bereich oder eine künstlerische Gattung beschränkte, sondern alle Lebensbereiche miteinschloss. Gemeinsamer Ausgangspunkt für diesen ausgedehnten Gestaltungsansatz war eine veränderte Lebenssituation durch die Folgen der Industrialisierung, die es neu zu ordnen und mit neuen Mitteln zu gestalten galt. Im Fall des Arbeitsrates für Kunst spielte die politische Zielsetzung einer Loslösung von staatlichen Vorschriften und akademischen Traditionen mit einer gesellschaftlichen Öffnung des Kunstbetriebes die zentrale Rolle. Unter den Teilnehmern der „Arbeitsgemeinschaft“ für die Erarbeitung eines „utopischen Bauprojekts“ befand sich auch Rudolf Belling, dessen Skulptur „Dreiklang“ (1919) als beispielhafte bildliche Umsetzung des Zusammenwirkens der Künste gesehen werden kann, so wie sie auch 1919 in der ersten Ausstellung und Publikation der Arbeit bereits gedeutet wurde.⁴¹⁶ Im Fall des Werkbunds sollte ein neuer Stil, im Sinne eines kulturellen Ausdrucks, eine Verbindung zwischen den Gattungen beziehungsweise Gestaltungsbereichen herstellen.⁴¹⁷ Im Gegensatz zum Werkbund, der als Vereinigung auch mit seinem Namen stärker das einzelne Arbeitsprodukt in den Mittelpunkt rückte, richtete Walter Gropius am Bauhaus den Fokus auf die Gemeinschaft der Handwerker, Künstler und Architekten,⁴¹⁸ jedoch nicht voneinander unabhängig, mit dem Ziel einer Bereicherung für jede einzelne Gattung, sondern für die Umsetzung eines architektonischen Gesamtwerks: „Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau!“⁴¹⁹ Eine autonome oder gleichberechtigte Behandlung des Kunstwerks gegenüber dem Bauwerk wurde hingegen abgelehnt: „Architekten, Bildhauer, Maler, wir alle müssen zum Handwerk zurück! Denn es gibt keine ‘Kunst von Beruf’.“⁴²⁰ Diese Zielsetzung änderte sich auch nicht bei dem Wechsel von Handwerk zu Technik, mit der Forderung: „Kunst und Technik – eine neue Einheit“ (1923).⁴²¹ Der Ansatz von De Stijl unterscheidet sich in diesem Punkt von Werkbund und Bauhaus, da künstlerisch formale Fragen hier stärker im Vordergrund standen. Was die Definition der Gattungen und ihrer Funktionen betrifft, stellt de Stijl im Gegensatz zum Bauhaus Kunst und Architektur gleichrangig dar und unterwirft sie einheitlichen Gestaltungsgesetzen.⁴²² Die Grenzen zwischen Kunst und Architektur scheinen sogar fließend, wenn van Doesburg Architektur als Umsetzung der „Prinzipien der bildenden Kunst in die Architektur“ bezeichnet⁴²³ und den „Elementarismus“ zu einer eigenständigen Kunstform ausruft.⁴²⁴

⁴¹⁶ Vgl. Nerdinger 1981, S. 24, Anm. 38.

⁴¹⁷ Vgl. Nerdinger 2007, S. 142.

⁴¹⁸ Vgl. Haus 1999, S. 18.

⁴¹⁹ Gropius 1919.

⁴²⁰ Ebd.

⁴²¹ Vgl. Haus 1999, S. 19.

⁴²² Vgl. Krufft 1991, S. 437.

⁴²³ Vgl. Van Doesburg, in: De Stijl VII (1927), S. 39, zitiert nach: Krufft 1991, S. 438.

⁴²⁴ Vgl. Van Doesburg, *L'Elementarisme* 1928, S. 24, vgl. Finkeldey, *Elementarismus* 1992, S. 110.

Eine indirekte Verbindung zwischen Friedrich Kiesler und Sigfried Giedion in Form eines Briefwechsels zwischen Arp und Kiesler auf der einen Seite und Arp und Giedion auf der anderen, macht innerhalb des Themas der „Vereinigung der Künste“ eine Gegenüberstellung der im Rahmen der CIAM vertretenen Aussagen Giedions und der Außenseiterposition Kieslers sinnvoll. So kann zum einen die innerhalb und über die CIAM hinaus geführte Debatte kritisch beleuchtet und zum anderen Kieslers Person in einen erweiterten Kontext gestellt werden. Durch Kieslers breite sowohl künstlerische wie auch architektonische Vernetzung nicht nur im Kreis der surrealistischen Künstler, sondern auch in verschiedenen Architekturgruppierungen, wie der „Structural Studies Associates“ mit Richard Buckminster Fuller und Knud Lönberg-Holm⁴²⁵ sowie seine Auseinandersetzung mit den Inhalten und Zielen der CIAM und ihrer amerikanischen Sektion, dem „Chapter for Relief and Postwar Planning“, wird deutlich, dass er sich an der damals aktuellen Kunst- und Architektur-Diskussion lebhaft beteiligte. Allerdings nahm er stets eine problematische, weil uneindeutige Rolle zwischen Architektur und Kunst ein, die zu einer exotischen Außenseiterposition zu seinen Lebzeiten, und darüber hinaus, geführt hat. Eine organische Form- und Gestaltungsvorstellung, wie sie Kiesler vertrat und die ihn Ende der fünfziger Jahre beispielsweise auch mit Bruno Zevi zusammenbrachte,⁴²⁶ wurde offiziell von der CIAM nicht vor dem 7. Kongress in Bergamo (1949) anerkannt.

4.1 Friedrich Kiesler, Hans Arp und Sigfried Giedion: Berührungspunkte

Die Verbindung zwischen Friedrich Kiesler und Sigfried Giedion lässt sich über Hans Arp und das Thema der Vereinigung von Architektur und Kunst herstellen. Giedion hatte Arp zusammen mit seiner Frau Carola Giedion-Welcker vermutlich bereits 1924 über László Moholy-Nagy kennengelernt.⁴²⁷ Ab 1925 verkehrte Arp regelmäßig im Giedion'schen Haus in Zürich [Abb. 145]. Kieslers Bekanntschaft mit Arp war um 1930, vermittelt durch Theo van Doesburg, zustande gekommen und sollte sich ab 1947 mit der Pariser Surrealisten-Ausstellung intensivieren [Abb. 146–148]. Das gemeinsame Interesse an den Fragen zu einer umfassenderen Kunst- beziehungsweise Architekturauffassung entstand aber nicht allein aus einem künstlerischen Kontext heraus, sondern war verbunden mit Giedions Aktivität in der 1928 gegründeten CIAM auf der einen und Kieslers Beziehungen zu anderen emigrierten europäischen Architekten in den USA auf der anderen Seite. Die Vernetzung zwischen europäischen Künstlern und Architekten in Europa und den USA brachte auch eine Überschneidung der Wirkungskreise Giedions und Kieslers mit sich, die sich nach 1938, mit dem Beginn der Lehrtätigkeit Giedions an der Harvard University, ausweitete. Kieslers Kontakte zu CIAM-Delegierten in den USA sollen daher im folgenden ebenso dokumentiert werden wie seine Verbindungen zu Arp und Giedion, um Kieslers Beziehungsgeflecht in dieser Zeit nachzuzeichnen und die parallele, möglicherweise nicht unabhängige, Beschäftigung Kieslers, Arps und Giedions mit dem Thema Kunst und Architektur zu veranschaulichen. Die untersuchte Zeitspanne beschränkt sich auf rund zehn Jahre bis zur Entstehung von Kieslers Korrealismus-Manifesten im Jahr 1947.

⁴²⁵ Vgl. Krause 2011.

⁴²⁶ Vgl. Briefwechsel von Friedrich Kiesler und Bruno Zevi, AFKW.

⁴²⁷ Vgl. Bruderer-Oswald 2007, S. 393.

4.1.1 USA: Kiesler und Giedion

Aus zwei Dokumenten des Jahres 1938 ist zu entnehmen, wie und in welchem Kreis von Personen Friedrich Kiesler von Sigfried Giedion wahrgenommen wurde. László Moholy-Nagy schrieb am 4. Juni 1938 an Giedion nach Zürich:

„In New York the other day I met Papadaki, Herbert Matter, Lonberg Holm, Fuller, who is producing a 5x5 foot bathroom in series as motor cars, Sweeney, Lawrence Kocher, Kiesler etc.. This would make a second letter if I would try to characterize all of them. I hope we shall do it in a personal conversation.“⁴²⁸

Auf einer Weihnachtspostkarte an Giedion nach Cambridge/MA unterschrieben von Cornelis van Eesteren, Ben Merkelbach, Alexander Bodon und Frau fragt Nelly van Doesburg:

„Lieber Giedion nous fetons tous le reveillon chez les Eesteren. Vous avez déjà vu les Kieslers?? Amicalement Nelly v. Doesburg“ [Abb. 149].⁴²⁹

Nelly van Doesburg war auch nach dem Tod Theo van Doesburgs weiter eng mit den Kieslers befreundet, und so verwundert es nicht, dass sie Giedion, der sich erst seit kurzem in den USA befand an die Kieslers verwies. Kiesler musste Giedion ab 1926 bekannt gewesen sein. Ob sie sich in dieser Zeit persönlich getroffen haben, ist jedoch ungeklärt, da sich im Giedion-Nachlass bis 1997 lediglich eine Visitenkarte Kieslers aus dem Jahr 1926 befand.⁴³⁰

Die bereits länger in den USA lebenden europäischen Architekten wurden oftmals zu Vermittlern für Besucher und Neuankömmlinge oder übermittelten ihre Eindrücke und Erfahrungen über das amerikanische Bauwesen und die amerikanische Architektur in Form von Texten und Fotografien nach Europa. Als Beispiel kann hier ein anderer europäischer Architekt, Knud Lönberg-Holm, genannt werden, der für Kiesler eine wichtige Bedeutung besaß und der auch im ersten zitierten Brief Moholy-Nagys erwähnt wurde. Der Däne Knud Lönberg-Holm hielt sich seit 1923 in den USA auf und betreute beispielsweise Erich Mendelsohn, als dieser 1924 die USA besuchte und anschließend einen Gastvortrag an der University of Michigan Ann Arbor hielt, dort, wo auch Lönberg-Holm und Eiel Saarinen unterrichteten.⁴³¹ In europäischen Architektenkreisen war Lönberg-Holm durch seinen Wettbewerbsbeitrag zum *Chicago Tribune Tower* (1922) bekannt geworden.⁴³² Ab 1924 schickte er Fotografien und Berichte über die amerikanische Architektur an Cornelis van Eesteren, der sie unter dem Titel *Amerikaansche Indrukken* in verschiedenen Architekturzeitschriften veröffentlichte.⁴³³ Mit Gründung der CIAM 1928 wurde Lönberg-Holm amerikanischer Delegierter, van Eesteren ab 1930 deren Präsident. In einem Artikel über neue Theaterarchitektur in Europa für den *Architectural Record*

⁴²⁸ László Moholy-Nagy, Brief an Sigfried Giedion, 04.06.1938.

⁴²⁹ Nelly van Doesburg u.a., Postkarte an Sigfried Giedion, 24.12.1938.

⁴³⁰ Friedrich Kiesler, Visitenkarte an Sigfried Giedion mit handschriftlicher Mitteilung (___1926), Dokument vermisst seit 13.09.1997; am 19. Januar 1926 reiste Kiesler bereits nach New York, möglicherweise wurde die Visitenkarte von dort abgeschickt.

⁴³¹ Vgl. Krause 2011, S. 5.

⁴³² Vgl. ebd., S. 4.

⁴³³ Vgl. Krause 2011, S. 5.

aus dem Jahr 1930 beschrieb Lönberg-Holm Kieslers *Raumbühne* und bildete die beiden Lichtpausen neben vier anderen Beispielen und direkt neben Gropius *Totaltheater* (1927) ab.⁴³⁴ Ab 1932 ist auch eine Zusammenarbeit von Kiesler, Lönberg-Holm und Fuller dokumentiert. Richard Buckminster Fuller hatte 1932 die Zeitschrift *T-Square* übernommen und in *Shelter* umbenannt. Obwohl sie nur über den Zeitraum von fünf Ausgaben erschien, stellte die Zeitschrift ein einzigartiges Forum für moderne Architektur, besonders in Hinblick auf technische Neuerungen und industrielle Vorfabrikation, in den USA dar.⁴³⁵ Neben Fuller, der eine regelmäßige Kolumne mit dem Namen *Universal Architecture* beisteuerte, waren sowohl Kiesler⁴³⁶ wie auch Lönberg-Holm, Neutra und auch Frank Lloyd Wright daran beteiligt.⁴³⁷ Ausserdem steuerte Isamu Noguchi Texte über japanischen Hausbau und auch Abbildungen eigener Skulpturen bei. Noguchi und Fuller waren seit Ende der zwanziger Jahre gut befreundet und Noguchi griff bisweilen – im Gegensatz zu Kiesler – in Skulptur, Bühnenbild oder Design Fullers Studien oder zumindest die Ästhetik seiner Strukturen auf.⁴³⁸ Lönberg-Holm, Fuller und Kiesler fanden sich gemeinsam in der Gruppierung SSA (Structural Study Associates) wieder, die in der ersten Ausgabe von *Shelter* gegen die vereinfachende Auffassung der architektonischen Moderne durch Philip Johnson und Henry Russell Hitchcock in ihrer Ausstellung *Modern Architecture* 1932 im Museum of Modern Art in New York und in dem begleitenden Buch *International Style* protestierte⁴³⁹ und eine Debatte zwischen „Stylisten“ und „Strukturalisten“ entfachte.⁴⁴⁰ Nichtsdestotrotz hat Kiesler selbst mit dem Entwurf des *Film Guild Cinema*, New York (1929) an der Ausstellung teilgenommen.⁴⁴¹

In einem Brief an van Eesteren, den Kiesler offensichtlich im Namen von *Shelter* verfasste, erwähnte er die Gründung einer „Neuorganisation“, gemeint ist wohl „SSA“. Seine eigene Rolle innerhalb der Gruppe und innerhalb der Zeitschrift *Shelter* hat Kiesler allerdings geschönt und Fuller dabei gar nicht erwähnt:

„Es wird jetzt eine Neuorganisation hier gegründet und eine Zeitschrift herausgegeben werden, die von mir und Lönberg-Holm dirigiert werden wird und ich bitte Sie, mir für diese Zeitschrift einen Artikel mit entsprechenden Zeichnungen oder Photos einzuschicken, wenn möglic[h] [sic!] über die Städtebaufragen- und Lösungen Amsterdams. Ich werde auch vorschlagen, dass Sie die Vertretung für Holland übernehmen sollten, was unsere Zeitschrift angeht.“⁴⁴²

⁴³⁴ Vgl. Lönberg-Holm 1930, S. 495; Kieslers Projekt wird auf 1916–1924 datiert.

⁴³⁵ Vgl. Krause 2011, S. 13; Dessau 1993, S. 46–53, 70f.; Mallgrave 2005, S. 298.

⁴³⁶ Kiesler veröffentlichte 1932 zwei Artikel: Einen Nachruf auf Theo van Doesburg: *In Memoriam: Theo van Doesburg und A Festival Shelter. The Space Theatre of Woodstock*.

⁴³⁷ Vgl. Mallgrave 2005, S. 298.

⁴³⁸ Dies wird besonders deutlich beim Vergleich der Akari-Deckenleuchten (ab 1951), etwa *Akari B*, die formal an Fullers „Tensegrity“-Strukturen, beispielsweise dem 1959 im Garten des MoMA ausgestellten *Tensegrity Mast*, erinnern. Vgl. Sadao 2011, S. 118f., 166 m. Abb. Obwohl für Kiesler der Begriff der Spannung eine enorm wichtige Bedeutung hatte, setzte er diese nicht im Sinne von Fullers „Tensegrity“ ein. Seile tauchen bei Kiesler entweder wie in der Ausstellung *Art of This Century* (1942) als raumverspannende Elemente auf, die die Kunstwerke rahmen oder ohne jegliche Spannung beim Totem of all Religions. Eine bewusste Thematisierung von Druckspannung und Zugspannung spielt bei Kieslers Skulpturen jedoch kaum eine Rolle.

⁴³⁹ Vgl. Krause 2011, S. 10f.

⁴⁴⁰ Vgl. Mallgrave 2005, S. 298.

⁴⁴¹ Kiesler sprach sich aber auch persönlich gegen einen einheitlichen Stil aus: „Natürlich ist heute nichts einfacher als jemanden zu finden, der Häuser à la Corbusier oder à la Mies van der Rohe baut, vielleicht sogar mit Geschmack und unter den gegebenen Umständen gut, aber würde es nicht bloß ein Muster sein, ein Muster des Typs, der jetzt etwas verspätet die gesamten Vereinigten Staaten überschwemmt. Könnte dies nicht endlich eine Gelegenheit sein, ein Haus unter Einsatz der technischen Hilfsmittel unserer Zeit als natürliches Ergebnis der Lebensweise jener zu bauen, die darin wohnen sollen, statt die Leute zu zwingen, sich an einen vorgefertigten Stil anzupassen?“, Friedrich Kiesler, Brief an Alma Reed, 29.08.1935.

⁴⁴² Friedrich Kiesler, Brief an Cornelis van Eesteren, 14.02.1932.

In den folgenden Jahren ist keine direkte Zusammenarbeit Kieslers mit Lönberg-Holm oder Fuller mehr nachzuweisen. Es scheint aber, dass sich Kiesler weiter in deren Umfeld bewegte, da er, bis zum Auftrag für Peggy Guggenheims Galerie *Art of This Century* (1942), die architektonischen Themen „Correalism“ und „Biotechnique“ konsequent verfolgte und zahlreiche Texte dazu im *Architectural Record* veröffentlichte. Eine Zeitschrift, die auch andere Sympathisanten aus dem Kreis der SSA beschäftigte.⁴⁴³ Mit Knud Lönberg-Holm stand Kiesler darüberhinaus bis in die sechziger Jahre in regem Kontakt, was sich an den vielen Einträgen in Stefi Kiesler Kalender ablesen lässt.⁴⁴⁴ Knud Lönberg-Holm selbst war seit 1929 als Redakteur für den *Architectural Record* tätig. Hier sind Kieslers Texte zum *Space House*, die Serie über *Design Correlation* und *Correalism and Biotechnique* erschienen. Kieslers intensive Auseinandersetzung mit Architektur in den dreißiger Jahren zeigt sich nicht nur an Publikationen, sondern auch an seinem öffentlichen Engagement in Form von Vorträgen und Lehrveranstaltungen. Ab 1937 betreute Kiesler das *Laboratory for Design-Correlation* an der Columbia University. Am 6. Juni 1938 hielt er einen Vortrag zum Thema *Biotechnique versus Architecture* am MIT,⁴⁴⁵ am 12. Mai 1939 fand im Anschluss an die Eröffnungsfeier des neuen MoMA-Gebäudes ein – offenbar auf Anregung Giedions – von James Johnson Sweeney organisiertes Treffen mit dem Titel *Symposium on Contemporary Architecture* statt.⁴⁴⁶ Giedion trat dort mit dem Vortrag *American Architecture Viewed from Europe* als Redner auf. Neben vielen CIAM Mitgliedern nahmen auch Richard Buckminster Fuller und Friedrich Kiesler an der Diskussion teil.⁴⁴⁷ Einen Tag später, am 13. Mai 1939, fand auf Initiative Giedions ein weiteres informelles Treffen statt, mit dem Ziel, eine mit der CIAM verbundene amerikanische Organisation ins Leben zu rufen.⁴⁴⁸ Hier war Kiesler allerdings nicht anwesend.⁴⁴⁹ 1940 nahm Kiesler gemeinsam mit Gropius, Wright und Saarinen an der *Ann Arbor Conference on Design* der University of Michigan, School of Architecture teil und diskutierte dort über neue Ansätze in der architektonischen Ausbildung.⁴⁵⁰ 1942 wurde Kiesler von Giedion in einem Brief an László Moholy-Nagy erwähnt. Nun aber bereits in Zusammenhang mit seiner Arbeit für Peggy Guggenheim. Giedion äußert sich nach einer Besichtigung der Galerie eher skeptisch über Kieslers unkonventionelle Arbeit.

⁴⁴³ Vgl. S. J. Phillips 2008, S. 128.

⁴⁴⁴ Vgl. Kalender Stefi Kieslers, AFKW.

⁴⁴⁵ Vgl. Kalender Stefi Kiesler, 02. und 03.06.; 05. und 06.06.1938, AFKW. Kiesler trug dort das unpublizierte Typoskript *On Correalism and Biotechnique* vor. Der 1939 veröffentlichte Artikel *On Correalism and Biotechnique* ist ein Auszug des 95 Seiten starken Typoskripts, vgl. Kiesler 1939, H. 3, S. 60.

⁴⁴⁶ Die Idee eines Symposiums schien von Giedion und Gropius zu stammen, vgl. hierzu die Korrespondenz zwischen Giedion und Walter W. S. Cook, dem Chairman der New York University und zwischen Giedion und James Johnson Sweeney, Agta.

⁴⁴⁷ „Several delegates of the CIAM came to the opening of the New York World’s fair to finish the pavillions of their nations, – Alvar Aalto, Victor Bourgeois, Sven Markelius, Ernst Weissmann. [...] The rare presence of the delegates in the United States gave an opportunity for them to meet with the American architects working along the same lines with the CIAM. [...] The New York University took the initiative in calling a Symposium, which is an open discussion after an introductory lecture and brief remarks by several speakers. The New York University designated as chairman, Mr. James Johnson Sweeney, the well-known historian of Contemporary Art. Dr. Sigfried Giedion lectured on American Architecture viewed from Europe. The speakers of the Symposium were: Alvar Aalto, Sven Markelius, Dr. John E. Richard (Cambridge, Mass.) an authority on the problem of pre-fabricated houses, George Howe (Philadelphia), R. Buckminster Fuller (New York) the creator of the dymaxion house, and Austin McCormick, Commissioner of Correction, New York City. Approximately 100 patrons of the arts participated in the symposium. Lonberg Holm, Raymond, Burchard, Sweeney, Moholy-Nagy, Giedion and several others took part in the discussion.“, Einladung: *Architect’s Symposium* (12.05.1939), Typoskript; Eintrag in Stefi Kieslers Kalender: May 12: „8.30 Architect’s Symposium N.Y.U. (K. speaking) no“, AFKW; vgl.: Geiser 2010, S. 253.

⁴⁴⁸ „A meeting of American architects and members of CIAM present in the U.S. took place May 13th, 1939 at the Architectural League, New York City, at the invitation of Dr. S. Giedion. [...] Present were: Simon Brienes (New York); John Burchard (Boston); Alfred Clas (Knoxville); Albert Frey (New York); Dr. Giedion (Boston); Goerge Howe (Philadelphia); George Keck (Chicago); Sven Markelius (Stockholm); Moholy Nagy (Chicago); Walter Sanders (New York City); Oscar Stonorov (Philadelphia); Ernest Weissmann (Zagreb).“, *Protokoll verfasst von Sigfried Giedion und László Moholy-Nagy*, Typoskript, vgl. Mallgrave 2005, S. 355; Geiser 2010, S. 254.

⁴⁴⁹ Vgl. Kalender Stefi Kieslers: May 13: „Open House (about 36)“, AFKW.

⁴⁵⁰ *The Ann Arbor Conference* 1940, S. 70, vgl. S. J. Phillips 2008, S. 107, Anm. 11. Die Behauptung, Kiesler habe dort eine Resolution über „Architecture as Biotechnique“ präsentiert, die sich auf einen von Kiesler selbst verfassten und als nicht sehr zuverlässig einzustufenden Lebenslauf stützt, wird hier nicht übernommen, vgl. Wien 1988, S. 101.

„Peggy Guggenheim’s Sammlung, die Kiesler eingerichtet hat – wie, darueber einmal mündlich – hat großen Zulauf. [...] Peggy Guggenheims Sammlung, mit Ausnahme der surrealistischen Abteilung, in der Gutes und Schlechtes wahllos durcheinander haengt, und die Herr Kiesler so eingerichtet hat, dass eine Maschinerie, nach seinem Gutdünken eingestellt, die Bilder beleuchtet oder verdunkelt, ist mit großem Verständnis zusammengestellt.“⁴⁵¹

Persönliche Treffen zwischen Kiesler und Giedion sind erst zwischen 1944 und 1945 dokumentiert. Aus dem CIAM-Umkreis tauchen bei diesen New Yorker Zusammenkünften auch die Namen Papadaki und Sert häufig auf.⁴⁵² Ganz offensichtlich kam Kiesler also regelmäßig mit CIAM-Mitgliedern zusammen, eine eigene CIAM-Mitgliedschaft Kieslers ist aber nicht bezeugt.⁴⁵³ Allein bei zwei ausgewiesenen CIAM-Treffen in New York lässt sich Kieslers Beteiligung nachweisen: Am 20. Mai 1944 findet sich Kieslers Unterschrift auf der Teilnehmerliste des Gründungstreffens des *CIAM Chapter for Relief and Postwar Planning* in der School of Social Research in New York [Abb. 150].⁴⁵⁴ Im offiziellen Protokoll der Sitzung wurde Kiesler aber, genau wie Ladislav Sutnar, nicht aufgeführt [Abb. 151].⁴⁵⁵ Am 25. April 1949 ist in Stefi Kieslers Kalender ein CIAM-Treffen in Serts Büro vermerkt.⁴⁵⁶ In Kieslers Nachlass befindet sich zudem ein 6seitiges Typoskript, das den Themenvorschlag *Community Development* von Lönberg-Holm für den Kongress in Bridgwater enthält.⁴⁵⁷ Dies bezeugt ebenso wie die oben genannten Treffen ein grundsätzliches Interesse Kieslers an den Inhalten und Zielen der CIAM, die er spätestens seit den späten dreißiger Jahren konstant zu verfolgen schien.

4.1.2 Europa: Kiesler, Arp und Giedion

Im Jahr 1947 hielt sich Kiesler ab dem 27. Mai in Paris auf, um die Surrealisten-Ausstellung in der Galerie Maeght vorzubereiten. Die Konzeptionsphase der Ausstellung hatte in den ersten Monaten des Jahres begonnen; erste Skizzen sind auf April 1947 datiert.⁴⁵⁸ Die Ausstellungseröffnung fand am 7. Juli statt und Kiesler blieb anschließend noch mehrere Wochen in Europa, vermutlich in Paris selbst. Hans Arp war mit dem Werk *fruit de la lune* (1936) in der Ausstellung vertreten und hatte an seinem Aufsatz über *Das Ei Kieslers und die Salle de Superstition* gearbeitet.⁴⁵⁹ Laut Stefi Kieslers Kalender traf Kiesler erst am 22. September 1947 wieder in New York ein.⁴⁶⁰ Der 6. CIAM-Kongress in

⁴⁵¹ Sigfried Giedion, Brief an László Moholy Nagy, 06.12.1942.

⁴⁵² Vgl. Kalender Stefi Kiesler: 20.04.1944 am Abend: „7.30 Giedion here“; 17.05.1945: „6h to Bayer cocktails. Dinner with Juella, Herbert, Giedion, Papadaki“; 10.06.1945: 9.30 opening at Museum Mod. Art nachh. with Giedion, Dr. Bennett (Yale) Hayters, Noguchi etc. to Tavern“; 25.11.1945: „Sh party for Giedion at Serts, 15 E 59 eve. K. to Julien Levy“, AFKW.

⁴⁵³ Die CIAM-Treffen in New York, etwa vom 13.03., 17.04. und 01.05.1947 (Protokolle im gta Archiv der ETH Zürich), werden in Stefi Kieslers Kalender nicht erwähnt.

⁴⁵⁴ *Members of the constituting meeting of the CIAM Chapter for Relief and Postwar Planning, School of Social Research* [...] (20.05.1944), handschriftliche Liste, Kieslers Name steht unter dem Marcel Breuers.

⁴⁵⁵ *Minutes of the Meeting of the Constituting Committee held at the New School of Social Research* (20.05.1944), Typoskript.

⁴⁵⁶ Vgl. Kalender Stefi Kiesler: 25.04.1949: „6h K. Ciam meeting Sert office“, AFKW.

⁴⁵⁷ *Community development proposal for the 6th congress theme submitted by CIAM chapter for Relief and postwar Planning* (o. J.), Typoskript; vgl. Mumford 2000, S. 315, Anm. 184. Wahrscheinlich auf 1945 zu datieren wie die Exemplare im Agta, etwa 42-HMS-1-340/345 oder 42-SG-13-11/16.

⁴⁵⁸ Vgl. Wien 1988, S. 123.

⁴⁵⁹ Vgl. Kapitel 3.4.2.

⁴⁶⁰ Vgl. Kalender Stefi Kiesler: 22.09.1947, AFKW.

Bridgwater fand ebenfalls in diesem Zeitraum zwischen dem 7. und 14. September statt. Arp hatte gemeinsam mit Sigfried Giedion einen Fragebogen für den Kongress formuliert, der sich mit dem Thema „Relation between Architect, Painter and Sculptor“ befasste.⁴⁶¹ Obwohl Arp und Giedion bereits seit etwa einem Jahr an einem Fragebogen für den Kongress arbeiteten,⁴⁶² nahm Arp nicht daran teil. Einen Monat vor dem Kongress erhielt Arp ein Erinnerungsschreiben von Giedion:

„Da ich annahm, Sie würden ohnehin nach England kommen, meldete ich Sie für den Kongress in Bridgewater (7.–14. Sept.) an. Wahrscheinlich wird auch Henry Moore, vielleicht Léger erscheinen. Von Amerika werden Gropius, Sert + einige andere erscheinen. Von Ihnen möchte ich ein kleines Sprüchlein, vollkommen offen, was Sie über Architektur und über die Umstände einer möglichen Zusammenarbeit denken. Also, ich rechne auf Sie!“⁴⁶³

Arp antwortete fünf Tage später mit einer Absage:

„Als Sie mich seinerzeit baten auf Ihren Fragebogen zu antworten, fand ich keine rechten Antworten. Durch den von Kiesler gestalteten Raum in der Surrealisten-Ausstellung wurde mir die Zusammenarbeit von Architekten, Malern und Plastikern völlig klar. Ich habe in einem Aufsatz über Kiesler, in der einzigen Art, wie mir dies lebendig möglich ist, auf diese Frage geantwortet. Er wird in französischer Sprache in Paris erscheinen. Ich füge Ihnen in diesem Brief die Originalfassung bei und würde mich freuen, wenn Sie am Kongress deutsch oder in englischer Übersetzung vorgelesen würde, oder wenn Sie Ihnen, lieber Giedion, zur Veröffentlichung dienlich sein könnte. Ich wäre Ihnen sehr dankbar, wenn Sie diesen Brief und den Aufsatz Carola zu lesen gäben.“⁴⁶⁴

Eine Reaktion Giedions oder Carola Giedion-Welckers auf dieses Schreiben ist nicht erhalten. Allerdings dürfte die spontane Entscheidung Arps, nicht beim Kongress zu erscheinen, um die Ergebnisse des gemeinsam erarbeiteten Fragebogens dort zu präsentieren, für Giedion überraschend und sicher nicht erfreulich gewesen sein. Auch der Hinweis auf Kiesler kann Giedion nur als eine indirekte Kritik aufgefasst haben. In jedem Fall folgte von Giedion auf diese Mitteilung hin keine gemeinsame Einladung an Arp und Kiesler nach Bridgwater. Carola Giedion-Welcker hielt sich im August 1947 vor ihrer Reise nach England in Paris auf und besuchte dort die aktuellen Ausstellungen und auf Anraten Hans Arps⁴⁶⁵ auch die Surrealisten-Ausstellung in der Galerie Maeght. Eine Führung durch die Ausstellung erhielt sie von Kiesler persönlich. Carola Giedion-Welcker berichtete nachträglich über die Ausstellung und über Kieslers kritische Haltung gegenüber der „Hygienischen

⁴⁶¹ Vgl. *Rapport of Commission III b. on Architectural Expression: Questionnaire. The Impact of Contemporary Conditions upon Architectural Expression* (1947), Typoskript, S. 24: „(Questionnaire compiled by S. Giedion, Hans Arp, Clive Entwistle and George Kadleigh).“

⁴⁶² Der früheste erhaltene Brief von Sigfried Giedion an Hans Arp in diesem Zusammenhang ist auf den 10.11.1946 datiert.

⁴⁶³ Sigfried Giedion, Brief an Hans Arp, 15.08.1947.

⁴⁶⁴ Hans Arp, Brief an Sigfried Giedion, 20.08.1947 mit dem deutschen Text *Das Ei Kieslers und seine Salle des Superstitutions*, unterschrieben Hans Arp, August 1947.

⁴⁶⁵ „Morgen wird die Surrealisten-Ausstellung eröffnet und am 21. Juli die ‘Exposition de la Réalité Nouvelle’. Sie sollten sich beide anschauen. Wenn sie die Surrealisten-Ausstellung bei Wildenstein vor dem Kriege nicht gesehen haben, so dürfen sie diese Ausstellung in der Galerie Maeght nicht versäumen.“, Hans Arp, Brief an Carola Giedion-Welcker, 08.07.1947.

Architektur“, womit in diesem Zusammenhang nur die funktionalistische Richtung der CIAM gemeint sein konnte:

„Die architektonische Idee die ‘psychologische Architektur’ die Kiesler realisierte ist sehr interessant und in einem gewollt organischen Sinne ausgeführt. Den Konstruktivisten Kiesler fühlt man noch an den hängenden mit Schnüren bespannten Partien [...] der Saal mit grossen weissen Gipsfetischen ist gut. Die kleinen an Schneckenkammern des Panoptikums erinnernden Nischen mit magischen Objekten sind interessant als Materialphantasie – kommen aber nicht darüber hinaus wie Mirko und Arp es tun. Kiesler erklärte mir es ist die Revolte gegen die hygienische Architektur, die er macht. Er sei kein Surrealist.“⁴⁶⁶

Kiesler arbeitete während seines Aufenthaltes in Paris 1947 am *Manifeste du Corréalisme*. Die Druckfahnen sind datiert: „Paris, 20. Sept. 1947“.⁴⁶⁷ Das Manifest erschien allerdings erst 1949 in der Zeitschrift *L’Architecture d’Aujourd’hui*.⁴⁶⁸ Kiesler hatte das Manuskript laut Stefi Kieslers Kalender am 29.07.1948 an André Bloc abgeschickt.⁴⁶⁹ Das Typoskript *Menschen, Kunst und Architektur* ist auf der letzten Seite datiert mit: „Paris, 22. September 1947“, also nur zwei Tage später als das Manifest. Das Datum wurde nachträglich durchgestrichen. Schließlich wäre dies auch gar nicht möglich, da Kiesler am 22. September, wie oben erwähnt, bereits wieder in New York angekommen war. Offenbar hat Kiesler aber gleichzeitig an beiden Manifesten gearbeitet und zumindest eines davon Hans Arp zu lesen gegeben. Es ist wahrscheinlich, dass Arp im folgenden Jahr zusammen mit Gabrielle Picabia Kieslers *Manifeste du Corréalisme* übersetzt hat, denn Arp schrieb im September 1948 an Kiesler:

„Ich habe vor meiner Reise zusammen mit Gabrielle Picabia einen Sonntaglang [sic!] an der Uebersetzung Deines deutschen Aufsatzes für eine französische Architekturzeitschrift gearbeitet. Ich finde die Uebersetzung nun sehr gut.“⁴⁷⁰

Laut Kieslers Bibliographie kommt, zumindest für einen veröffentlichten Beitrag in einer französischen Architekturzeitschrift, in dieser Zeit kein anderer Text in Frage.⁴⁷¹ Im Oktober 1948 erläuterte Kiesler André Bloc einige Details zum Text und auch zur Übersetzung, allerdings ohne dabei Arp zu erwähnen.⁴⁷² Arp hatte Kiesler im Januar 1948 angekündigt, dass er den an Giedion übersandten Text *L’Œuf de Kiesler* in einem Buch mit gesammelten Aufsätzen über verschiedene Künstler abdrucken wollte.⁴⁷³ Das Buch wurde schließlich 1949 mit dem Titel *Onze peintres vus par Arp* beim Verlag Girsberger in Zürich veröffentlicht. Das vollendete Typoskript *Menschen, Kunst und*

⁴⁶⁶ Zitiert nach: Bruderer-Oswald 2007, S. 246, dort ohne Quellenangabe.

⁴⁶⁷ Faksimile des „Manifeste du Corréalisme“, in: Los Angeles 2001.

⁴⁶⁸ Kiesler (1947) 1949.

⁴⁶⁹ Vgl. Kalender Stefi Kiesler, 29.07.1948, AFKW.

⁴⁷⁰ Hans Arp, Brief an Friedrich Kiesler, 10.09.1948. Am 21.07.1954 schickte Arp den deutschen Text an Kiesler zurück: „Von Ascona aus schickt Dir Marguerite Hagenbach als eingeschriebenes Paket ein Manuskript, welches schon seit Jahren bei mir und welches, nach meiner Erinnerung von Gabrielle Picabia s. Z. übersetzt worden ist.“

⁴⁷¹ Es sind drei Versionen des Manifestes erhalten: deutsch, englisch und die finale französische Fassung. Wie Kiesler in seinem Brief an Arp vom 28.02.1948 berichtete, hatte er das Manuskript, das er in Paris schrieb, ins Deutsche übersetzt und an *L’Architecture d’Aujourd’hui* geschickt. Die erste Version wäre demnach die englischsprachige, dann die deutsche und dann die von Gabrielle Picabia und Hans Arp übersetzte französische Fassung.

⁴⁷² „Quelle peine m’a fait cette traduction française! Deux fois j’ai dû corriger la traduction et les deux premières pages ont été encore une fois corrigé par M. Edgar Varèse et Marcel Duchamp.“, Friedrich Kiesler, Brief an André Bloc, 22.10.1948.

⁴⁷³ Hans Arp, Brief an Friedrich Kiesler, 29.01.1948.

Architektur schickte Kiesler im Februar 1948, einen Monat nach dem Brief, an Arp und bat ihn, sich für eine Veröffentlichung in der Schweiz einzusetzen:

„... habe es aber zuwege gebracht, vor zwei Wochen das Manifest an Architektur, das ich in Paris schrieb, in Deutsche zu übersetzen und es an L'Architecture d'Aujourd'hui abzuschicken. Ich folge jetzt einem spontanen Einfall und schicke Dir jetzt mit gleicher Post eine Kopie des Manuskripts. Ich wäre Dir sehr dankbar, wenn Du es lesen und mir sagen würdest, was Du darüber denkst. Vielleicht ist es nicht zu schwer das Manuskript einem Schweizer Verleger zu geben [...] (Auf jeden Fall möchte ich nicht, dass es den Giedion's in die Hände fällt, bevor es erscheint.)“⁴⁷⁴

Dass es sich bei dem erwähnten Manuskript um *Menschen, Kunst und Architektur* handelte ist sehr wahrscheinlich, da Kiesler es in Zusammenhang mit dem *Manifeste du Corréalisme* nannte und es tatsächlich einen engen inhaltlichen Zusammenhang zwischen beiden Texten gibt. Besonders interessant ist der Hinweis Kieslers am Ende des Briefes, Arp möge den Text vor seiner Veröffentlichung auf keinen Fall Sigfried Giedion und seiner Frau zeigen. Dies ist die einzig überlieferte direkte Aussage Kieslers über Giedion. Was genau Kiesler dabei fürchtete, darüber lässt sich nur spekulieren. Sicher ist aber, dass es sich um einen Interessenskonflikt zwischen Kiesler und Giedion handeln musste, der mit dem Inhalt des Textes zu tun hatte, zumal der Titel *Menschen, Kunst und Architektur* eigentlich nur als Anspielung auf Giedions *Space, Time and Architecture* (1938/1939, 1941) gedeutet werden kann. Hier wird deutlich, dass Kieslers künstlerische Position – außerhalb von Europa, fern von de Stijl oder CIAM, ohne Mitgliedschaft in einer der bedeutenden Vereinigungen, losgelöst und ungebunden – für Kiesler nicht nur Nachteile besaß, sondern ihm im Gegenteil auch die Freiheit für einen kritischen Blick von außen und einen Kommentar gegenüber den leitenden Köpfen der etablierten Architektur- und Künstlergruppen bot.

Ein halbes Jahr später ging Arp in einem Brief an Kiesler noch einmal auf das Typoskript ein, machte ihm aber für die Veröffentlichung nicht allzu viele Hoffnungen:

„Dein Manuskript und die Photographien, die Du mir in die Schweiz geschickt hast, habe ich erhalten, Es scheint mir unmöglich, dafür in der Schweiz einen Verleger zu finden, dagegen ziemlich leicht in Stuttgart, wo neue Verlage gegründet werden. Alle meine deutschen Gedichte sollen nun in Stuttgart erscheinen. Der Kollege ist ein außerordentlich freundlicher Mann [gemeint ist wohl Gerd Hatje], der Geld besitzt. Ich dachte auch daran, ihm vorzuschlagen eine Mappe Deiner Zeichnungen herauszugeben. Dein Manuskript, welches Du mir geschickt hast, müsste noch gründlich durchgearbeitet werden.“⁴⁷⁵

Kiesler scheint daraufhin weitere Kontakte, etwa zu dem in Zürich lebenden Schriftsteller, Kunsthistoriker und Opernregisseur Hans Curjel genutzt zu haben, um den Versuch einer deutschsprachigen Publikation des Textes voranzutreiben. Hans Curjel bot Kiesler in einem Brief aus dem Jahr 1950 an, dem Verleger Hans Girsberger das Typoskript zu übergeben:

⁴⁷⁴ Friedrich Kiesler, Brief an Hans Arp, 28.02.1948.

⁴⁷⁵ Hans Arp, Brief an Friedrich Kiesler, 10.08.1948.

„Es wird mich sehr interessieren, Ihr Manuskript über ‘Integration’ zu erhalten. Das Problem ist ja eines der fundamentalen der heutigen künstlerischen Situation. Gerne will ich mit Dr. Girsberger, den ich gut kenne, über die Frage einer Publikation sprechen. Ansonsten werde ich das Manuskript Ihren Wünschen entsprechend niemanden [sic!] zeigen.“⁴⁷⁶

Heute befindet sich der Text im Teilnachlass von Hans Girsberger, so dass anzunehmen ist, dass Girsberger das Typoskript tatsächlich über Curjel erhalten hat. Eine Reaktion Girsbergers ist leider nicht dokumentiert und auch der Text wurde nie veröffentlicht.

Aufgrund dieser Informationen kann die Datierung der Entstehung von *Menschen, Kunst und Architektur* zwischen spätestens 22.09.1947 (dem durchgestrichenen Datum des Typoskripts) und 28.02.1948 (der Übersendung an Arp) eingegrenzt werden, möglicherweise hat Kiesler schon früher mit dem Text begonnen. Das Vorwort stammt definitiv aus dem Jahr 1948, da Kiesler selbst schrieb:

„Die neue Einheit von Kunst und Architektur wird an drei ausgeführten Arbeiten illustriert: der Museumsgalerie ‘Art of this Century’ in New York, der Innenarchitektur der Hugo Gallery, und an der ‘Halle des Aberglaubens’, die im letzten Jahre in Paris von mir, einigen Malern und Bildhauern konstruiert wurde.“⁴⁷⁷

Ein Jahr später, 1949, fand vom 22. bis 31. Juli der 7. CIAM-Kongress in Bergamo statt. Auch hier war Kiesler nicht anwesend. Dagegen waren als US-Delegierte für New York erneut Knud Lönberg-Holm und Stamo Papadaki und für Kalifornien Richard Neutra aufgeführt. Die künstlerische Seite wurde durch Max Bill und Isamu Noguchi vertreten. Obwohl der ästhetische Fragebogen Giedions und Arps auch in Bergamo weiterdiskutiert wurde und Kiesler das *Manifeste du Corréalisme* im Juni 1949 veröffentlicht hatte, erhielten scheinbar weder Arp noch Kiesler eine Einladung daran teilzunehmen. Weitere Aussagen Arps zu Giedions Bemühungen sind nicht bezeugt. Allerdings lassen sich in Arps Gedichten aus dem Jahr 1949 Hinweise auf eine Beschäftigung mit einem grenzüberschreitenden Denken finden.⁴⁷⁸ Kiesler trat zwei Jahre später bei einem Symposium zum selben Thema *How to Combine Architecture, Painting and Sculpture* in New York auf, das am 19. März 1951 geleitet von Philip Johnson im Museum of Modern Art stattfand.⁴⁷⁹ Neben Kiesler nahmen James Johnson Sweeney, Henry-Russell Hitchcock, der Maler Ben Shahn und José Luis Sert, seit 1947 CIAM-Präsident, daran teil. In einem Brief an Philip Johnson vom April 1951 kommentierte Kiesler die Veranstaltung.

⁴⁷⁶ Hans Curjel, Brief an Friedrich Kiesler, 21.09.1950.

⁴⁷⁷ Kiesler, *Menschen, Kunst und Architektur* (1947/1948), Typoskript, Vorwort, S. 2.

⁴⁷⁸ Hans Arp, *Elemente* (1949): „Mit Mühe kann ich mich an den Unterschied zwischen einem Palast und einem Nest erinnern. Ein Nest und ein Palast sind von gleicher Pracht. In der Blume glüht schon der Stern. Dieses Vermengen, Verweben, Auflösen, diese Aufheben der Grenzen ist der Weg, der zum Wesentlichen führt. [...] Ich träume von innen und außen, von oben und unten, von hier und dort, von heute und morgen. Und innen, außen, oben, unten, hier, dort, heute, morgen vermengen sich, verweben sich, lösen sich auf. Dieses Aufheben der Grenzen ist der Weg, der zum Wesentlichen führt.“, Arp 1974, S. 80; vgl. Robertson 2006, S. 100.

⁴⁷⁹ Vgl. *The Relationship of Painting and Sculpture to Architecture. March 19, 1951, In the auditorium of MoMA at 11 West 53rd street, 20.30 PM* (19.03.1951), Transkription, in: *A Symposium on How to Combine Architecture, Painting and Sculpture* 1951, S. 100–105.

„You can be sure that no matter what the criticism of the symposium is, the arts will strive for a new correlation if we like it or not. You have done your share, as you say, in rousing the public's attention. I participated with pleasure.“⁴⁸⁰

Die ausgeführten Berührungspunkte machen deutlich, dass es ein gemeinsames Thema von Arp, Giedion und Kiesler Ende der vierziger, Anfang der fünfziger Jahre gab, es aber, sei es aufgrund einer mangelnden Akzeptanz der Person Kieslers oder einer empfundenen Rivalität zwischen Giedion und Kiesler, nie zu einem intensiveren Austausch oder einer Zusammenarbeit zwischen Kiesler und Giedion, inner- oder außerhalb der CIAM, kam.

4.2 Friedrich Kiesler: Zwei korrealistische Manifeste

4.2.1 „Korrealismus“

Bevor sich Kiesler ab 1947 mit den beiden korrealistischen Manifesten beschäftigte, tauchte der Begriff „Korrealismus“ bereits bei seiner im *Architectural Record* (Februar bis August 1937) veröffentlichten Reihe *Design Correlation* und der anschließenden Lehrtätigkeit im *Laboratory for Design Correlation* an der Columbia University auf und war Thema seines, 1939 veröffentlichten Artikels *On Correalism and Biotechnique*. Noch einige Jahre früher, bereits im März 1933, berichtete Kiesler in einem Brief an Jean Badovici, er plane, eine „Correlation Inc.“ für Industrieplanung und eine Zeitschrift mit dem Titel „Correlation“ zu gründen.⁴⁸¹ Hier zeigen sich starke Einflüsse von Fuller, Lönberg-Holm und die „Structural Study Associates“ (SSA), mit denen Kiesler, wie oben beschrieben, seit 1932 in engem Kontakt stand. Die Zeitschrift *Shelter* erhielt 1932 den Untertitel „A Correlating Medium for the Forces of Architecture“ und die Überschrift zu Fullers einleitendem Artikel lautete *Correlation*.⁴⁸² Kiesler bezog sich mit seinem leicht abgewandelten Begriff „Correalism“⁴⁸³ ganz eindeutig auf die Entwurfsphilosophie der „Structural Study Associates“, die die Formfindung als Ergebnis einer Analyse von dynamischen Systemen und den zwischen ihren jeweiligen „Environments“ herrschenden Kräften propagierten und zu diesem Zweck eine Zusammenführung von Ingenieuren und Architekten über die Zeitschrift *Shelter* anstrebten.⁴⁸⁴ Diese Aufgabe hatte sich auch Knud Lönberg-Holm gestellt, der ab 1929 im *Architectural Record* die neue Rubrik „Technical News and Research“ betreute und ab 1932 die Stelle als Director of Research des Sweet's Catalog Service antrat.⁴⁸⁵ Die Arbeit an der Zusammenstellung dieses umfassenden Baukataloges ging über die Tätigkeit eines Redakteurs hinaus und kann eher als eine Vermittlung zwischen Produktentwicklern und Architekten beschrieben werden.⁴⁸⁶ 1936 veröffentlichte Lönberg-Holm mit Theodore Larson, einem weiteren Mitglied der SSA, den Artikel *Design for Environmental Control*. Die Grundsätze des dort erläuterten „Cycle of Production“ bestehen in einer Vernetzung aller

⁴⁸⁰ Friedrich Kiesler, Brief an Philip Johnson, 08.04.1951.

⁴⁸¹ Vgl. Friedrich Kiesler, Brief an Jean Badovici, 08.03.1933, vgl. Wien 1988, S. 67.

⁴⁸² Vgl. Braham 1999, S. 58.

⁴⁸³ Kiesler leitete den Begriff „Correalism“ also nicht, wie etwa von Maria Bottero behauptet, von dem Begriff „Surrealism“ ab, vgl. Bottero 1995, S. 212.

⁴⁸⁴ Vgl. Krause 2011, S. 46.

⁴⁸⁵ Vgl. ebd., S. 21, 49.

⁴⁸⁶ Vgl. ebd., S. 46.

Produktionsprozesse und einer stetigen Erneuerung der Form aus der Logik der industriellen Produktion heraus, mit dem Ziel, Produktivität und Effizienz zu steigern [Abb. 152].⁴⁸⁷ Hier gibt es durchaus Parallelen zu Kieslers „Chart of Need-Evolution in Technology“, abgebildet in seinem 1939 veröffentlichten Artikel *Correalism and Biotechnique* [Abb. 153]. Der entscheidende Unterschied besteht aber darin, dass Kiesler die industrielle Produktion unter anderen Gesichtspunkten betrachtete und sich immer für einen „humanen“ Funktionalismus einsetzte, der das menschliche Wohlbefinden in den Mittelpunkt stellte. So schrieb Kiesler über den von Lönberg-Holm übernommenen Ausdruck „Environmental Control“:

*„Environment Control, then, is control of the human and natural environment through technical environment. But control in relation to what? From the correalist viewpoint there can be only one answer: in relation to man’s health. Control of environment becomes, then, control of health: not control of the environment’s health, but control of the health of man and society by environment. The proper term will then read: technological control of environment or environmental control by technology.“*⁴⁸⁸

Kiesler nahm mit „Biotechnique“, wie er selbst schrieb, einen Begriff von Patrick Geddes auf⁴⁸⁹ und deutete ihn ähnlich wie 1934 Lewis Mumford in seinem Buch *Technics and Civilisation*. Mumford bezeichnete dort die „biotechnic period“ als „complete integration of the machine with human needs and desires“.⁴⁹⁰ Kiesler koppelte „Biotechnique“ an „Korrealismus“ und stellte Dynamik und kontinuierliche Veränderung in den Mittelpunkt seiner Definition:

*„Korrealismus: Die Wissenschaft von den Wechselbeziehungen. – Die Dynamik ununterbrochener (sic!) Kräfteaustauschs zwischen dem Menschen und seiner natürlichen und technologischen Umgebung. [...] Biotechnique: Die Kenntnis der technischen Fähigkeiten des Menschen, die es ihm ermöglichen, Lebensprozesse in spezifische Bahnen zu lenken.“*⁴⁹¹

Interessant und neu bei Kiesler ist, dass er „Korrealismus“ und „Biotechnique“ nicht allein auf die Produktion von Architektur und Design anwendete, sondern die gesamte gestaltete Umwelt einschließlich der Kunst und speziell die Verbindung von Kunst und Architektur mit einbezog. Die von ihm gewählte Perspektive ist die des einzelnen Individuums und nicht die der Masse. Folgerichtig sprach er nicht von „Gestaltung der Umwelt“, sondern von „Lebensprozessen“. Er betrachtete „Umwelt“, das auch bei Geddes, Fuller und Lönberg-Holm thematisierte „Environment“, weniger unter technologischen als unter emotionalen und psychologischen Aspekten. Der „psychologische“ Lebensraum sollte durch das in *Menschen, Kunst und Architektur* beschriebene „Gesetz der kreativen Umwandlung“ geformt werden, das heißt, durch eine stetige Anpassung der Funktionen an veränderte menschliche Bedürfnisse.⁴⁹² Bei der von Kiesler enger gefassten Perspektive, wie sie ab Ende der

⁴⁸⁷ Vgl. ebd., S. 46f., 50, Abb. 32.

⁴⁸⁸ Kiesler 1939, H. 3, S. 65.

⁴⁸⁹ Vgl. ebd., S. 67; Kiesler erwähnt den Begriff „Biotechnique“ aber bereits früher, in: ders., 1934, S. 292.

⁴⁹⁰ Mumford 1934, S. 353.

⁴⁹¹ Kiesler, *Menschen, Kunst und Architektur* (1947/1948), Typoskript.

⁴⁹² Vgl. Kiesler, *Menschen, Kunst und Architektur* (1947/1948), Typoskript, S. 19–37.

dreißiger Jahre zu finden ist, erscheint seine spätere Beschäftigung mit dem unmittelbaren, künstlerischen „Environment“ im Innenraum oder in privaten Außenräumen naheliegend.

4.2.2 Menschen, Kunst und Architektur (1947/1948) und Manifeste du Corréalisme (1947)

Das *Manifeste du Corréalisme* und das Typoskript *Menschen, Kunst und Architektur* entsprechen sich trotz ihres sehr unterschiedlichen Umfangs – das Manuskript mit 23, das Typoskript mit 166 Seiten – in ihrem inhaltlichen Aufbau. Der Text *Menschen, Kunst und Architektur* ist skizzenhafter, das Manifest dagegen wurde wahrscheinlich auch durch die Übersetzung ins Französische – wie oben erwähnt möglicherweise unter Mitwirkung von Arp und Picabia – sorgfältiger und pointierter formuliert. Anmerkungen und Korrekturen im Typoskript stammen nach einem Vergleich des Schriftbildes wohl von Kiesler selbst. Das Manifest enthält einzelne Passagen des Typoskripts in nahezu exaktem Wortlaut. Die ein oder andere Reihenfolge wurde leicht verändert, wie etwa die Überschrift des vierten Kapitels im Typoskript „Die Vereinigten Staaten der Bildenden Kunst“, die sich im Manifest als Titel wieder findet: *Manifeste du Corréalisme ou Les états unis de l'art plastique*. Der Aufbau entspricht ansonsten der Abfolge der Kapitel im Typoskript, wobei das Manifest verkürzt ist und dort Passagen der Unterkapitel des Typoskripts in veränderter Reihenfolge auftreten können. Aufgrund der persönlichen Gestaltung des Manifestes durch Kiesler und die zugefügten Abbildungen verschiebt sich beim Manifest im Vergleich zum Typoskript die Aussage hin zu einer Präsentation der von Kiesler realisierten Projekte, angefangen mit Ideen zum *Endless House*, *Space House*, *Mobile-Home-Library*, *Blood Flames*, *Art of This Century* und der *Salle de Superstition* [Abb. 154–162]. Die Reihenfolge ist interessanterweise nicht chronologisch. Kiesler stufte in der Entwicklung seiner Projekte die Gestaltung von *Blood Flames* (1947) zurück und reihte sie vor *Art of This Century* und die *Salle de Superstition* ein. Allgemeinere Themen wurden in den Abschnitten „La loi de la création-mutation“ und „Structure atomique et corréalisme“ besonders hervorgehoben [Abb. 155]. „La loi de la création-mutation“ entspricht der Überschrift des ersten Unterkapitels „Das Gesetz der kreativen Umwandlung“ von Kapitel zwei „Blaupausen statt Häuser“ im Typoskript. Nach einzelnen Passagen aus diesem ersten Teil des Kapitels geht der Text im Manifest jedoch nahtlos zum *Laboratory for Design-Correlation* und der *Mobile-Home-Library* über, was im Typoskript bereits dem dritten Kapitel „Das Laboratorium, eine Notwendigkeit“ entspricht. Kiesler betonte im Abschnitt „Structure atomique et corréalisme“, der im Typoskript als Unterkapitel „Atomtheorie des Korrealismus“ des siebten Kapitels „Struktur“ auftaucht, durch die Auswahl der Passagen vor allem den fließenden Übergang zwischen Architektur, Skulptur und Malerei und ging dann zu einer Beschreibung der *Salle de Superstition* über, die im Typoskript erst zwei Unterkapitel weiter unter „Architektur als Zellkern“ erscheint.

Zusammenfassend ist also im Manifest eine stärkere Betonung und Propagierung von Kieslers eigenen Entwürfen, im Typoskript *Menschen, Kunst und Architektur* eine allgemeinere Auseinandersetzung mit Fragen der Gestaltung festzustellen. Aus Kapitel vier und fünf des Typoskripts finden sich keine Passagen im Manuskript. Es handelt sich hier allerdings um Texte ohne konkrete Beispiele aus Kieslers Werk, in denen er eine skeptische Haltung gegenüber dem technischen Fortschritt äußerte und

sich für Materialgerechtigkeit und eine grundsätzliche Vereinigung der Künste einsetzte, um sowohl emotionalen wie auch rein funktionalen Bedürfnissen der Bewohner gerecht zu werden. Allgemeinere Aussagen zum Entwurfsprozess, zur Grundrisszeichnung oder zu einer alternativen architektonischen Arbeit im Kollektiv tauchen im Manifest nicht auf. Kieslers interessante Ausführungen zur Entwurfszeichnung und zu einem intuitiven Architektorentwurf, die sich im Typoskript einerseits unter den Erläuterungen einer neuen Terminologie in Kapitel drei und andererseits in den beiden Unterkapiteln „Der Grundriss wird Volumen“ und „Zeichnen und Gestalten“ im Kapitel sieben finden, sind ebenfalls nicht Thema des Manifestes.

4.2.3 Einordnung in Kieslers Werk

Die starken Übereinstimmungen in beiden Texten – dem *Manifeste du Corréalisme* und *Menschen, Kunst und Architektur* – legen, ebenso wie die oben aufgeführten Eckpunkte für eine Datierung, eine parallele Entstehung nahe. Im ersten und zweiten Teil von *Menschen, Kunst und Architektur* dominiert das Thema Funktionalismus, was eine Parallele zum Text *Correalism and Biotechnique* (1939) darstellt. In *Menschen, Kunst und Architektur* wurden jedoch keine Textpassagen aus *Correalism and Biotechnique* übernommen und auch keine anderweitig publizierten Texte eingearbeitet. Kiesler versuchte bereits in *Correalism and Biotechnique* „Funktion“ als etwas Fließendes zu definieren und hob die Abhängigkeit von Funktion, Form und Struktur (Mensch, natürliches und technologisches „Environment“) hervor.⁴⁹³ In beiden Manifesten aber, und besonders ausführlich in *Menschen, Kunst und Architektur*, gab er mit der „kreativen Umwandlung“ auch eine Handlungsanweisung, wie Bedürfnisse und Funktionen beständig überprüft werden könnten.

Grundsätzlich ging Kiesler hier, nach seinen praktischen Erfahrungen durch die Gestaltung von *Art of This Century*, *Blood Flames* und der *Salle de Superstition* und im Vergleich zu seinen vor 1942 entstandenen Texten, einen Schritt weiter und versuchte Kunst und künstlerische Gestaltung in seine bisher auf Architektur beschränkten Systeme – „Korrealismus“ und „Biotechnique“ – zu integrieren. Dies geschah nicht ohne Schwierigkeiten, da er bereits im Fall der *Mobile-Home-Library* das Gestaltungskonzept, „the nuclear concept of design“, als eine „fundamentale Formel“, also als einen allgemeingültigen Lösungsweg bezeichnete [Abb. 163]. Ein ähnlicher Konflikt zwischen der Sehnsucht nach Universalgesetzen einerseits und freier Kreativität andererseits entstand bei der Übertragung von Kieslers „Prinzip“ der „Continuous Tension“ von Architektur – *Space House*, *Endless House* – auf die Gestaltung von *Art of This Century*. Interessanterweise wurde die Betonung von allgemeingültigen Gestaltungsformeln in Architektur, Design und Kunst im *Manifeste du Corréalisme* so nicht formuliert. Hier lag der Schwerpunkt auf der Vorstellung der einzelnen, individuellen Projekte.

Wie Kunst und Architektur „korrealistisch“ verbunden werden könnten, dafür gab Kiesler in *Menschen, Kunst und Architektur* praktische Anweisungen durch eine kooperative Entwurfsmethode

⁴⁹³ Vgl. Kiesler 1939, H. 3, S. 66f.

mit dem Architekten als steuernden „Korrelator“, durch eine Formfindung mittels einer intuitiven Zeichenmethode und die Auflösung der Grenzen zwischen Architektur und Kunst in einem „energetischen Raumgefüge“. Die eigentliche Verbindung aber, die „Lebendigmachung“, werde durch das „Empfinden der Einheit“ erreicht, dazu bedürfe es einer aktiven Beteiligung des Betrachters, die Kiesler eingehend in Teil sechs des Typoskriptes beschrieb.

Das 1965 publizierte *Second Manifesto of Correalism*⁴⁹⁴ mit dem Motto „A New Era of the Plastic Arts has begun“ führte den eingeschlagenen Weg fort und bezog sich nun ausschließlich auf Kunst. Kiesler sprach dort von „correlating the plastic arts“ und betonte die Verknüpfung von Kunstobjekt und Umraum:

*„The environment becomes equally as important as the object, if not more so, because the object breathes into the surrounding and also inhales the realities of the environment no matter in what space, close or wide apart, open air or indoor.“*⁴⁹⁵

Mit den beiden Texten *Manifeste du Corréalisme* und *Menschen, Kunst und Architektur* schlug Kiesler innerhalb seines Werkes einen neuen Weg ein, der als Kritik an der damaligen modernen funktionalistischen Architektur angesehen werden kann. Eine ebensolche Kritik formuliert Kiesler bereits im letzten Satz seines Katalogtextes der Pariser Ausstellung und plädiert dort für eine „Architecture Magique“, die von der Gesamtheit des Menschen ausgeht.⁴⁹⁶ In dem zwei Jahre später erschienenen Artikel *Pseudo-Functionalism in Modern Architecture*⁴⁹⁷ bezog Kiesler eindeutig Position und kritisierte einen zu einseitig verstandenen Begriff von Funktionalität in der Architektur. Unter der Überschrift „The law of creative transmutation“ findet sich eine englische Version der Ausführungen über die „kreative Umwandlung“ beziehungsweise „La loi de la création-mutation“ aus dem Typoskript und dem Manifest wieder.

4.3. „The Impact on the Sister Arts“: Geschichte eines CIAM-Fragebogens

Über das Jahr 1946 verteilt finden sich Dokumente in Vorbereitung auf den ersten CIAM-Kongress nach dem zweiten Weltkrieg 1947 in Bridgwater, die die Erarbeitung des sogenannten „ästhetischen Fragebogens“ durch Sigfried Giedion und Hans Arp dokumentieren. Obwohl ästhetische Themen bei den vorangehenden CIAM-Kongressen bewusst ausgespart wurden, entschied sich Giedion nun, dieses Thema zu lancieren und verfolgte es über Bridgwater hinaus bis zum 8. Kongress in Hoddesdon (1951). Das Engagement von Seiten Giedions scheint nicht allein thematisch begründet, sondern spiegelt auch die CIAM-Politik und das Taktieren innerhalb der CIAM-Leitung wider. Nachdem es in verschiedenen Ländern aufgrund eines vermehrten Bedürfnisses nach „Expressivität“ Tendenzen für eine Erweiterung der Neuen Sachlichkeit gegeben hatte und der streng funktionalistische Kurs der

⁴⁹⁴ Kiesler 1965.

⁴⁹⁵ Ebd., S. 16.

⁴⁹⁶ Kiesler 1947, S. 134. In den 1940er Jahren entstand auch Kieslers bisher unveröffentlichtes Typoskript „Magic Architecture“, AFKW, TXT 606.

⁴⁹⁷ Kiesler 1949.

CIAM so nicht mehr zu halten war,⁴⁹⁸ schien die beste Lösung, die Zügel selbst zu lockern, um den strengen, sterilen internationalen Charakter der modernen Architektur etwas abzumildern. Letztendlich ist der Fragebogen Ausdruck einer Kurskorrektur innerhalb der CIAM gegenüber einer vorangegangenen sehr einseitigen Interpretation des Funktionalismus. Organische Architektur sollte jedoch weiterhin nicht im Rahmen der CIAM-Kongresse thematisiert und ihre Vertreter nicht zu den Kongressen eingeladen werden. Zu seiner veränderten Haltung gegenüber dem Funktionalismus schrieb Giedion jedoch schon 1946 in „Die Toten und der Wiederaufbau“:

„... es ist heute wohl jedem klar, dass die Zukunft der gesamten Architekturbewegung von der richtigen Erfüllung des Wunsches abhängt, dass die Architektur fähig ist, mehr auszudrücken als das nur Nützliche. Wir haben an anderem Ort, in einem Aufsatz 'The Need for a New Monumentality' darüber Näheres ausgeführt.“⁴⁹⁹

1941 hatte José Luis Sert mithilfe von Walter Gropius seine Schrift *Can our Cities Survive* im Verlag der Harvard University Press herausgebracht.⁵⁰⁰ Lewis Mumford hatte sich geweigert, das Vorwort zu schreiben und kritisierte das Fehlen einer fünften kulturellen gemeinschaftlichen Funktion der Stadt, neben Wohnen, Arbeiten, Transport und Freizeit.⁵⁰¹ Gemeinsam mit José Luis Sert und Fernand Léger widmete sich Sigfried Giedion, der sich in der Zeit ebenfalls in den USA aufhielt, mit den *Neun Punkte über: Monumentalität – ein menschliches Bedürfnis* (1943) eben diesem Manko. Nachdem die *Neun Punkte* zunächst nicht veröffentlicht wurden, erschienen 1944 zwei getrennte Aufsätze von Sert und Giedion.⁵⁰² Sein Plädoyer für eine „neue Monumentalität“ trug Giedion auch 1947 in Bridgwater vor.⁵⁰³ Wie später während der Plenumsitzung 1949 in Bergamo deutlich wurde, stellte sich allerdings die Frage, ob eine bewusste Zusammenführung und Steuerung einer gemeinsamen Arbeit von Architekten und Künstlern – so wie im Fragebogen formuliert – sinnvoll sei oder ob dies die kreative Freiheit – vor allem der Architekten – nicht beeinträchtigte. Viele Teilnehmer des Kongresses schienen Bedenken an einer Reglementierung zu haben. Giedion selbst bezog sich in *Neun Punkte über: Monumentalität – ein menschliches Bedürfnis* (1943), allein auf eine Zusammenarbeit zwischen Architekten und Künstlern bei Gemeinschaftsbauten und lenkte mit dem Fragebogen ebenfalls in diese Richtung. Bei den öffentlichen, gemeinnützigen Bauten schien es offenbar leicht möglich, eine grundsätzliche Beteiligung von Künstlern am Bauprozess festzulegen, wie dies bis heute unter dem Stichwort „Kunst am Bau“ üblich ist. Diese Aussage bekräftigte Giedion noch einmal 1956 in seinem Buch *Architektur und Gemeinschaft*, das auch den Text über die „Neun Punkte“ wiederaufnahm, und stellte dem als historisches Vorbild Michelangelos Planungen für das Kapitol in Rom zur Seite.⁵⁰⁴ Der Kongress in Bridgwater und die Wahl José Luis Serts zum neuen Präsidenten markierten eine Veränderung in der Haltung der CIAM-Leitung, die in diesem Zusammenhang eine Beschäftigung mit

⁴⁹⁸ Vgl. Bosmann, *CIAM* 1989, S. 139.

⁴⁹⁹ Giedion, *Die Toten und der Wiederaufbau* (1946), Typoskript, zit. n. Bosmann, *CIAM* 1989, S. 140.

⁵⁰⁰ Vgl. Tieleman 2009, S. 88.

⁵⁰¹ Vgl. ebd., S. 88.

⁵⁰² Sert/Léger/Giedion, *Neun Punkte über: Monumentalität – ein menschliches Bedürfnis* (1943), unveröffentlichtes Manifest; Giedions Text „The Need for a New Monumentality“ und Serts „The Human Scale in City Planning“ wurden veröffentlicht, in: Zucker 1944, S. 549–568, 392–412.

⁵⁰³ Vgl. Mumford 2000, S. 177.

⁵⁰⁴ Vgl. Giedion 1956, S. 82f.

Serts städtebaulichen Ideen und im Besonderen mit der architektonischen und ästhetischen Gestaltung der Stadtzentren, favorisierte.⁵⁰⁵

4.3.1 Erster Fragebogen (Dezember 1946)

Bei einer Tagung der Schweizer CIAM-Gruppe im Juni 1946 in Zürich wurde „die Wahl eines ästhetischen Themas (als Nebenthema) [...] eingehend diskutiert“.⁵⁰⁶ Die kurze Notiz im Protokoll könnte ein Hinweis auf einen ersten Anstoß oder auf eine bereits bestehende Idee für die Ausarbeitung des späteren Fragebogens *Sur la synthèse des arts plastiques* durch Sigfried Giedion und Hans Arp sein. Bereits im November desselben Jahres lag eine Fassung des Fragebogens vor, die Giedion Arp zur Begutachtung sendete.⁵⁰⁷ Die erste erhaltene Zusammenstellung der Fragen mit einer kurzen Einleitung, betitelt *Zusammenarbeit in den drei Kategorien: Architektur, Bildhauerei und Malerei*, ist auf Dezember 1946 datiert.⁵⁰⁸ Dabei handelte es sich offenbar bereits um den dritten Entwurf, wie auf der letzten Seite vermerkt ist. Anhand der Form des oben zitierten Briefes und der Äußerungen Arps einschließlich seiner Weigerung beim Kongress in Bridgwater zu erscheinen und Giedion einen sachlichen Text für seine persönliche Beantwortung des Fragebogens zu senden, lässt sich die Rollenverteilung bei der Entstehung des Fragebogens ablesen. Anscheinend war Arp durchaus Ideengeber und Diskussionspartner, möglicherweise auch „Vorzeigekünstler“ für eine seriöse Präsentation, der eigentliche Antrieb für Texte und Formulierungen der Fragen schien aber von Giedion auszugehen, wie auch mit einem abschließenden Satz auf der letzten Seite angedeutet wird.⁵⁰⁹ Ungeklärt bleibt die Frage, wie es zu der Zusammenarbeit zwischen Arp und Giedion an diesem Fragebogen kam. Giedion hatte die „Neun Punkte“ gemeinsam mit José Luis Sert und Fernand Léger als künstlerischem Vertreter herausgegeben und hätte auch bei der Weiterverfolgung des Themas in Form des Fragebogens an diese Zusammenarbeit anknüpfen können.⁵¹⁰

In der Einleitung des ersten Fragebogens wurde für die damalige Zeit ein, im Vergleich zu anderen Epochen, verändertes Verhältnis zu den „Künsten“ festgestellt, dass es zu untersuchen galt. Dass ein anderes Verhältnis auch einen anderen Ausdruck und neue künstlerische Ausdrucksmittel nach sich ziehen müsste, schien dem Verfasser dabei einleuchtend. Etwas hilflos wurde eingeräumt, dass die Umsetzung noch größtenteils unklar sei. Deshalb wurde zunächst auf einen historischen Überblick zurückgegriffen, um sich abzugrenzen und Raum für neue Wege zu schaffen.⁵¹¹

⁵⁰⁵ Vgl. Mumford 2000, S. 175.

⁵⁰⁶ *Protokoll der Tagung der Schweizer CIAM-Gruppe* (02.06.1946), Typoskript.

⁵⁰⁷ „Lieber Arp, beiliegend der Fragebogen, etwas ins Reine geschrieben. Vielleicht haben Sie Zeit, ihn durchzugehen.“, Sigfried Giedion, Brief an Hans Arp, Zürich, 10.11.1946.

⁵⁰⁸ *Zusammenarbeit in den drei Kategorien: Architektur, Bildhauerei und Malerei* (Dezember 1946), Typoskript.

⁵⁰⁹ „(Fragebogen No. 3 wurde durch S. Giedion in Zusammenarbeit mit Hans Arp zusammengestellt)“, *Zusammenarbeit in den drei Kategorien: Architektur, Bildhauerei und Malerei* (Dezember 1946), Typoskript, S. 4.

⁵¹⁰ Möglicherweise war eine weitere Mitarbeit Légers an diesem Thema geplant, so schrieb Léger am 27.01.1947 in einem Brief an Giedion: „Ta proposition pour accompagner CIAM m'intéresse cela permettrait d'arranger bien des choses sans doute.“

⁵¹¹ „Wände und Decken mit Malerei oder Fresken zu überziehen, wie in der Renaissance oder, wie im Barock, die Räume der Treppenhäuser und Säle oder Kirchen durch himmlische Illusionen in der Deckenzone zu erweitern, sind heute in Frage gestellt. Der Fussboden ist anders zu behandeln, als etwa in den Mosaiken der römischen Zeit; aber wie dies – entsprechend unserer heutigen Anschauung – geschehen soll, ist vielfach noch ungeklärt.“, *Zusammenarbeit in den drei Kategorien: Architektur, Bildhauerei und Malerei* (Dezember 1946), Typoskript, S. 1.

Der umfangreichste Punkt, der auch die grundlegendsten Fragen behandelte, war der erste: „Beziehung zwischen Architektur, Malerei und Plastik“. Durch die Art der geschlossenen Fragestellungen mit einer oftmals hervorgehobenen Alternative, lässt sich die vertretene Position im Fragebogen deutlich erkennen:

„1. Was denken Sie über die Funktion der Kunst, Malerei und Bildhauerei in Bauaufgaben jeder Art? Ist sie beschränkt auf eine ausschmückende Wirkung? Wenn ‘ja’, warum? Wenn ‘nein’, warum? Hat sie symbolhaft den Sinn eines bestehenden Bauwerks in konzentrierter Form auszudrücken? Wenn ‘ja’, warum? Wenn ‘nein’, warum?“

Die Fragen zwei und drei setzten sich mit der offenbar wünschenswerten „simultanen Zusammenarbeit“ von Architekt, Bildhauer und Maler auseinander, die aber beim damaligen „Stand der Entwicklung“ noch als schwierig angesehen wurde. Eine Erläuterung der Gründe erfolgte jedoch erst unter Frage 4. Dort wurde auch auf die zeitliche Koordination und eine eventuelle Hierarchie unter den Beteiligten eingegangen:

„4.a) Soll von Anfang an eine Zusammenarbeit erfolgen, um den geistigen und emotionellen Gehalt der Architektur zu intensivieren? Wenn ja, was schlagen Sie vor, um die gegenwärtigen Schwierigkeiten, die eine Zusammenarbeit infolge der spezialistischen Erziehung jeder der drei Kategorien, begegnet, zu mildern oder zu überwinden?“

Frage 4a wurde eigentlich durch 4b und 4c beantwortet. Ein „Vertreter“ – womit wahrscheinlich der Architekt gemeint war – sollte „führend bei der Zusammenarbeit auftreten“, denn die Alternative wäre, die Bildhauer und Maler erst nach Abschluss des Projektes hinzuzuziehen „wie es seit der Degeneration der Architektur im 19. Jahrhundert usus ist“.

Frage 5 eröffnete die Möglichkeit, die Art der Zusammenarbeit nach Bauaufgaben abzustufen. Die Kategorien waren: „Siedlungsbauten“, „Bauten mit kollektiver Bestimmung und Gebäude für bestimmte Zwecke“ und „Stadtbau im allgemeinen und die Anlage von Community- und Civic Centers“. Es scheint, als sollte hiermit im Rahmen der Gestaltung eine Gewichtung der Bauaufgaben vorgenommen werden, die stark in Richtung von Giedions Vorstellungen einer „neuen Monumentalität“ ging.⁵¹²

Die restlichen Fragen (6 bis 11) des ersten Punktes widmeten sich der Bedeutung von Farbe und Form in der Architektur und dem Verhältnis von Malerei und Bildhauerei zur Wand. Als ein Beispiel wurde die Vorgehensweise Le Corbusiers bei den Wandgemälden im *Haus Badovici*, beziehungsweise *E.1027* genannt, wo „die Hauptwände unberührt gelassen werden und nur die Wände ohne räumliche Bedeutung Sammelpunkte der Ausschmückung werden“. Die Kritik der Architektin Eileen Gray blieb

⁵¹² „Das Fühlen der Politiker und Behörden ist leider meistens ungeschult und noch immer durchtränkt von den Pseudoidyllen des 19. Jahrhunderts. Das ist der Grund, weshalb sie nicht fähig sind, die schöpferischen Kräfte unserer Epoche zu erkennen, die allein imstande wären, Monumente und öffentliche Bauten zu entwerfen, welche in unseren Gemeinschaftszentren zum schöpferischen Ausdruck unserer Epoche werden können.“, Sert/Léger/Giedion, *Neun Punkte über: Monumentalität – ein menschliches Bedürfnis* (1943), Typoskript, zit. n. Moravánszky 2003, S. 435.

jedoch unerwähnt. Nach dem Fragebogen zu urteilen wurde die Dominanz der Architekten und der Architektur gegenüber den Künstlern offenbar befürwortet. Grundsätzlich wurden aber mehrere Möglichkeiten eines künstlerischen Umgangs mit Architektur und speziell mit der Wand offen gehalten. Es gab auch Fragen beziehungsweise Antworten, die dem Künstler mehr Freiheit und Eigenständigkeit einräumten, so zum Beispiel 10b):

„Sollen Bild oder Plastik im Kontrast zur Wand verwendet werden, also losgelöst oder in loser Verbindung?“

Auffallend bei dieser frühen Version des Fragebogens ist, dass keinesfalls die Vision einer demokratischen oder annähernd gleichberechtigten Zusammenarbeit zwischen Architekten, Malern und Bildhauern entworfen wurde. Die Perspektive war eindeutig die der Architekten. Somit richtete sich das Ziel auf den Einsatz der Kunst in einer der Architektur dienenden, ihren Ausdruck unterstützenden Funktion. Ein unabhängiger Dialog mit größtmöglicher gegenseitiger Freiheit kam offenbar nicht in Betracht. Die künstlerischen Möglichkeiten oder bereits bestehenden aktuellen Tendenzen einer Auseinandersetzung mit Architektur und Raum in Malerei und Bildhauerei wurden nicht erörtert.

4.3.2 Zürich (Mai 1947)

In Vorbereitung auf den Kongress in Bridgwater berief Giedion im Mai 1947 in Zürich ein Treffen ein, um die Vorgehensweise und die Themen für den Herbst festzulegen. Berichte der Ländersektionen wurden gegeben und verschiedene Themen vorgeschlagen, so sprach sich die englische MARS-Gruppe unter Vorsitz von J. M. Richards für „the impact of contemporary conditions upon architectural expression“ aus, die niederländische Gruppe mit Jan Bijhouwer, Johan Niegeman und Mart Stam dagegen für „the problem of housing, the state of housing, the housing shortage“ und die schwedische Gruppe für „units for planning of urban housing“.⁵¹³ Giedions bevorzugtes Thema war sein eigenes „architecture and it's relation to painting and sculpture“, wie er in einem Brief an Sert schrieb.⁵¹⁴ Da es zu keiner Einigung kam, wurde beschlossen, den Kongress von Bridgwater als eine Vorbereitung für CIAM 7 anzusehen und vor allem die durch den Krieg abgeschnittenen Verbindungen zwischen den Mitgliedern zu erneuern.⁵¹⁵ Der ästhetische Fragebogen wurde jedoch beibehalten.⁵¹⁶

⁵¹³ Vgl. Mumford 2000, S. 170.

⁵¹⁴ Vgl. Sigfried Giedion, Brief an José Luis Sert, 19.01.1947, vgl. Mumford 2000, S. 170, 314, Anm. 179.

⁵¹⁵ Vgl. Mumford 2000, S. 171.

⁵¹⁶ „Über den ästhetischen Fragebogen Giedion/Arp (Giedion). Der Fragebogen ist in Zusammenhang mit einer Diskussion innerhalb der Schweizergruppe entstanden. Nach Wunsch der englischen Gruppe sollte das ästhetische Thema als Nebenthema vorgesehen werden. Es wurde versucht, dem Problem durch einen Fragebogen näher zu kommen. [...] Als Zusammenfassung der Diskussion schlägt Steiger vor, sich auf folgende Punkte zu einigen: [...], 7. Die Beziehungen zwischen Architekt, Maler und Bildhauer sollen als zusätzliches Thema in Berichtform vorbereitet werden.“, *Protokoll der CIAM Tagung in Zürich (25.05. bis 29.05.1947)*, Typoskript.

Giedion griff das neue Thema in seinem Programmentwurf für Bridgwater auf und band es in die bereits dort formulierte neue Zielsetzung der CIAM ein:

„We intend to enlarge the subject to include ideological and aesthetic problems.“⁵¹⁷

4.3.3 Bridgwater (September 1947)

Nachdem Cornelis van Eesteren bei der Eröffnungsrede zum Kongress in Bridgwater betont hatte, dass es für diesen ersten Kongress nach dem Krieg kein einheitliches Thema gäbe, sondern gemäß den Bedürfnissen der Gruppen verschiedene Aspekte diskutiert werden sollten,⁵¹⁸ kam es zur Gründung mehrerer permanenter Kommissionen für ein kontinuierliches Arbeiten auch in der Zeit zwischen den Kongressen.⁵¹⁹ Die Themen der Kommissionen lauteten:

I. Restatement of Aims, II. Reorganisation of CIAM, IIIa. Urbanism, IIIb. Architectural Expression, IV. Architectural Education.⁵²⁰

So befasste sich die Kommission IIIa mit Stadtplanung, die Kommission IIIb mit architektonischem Ausdruck.⁵²¹ Der von der Kommission IIIb erarbeitete Fragebogen setzte sich aus zwei Teilen zusammen. Die englische MARS Gruppe arbeitete den ersten Teil aus, der sich besonders mit moderner Architektur und ihrer Akzeptanz durch die Öffentlichkeit beschäftigte, wie J.M. Richards im Text *Contemporary Architecture and the Common Man* erläuterte.⁵²² Der zweite bestand aus Giedions und Arps Fragen zur „Relation between architects, painter and sculptor“. Die Gliederung unter *The Impact of the Sister Arts* „Relation between Architect Painter and Sculptor“ entsprach dem früheren Entwurf vom Dezember 1946, war aber an manchen Stellen geschärft, an anderen neutraler formuliert. So wurde unter Punkt 2c) die Frage der Hierarchie gestellt und die Leitung eines gemeinsamen Projektes von Architekt, Maler und Bildhauer, dem Architekten zugesprochen.⁵²³ Die Frage, ob die Künstler erst nach Abschluss des Baus hinzugezogen werden sollten, fiel in dieser Version des Fragebogens weg.

Unter Punkt 3) wurde eine strenge Unterteilung in Gebäudekategorien wieder zurückgenommen und dafür eine offene Fragestellung gewählt, die es ermöglichte, Erfahrungen zu vergleichen, letztlich scheint aber der Gedanke einer Kategorisierung weiter im Hintergrund zu stehen, zumal Giedion an einem der letzten Tage des Kongresses in Bridgwater eine Version von *The Need for a New*

⁵¹⁷ Giedion, *Proposed Program of the Seventh Congress, June 1947*, Übersetzung Stamo Papadaki (Juni 1947), Typoskript, vgl. Mumford 2000, S. 171, 315 Anm. 187.

⁵¹⁸ Vgl. Giedion 1951, S. 7.

⁵¹⁹ Vgl. ebd., S. 22.

⁵²⁰ Vgl. Mumford 2000, S. 172.

⁵²¹ Vgl. *Report of Commission IIIb, on Architectural Expression: Questionnaire*. „*The Impact of Contemporary Conditions upon Architectural Expression*“ (1947), Typoskript.

⁵²² Vgl. Richards 1951, S. 33f.

⁵²³ „To what extent, if at all, should the initiative be given on particular projects to the painter or sculptor, rather than to the architect?“, *Report of Commission IIIb, on Architectural Expression: Questionnaire*. „*The Impact of Contemporary Conditions upon Architectural Expression*“ (1947), Typoskript.

Monumentality Vortrag⁵²⁴ und somit ohnehin den Focus auf öffentliche- beziehungsweise Gemeinschafts-Bauten richtete.

Auch Punkt 4) war wesentlich offener formuliert und stellte eine Mischung aus dem früheren Punkt 4) zur Zusammenarbeit und Punkt 10) zur Behandlung der Wand dar. Das Vorgehen, neue künstlerische Ansätze, die ein ideales Zusammenspiel mit moderner Architektur darstellen könnten, auf diesem theoretischen Wege zu ermitteln, blieb aber sehr abstrakt. Im Mittelpunkt stand dabei vor allem die Frage nach der Technik.⁵²⁵

1951 in *A Decade of New Architecture* bemühte Giedion eine weitere künstlerische Fürsprecherin und berichtete von seinem Besuch bei Barbara Hepworth in Cornwall, kurz vor dem Kongress in Bridgwater. Hepworth schrieb ihm daraufhin am 10. September einen Brief, in dem sie sich eindringlich für eine Zusammenarbeit zwischen Architekt und Künstler aussprach und sich enttäuscht über die derzeitige Entwicklung und die Missachtung der Künstler äußerte.⁵²⁶ Sie forderte – ganz im Sinne Giedions – die Architekten als „the co-ordinating part of our culture“ dazu auf, die Arbeit von Malern und Bildhauern und Architekten zu vereinen.

Die in der Kommission I formulierte *Reaffirmation of the Aims of CIAM, Bridgwater 1947* schloss sich inhaltlich an Giedions Programmwurf an. Sie weitete offiziell die Ziele der CIAM aus und stellte die Befriedigung sowohl materieller wie auch emotionaler Bedürfnisse ins Zentrum:

„... to work for the creation of a physical environment that will satisfy man's emotional and material needs and stimulate his spiritual growth.“⁵²⁷

4.3.4 Paris (März 1949)

Das CIRPAC-Treffen, das vom 4. bis 6. März 1949 in Paris stattfand, diskutierte sowohl Ort wie auch Thema des nächsten 7. Kongresses. Das ästhetische Thema sollte zunächst gleichrangig mit dem urbanistischen behandelt werden. Dafür legte man die beiden Themen, „The Athens Charter in Practice“ und „Synthesis of the Major Arts“, für Bergamo fest.⁵²⁸ Auf der durch ASCORAL ausgearbeiteten Einladung für Bergamo wurde dann jedoch nur noch das erste urbanistische Thema genannt und in „Planning“ und „Aesthetics“ unterteilt.⁵²⁹

⁵²⁴ Vgl. Mumford 2000, S. 177.

⁵²⁵ „c) Do you consider that there already exists a form of sculptural expression in perfect accord with the spirit of modern architecture and what would you cite as example? [...] e) Regarding painting do you consider that any particular technique especially suited to modern architecture? e.g. easel painting, mural painting, tile painting, plasticised panels, mosaic, glass painting, or any new techniques and could you formulate any principle on the preferred relation of any of these forms to interior or exterior wall surfaces and built volumes?“, *Report of Commission IIIb, on Architectural Expression: Questionnaire. „The Impact of Contemporary Conditions upon Architectural Expression“* (1947), Typoskript.

⁵²⁶ „New conditions, new materials cannot alter the basic principles. It is then, up to the architects.“, Giedion 1951, S. 35; Original im gta Archiv der ETH Zürich.

⁵²⁷ Abgedruckt in: Giedion 1951, S. 16f.

⁵²⁸ *QUESTIONNAIRE ON SYNTHESIS OF ARCHITECTURE, PAINTING AND SCULPTURE* (1949), Typoskript.

⁵²⁹ Vgl. Mumford 2000, S. 180.

Der Fragebogen vom Mai 1949, der noch einmal von Giedion und Arp komprimiert wurde, zeigt eine immer stärkere Tendenz zur Verallgemeinerung. In den ersten Fragebogenentwürfen wurden noch sehr präzise praktische Fragen etwa zum Verhältnis von Kunstwerk und Wand, Farbe und Raum, der Behandlung von Licht, Material gestellt. Dieser stärkere Praxisbezug könnte auf eine anfängliche intensivere Beteiligung Arps hindeuten. Um praktische Beispiele aus den verschiedenen Ländern vergleichen zu können, forderte Giedion in seinem Bericht über das Pariser Treffen die Teilnehmer des Kongresses in Bergamo dazu auf, Abbildungen von Projekten, die ihrer Meinung nach eine gegläuckte Zusammenarbeit zwischen Architekten und Künstlern darstellten, mitzubringen. Dort wollte man sie in einer kleinen Ausstellung präsentieren.⁵³⁰

Im Questionnaire vom Mai 1949 fanden sich einige Themen der ersten Fragebogenfassungen zum Teil im exakten Wortlaut wieder, wie etwa die Fragen nach der Funktion der Künste – dekorativ oder symbolisch, nach dem Bautypus, nach der Zusammenarbeit zwischen Künstlern und Architekten und wer bei dieser Zusammenarbeit die Leitung übernehmen sollte. Interessanterweise tauchte unter Punkt 3b) die in Bridgwater ausgesparte Frage, ob das architektonische Projekt nicht zuerst abgeschlossen sein sollte bevor die Künstler hinzugezogen würden, wieder auf. Es hatte sich dabei offensichtlich immer um eine, auch von Giedion, ernst zu nehmende Möglichkeit gehandelt. Auch die unter Punkt 5. gestellte Frage, ob eine Kooperation möglich sei, ohne die kreativen des einzelnen – Architekten – einzuschränken, ließ mehr und mehr Zweifel an der Machbarkeit einer simultanen Zusammenarbeit erkennen.⁵³¹

Das Thema mündete unter Punkt 4. in einer Frage zur Künstler- und Architektenmentalität, die sich für eine Arbeit im Team ändern müsste:

„Can the mutual co-operation between architect, painter and sculptor be realized before the mentality dominating the individual today has undergone a drastic change? (the egocentric specialist and his disdain for anonymity, modesty and estimation of the work of another discipline).“⁵³²

Dieses Thema war neu und zielte in Richtung der von Gropius vertretenen Änderungen in der Ausbildung der Architekten, wie er sie auch in seinem Vortrag *In Search of Better Architectural Education* in Bridgwater formulierte.⁵³³

⁵³⁰ „In any case we would be pleased if you could bring to Bergamo (or post directly to Mr. Peressutti, via dei Choistri 2, Milan) illustrations of work done in your country which you consider to be a step towards a synthesis of the arts. We hope to be able to arrange at Bergamo a small exhibition of these examples.“, *QUESTIONNAIRE ON SYNTHESIS OF ARCHITECTURE, PAINTING AND SCULPTURE* (Mai 1949), Typoskript.

⁵³¹ *QUESTIONNAIRE ON SYNTHESIS OF ARCHITECTURE, PAINTING AND SCULPTURE* (Mai 1949), Typoskript.

⁵³² Ebd.

⁵³³ „6. The students should be trained to work in teams – also with students of related techniques – in order to learn methods of collaboration with others. This will prepare them for their vital task of becoming co-ordinators of the many individuals involved in the conception and execution of planning and building tasks in later practice. The nature of teamwork will lead the students to good ‘anonymous’ architecture rather than to flashy, ‘stunt’ design.“, Gropius 1951, S. 46.

4.3.5 Bergamo (Juli 1949)

Es steht außer Frage, dass die städtebaulichen Themen die sechs Kommissionen des Kongresses dominierten.⁵³⁴ Das ästhetische Thema der zweiten Kommission stellte, wie bereits in der Einladung zum Kongress kommuniziert, nur eine Beschäftigung am Rande des Kongresses dar. Die Kommission wurde von Giedion und Richards geleitet und diskutierte abschließend im Kreise von CIAM Mitgliedern, darunter Max Bill, René N. G. van der Paardt, Vilhelm Lauritzen, Guiseppe Samona, Gabriele Mucchi, Luigi Figini, Charalambos Sfaellos mit den eingeladenen „Spezialisten“ Giulio Carlo Argan und James Johnson Sweeney. Das Ergebnis waren zwei Berichte, Rapport A. und Rapport B.

Rapport B. fasste unter drei Überschriften – „La situation“, „L’homme de la rue“, „L’urbanisme et la synthèse des arts“ – noch einmal wichtige Punkte zusammen. Auffallend ist, dass die Synthese der Künste nun mit dem Städtebau verknüpft und ihm untergeordnet wurde. Diese zwar nicht zwingende, aber taktisch kluge Verbindung stellte auf jeden Fall eine Weiterbehandlung des ästhetischen Ansatzes innerhalb des Hauptthemas Städtebau sicher und schien ganz in Giedions Sinne.

Am Ende der Berichte wurden der Fragebogen vom Mai 1949 und unter der Überschrift „L’importance des développements sociaux“ fünf von Richards und der Mars Gruppe formulierte Fragen angehängt. Frage e) korrespondiert mit dem oben formulierten emotionalen Zugeständnis:

„Est-ce que l’expression architecturale, dans le cas des bâtiments particulièrement importants peut être développée de manière à satisfaire les besoins émotionnels des gens par l’emploi des arts plastiques contemporains?“⁵³⁵

Das Zitat zeigt das sehr einseitige Denken innerhalb der CIAM, das noch immer eine strikte Trennung zwischen Architektur und Kunst vornahm und die Architektur allein für die materiellen und funktionalen Bedürfnisse zuständig sah, den Künsten dagegen im architektonischen Zusammenhang nur einen emotionalen „Zusatznutzen“ zubilligte. Dass eine andere Art der Architektur möglicherweise auch die emotionalen Bedürfnisse der Bewohner und Nutzer erfüllen könnte, dieser Weg schien, zumindest in der über die Fragebögen kommunizierten Vorstellung Giedions, nicht vorzuzukommen.

Nach zwei Tagen Arbeit innerhalb der Kommissionen wurde an Tag drei und vier je eine Plenumsitzung abgehalten. An Tag drei zum Thema „Applications of the Athens Charter“ und an Tag vier zum „Report on the Plastic Arts“.⁵³⁶ In Kontrast zu der von Giedion verklärten Einheit der Künste in der Vergangenheit wurde in der anschließenden Diskussion etwa von Rogers und Ch. A. Sfaellos

⁵³⁴ Kommissionen: 1. „Putting the Athens Charter into Practice“, mit 3 Subkommittees: „Urbanism“, „Presentation Methods“, „CIAM Publications“, 2. „Mutual Collaboration of Architects, Painters and Sculptors“, 3. „Architectural Education“, 4. „Industrialization of Building“, 5. „Legal and Administrative Changes Needed for the Implementation of the Athens Charter“, 6. „Reform of Social Programs to Facilitate the Development of Town Planning schemes“, vgl. Mumford 2000, S. 192.

⁵³⁵ VIIème CONGRES CIAM, Bergamo 106, Juillet, IIème Commission, Rapport B. (Juli 1949), Typoskript.

⁵³⁶ Vgl. Mumford 2000, S. 192.

die Freiheit aller Künste in der Moderne als große Chance erkannt.⁵³⁷ Trotzdem wurden die Grenzen zwischen Architektur und Kunst klar gezogen:

*„Pourtant cette identité des buts et des moyens des deux arts des volumes n’entraîne aucunement leur confusion. La ligne de démarcation est la finalité pratique. Plus elle s’affaiblit plus on s’éloigne de l’architecture et on se rapproche de la sculpture.“*⁵³⁸

Während der Diskussion wurde Kritik am Fragebogen geübt und die Behandlung des Themas bisweilen auch als überflüssig empfunden.⁵³⁹ Hier wird die unterschiedliche Einschätzung der Relevanz des Themas durch Giedion und die anderen Architektenmitgliedern der CIAM deutlich. Der über die CIAM-Berichte durch Giedion verbreitete Eindruck eines extrem großen Interesses muss also mit Vorsicht behandelt werden. Beispiele und Probleme aus der Praxis wurden vor allem von zwei Künstlern benannt, Max Bill und Isamu Noguchi. Bill lobte die „ästhetische Einheit“ der Unité d’Habitation von Le Corbusier in Marseille, die den Modulor, das den Bau bestimmende Proportionsverhältnis, auch als Ausdrucksmittel auf der Fassade verwendete.⁵⁴⁰ Wobei es sich hier natürlich um den Entwurf eines Einzelnen und nicht um ein Gemeinschaftsprojekt verschiedener Künstler und Architekten handelte. Noguchi sprach das in der Moderne veränderte, angenäherte Verhältnis zwischen Kunst, Architektur und Betrachter durch den Wegfall von Rahmen und Sockel an. Die Konsequenzen dieser künstlerischen Entwicklung, nämlich die stärkere räumliche Ausweitung der Kunst und die Bedeutung für die Architektur, wurde in der Diskussion aber nicht angesprochen. Eine Bereitschaft, über eine veränderbare Position der Architekten gegenüber den Künstlern nachzudenken, ist bei Giedion und bei den anderen teilnehmenden Architekten des Kongresses in keiner Weise zu erkennen.

4.3.6 Hoddesdon (Juli 1951)

In Hoddesdon wurde das „Ästhetische Thema“ kurzerhand als ein Bestandteil – „natural part“ – des Kongressthemas „The core of the city“ erklärt. Giedion fasste das Ergebnis der Kommission in Hoddesdon folgendermaßen zusammen:

„The present commission, in full agreement on the above principles, considers that the synthesis of the plastic arts can be most effectively accomplished in city ‘cores’. The core is a place where

⁵³⁷ „La synthèse de notre époque sera l’expression concordante des mêmes principes générateurs sur trois registres indépendants, mais parallèles. On aura ainsi une coordination au lieu d’une subordination arbitraire, comme jadis. Elle est réalisable grâce à la parenté incontestable entre architecture et plastique autonome et de l’autre côté à l’identité de la vision picturale et la conception des volumes dans l’espace.“, *Ilème Commission, COMPTE-RENDU DE LA SEANCE PLENIERE* (Juli 1949), Typoskript, S. 2 (Ch.A. Sfaellos).

⁵³⁸ Ebd., S. 3 (Ch.A. Sfaellos).

⁵³⁹ Roth: „On parle de ces questions depuis 25 ans. La synthèse existe. Exemple: le ‘stijl’ hollandais, l’œuvre de Le Corbusier, de Wright. Il [Roth] s’étonne que l’on attache autant d’importance à des questions qui sont claires et qui ne mènent qu’à des généralités.“; Sert: „On arrivera à rien en faisant circuler des questionnaires parmi les artistes, il faut faciliter les choses et la vie dira le reste.“; van Eesteren: „Il faut avoir une conception pour faire les choses. Ce qui est important c’est la conception commune, et le reste viendra tout seul.“, *Ilème Commission, COMPTE-RENDU DE LA SEANCE PLENIERE* (Juli 1949), Typoskript, S. 4–6.

⁵⁴⁰ Vgl. ebd., S. 9 (Bill).

*people may gather together for leisurely intercourse and contemplation, whether this be in a small community open space or in the largest City Center.*⁵⁴¹

Eine engere Zusammenarbeit zwischen den Künsten wurde also auf einen einzigen Typus und auf eine rein erzieherische Funktion beschränkt.⁵⁴² Diese stufenweise Zurücknahme des anfänglich formulierten Anspruchs einer Synthese der Künste und die Einschränkung und Unterordnung zugunsten des städtebaulichen Themas bedeuteten den, wohl auch von Giedion befürworteten, Schlusstrich für eine weitere Diskussion.⁵⁴³ Abschließend bemerkte Giedion, der Fragebogen sei nie für eine genauere Auswertung in Form einer Statistik gedacht gewesen, sondern hätte lediglich eine Umsetzung in der Praxis anregen wollen.⁵⁴⁴ Gropius' Bau des *Harvard Graduate Center* schrieb Giedion in diesem Zusammenhang eine übertrieben wichtige Rolle zu [Abb. 164]. 1954 in *Walter Gropius. Mensch und Werk* quitierte er Harvard als großen Erfolg,⁵⁴⁵ und betonte Gropius' „Mut“ im Gemeinschaftszentrum „kreative Künstler als tägliche Begleiter studentischen Lebens zu fordern“. Einer Glorifizierung der Person Gropius' kommt die Gegenüberstellung seiner Rolle in Harvard mit seiner Direktorentätigkeit am Bauhaus gleich. Giedion verglich den Akt der Künstlerwahl für die Gestaltung des Gemeinschaftszentrum in Harvard dabei mit der Berufung der Bauhausmeister Kandinsky und Klee.⁵⁴⁶

Innerhalb der gesamten in Dokumenten überlieferten Fragebogendiskussion über den Zeitraum der drei CIAM-Kongresse 1947, 1949 und 1951 sind hinsichtlich der Rollen der künstlerischen Gattungen und einer grundsätzlichen Neudefinition oder zumindest einer Aufweichung der Grenzen zwischen den Gattungen in Giedions Äußerungen keine neuartigen Ideen und Vorschläge zu finden.

4.4 Friedrich Kiesler und Sigfried Giedion: Zwei unterschiedliche Positionen

Wie im Verlauf des Kapitels deutlich wurde, beschäftigten sich Friedrich Kiesler und Sigfried Giedion etwa parallel mit zwei für ihre Zeit sehr aktuellen Themen. Zum einen mit einer neuen Raumkonzeption und zum anderen mit einer Verbindung der Künste in der Moderne. Deutlich wurde jedoch auch, dass es sich bei Kiesler und Giedion um zwei sehr unterschiedliche Charaktere mit unterschiedlichen Motivationen handelte, die zu der Beschäftigung mit diesen Themen führte [Abb. 165–167].

⁵⁴¹ Giedion, *The Reunion* 1951, S. 39f.

⁵⁴² „Within the framework of such cores, signs of the humanizing process of our time, there exist the natural conditions for the organic synthesis of modern technology and the plastic arts as instruments and expressions of society.“, Giedion, *The Reunion* 1951, S. 40.

⁵⁴³ Vgl. Bosmann 1989, S. 144f.

⁵⁴⁴ Vgl. Giedion, *The Reunion* 1951, S. 40.

⁵⁴⁵ Vgl. Giedion 1954, S. 57–59.

⁵⁴⁶ „Eines darf nicht vergessen werden: die kompromißlose Heranziehung heutiger Kunst in diesem Zentrum studentischen Lebens. Daß die heranwachsenden Juristen, deren ganze Erziehung ihre optisch-psychischen Nerven unentwickelt läßt, nicht sofort Zugang zu den großformatigen Werken von Joan Miró, Hans Arp, Herbert Bayer, Joseph Albers und anderen finden, war Gropius und seinen Mitarbeitern von Anfang an klar. Ebenso sicher waren sie, daß optische Unbildung nicht einfach als ein Faktum hingenommen werden darf, sondern daß man den jungen Leuten gleichsam die Steigbügel hinhalten muß, um sie zu weiterer Schau anzuregen. Sie werden sie schon benützen. Man muß ihnen nur Zeit lassen. [...] Was Walter Gropius den Mut gab, in Harvard Werke kreativer Künstler als tägliche Begleiter studentischen Lebens zu fordern, basiert auf der gleichen Zuversicht, die ihn 1920 beseelte, als er Kandinsky, Klee und andere junge und vom Publikum verfehmte Künstler als Lehrer an die staatliche Institution des Bauhauses berief.“, ebd., S. 58.

Giedions Ausgangspunkt war die Historiographie, ihre Aufgabe und Rolle. Kiesler dagegen entwickelte zwar viele Ideen theoretisch, kam aber eigentlich aus der Praxis, zunächst aus dem Bereich Theater und Ausstellung und wechselte dann zu Architektur und Kunst. Grundsätzlich sprach sich Kiesler in *Menschen, Kunst und Architektur* (1947/1948) gegen eine theoretische und für eine praktische, experimentelle Entwicklung von architektonischen Lösungen aus und kritisiert die Einmischung durch Historiker und somit auch indirekt Giedion:

„Immer wieder muss ich die historische und ökonomische Theorie als Hauptmethode zur Lösung zeitgemäßer Architekturprobleme zurückstellen. Die Aufgaben sind zu schwer, um bereits am Beginn der Arbeit gehemmt zu werden, gehemmt durch die Philosophie der Historiker, die nicht Wissenschaft ist. Vor allem anderen muss es die experimentelle Methode sein, durch die wir uns selbst erkennen müssen. [...] Medizin und Psychologie können uns jedenfalls mehr lehren als die Litaneien geschichtlicher Buchhaltung.“⁵⁴⁷

Kiesler ging es offenbar – obwohl er oft Gegenteiliges behauptete – weniger um konkrete architektonische Lösungen als um einen generellen Umgang mit Raum, sei es mit architektonischen, skulpturalen oder malerischen Mitteln. Abgesehen vom Modell des *Endless House*, und hier auch nur beschränkt, und dem einzigen spät realisierten Bau des *Shrine of the Book* (1957–1965) handelte es sich bei Kieslers Entwürfen vor allem um Innenraumgestaltungen, die über einen bestehenden Raum nicht hinausgingen.

4.4.1 Kieslers Aufweichung der Grenzen

Kieslers architektonische Vorstellungen, wie auch seine Theater- und Ausstellungsentwürfe, lassen ein besonderes Interesse für den Raum zwischen den architektonischen Elementen und den dort wirkenden Kräften erkennen. Die Betonung lag dabei auf den räumlichen Beziehungen zwischen Architektur und Bewohner und drückte sich in Kieslers Vorstellung von einer organischen Architektur aus. Wie im dritten Kapitel ausgeführt, ist diese von der rein formalen organischen Erscheinung des *Endless House* zu trennen und orientierte sich vielmehr an den Nutzern und den dynamischen Prozessen, die sich in einem Lebensraum entwickeln.

Synonym für Lebensprozesse benutzte Kiesler den Ausdruck „Spannung“ und entwickelte die Theorie des „Tensionism“. Wie bereits im zweiten Kapitel erläutert, verwendete Kiesler im Manifest *Vitalbau. Raumstadt-Funktionelle Architektur* (1925)⁵⁴⁸ erstmals die Formulierung „System von Spannungen im freien Raum“. Ebenso aber wie im *Manifesto of Tensionism. Organic Building. The City in Space. Functional Architecture* (1930)⁵⁴⁹ bezog er die „Spannungen“, als Verhältnis von Raum zu Architektur, hier noch auf die architektonische Gesamtform und den Außenraum. Erst mit *Towards the Endless*

⁵⁴⁷ Kiesler, *Menschen, Kunst und Architektur* (1947/1948), Typoskript, S. 39, 41.

⁵⁴⁸ Kiesler, *Vitalbau* 1925, S.141.

⁵⁴⁹ Kiesler, *Contemporary* 1930, S. 48.

Sculpture (1956)⁵⁵⁰ stellte er das räumliche Intervall – „Space-distances“ – und die Kräfte, die an dieser Stelle zwischen architektonischen oder künstlerischen Elementen wirken in den Mittelpunkt:

„Isn't the dimensioning of space-distances, the exactitude of intervals, the physical nothingness which links the solid parts together so powerfully – isn't this the major device for translating nature's time-space continuity into man-made objects?“⁵⁵¹

Kiesler verlagerte sein Interesse am architektonischen Raum also von außen nach innen und beschäftigte sich mehr und mehr mit dem Menschen selbst und seinem Verhältnis zum architektonisch gestalteten Lebensraum. Der Mensch gehörte in dieser architektonischen Vorstellung wie auch bei Kieslers Theater- und Ausstellungsentwürfen von Anfang an als integraler Bestandteil dazu und wurde zum Ausgangspunkt eines räumlichen Beziehungsgeflechtes.

Gegenüber Kieslers Entwürfen zum *Endless House* stellen sich die skulpturalen Arbeiten oder die Ausstellungsgestaltungen wie ein Ausschnitt aus diesem architektonischen Ganzen oder wie ein konstruiertes Modell des Lebens dar. Auf engem Raum wird durch die Positionierung der Werke ein Netz von Beziehungen geknüpft, dem der Betrachter – ähnlich dem Bewohner in einem Haus – ausgesetzt ist, das er räumlich in Besitz nimmt und worauf er ganz nach seinen eigenen Bedürfnissen reagiert. Die Unterscheidung zwischen öffentlichem Raum in einer Ausstellung und privatem Raum in einem Wohnhaus schien dabei keine Rolle zu spielen, sollte doch die Grenze zwischen Kunst und Alltag aufgehoben und der kreative, öffentliche mit dem persönlichen, privaten Raum verbunden werden.

Kieslers Ausstellungsgestaltungen für Peggy Guggenheims Galerie *Art of This Century* (1942), die *Salle de Superstition* in der Surrealisten Ausstellung der Galerie Maeght in Paris (1947) oder die Ausstellung *Blood Flames* in der Galerie Hugo in New York (1947), die er in seinen Manifesten für eine praktische Umsetzung der „korrealistischen“ Gestaltungsmethode anführte, fielen alle durch ihren ungewöhnlichen räumlichen Umgang mit den Kunstwerken auf. Gemälde wurden entweder durch hölzerne Stützen von den Wänden abgerückt, standen schräg über Eck oder hingen frei im Raum. Skulpturen wurden auf biomorphen, multifunktionalen Sockeln platziert, mit bemalten Bahnen hinterlegt oder von farbigen Fußbodenflächen umrahmt. Der Betrachter fand nicht mehr das gewohnte frontale Gegenüber mit dem Bild an der flachen Wand oder der Skulptur auf dem Sockel vor, die er zur näheren Anschauung nur zu umrunden brauchte. Allerdings reicht es nicht aus, Kieslers Ausstellungsgestaltungen auf eine Kritik an der tradierten Objekt- und Betrachterposition zu reduzieren. Kiesler arbeitete darüber hinaus an der Wirkung der Kunstwerke, die bis zu einer Aufweichung der Grenzen des Werkes führte. In Kieslers Notizen zur Galerie *Art of This Century* findet sich ein Hinweis auf die Bedeutung, die solch eine Grenzüberschreitung für Werk und Betrachter haben könnte.

⁵⁵⁰ Kiesler (1956, Postscript 1960) 1966.

⁵⁵¹ Ebd., S. 27.

„It is the principle of unity, primordial unity, the unity between man's creative consciousness and his daily environment which governs the presentation of paintings, sculptures, furnishings and enclosures in these four galleries.“⁵⁵²

In diesem Zitat fällt besonders die private, fast wohnliche Atmosphäre auf, die Kiesler für die Räumlichkeiten der Galerie beschrieb. Er forderte eine Einheit zwischen kreativem Bewusstsein und alltäglicher Umgebung des Betrachters in der Kombination von Gemälden, Skulpturen und Möbeln. Durch ungewohnte Positionen der Kunstwerke, wie etwa durch die freie Hängung der Gemälde im Raum könnte die Kunst in den persönlichen Raum des Betrachters eindringen, so dass dieser, ohne den herkömmlicherweise eingehaltenen Sicherheitsabstand, ganz von Kunst umgeben ist. Kiesler hob auch hier die Distanz zwischen Betrachter und Werk auf und weitete den räumlichen Anspruch der Werke bis hin zu einem Kunst-Raum oder einer Kunst-Architektur aus. Ein derartiger Kunstraum, der in seiner Einheit wie ein künstlerischer „Mikrokosmos“ wirkte, entsprach Kieslers späterer, anlässlich der Guggenheim Ausstellung im Jahre 1964 formulierten Beschreibung eines „Environments“⁵⁵³ und wurde von Kiesler erstmals mit der *Salle de Superstition* 1947 in der Pariser Galerie Maeght realisiert. Er bewegte sich damit auf einer wesentlich abstrakteren Ebene als es bei den vorangegangenen Ausstellungsgestaltungen, wie etwa der *Internationalen Surrealismus Ausstellung* in der Galerie des Beaux Arts in Paris (1938) von Marcel Duchamp oder dem *Dream of Venus Pavilion* auf der New Yorker Weltausstellung (1939) von Salvador Dali der Fall gewesen war [Abb. 168, 169]. Im Gegensatz zu den Surrealistischen Künstlern, die mit ihrer Gestaltung – sei es durch die Deckenverkleidung aus Kohlesäcken bei Duchamp oder durch die architektonische Inszenierung des Ausstellungspavillons bei Dali – den Ausdruck der Werke steigerten und dem Besucher ein Eintauchen in eine surreale Welt ermöglichten, bezog sich Kiesler weniger auf die einzelne Aussage der Werke und mehr auf die räumliche Struktur aus Kunstwerken und Architektur, auf räumliche Intervalle und den sich zwischen den Objekten bewegendem Betrachter. Kieslers Interesse kann grundsätzlich als unabhängig von Thema oder Stil der Werke angesehen werden. Mit seinen Gestaltungen versuchte er nicht eine Kunstrichtung zu interpretieren, sondern setzte sich, wie auch bei seinem Artikel zum *Großen Glas* von Marcel Duchamp, über Inhalte hinweg, um andere, eigene räumliche Ziele zu verfolgen. Dieses Vorgehen lässt sich auch an der Ausstellung *Art of This Century* (1942) ablesen, die zwei verschiedene Ausstellungsräume mit surrealistischen und abstrakten Werken nebeneinander stellte. Der erste Eindruck, Kiesler habe bei der Abstrakten Galerie eine strengere und geometrische Gestaltung und bei der Surrealistischen Galerie eine freiere, geschwungene, organische Gestaltung gewählt, täuscht. In beiden Galerien setzte er eingezogene geschwungene Wände ein. Das korrealistische Möbel mit seiner amorphen Form tauchte darüber hinaus nicht nur im Zusammenhang mit den surrealistischen Werken auf, sondern wurde von Kiesler auch in der abstrakten Galerie und in der Gemäldebibliothek als Sockel beziehungsweise Präsentationsobjekt und Sitzgelegenheit verwendet [Abb. 170, 171].⁵⁵⁴ Offenbar hatte Kiesler das Möbel nicht exklusiv für die Surrealistische Galerie entworfen, so dass es auch nicht als Illustration des surrealistischen Formenrepertoires angesehen

⁵⁵² Kiesler, *Brief Note* 1942, S. 34.

⁵⁵³ Kiesler (1964) 1966, S. 572.

⁵⁵⁴ Vgl. Frankfurt 2002, Abb. S. 33, 48f., 56f., 74f..

werden darf. Bei der Gestaltung der Galerien nahm Kiesler eine eher neutrale Rolle ein, sah von der jeweiligen Kunstrichtung ab und konzentrierte sich auf den allgemeinen räumlichen Zusammenhang:

„These galleries are a demonstration of a changing world, in which the artist’s work stands forth as a vital entity in a spatial whole.“⁵⁵⁵

Auch in Kieslers Presstext zur Ausstellung, in dem er einige der Gestaltungsmittel, wie etwa die in der Surrealistischen Galerie verwendeten Gemäldestützen oder die Präsentationstechnik in der Abstrakten Galerie beschrieb, gab er für deren Form nie eine inhaltliche, sondern immer nur eine formale Erklärung, so dass sogar der Eindruck von Flexibilität und Austauschbarkeit zwischen den Galerien entsteht:

„The surrealist gallery uses curved walls all throughout from which special arms are protruding, carrying paintings, inclined in a manner which permits the visitor to study them better, either seating or standing. The curvature of the walls, in coordination with planned lighting, also aims at a better spatial relationship between architecture, paintings, sculptures and the spectators.“⁵⁵⁶

Genausowenig wie Kiesler bei seiner Gestaltung von *Art of This Century* eine einfache Illustration der künstlerischen Inhalte anbot, bezog er mit seiner Präsentation gezielt Position im amerikanischen Diskurs über Moderne Kunst.⁵⁵⁷ Clement Greenberg dagegen benutzte in seinem Kommentar zu *Art of This Century* Kieslers Gestaltung als Aufhänger zu einer Darstellung seiner eigenen Abneigung gegenüber dem Surrealismus. Er fand seine Kritik an den Surrealisten, die seiner Meinung nach durch ihre gegenständliche Malerei einen eigenen Raum im Bild schufen und die traditionelle Trennung zwischen Bild und Betrachter so fortsetzten, in Kieslers Loslösung der Gemälde von der Wand und durch ihre Platzierung im „undefinierten Raum“ bestätigt.⁵⁵⁸ Damit beurteilte Greenberg die Hängung im freien Raum negativ und stellte ihr eine optimale Verbindung zwischen Architektur und Gemälde gegenüber, wie sie in seinen Augen nur durch das moderne abstrakte Gemälde auf der Wand beziehungsweise durch abstrakte Wandmalerei erreicht werden könnte.⁵⁵⁹ Ganz im Gegensatz dazu stand Kieslers Raumauffassung mit seinem besonderen Interesse am freien Zwischenraum. Die Absicht, die er mit der Anordnung aller Gemälde im Raum – in der Abstrakten wie in der Surrealistischen Galerie – verfolgte, war gerade nicht eine Vereinigung von Gemälde und Architektur, sondern vielmehr die Möglichkeit einer Aufhebung der Grenzen zwischen Kunst, Architektur und

⁵⁵⁵ Kiesler, *Brief Note* (1942) 2002, S. 34f.

⁵⁵⁶ Kiesler, *Presstext* (1942) 2002, S. 36.

⁵⁵⁷ Obwohl sich Kiesler bei anderen Gelegenheiten sehr wohl zum Thema des modernen Wandgemäldes geäußert hat, vgl. Kiesler 1936, S. 10f.

⁵⁵⁸ Vgl. Linder 1997, S. 137.

⁵⁵⁹ „There is a persistent urge, as persistent as it is largely unconscious, to go beyond the cabinet (or easel) picture, which is destined to occupy only a spot on the wall, to a kind of picture that, without actually becoming identified with the wall like a mural, would spread over it and acknowledge its physical reality. I do not know whether there is anything in modern architecture itself that explicitly invites this tendency. But it is a fact that abstract painting shows a greater reluctance for the small, frame-enclosed format. Abstract painting, being flat, needs a greater extension of surface on which to develop its ideas than does the old three-dimensional easel-painting, and it seems to become trivial when confined within anything measuring less than two feet by two. Thus while the painter’s relation to his art has become more private than ever before because of a shrinking appreciation on the public’s part, the architectural and, presumably, social location for which he destines his product has become, in inverse ratio, more public. This is the paradox, the contradiction between the architectural destination of abstract art and the very, very private atmosphere in which it is produced will kill ambitious painting in the end. As it is, this contradiction, whose ultimate causes lie outside the autonomy of art, defines specifically the crisis in which painting now finds itself.“, Greenberg 1948, S. 83f.

Betrachter. In diesem Sinne muss Kieslers Bestreben auch gegenüber zeitgleichen Ansätzen abgegrenzt werden. Kieslers Ziel scheint, im Gegensatz zu der mehrheitlich in der Literatur vertretenen Meinung, nicht das Gesamtkunstwerk gewesen zu sein,⁵⁶⁰ nicht das Verschmelzen in einer Einheit, sondern Kontinuität und Freiheit zwischen den Künsten. Im *Manifeste du Corréalisme* von 1949 formulierte er dies folgendermaßen:

„Dans le monde coréaliste ils peuvent se transformer sans perdre leur intégrité: le tableau devenant architecture, la sculpture devenant tableau, et l'architecture devenant couleur.“⁵⁶¹

4.4.2 Neue Raumkonzeption

Sowohl bei Friedrich Kiesler wie auch bei Sigfried Giedion spiegelte die Begeisterung für eine neue Raumkonzeption eine Suche nach einem verbindenden Element wider, das sich im Falle Giedions als romantische Vorstellung einer kulturellen Einheit und bei Kiesler als Vision einer universalen Struktur aus räumlichen Beziehungen darstellte. Der Raum diente ihnen dabei als Vehikel. Giedion übertrug die von den kubistischen Künstlern formulierte, simultane mehransichtige Perspektive auf den Betrachter, der den Raum in der Malerei wie den durch Stahlkonstruktionen und offene Architektur „fließenden“ Raum ebenso wahrnehmen könne wie die Künstler und Architekten selbst. Über das Thema Raum versuchte Giedion also eine Einheit zwischen Praxis und Theorie, zwischen Kunst und Kunstwissenschaft herzustellen. Kiesler scheint Raum dagegen als eine Art Basismaterial begriffen zu haben, mit dem jeder ohne Grenzen arbeiten durfte, so dass sich Theater-, Ausstellungs-, Skulptur-, Malerei- und Architekturelemente seiner Auffassung nach durchaus vermischen konnten. Um die räumlichen Kräfte jedoch optimal auszunutzen, bedurfte es dabei eines „Korrelators“, der unter Umständen die Freiheiten des ein oder anderen einschränken musste.

Vor dem Hintergrund der kunsthistorischen Ausbildung und des bis in die vierziger Jahre entwickelten theoretischen Werkes, erstaunt es, dass Sigfried Giedion erst so spät – mit den ersten „ästhetischen Fragebögen“ – den Gedanken einer Synthese der Künste formulierte. Doch schon 1928 hatte Giedion mit *Bauen in Frankreich – Bauen in Eisen – Bauen in Eisenbeton* eine Verbindung zwischen Architektur und Kunst hergestellt, indem er eine neue architektonische Wahrnehmung beschrieb und sie auf die Neuerungen in der Malerei zurückführte:

„Man dankt es den Holländern, den Mondrian und Doesburg, dass unsere Augen zuerst die schwingenden Beziehungen erfassten, die zwischen Flächen, Linien, Luft entstehen können.“⁵⁶²

Indem Giedion behauptete, dass die moderne Kunst die Augen der Architekten geschult habe und nur die Architekten eine moderne Architektur schaffen konnten, die mit der bahnbrechenden

⁵⁶⁰ Kieslers Arbeiten werden häufig mit dem Begriff des Gesamtkunstwerks in Zusammenhang gebracht. Eine Analyse von Kieslers Zielen mit einer Gegenüberstellung und Abgrenzung zum Begriff des Gesamtkunstwerks liegt aber bisher nicht vor, vgl. Bogner, *Avant-garde* 1989, S. 48; Bogner 1995, S. 147; S. J. Phillips 2008, S. 61, 130, 241; Husslein-Arco 2012, S. 118; Bogner 2012, S. 131; Pessler 2012, S. 141.

⁵⁶¹ Kiesler (1947) 1949, S. 99.

⁵⁶² Giedion 1928, S. 92.

künstlerischen Moderne vertraut gewesen seien, stellte er die Architektur in ein Abhängigkeitsverhältnis zur Kunst und formulierte sogar die Dominanz der Kunst innerhalb des von ihm angenommenen Entwicklungsprozesses:

„Um 1926 wurde eine neue Generation in der Architektur spürbar. Sie war eng verbunden mit den künstlerischen Entdeckungen seit 1910 und mit den neuen Methoden und Konstruktionsmaterialien. Sie brachte diese früher völlig getrennten Gebiete zusammen und aus der Verbindung entstand das, was wir zeitgenössische Architektur nennen. Die Generation Le Corbusiers, Gropius', Mies van der Rohes und anderer kannte das malerische Werk der künstlerischen Bahnbrecher und das neue räumliche Gefühl, das sie entdeckt hatten. Sie waren fähig, aus den vielen Möglichkeiten, die der Ingenieur zur Verfügung stellte, jene zu wählen, die der neuen Raumkonzeption entgegenkam.“⁵⁶³

Die für Giedion so revolutionäre Neuerung in der modernen Kunst war die sogenannte „neue Raumkonzeption“, die er mit *Space, Time and Architecture* ins Zentrum seines Interesses rückte und ihr eine weltanschauliche Wirkung zuschrieb, die zu nichts weniger imstande sei, als ein neues Weltbild, eine kulturelle Einheit aus Wissenschaft und Kunst, Denken und Fühlen zu bewirken.⁵⁶⁴ Giedion setzte beim Kubismus an und verfolgte die Idee einer neuen Raumkonzeption weiter über Konstruktivismus und Neoplastizismus.⁵⁶⁵ Auf die Architektur übertragen bedeutete dies für Giedion eine Abkehr vom Stütze-Last-Prinzip und eine „kompliziertere, fließendere Art des Kräfteausgleichs“ wie er sie schon in *Bauen in Frankreich – Bauen in Eisen – Bauen in Eisenbeton* in Bezug auf Eisenkonstruktionen formuliert hatte.⁵⁶⁶

Gerade weil Giedion eine veränderte Wahrnehmung ebenso wie einen veränderten Umgang mit dem Raum als zentral für die moderne Kunst wie für die moderne Architektur ansah, erstaunt es umso mehr, dass er nicht auch die damit verbundene Ausweitung des künstlerischen Raumes erkannte, die unweigerlich zu einer Verschränkung von Architektur und Kunst oder zumindest zu einem diffuseren räumlichen Verhältnis der bisher durch Rahmen und Sockel streng getrennten Gattungen führen musste. Giedion erahnte zwar einen Wandel, den er im ersten Fragebogen von 1946 als ein „verändertes Verhältnis zu den Künsten“ beschrieb, ging aber nicht so weit, die altbewährten Grenz- und Rollenvorstellungen zwischen Architektur und Kunst in Frage zu stellen. Erst mit der 13. Auflage zu *Space, Time and Architecture* (1962) und dem dort zugefügten Kapitel „Der gegenwärtige Stand der Architektur“ näherte sich Giedion im Absatz „Volumen im Raum“ einer freieren räumlichen Kunstauffassung an:

„Formen sind nicht auf ihre körperliche Ausdehnung beschränkt. Formen strahlen Raum aus und modellieren ihn. Heute ist uns wieder bewusst, dass Formen Oberflächen und Flächen nicht nur den umschlossenen Raum modellieren. Als konstituierendes Element von freistehenden Volumen wirken sie ebenso kraftvoll weit über die Grenzen ihrer eigentlichen messbaren Dimension hinaus. Die Bedeutung der Pyramiden liegt nicht nur in ihrer Größe und die des Parthenons nicht nur in

⁵⁶³ Giedion (1941) 1965, S. 313.

⁵⁶⁴ Vgl. Georgiadis 1989, S. 107.

⁵⁶⁵ Vgl. Giedion (1941) 1965, S. 280f.

⁵⁶⁶ Vgl. Giedion 1928, S. 18.

seiner nie übertroffenen Vollendung. Es ist die Wechselbeziehung der Volumen, die der ersten architektonischen Raumkonzeption volle Orchestration verleiht. [...] Wir können auf das Werk eines Bildhauers hinweisen, um die Bewusstwerdung des Beziehungsspiels klarzumachen, das zwischen Volumen von verschiedener Form, verschiedener Höhe und Lage entsteht. Alberto Giacometti hat 20 Jahre lang mit dem Wechselspiel der Kräfte einfacher Formen experimentiert: von seinem Projekt *Pour une place* (1930) und seinem Palast um vier Uhr (1932) bis zu der kleinen Bronzegruppe *Vorübergehende auf einem Platz* (1948). Die Körper der Figurinen sind bis aufs äußerste dematerialisiert, sind aber so geformt und zueinander in Beziehung gesetzt, dass sie den Raum weit über sich selbst hinaus erfüllen.“⁵⁶⁷

4.4.3 Verhältnis zwischen Architekt, Künstler und Betrachter

Für Sigfried Giedion hatte Kunst im architektonischen Zusammenhang in jedem Fall eine dienende Funktion, indem sie entweder „schmückte“ oder „symbolhaft“ für den Ausdruck der jeweiligen Architektur stand. Unabhängige künstlerische Eingriffe in den architektonischen Raum waren offenbar nicht denkbar und auch nicht wünschenswert. Dies hätte zu einer Vermischung der in Giedions Konzept streng getrennten Begriffe, „Verstand“ und „Gefühl“, geführt. Auch eine Umkehrung der zugeteilten Rollen: Architektur = Verstand, Kunst = Gefühl, scheint für Giedion nicht akzeptabel gewesen zu sein, da sonst die Hierarchie des konstruierten kulturellen Gebäudes unter Leitung der Königsdisziplin Architektur zumindest ins Wanken geraten wäre. Ein gemeinsames, gleichberechtigtes Arbeiten, wie es zunächst durch den Titel des 1956 erschienenen Buches *Architektur und Gemeinschaft*, den Anschein hat, wurde von Giedion jedoch nicht angestrebt. Dass er das „Teamworking“ an dieser Stelle kaum thematisierte, wurde vor allem von Walter Gropius kritisiert, der hier eine Würdigung seiner eigenen Person vermisste.⁵⁶⁸ Kiesler vertrat dagegen ein gleichberechtigtes Nebeneinander von Kunst und Architektur, wie er es in seinem Vorwort zu *Menschen, Kunst und Architektur* beschrieb:

„Es wird erläutert wie jedes einzelne Gebiet, ohne seine Individualität zu verlieren, in Beziehung zu den anderen Gebieten geplant werden muss, jedoch derart, dass jeder Teil, wenn notwendig, die Führung übernehmen kann.“⁵⁶⁹

Giedion blieb bei seinen konventionellen, kunsthistorischen Idealvorstellungen, wie er sie in den vergangenen Epochen der Renaissance und des Barock verwirklicht sah. Dort, wo seiner Ansicht nach

⁵⁶⁷ Giedion (1941) 1965, S. 29.

⁵⁶⁸ „Meine Ansprüche im Rahmen der Idee der Einheit, der Gemeinschaft gebührend beruecksichtigt zu weden, gehen weit ueber die Team Idee hinaus, die ja nur der Baustein, das Werkzeug zur neuen Einheit ist. Gemeinschaft kann nicht ohne den Geist des Teams zustande kommen. Deine Argumentierung, das [sic!] Teamarbeit nicht in dein Buch hineingeheort, kann mich nicht ueberzeugen. Die Zentralidee deines Buches – Gemeinschaft & Publikum – ist mir voellig klar, aber du selbst ueberschreibst doch ein Kapitel: ‘Ueber die Zusammenarbeit von Architekt, Maler und Bildhauer’, damit schneidest du selbst Teamarbeit an und der Brief von Barbara Hepworth, den du in diesem Kapitel abdruckst, – ‘warum arbeiten Architekten & Bildhauer nicht von Anfang an zusammen’ – ist ein leidenschaftlicher Ruf nach künstlerischem Team. Und was folgt dann –?! Der Antipol zum Geist des Teams, was Corbu tut und sagt ist künstlerische Autarkie. So verunklärt sein Zeugnis nur die Idee von Zusammenarbeit, von ‘ich und du-Beziehung’, die das Grundelement der Gemeinschaft darstellt. Quod erat demonstrandum. Dies ist eine grundlegende Frage, der ich mein Leben gewidmet habe, darum komme ich noch einmal darauf zurück.“, Walter Gropius, Brief an Sigfried Giedion, 29.12.1956, S. 3.

⁵⁶⁹ Kiesler, *Menschen, Kunst und Architektur* (1947/1948), Typoskript, S. 1 „Ueber Inhalt und Methode des Manuskripts“.

noch ein selbstverständliches Zusammenspiel aller Künste stattgefunden hatte. Er beschränkte sich auf das alte Schema und wünschte dies mit aktuellen Mitteln und Techniken neu zu beleben.

Damit ist der Punkt benannt, der ein Verhältnis zwischen Kiesler und Giedion so schwierig machte. Giedion blieb bei der Trennung der Gattungen und setzte sich auch im Rahmen der CIAM-Kongresse nur mit Künstlern auseinander, die sich eindeutig einer künstlerischen Gattung zuordnen und zumindest oberflächlich keine, oder wie im Falle Max Bills noch keine architektonischen Aktivitäten erkennen ließen. Kieslers Ambitionen und seine Position in der Diskussion waren dagegen ganz und gar nicht eindeutig. So stellte Philip Johnson im Rahmen eines MoMA-Symposiums (1951) Kiesler als Bildhauer mit architektonischen Interessen vor, obwohl dieser erst kurz zuvor – 1947 mit der Surrealisten-Ausstellung in Paris – seine ersten eigenen Skulpturen realisiert hatte.⁵⁷⁰

Kiesler und Giedion hatten viele gemeinsame Ansätze, kamen aber bei genauerem Hinsehen nicht auf einen Nenner. Ein gemeinsames Thema war etwa die Rolle des Betrachters. Obwohl Giedion die wichtige Rolle des Betrachters, der durch seine Bewegung im Raum eine neue Raumwahrnehmung erfuh, betonte,⁵⁷¹ stand er doch Kieslers *Art of This Century*-Räumen, die den Betrachter in die Installationen integrierten, skeptisch gegenüber, wie im Brief an Moholy-Nagy vom 6.12.1942 erwähnt.⁵⁷² Interaktivität zwischen Betrachter, Kunstwerk und Architektur, die, wenn auch nur durch die Veränderung der Lichtsituation, einen Eingriff und eine Grenzüberschreitung bedeuteten, scheinen für Giedion nicht akzeptabel gewesen zu sein. Damit stand er nicht allein. Nicht nur bei den Diskussionen während der CIAM-Kongresse blieben Gattungsgrenzen unangetastet, sondern auch progressive Künstler, wie etwa László Moholy-Nagy, blieben den alten Vorstellungen treu. In *Von Material zu Architektur* (1929) beschrieb Moholy-Nagy eine neue „Raumgestaltung“ mit „strömenden Kraftfeldern“, was zunächst einer Beschäftigung mit dem Raum an sich und einer Definition des Raumes als „energetische Masse“, wie auch bei Giedion und Kiesler, entsprach.⁵⁷³ Die Grenze zwischen Architektur und Plastik zog aber auch Moholy-Nagy weiterhin ganz klar und stellte eine Verwechslung des einen mit dem anderen sogar als unausgereiften Entwicklungsschritt dar.⁵⁷⁴ Im Gegensatz zu Giedion und Moholy-Nagy wird Kieslers grundsätzliche Offenheit gegenüber den Rollen und Möglichkeiten von Architekt, Künstler und Betrachter an dieser Stelle besonders deutlich.

Den Einfluss der modernen Kunst auf die Architektur beurteilte Kiesler nicht ebenso positiv wie Giedion. Seiner Meinung nach hatte es eine Funktionsanalyse der kubischen Formen in der Architektur nie gegeben und stattdessen nur eine unkritische, rein formale Übernahme der künstlerischen Formen stattgefunden. Ebenso sei es bei den meisten organischen Formen und ihrem

⁵⁷⁰ „Mr. Kiesler as a sculptor wants to do the architecture too, and maybe that is a perfectly feasible stunt today.“, *A Symposium on how to combine architecture, painting and sculpture* 1951, S. 101.

⁵⁷¹ „Die Essenz des Raumes, wie er in seiner Vielfalt erfasst wird, besteht in den unendlichen Möglichkeiten seiner inneren Beziehungen. Eine erschöpfende Beschreibung von einem einzigen Augenpunkt aus ist unmöglich. Sein Aussehen wechselt mit dem Punkt, von dem aus er gesehen wird. Um die wahre Natur des Raumes zu erfassen, muss der Beschauer sich selbst in ihm bewegen.“, Giedion (1941) 1965, S. 280.

⁵⁷² Vgl. Sigfried Giedion, Brief an László Moholy Nagy, 06.12.1942.

⁵⁷³ Vgl. Moholy-Nagy (1929) 1968, S. 211.

⁵⁷⁴ „obwohl architektur und plastik zwei ganz getrennte gebiete sind, können – insbesondere in der anfangsentwicklung einer kulturperiode – faktoren wirksam werden, die in der äusseren erscheinung eine raumgestaltung einer volumengestaltung ähnlich machen. mit anderen worten: dem im sehen ungetübten können plastiken einer gewissen periode als verkleinerte architektur, und architekturen als vergrößerte plastiken erscheinen. plastik ist immer gestaltung von volumen. die gebiete sind klar geschieden und deutlich begrenzt. Der ursprung: die streng umrissenen blockhaften materialmassen werden – wenn noch so aufgelockert – als grundform immer ablesbar bleiben. plastik ist immer geschlossen. (selbst bei dem virtuellen volumen der kinetischen plastik)“, ebd., S. 200.

Verhältnis zum Surrealismus gewesen.⁵⁷⁵ Eine Folgerung aus Kieslers Verständnis von Raum war sein Engagement für ein verändertes Verhältnis zum Wohnhaus, das er nicht als „funktionalen Kasten“, sondern als eine „Landschaft“ oder „Welt in sich“ begriff.⁵⁷⁶ Diese eher „biologische“ Vorstellung sprach der Architektur und der Kunst ein Recht auf fixe Lösungen ab und stellte sich im Grunde auch gegen einen Absolutheitsanspruch. Davon kam Kiesler aber bisweilen ab und geriet wie auch viele seiner Zeitgenossen in die Zwickmühle zwischen Offenheit und Veränderbarkeit auf der einen und Glaube an wissenschaftliche Nachweisbarkeit und Verbindlichkeit von Kunst und Architektur auf der anderen Seite.

Eine Beschränkung der Synthese der Künste auf einen einzigen Bautypus – den „Gemeinschaftsbau“ – wie ihn Giedion im Verlauf der CIAM-Kongresse festlegte, entsprach nicht Kieslers Ansicht. Er kritisierte, dass der Mensch gerade im Wohnungsbau „banal“ geblieben sei und es nur bei den speziellen Bauaufgaben, wie etwa den Kirchen, verstanden habe, die gesamte Natur des Menschen zu respektieren. Gerade hier bestand also seiner Meinung nach Nachholbedarf. Immer wieder betonte Kiesler die unscharfen Grenzen innerhalb der räumlichen Gestaltung:

„Wo sind die splitterscharfen Grenzen zwischen Farbe und Form des Objekts, dem statischen oder dem dynamischen Ausdruck desselben, wo sind die Grenzen des Lichts [...] Wo hört die Verwandtschaft aller dieser Eigenschaften auf, wo enden diese festgebissenen Wechselbeziehungen, die dem Objekt zugehören, und die das Objekt sind, mit jenen weiteren Raumeinheiten, die ebenso Farbe, Textur und Form sind...“⁵⁷⁷

Neben dieser grundsätzlichen Offenheit bedurfte es Kieslers Meinung nach vor allem einer wirklichen gemeinsamen Haltung von Künstlern und Architekten, wie sie im Symposium in New York 1951 diskutiert wurde,⁵⁷⁸ und wie sie Kiesler zeitgleich mit vielen seiner Künstlerkollegen, etwa den hier erwähnten Hans Arp und Barbara Hepworth, für die Realisierung gemeinsamer Projekte forderte. Er kritisierte mit seinem künstlerischen Werk und seinen theoretischen Äußerungen, wie dem *Manifeste du Corréalisme* und dem unveröffentlichten Manifest *Menschen, Kunst und Architektur* den bisherigen Kurs der modernen funktionalistischen Architektur und insbesondere der Ziele der CIAM und sprach sich für eine humanere und gegenüber Gattungsgrenzen tolerantere Einstellung aus.

5. „Endless Sculpture“: Die offene Form der Skulpturen

Das folgende Kapitel widmet sich den Skulpturen, die ab den fünfziger Jahren nach der Internationalen Surrealismus Ausstellung in Paris (1947) entstanden und die Kiesler 1956 zusammenfassend und parallel zu seinen *Endless House*-Entwürfen, als *Endless Sculptures* bezeichnet hat.

⁵⁷⁵ Vgl. Kiesler, *Menschen Kunst und Architektur. Ein Manifest des Korrealismus* (1947/1948), Typoskript, S. 26f.

⁵⁷⁶ Vgl. ebd., S. 14.

⁵⁷⁷ Kiesler, *Menschen Kunst und Architektur. Ein Manifest des Korrealismus* (1947/1948), Typoskript, S. 89f.

⁵⁷⁸ Vgl. *A Symposium on how to combine architecture, painting and sculpture* 1951, S. 100–105.

Der Begriff „Endless“ und sein Bezug zur Architektur rückte in den letzten Jahren mehr und mehr ins Zentrum der Kiesler-Rezeption. Die Architekturszene der neunziger Jahre mit den sogenannten „Blob-Architekten“ hatte Kiesler und seine *Endless House*-Modelle für sich wiederentdeckt und in den freien Formen eine Verwandtschaft gesehen, die nun Dank neuartiger Technologien und computergestützter Entwurfsmethoden realisierbar waren.⁵⁷⁹ Das Symposium im Rahmen der Ausstellung *Frederick J. Kiesler. Endless Space 2000/2001* im MAK Center Los Angeles versuchte, Kieslers Konzept von „Endlessness“ näher aufzuschlüsseln und auf die damalige Architekturdiskussion anzuwenden.⁵⁸⁰

„Endless“ stellt aber vor allem einen der zentralen Begriffe für das Verständnis von Kieslers Gesamtwerk dar, wie dies bereits von vielen Autoren erkannt wurde,⁵⁸¹ und soll daher mit seiner Bedeutung für Architektur und Skulptur in diesem Kapitel näher untersucht werden. Die Entwicklung in Kieslers Verwendung der Bezeichnung „Endless“ und die zum Teil sehr unterschiedliche Bedeutung, die er dem Begriff zwischen 1926 und 1965 zuschrieb, wurde aber bisher nie aufgezeigt. In einem chronologischen Abriss zu Beginn dieses Kapitels soll dies nachgeholt werden, um die Ähnlichkeiten und Unterschiede in Kieslers Auffassung von Architektur und Skulptur – *Endless House* und *Endless Sculpture* – herauszuarbeiten und Kieslers eigene Systematik und die Vereinheitlichung seines Werkes durch den summarischen Gebrauch des Begriffes „Endless“ zu hinterfragen.

Hinsichtlich der Entwicklung von Kieslers Formensprache, muss festgestellt werden, dass die Beschäftigung mit Raum und die Thematisierung von grundlegenden Raumeigenschaften ab den späten zwanziger, Anfang dreißiger Jahren einen Wandel in seinem Werk hervorriefen. Im Unterschied zu Kieslers ersten noch in Europa entworfenen Raumstudien und Raummodellen, wie der *Raubühne* (1924) oder der *Raumstadt* (1925), die sich nach mehreren Seiten der Umgebung öffneten und eine freie Bewegung thematisierten, gingen seine späteren Entwürfe in den USA von umschlossenen Raumkörpern aus. Formen, die eine Kontinuität zwischen Decke, Wand und Boden schufen, lösten die gewöhnlichen, orthogonalen Raumbegrenzungen ab und erzeugten einen neuen erweiterten, sich kontinuierlich ausbreitenden und zugleich intimen Innenraum. Sowohl Kieslers Architekturentwürfe, besonders die *Endless House*-Modelle (1950, 1958–1959), wie auch seine Ausstellungsgestaltungen drücken eine gattungsübergreifende Neigung zur Schaffung von räumlichen Einheiten aus.

Eines der Hauptmerkmale der späten Skulpturen, das sie mit Kieslers Ausstellungsgestaltungen und Architektur-Entwürfen verbindet, stellt die „offene Form“ dar. Kieslers künstlerische Arbeit soll im Folgenden nicht im Rahmen des Gattungsbegriffes „Environment“ betrachtet werden, obwohl der Titel für Kieslers Ausstellung im Guggenheim Museum 1964 „Environmental Sculpture“ lautete,⁵⁸²

⁵⁷⁹ Vgl. Symposium *Frederick Kiesler: Re-thinking 'The Endless'*, Teil III: *Frederick Kiesler, Architect*, Teilnehmer: Peter Noever, Dieter Bogner, Ben van Berkel, Greg Lynn, Lars Spruybroek, Moderation Bart Lootsma; Lynn 2001; Berkel 2009; Eliasson/Rashid 2009.

⁵⁸⁰ Vgl. *Frederick J. Kiesler: Endless Space. Symposium*, in: Los Angeles 2000/2001, S. 73–87, Teilnehmer: Sylvia Lavin, Greg Lynn, Anthony Vidler, Lebbeus Woods, Moderation Dieter Bogner, Einführung Peter Noever.

⁵⁸¹ Vgl. Held 1982, S. 90f.; Bogner, *Raumstadt* 1988, S. 230; L. Phillips 1988, S. 227; Mailand 1996, S. 168f., Béret 1996, S. 7; Le Dantec 1996, S. 21, 170f.; L. Phillips 2000/2001, S. 29; Woods 2000/2001, S. 63; S. J. Phillips 2008, S. 2, 241.

⁵⁸² Vgl. New York 1964.

Kiesler selbst den Begriff „Environment“ in den sechziger Jahren annahm,⁵⁸³ und er ihm auch nach seinem Tod als Etikett für sein skulpturales Werk erhalten blieb.⁵⁸⁴ Es scheint aufschlussreicher für das Verständnis von Kieslers Gesamtwerk, sich von Begrifflichkeiten zu lösen, um so die Dynamik von Kieslers Kunst und Raumauffassung besser erfassen zu können.

Die Offenheit zeigt sich zum einen an der realen Ausdehnung der Skulpturen beziehungsweise Skulpturen-Konstellationen im Raum, die begehbar sind und so durch den Betrachter räumlich erfahrbar werden,⁵⁸⁵ und zum anderen an den in den Raum weisenden Gesten, die auf einen ausgeweiteten räumlichen Wirkungsbereich der Arbeiten hindeuten ohne aber diesen zu definieren oder genaue Grenzen zu ziehen. Zwei Aspekte von Kieslers „offenen Formen“, die Schaffung einer Raumeinheit und die Verklammerung des Raumes, sollen als Grundlage eines Vergleichs zwischen Kieslers Skulpturen dienen, um erstmals eine Untersuchung der Ähnlichkeiten zwischen den einzelnen Werken hinsichtlich ihres Agierens mit und im Raum zu ermöglichen.

Kieslers dynamischer Kunstbegriff mit seiner Verknüpfung von Objekt und Umgebung hebt die rein materiellen Objektgrenzen als Maßstab von Skulptur auf und setzt an deren Stelle einen größeren räumlichen Wirkungsbereich. An dieser Stelle muss darauf hingewiesen werden, dass Kiesler, zumindest gedanklich, einen großen konzeptionellen Schritt wagte, indem er ein Kunstwerk nicht auf einen einzigen Maßstab festlegte, sondern unterschiedliche Größenverhältnisse – vom „Nucleus“ bis zum „Environment“ – beschrieb. Es muss also auch die Frage gestellt werden, ob eine klare Definition der Ausdehnung wie auch des Maßstabes jedes einzelnen von Kieslers Werken überhaupt möglich und sinnvoll ist.

Die Thematisierung von Raum in der Skulptur, wie sie sich ab den 1910er Jahren in der futuristischen Auffassung von „Dynamik“ und den realisierten Skulpturen Umberto Boccionis manifestierte,⁵⁸⁶ wie sie Alexander Archipenko und Rudolf Belling mit räumlichen Durchbrüchen oder Leerstellen und durch Einfassung und Umbauung des Raumes innerhalb der abstrakten figürlichen Plastik in bahnbrechender Weise vorangetrieben hatten,⁵⁸⁷ oder wie sie im Bereich der konstruktivistischen Plastik, etwa durch transparente Raumstrukturen Naum Gabos und Antoine Pevsners zum Ausdruck kam,⁵⁸⁸ stellte für Kiesler und viele andere Künstler in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein zentrales Thema dar – und war die Grundlage, auf der sie eigene Formen der Zusammenführung von Skulptur und Raum entwickelten. Die bewusste Ausdehnung des räumlichen Wirkungskreises von Skulptur verbindet Kiesler aber auch mit seinen Zeitgenossen Constantin Brancusi, Alexander Calder und Lucio Fontana. Brancusi und Calder betrachteten ebenso wie Kiesler Skulpturen- oder Skulpturengruppen als eine Verschränkung von Kunstwerk und Raum, die entweder, wie im Falle von Brancusis Atelier, einen Innenraum ausfüllten oder sich, wie im Falle Calders, auch frei im

⁵⁸³ „No object, of nature or of art, exists without environment. As a matter of fact, the object itself can expand to a degree where it becomes its own environment (see my wooden galaxy exhibited at the Museum of Modern Art in 1951)“, Kiesler, *A Reminder* 1964, S. 573.

⁵⁸⁴ Vgl. Katzuhiro 1978; L. Phillips 1989, S. 108–137; Luyken 1996, S. 155–165.

⁵⁸⁵ Peter Pakesch spricht im Zusammenhang von künstlerischen Kategorien, wie Vitalismus, Organischer Abstraktion und Natur- und Maschinenästhetik am Beispiel von Calder, Ferber, Lassaw und Kiesler von „offenen Environments“, die sich in ihrer Konzeption nicht mehr allein auf die Form beschränken, sondern durch die Einbeziehung des Betrachters ein „vitalistisches Ganzes“ bilden, vgl. Pakesch 2008, S. 8.

⁵⁸⁶ Vgl. Feierabend 2006.

⁵⁸⁷ Vgl. Stocker 2008; Beloubek-Hammer 2002; Nerdinger 1981; Michaelsen 1977.

⁵⁸⁸ Vgl. Krauss 1999, S. 39–67.

Aussenraum entfalten konnten. Die Suche nach neuen, allgemeingültigen Ausdrucksmöglichkeiten und nach einer symbolischen Form für eine veränderte räumliche Auffassung, wie sie sich bei Kiesler mit der Betonung der Schalenform – „Shell“ – zeigt, findet sich ähnlich bei Lucio Fontana.⁵⁸⁹ Die Durchlöcherung und Ritzung des Bildträgers wird bei Fontana, der sich wie Kiesler als „Raumkünstler“ bezeichnete,⁵⁹⁰ zur symbolischen Geste.⁵⁹¹ Die Beschaffenheit und der Einsatz des Materials spielt bei allen genannten Künstlern eine große Rolle, um eine Wirkung im Raum – sei es durch Oberflächen, Bewegung und Leichtigkeit oder durch Löcher und Leere – zu erreichen.

Das Material und die Technik von Kieslers späten Skulpturen, bei denen es sich hauptsächlich um Metallgussverfahren wie Bronze oder Aluminium handelt, sollen in diesem Kapitel im Hinblick auf seine Ziele kritisch hinterfragt werden. Dazu erfolgt eine Gegenüberstellung der angefertigten Modelle und Zeichnungen in den verschiedenen Stadien des Entwurfsprozesses.

Die offene Form von Kieslers Skulpturen lässt auch Berührungen mit anderen räumlichen Topoi, wie etwa Alltagsraum, Bühnenraum oder Landschaftsraum, zu. Die Offenheit gegenüber verschiedenen Kontexten stellt neben der offenen Struktur einen weiteren zentralen Aspekt in Kieslers dynamischem Kunstverständnis dar und ermöglicht unterschiedliche Perspektiven für die Rezeption der Werke. Die drei Anknüpfungspunkte Alltäglichkeit, Bühne und Landschaft sollen im letzten Unterkapitel beispielhaft untersucht werden.

5.1. „Endless“

Die Bezeichnung „Endless“ tauchte in Kieslers Werk ab 1926 zunächst noch neben anderen Begriffen, wie „Time-Space“, „Continuity“, „Tensionsim“ und „Correalism“ auf, erlangte aber im Laufe der vierziger und fünfziger Jahre eine zentrale Bedeutung und wurde von Kiesler in seinen Texten besonders hervorgehoben. In den fünfziger Jahren wurde „Endless“ dagegen zu einer Art Sammelbegriff seiner künstlerischen Auffassung von Raum. Kiesler fasste seine Ziele unter dem Titel „Endless“ zusammen, indem er die bisher gebrauchten Begriffe mit „Endless“ gleichsetzte. Mit der Bezeichnung seiner skulpturalen Arbeit als *Endless Sculpture* in seinem Text *Towards the Endless Sculpture* (1956),⁵⁹² und der Verwendung des Begriffes „Endless Sculpture“ neben „Endless Space“ und „Endless House“, schuf Kiesler schließlich eine Verbindung zwischen Skulptur und Architektur innerhalb seines Werkes und stellte beide gleichberechtigt nebeneinander. Kiesler vermittelte damit eine Übertragbarkeit seiner aus dem Theater- und Architekturzusammenhang entwickelten räumlichen

⁵⁸⁹ Auszüge aus dem *Primo Manifesto Spaziale* (1947), in dem Fontana erstmals die Suche nach „il gesto puro, eterno“ formuliert, in: Crispolti 2006, Bd. 1, S. 59, 114f.

⁵⁹⁰ Kiesler: „I apparently had in me the feeling for space and for acting in space.“, Creighton 1961, S. 111;

Fontana: „I wanted to be a sculptor, I would have liked to be a painter, too, [...] but I realized that these specific art terms are not for me and I felt like a Spatial artist.“, Sinisgalli 1954, S. 115.

⁵⁹¹ „più in là della prospettiva [...] la scoperta del cosmo è una dimensione nuova, è l'infinito, allora buco questa tela, che era alla base di tutte le arti e ho creato una dimensione infinita [...] l'idea è proprio quella lì, è una dimensione nuova corrispondente al cosmo [...]. Il buco era, appunto, creare questo vuoto dietro di lì [...]. La scoperta di Einstein del cosmo è la dimensione all'infinito, senza fine. E, allora ecco che: primo, secondo e terzo piano [...] per andar più in là cosa devo fare? [...] io buco, passa l'infinito di lì, passa la luce, non c'è bisogno di dipingere.“, Lonzi 1969, S. 169f.

⁵⁹² Vgl. Kiesler (1956, Postscript 1960) 1966, S. 18–31, erstmals im Katalog der Ausstellung 1964 im Guggenheim Museum in New York veröffentlicht.

Vorstellungen auf Skulptur und entwarf ein einheitliches Bild seiner Werke und seiner Ziele. Ein kurzer Überblick zu der Bezeichnung „Endless“ verdeutlicht Kieslers summarische Verwendung des Begriffs und in diesem Zusammenhang auch die verschwommene Systematik innerhalb seiner eigenen Kategorien.

In der Publikation *Contemporary Art applied to the Store and its Display* aus dem Jahre 1930 beschrieb Kiesler einen neuen Theatertypus und bildete dazu das sphäroide Theatermodell *The Universal. The Endless Theatre without Stage* ab, das er 1926 auf der Theaterausstellung in New York zusammen mit einigen großen „sepia prints“⁵⁹³ ausgestellt hatte.⁵⁹⁴ „Endless“ bedeutete in diesem Zusammenhang innerhalb der architektonischen Hülle die Auflösung des traditionellen Theaterraums mit seiner starren räumlichen Trennung zwischen Bühne und Publikum und stattdessen eine flexible Nutzung des gesamten Innenraums. Stellt man das Theaterprojekt neben die späteren Skulpturen, so scheint einzig die Aufhebung der Distanz zwischen Akteur und Publikum beziehungsweise zwischen Skulptur und Betrachter vergleichbar.

Rückblickend, vermutlich Ende der vierziger Jahre, bezeichnete Kiesler die Präsentation der Pariser *Raumstadt* (1925) in einem Ausstellungsraum mit schwarzen Wänden als eine Auflösung der Raumgrenzen mit einer Erweiterung des Innenraums ins Unendliche:

„Ich hatte die Schale neutralisiert, indem ich sie schwarz machte und hatte auf diese Weise die tatsächliche Fläche ad infinitum erweitert, aber in derselben Zeit hatte ich die exakte Raumdimension derselben Fläche in einer kristallinen Einheit verdichtet.“⁵⁹⁵

Diese Deutung von „Endless“ = Unendlicher Raum, zog er erstaunlicherweise weder beim oben beschriebenen Theaterentwurf noch später, sei es bei den *Endless House*-Modellen oder bei den *Endless Sculptures*, in Betracht. Durch die Architektur vorgegebene Raumgrenzen dienten bei Kiesler als Hülle für einen neuen künstlichen Innenraum, wie etwa bei den Ausstellungen *Art of This Century* (1942) *Blood Flames* (1947) [Abb. 172] oder der *Salle de Superstition* (1947). Auf den ersten Blick ähnlich erscheinen Räume, wie sie etwa Kurt Schwitters mit dem *Merzbau* (1920–1936) oder André Bloc mit der *Sculpture-habitacle No 2* von (1964) realisiert haben [Abb. 173, 174]. Inhaltlich unterscheiden sie sich jedoch von Kiesler, da sie weniger „Raum“ an sich thematisieren oder Raumeigenschaften ausloten, sondern eine neue „Erlebniswirklichkeit“ oder wie bei Bloc einen „Idealraum“ aus naturhaft wachsenden Formen schaffen, der durch die Verbindung von Skulptur und Architektur eine Einheit zwischen Mensch und Natur herstellen soll.⁵⁹⁶ Bei Kiesler werden dagegen vorhandene Räume im Dienste der Kunstwerke „verkleidet“ oder durch seine eigenen Skulpturen räumlich „verklammert“. Die von der Architektur vorgegebenen räumlichen Begrenzungen werden aber weder aufgebrochen, noch sind Kieslers Arbeiten frei in der Unendlichkeit des Raumes schwebend gedacht.

⁵⁹³ Vgl. Sgan-Cohen 1989, S. 136; Luyken 2009, S.134.

⁵⁹⁴ Vgl. Kiesler, *Contemporary* 1930, S. 112f.

⁵⁹⁵ Kiesler (nach 1947) 1984, S. 57. Das undatierte Typoskript befindet sich im Archiv der Friedrich und Lillian Kiesler Privat-Stiftung Wien, und wurde wahrscheinlich nach 1947 verfasst.

⁵⁹⁶ Vgl. Schramm 1995, S. 292.

Bei Kieslers Projekt des *Space House* (1934) fiel der Begriff „Endless“ zunächst nicht und wurde erst nachträglich durch eine 1944 in der Zeitschrift *VVV* publizierte Fotocollage mit der Beschriftung *Endless House – Space House* in Zusammenhang gebracht. An dieser Stelle verwendete Kiesler zum ersten Mal die Bezeichnung „Endless House“.⁵⁹⁷ Erste konkrete Skizzen zum *Endless House* entstanden ab 1947.⁵⁹⁸ Die Bedeutung von „Endless“ im architektonischen Zusammenhang beschränkte sich ebenfalls auf den Innenraum und meinte das Fehlen von trennenden Wänden, Decken und Fußböden durch den flexiblen Einsatz von selbsttragenden Schalen.

Zu dieser formalen Auslegung des Begriffes „Endless“ kam eine methodische Anwendung auf Kieslers offenes, flexibles Arbeiten mit einer stetigen Verkettung, Überprüfung und Erweiterung der Funktionen während des Entwurfsprozesses, die er im Manifest *Menschen, Kunst und Architektur* (1947/1948) als „Kreative Umwandlung“ bezeichnete.

In Bezug auf seine Skulpturen betitelte Kiesler den Gedanken einer vernetzten Struktur oder räumlichen Konstellation, den er zunächst mit den Begriffen „Tensionism“ und „Correalism“ beschrieb und künstlerisch mit den *Galaxies* umgesetzt hatte, ebenfalls mit dem Begriff „Endless“, wie er in seinem Text *Towards the Endless Sculpture* (1956) erläuterte:

„... in the concept of an endless sculpture or galaxial painting, all units depend entirely on one another and cannot be interspersed with draperies, other pictures etc., all the fill-in, fill-up paraphernalia of wall coverings. The endless sculpture is indigenious to its environment and constitutes a global organism in itself growing constantly from fixation to discontinuity within the will of an unlimited continuum.“⁵⁹⁹

Die Anwendung des Begriffes „Endless“ auf Skulptur bezog sich also auf mehrere Punkte. Kiesler definierte mit der Bezeichnung *Endless Sculpture* zum einen den Aufbau und die Zusammensetzung aus mehreren verschiedenen Teilen und Zwischenräumen:

„I started to perceive space not as a void but as a link between every object, both of nature and man-made. There was a continuity held together by visually nothing, but this nothing was nothing else but the breath of the cosmos.“⁶⁰⁰

Zum anderen betonte er das prozesshafte Arbeiten innerhalb eines offenen künstlerischen Konzeptes. Mit den *Endless Sculptures* beabsichtigte er eine kontinuierliche Ausdehnung und Entwicklung im Raum, worunter generell auch die Veränderbarkeit und Erweiterbarkeit der Skulpturen zu verstehen ist. Es muss jedoch angemerkt werden, dass Kiesler nur eine seiner Skulpturen nachweislich in dieser Weise ausgeführt hat, den *Vessel of Fire/Cup of Prometheus* [A.7.]. Bei allen anderen Skulpturen kann

⁵⁹⁷ Kiesler 1944, S. 60f., vgl. Wien 1988, S. 115.

⁵⁹⁸ Vgl. Frankfurt 2003, S. 12.

⁵⁹⁹ Kiesler (1956, Postscript 1960) 1966, S. 28f.

⁶⁰⁰ Kiesler (1965) 1969, S. 5.

nur aufgrund der kleinteiligen Struktur der Skulpturen, die sich oftmals, wie etwa *US-You-Me* [A.28.], aus einzelnen Gruppen zusammensetzen, auf einen additiven Vorgang geschlossen werden.⁶⁰¹

Die Übereinstimmungen zwischen Kieslers Vorstellungen von *Endless House* und *Endless Sculpture* sind nicht zu übersehen und geben Anlass zu einer kunsthistorischen Deutung der Architekturmodelle als Skulpturen,⁶⁰² zumal die erste *Endless Sculpture* den bronzenen Abguss einer *Endless-House*-Studie als Ausgangspunkt verwendete.⁶⁰³ Die Entsprechungen liegen vor allem in der Unabhängigkeit beziehungsweise Loslösung von einer räumlichen Gliederung durch Decke, Wand und Fußboden.

Der Unterschied zwischen Kieslers Auffassung von „Endless“ in Bezug auf Architektur und Skulptur besteht aber in der grundsätzlichen Unabgeschlossenheit beziehungsweise unendlichen Erweiterbarkeit der Skulpturen auf der einen Seite und einer abgeschlossenen Form der Architektur auf der anderen Seite, die nur durch die prozesshafte Arbeitsmethode und die stetige Überprüfung und Anpassung in Form der „Kreativen Umwandlung“ während des Entwurfsprozesses Veränderungen unterworfen ist. Hinsichtlich der Skulpturen muss festgestellt werden, dass der Begriff „Endless“, aufgrund der von Kiesler kaum praktizierten Erweiterung, die Arbeiten nur unzureichend charakterisiert und Aspekte wie die Konstellation der Einzelteile oder die Betonung der Zwischenräume, die durch Begriffe wie „Tensionism“, „Continuity“ oder Titel wie „Galaxy“ anschaulich wurden, nicht berücksichtigt. In Kieslers Werk herrscht also keinesfalls die Einheitlichkeit des Konzeptes vor, wie sie Kiesler durch die Verwendung des Begriffes „Endless“ vorgibt.

5.2 Offene Form

Im Zusammenwirken von Skulptur und Raum können zwei mögliche Formen von „Kunst-Raum“ in Kieslers Werk unterschieden werden. Zum einen der Raum der Skulptur im engeren Sinne, der den in eine Skulptur integrierten Raum bezeichnet und eine Einheit zwischen den verschiedenen Elementen einer Skulptur herstellt. Er entspricht der Definition einer Skulptur, die sich aus einem gleichwertigen Gegenüber und einem Spiel aus Hohlräumen und kompakter Masse ergibt, wie sie Archipenko bereits ab 1914 mit den *Medranos* durch eine räumliche Auffächerung von Skulptur eingesetzt hat.⁶⁰⁴ Auf der anderen Seite steht der Raum des Kunstwerks im weiteren Sinne.⁶⁰⁵ Kiesler zog 1957 eine Parallele zwischen der Malerei Mondrians, der Malerei des Abstrakten Expressionismus und seinen

⁶⁰¹ Vgl. Kiesler (1965) 1969.

⁶⁰² Vgl. Brüderlin 2004, Abb. 16, S. 39; Abb. S. 147f.

⁶⁰³ Vgl. Kiesler (1956, Postscript 1960) 1966, S. 21f.

⁶⁰⁴ Vgl. Giedion-Welcker 1955, S. XXIV.

⁶⁰⁵ Hierbei spielt keine Rolle wie räumlich offen sich das einzelne plastische Element verhält. Friedrich Teja Bach über Constantin Brancusi: „So mag die formale Unterscheidung geschlossener Volumen-Skulptur und raumoffener, gestischer Plastik als vorläufige Aufteilung eines kunsthistorischen Arbeitsfeldes zwar nützlich sein; wie Brancusis Skulptur zeigt, führt es jedoch in die Irre, vom stilistisch-formalen Befund auf den Wesenscharakter der Skulptur zu schließen, auf die Art, wie sie Raum ins Spiel bringt“, Bach 1987, S. 25.

eigenen Skulpturen und beschrieb die kontinuierliche Ausweitung der Werke in den Raum.⁶⁰⁶ Kiesler begriff den Umfang seiner Skulpturen über die Grenzen der Objekte hinausgehend, so dass ein „Kunstraum“ entstand, der sich über die Elemente des Werkes im Innenraum bis hin zu den räumlichen Grenzen oder im Außenraum bis in die Landschaft hinein erstrecken konnte:

„The traditional art object, be it a painting, a sculpture, a piece of architecture is no longer seen as an isolated entity but must be considered within the context of this expanding environment. The environment becomes equally as important as the object, if not more so, because the object breathes into the surrounding and also inhales the realities of the environment no matter in what space, close or wide apart, open air or indoor. [...] No object, of nature or of art, exists without environment. As a matter of fact, the object itself can expand to a degree where it becomes its own environment (see my wooden galaxy exhibited at the Museum of Modern Art in 1951).“⁶⁰⁷

Innerhalb Kieslers Konzept ist es entscheidend, beide Formen des Kunstraumes erlebbar und dem Betrachter zugänglich zu machen. Sein Ziel war es, Grenzen des Kunstwerkes grundsätzlich aufzuheben, den Wirkungsbereich auszudehnen und die Nähe zwischen Kunstwerk und Betrachter zu steigern.

Kieslers späte Skulpturen können hinsichtlich ihres Umgangs mit Raum in zwei Gruppen aufgeteilt werden. Eine Gruppe griff auf die in den Innenraum-Gestaltungen erprobten raumdefinierenden Eigenschaften von gebogenen Formen zurück und schuf damit Raumeinheiten, eine andere setzte die gebogene „Schalenform“ als Motiv und Symbol einer Raumverklammerung ein. Beide Funktionen der Schalenform sollen am Beispiel einzelner ausgewählter Skulpturen Kieslers untersucht werden.

5.2.1 Raumeinheiten

Durch seine Arbeit für Theater und Ausstellungen war Kieslers räumliche Vorstellung von Anfang an auf den Innenraum einer Bühne, eines Zimmer oder einer Halle fokussiert und bezog diesen in seine Arbeit ein, bewegte sich also innerhalb der Raum- und nicht der Objektgrenzen. Bei der Gestaltung der Ausstellung *Art of This Century* (1942) benutzte Kiesler eingezogene, gebogene Wände aus gespanntem Stoff und Holz, die den Hintergrund für die scheinbar schwebenden, ungerahmten Gemälde bildeten [Abb. 175]. Das Ziel, einer Auskleidung der orthogonalen Ausstellungsräume mit gebogenen Elementen war allerdings kein rein architektonisches, sondern orientierte sich an den Kunstwerken selbst. Indem Kiesler die Werke von der architektonischen Hülle löste und sie mit einer veränderten räumlichen Situation umgab, wies er ihnen einen autonomen, von der Architektur sogar

⁶⁰⁶ „Mondrian in the early twenties had already thrown aside the enclosure of the frame, taped-over the shame of the exposed nail-heads along the edges and added significantly a piece of wall to the painting by fastening it to a flat strip of wood. In other words, rather than hanging the painting, he attached a piece of wall to the painting, which now protruded – stepped forward into the room. It was no longer a decorative patch on the wall. It detached itself from the flat surface of a background, became more independent, and at the same time reached into the realm of three-dimensionality, ready for contact with ‘outer-space’.“, zum Abstrakten Expressionismus: „Paintings, in the last decade, have strangely grown wider, much wider; particularly wider (not so much elongated). In France, in America, there was and is a growing tendency to expand the canvas from 2 to 20 feet in width. Few galleries are equipped to handle such space-monsters. Fewer private clients have room for it. The prices are accordingly larger too – yet the tendency persists, and it is not a fad. It is simply the need to expand beyond frames, beyond borders; a tendency to break through enclosings, be they of gold or simple wood baguettes or be they blocking walls to the left and right of a painting a scream for elbow-room, for breathing-space.“, Kiesler 1957, S. 50.

⁶⁰⁷ Kiesler (1956, Postscript 1960) 1966, S. 572.

unabhängigen Wirkungskreis zu, der auch zum Kommunikationsraum zwischen Objekt und Betrachter wurde:

„These galleries all promoted contacts between inanimate objects and people searching for the contact.“⁶⁰⁸

Den Gedanken, raumbildende gebogene Formen ineinander zu setzen und dadurch ein verändertes Raumerlebnis zu erreichen, benutzte Kiesler auch bei seinem Entwurf für die Ausstellungsgestaltung der *Salle de Superstition* im Jahre 1947 in der Galerie Maeght in Paris. Es ist in diesem Zusammenhang kein Zufall, sondern ein weiterer Beleg für Kieslers übergreifendes Denken, dass die Ausstellungsentwürfe ab 1947 parallel zu den ersten vorbereitenden Skizzen und Studien für das *Endless House* entstanden. In der *Salle de Superstition* umschlossen architektonische Elemente sowohl einzelne wie auch eine Gruppe von Kunstwerken. Eine Skizze zeigt deutlich zwei Bahnen, die ineinander gelegt werden um die Wände des Raumes beziehungsweise die Decke und den Boden miteinander zu verbinden [Abb. 176]. Fotografien des Ausstellungsraumes dokumentieren darüber hinaus wie Kiesler das Decken-Boden-Element als eine Art Band benutzte. Es diente der Skulptur David Hares und der Malerei Mirós nicht nur als Hintergrund und Sockel, sondern ging eine Verbindung mit den Kunstwerken ein, die so eng war, dass die gesamte Einheit als künstlerische „Installation“ angesehen werden kann [Abb. 177]. Betrachtet man die oben genannte Skizze Kieslers zur *Salle de Superstition*, so sind Anklänge an das *Endless House* nicht abzustreiten. Die gebogenen Bahnen markieren keine einzelnen Bereiche, stehen also nicht für sich allein, sondern erscheinen als Geste der Verklammerung des gesamten Raumes.

Ein ähnliches Resultat wie in der *Salle de Superstition* erzielte Kiesler 1947, indem er den Raum der Ausstellung *Blood Flames* in der New Yorker Hugo Gallery mit Hilfe von Farbe auflöste [Abb. 178, 179]. Hier wurde dem architektonischen Raum nicht eine zweite Schicht hinzugefügt, sondern der Eindruck seiner Form allein durch die Farbe transformiert. Sie gehorchte dabei eigenen Regeln, ignorierte und überschritt die Begrenzungen von Decke, Boden und Wand und orientierte sich am Kunstwerk, das liegend, stehend oder hängend die unterschiedlichsten räumlichen Positionen einnehmen konnte. Wie schon in der Ausstellung *Art of This Century* betonte Kiesler hier nicht nur die Einheit zwischen Kunst und Raum, sondern auch die räumliche Einbindung des Betrachters:

„Die Bilder (und Menschen gleicherweise) waren eingerahmt von Räumen statt von Leisten, die Bilder waren umfassen und zärtlich umarmt von Weiten und Nähen, von Raum und Flächen-Formen statt von der geliehenen protzigen Pracht goldener oder mitleidsuchender roher Holzrahmen. Bilder und Skulpturen waren aufgenommen in die große Familie der Architektur.“⁶⁰⁹

Mit der zweigeschossigen *World House Gallery* realisierte Kiesler ab 1957 einen Einbau in das bereits bestehende Gebäude des *Carlyle Hotel* in New York [Abb. 180]. Der Raumeindruck, der durch die unregelmäßige, gewellte Gestaltung der Decke mit den sanft verlaufenden Übergängen zwischen

⁶⁰⁸ Creighton 1961, S. 116.

⁶⁰⁹ Kiesler, *Economy und Exuberanz* (o. J.), Typoskript, zit. n. Wien 1988, S. 121.

Decke und Wand entstand, näherte sich bis dahin am stärksten Kieslers Vorstellungen von einem *Endless House*. Die Gemälde erschienen durch die gewölbte Decke wie in Nischen eingerahmt und wurden in diesen durch indirektes Licht aus den Deckenwölbungen beleuchtet.

Im selben Jahr begannen auch die Planungen für den *Shrine of the Book* in Jerusalem, als Aufbewahrungs- und Ausstellungsort für einige der in Qumran entdeckten antiken jüdischen Schriften. Hier realisierte Kiesler bis 1965 gemeinsam mit dem Architekten Armand Bartos ein regelmäßiges Gebäude, das aus unterirdischen Gängen besteht und mit einem oberirdischen Kuppelraum abschließt [Abb. 181, 182]. Ein Verwischen der Raumgrenzen und somit die Thematisierung des Raumes an sich gelang Kiesler mit ähnlichen Mitteln wie in der *World House Gallery*. Schwebezustände und Grenzenlosigkeit wurden mit zurückspringenden Sockeln im Außenraum und beleuchteten Raumkanten im Innenraum suggeriert.⁶¹⁰ Die Lichteffekte wirken kontrastierend wie die Farbe in der Ausstellung *Blood Flames* und vermitteln eine überraschend neue Einteilung des Raumes.

Festzuhalten ist, dass Kiesler bei seiner Gestaltung von Ausstellungen, Galerien und Museen neue, von der gegebenen Architektur unabhängige räumliche Einheiten schuf, die Interaktionen mit eigenen Gesetzmäßigkeiten zwischen Kunstwerken und Betrachter ermöglichten. Zu untersuchen ist nun, wie Kiesler bei seinen Skulpturen mit Raumeinheiten umging.

5.2.1.1 *The Last Judgement* (1955–1959 / 1964–1965) [A.6.]

The Last Judgement wurde 1964 in der Kiesler-Ausstellung des Guggenheim Museums erstmalig öffentlich gezeigt, darauf folgte eine Gruppenausstellung zur amerikanischen Skulptur im Pariser Musée Rodin im Juni 1965 [Abb. 183, 184]. Die Präsentation des Environments fiel bei beiden Ausstellungen sehr unterschiedlich aus. In New York besetzte die Skulptur halbkreisförmig, umgeben von drei farbig bemalten Paneelen auf Steinsockeln, eine Ecke des Raumes. In Paris dagegen gab es diese Paneele nicht. Die Skulptur stand frei vor einem breiten Vorhang. Es scheint, als wäre der mittlere Teil das Zentrum der Skulptur und die Umgebung variabel. Gestützt wird diese Vermutung durch Kieslers Zeichnungen, die fast ausnahmslos die stehende tischartige Konstruktion mit dem wie an der trennenden Plexiglasplatte gespiegelten⁶¹¹ hängenden bronzenen Gegenstück darüber zeigen⁶¹² oder sich sogar nur auf den stehenden Teil der Skulptur beschränken. Das trifft auch auf die einzige von Kiesler datierte Studie vom November 1959 zu [Abb. 185]. Zusätzlich existieren Zeichnungen, die sich nur mit den Paneelen beschäftigen [Abb. 186].⁶¹³ Grundsätzlich stellt die realisierte Skulptur ein Nebeneinander aus symbolträchtigen bronzenen Elementen und abstrakten Flächen der Paneele dar.

⁶¹⁰ Vgl. Lelke 1999, S. 98f., 108.

⁶¹¹ Bottero spricht von einer Wasserspiegelung, vgl. Mailand 1996, S. 204.

⁶¹² Zeichnungen KE 2408, KE 2409, KE 2401, KE 281, KE 296, AFKW.

⁶¹³ Zusätzlich die Zeichnungen KE 4811, KE 4881, AFKW.

1959 besuchte Kiesler die Sixtinische Kapelle. Seinen Kommentar zu Michelangelos Jüngstem Gericht, nahm er in die Textsammlung *Inside the Endless House* (1966) auf und fügte auch eine Skizze zur Komposition des Wandgemäldes bei:⁶¹⁴

„*But the centerpiece, Michelangelo's 'Last Judgement', is still the last word in composition and in abstraction of color. Search old art or modern, figurative or non-objective, there is no equal. It's a direct hit. A knockout in the first round.*“⁶¹⁵

Wahrscheinlich hat Kiesler den Titel *The Last Judgement* bewusst in Bezug auf Michelangelo ausgewählt. Parallelen lassen sich in der Komposition finden, die Kiesler auch bei seiner Beschreibung von Michelangelos Fresko besonders hervorhob. Die relative Leere in der Mitte, die zwischen oben und unten eine Art Spannungsverhältnis aufbaut, ist auch bei Kiesler festzustellen. Auf zwei Skizzen sind auf den Ecken der Plexiglasplatte parallel zur Knochenkette Verlängerungen der Unterkonstruktion zu sehen, die eine Verbindung zwischen oben und unten darstellen. Je zwei dieser Verlängerungen enden in einem dynamischen Linienknoten, der diese Aufsätze wie brennende Fackeln erscheinen lässt [Abb. 187, 188].⁶¹⁶ Die spannungsgeladene Komposition der Skulptur nimmt der Betrachter verstärkt durch den ihm zugewiesenen frontalen Platz auf dem sehr niedrigen Aluminiumhocker wahr. An der Knochenkette führt der Blick aufwärts bis zum hängenden, schwer über dem Betrachter schwebenden bronzenen Tisch. Die gesamte Komposition ist ein Ausdruck von Kraft und Monumentalität. Die Aneinanderreihung der Kochen-Elemente ist künstlich, erinnert nicht an Knochengerüste von Lebewesen, erscheint zeichenhaft und lässt im Aufbau an Kieslers *Totem for all Religions* oder an die Stützen der ersten hölzernen *Galaxy* denken.⁶¹⁷

Ohne Skulpturen im Zentrum wirkt die Anordnung eher architektonisch, wie eine Guckkastenbühne.⁶¹⁸ Mit den drei im Halbkreis gestellten, bemalten Paneelen wird eine raumbildende Einheit ähnlich den gebogenen Wänden von *Art of This Century* (1942) geschaffen. Bühnenhafte Anklänge werden auch auf zwei weiteren Zeichnungen deutlich: ein dreiteiliges von Lillian Kiesler als *Early Concept of the Last Judgement* bezeichnetes Blatt bildet drei Objekte auf einer überdachten Ebene ab. Eine andere Skizze, betitelt *Environmental Sculpture Study*, zeigt eine ähnliche räumliche Anordnung mit einer waagerechten Ebene, Hintergrund und einer Fläche wie eine Art Schirm darüber, zusätzlich eine Form auf einem Tisch mit einem barocken Stuhl davor [Abb. 189, 190].

⁶¹⁴ Vgl. [A.6.].

⁶¹⁵ Kiesler, *Sistine Chapel* (1959) 1966, S. 121.

⁶¹⁶ Weitere Hinweise, die die Vermutung Botteros unterstützen, Kiesler hätte für die Realisierung der Skulptur den Einsatz von Lichtstrahlen von unten nach oben geplant, liegen mir nicht vor, vgl. Mailand 1996, S. 204.

⁶¹⁷ Als Variante skizzierte Kiesler an Stelle der Knochenkette eine schlanke geschwungen Konstruktion, die keinerlei Assoziationen mehr mit Knochen zulässt, vgl. Studie KE 296, AFKW.

⁶¹⁸ Len Pitkowsky äußerte in einem Interview, Kiesler habe die Idee zu den Paneelen aus der Inszenierung der Zauberflöte (1949) übernommen, Len Pitkowsky im Gespräch mit der Verfasserin, 19.11.2004. Die konvexen und konkaven Elemente des Bühnenbildes der Zauberflöte stammen aus dem *Space-Set*, einem 1948 von Kiesler entwickelten Bühnen-Baukastensystem, vgl. Lesák 2012, S. 82.

5.2.1.2 *Birth of A Lake* (1960–1964) [A. 13a., A.13b.]

Ein weißes Raumsegment, bestehend aus einer Bodenfläche, die gebogen in ein etwas breiteres Wandstück übergeht und dann wieder gebogen in einem Deckenausschnitt ausläuft, ist Sockel und auch Hintergrund für die bronzene Skulptur, die auf dem vorderen Teil der Bodenfläche steht [Abb. 191, 192]. Eine Tür in der angedeuteten Wand öffnet sich nach hinten und gibt den Blick auf einen imaginären Raum frei. Dort hängt eine vertikale Aneinanderreihung von Bronzestücken, die in Form und Länge Ähnlichkeit mit dem Abschluss der vorderen Skulptur besitzt. Die Formen erinnern an Klötze, Stöcke, Kieselsteine oder auch Knochenstücke und sind im Vordergrund und Hintergrund aufeinander geschichtet. Die fragil wirkende Formation im Vordergrund wird durch eine schmale aus vier Bronzestäben zusammengesetzte Stütze getragen. Die Stäbe sind wie eine Kette überlappend aneinander gereiht. Diese Stütze ist auf einem breiten abgerundeten Bronzefuß fixiert, auf den kleine bronzene Flächen appliziert sind, die an eine rinnende Flüssigkeit erinnern. Der Raum hinter der geöffneten Tür kann beleuchtet werden und setzt so die beiden gegenübergestellten Bronzen in Szene. Das weiße Raumsegment entspricht in seiner Funktion der verbindenden Bahn in der *Salle de Superstition* (1942). Es dient als Sockel und auch als Hintergrund für die bronzene Skulptur. Zusätzlich erzeugt Kiesler mit dem architektonischen Element eine Inszenierung, indem er eine Tür in die angedeutete Wand einfügte, die sich nach hinten öffnen lässt. Der Raum hinter der geöffneten Tür wird zudem beleuchtet und bildet so ein „Schaufenster“ oder einen „bühnenhaften“ Rahmen für die beiden gegenübergestellten Bronzen. Die Zurschaustellung des eigentlichen skulpturalen Objekts, der Bronze, nimmt Kiesler also durch Elemente vor, die an seine Erfahrungen aus der Bühnen- und Schaufensterdekoration anknüpfen. Die Verortung durch ein räumliches Segment stellt einen Rückgriff auf Kieslers Ausstellungsdesign dar.

5.2.1.3 *The Cup of Prometheus* (1956–1959, 1964) [A.7.]

Die Präsentation des *Cup of Prometheus* in der Ausstellung *Frederick Kiesler. Environmental Sculpture* (1964) im Solomon R. Guggenheim Museum erinnert an die Gliederung der Skulptur *The Last Judgement* [Abb. 193]. Auch hier setzte Kiesler gebogene Deckensegmente und Wandelemente dazu ein, mehrteilige Skulpturen im Raum zu positionieren. Kiesler befestigte ein Objekt an einem abgehängten Deckensegment und ein anderes an einem diagonal über eine Raumecke gespannten Wandsegment. So wurde es möglich, die Elemente des *Cup of Prometheus* in einem nahen Spannungsverhältnis um den zentralen Block zu gruppieren und eine Einheit der drei Teile zu markieren. Der Ausstellungsraum im Guggenheim Museum mit dem halbkreisförmigen Durchblick zur umlaufenden Besucherrampe wäre ohne die zusätzlichen Wandsegmente sehr hoch und weit, so dass die kleineren Bronzeelemente der Skulptur leicht verloren wirken würden. Dass es sich hierbei tatsächlich um eine Reaktion Kieslers auf die Ausstellungssituation und die räumlichen Gegebenheiten im Guggenheim Museum handelte, zeigt das Foto einer anderen Version des *Cup of Prometheus*, ohne Wandsegmente [Abb. 194]. Die einzelnen Bronzeelemente hängen entweder direkt an der Wand oder werden mit Hilfe eines Drahtseils von der Decke abgehängt. Dadurch sind die Bronzen vom Zentrum der Skulptur gelöst und scheinen um sie zu kreisen. Kieslers Assistent Len Pitkowsky wie auch der

damalige Direktor des Guggenheim Museums Thomas Messer beschrieb Kieslers Vorgehen während der Ausstellungsvorbereitung als im wahrsten Sinne des Wortes „endless“, da er eigentlich nicht an einer Endfassung der Ausstellung interessiert schien, sondern immer weiter arbeitete, um neue Möglichkeiten für die räumliche Einbettung und die Konstellation der Arbeiten zu finden:

„Because Kiesler was never satisfied with the way the sculptures were placed and tried to create a particular environment for them which would isolate them from the Guggenheim space or even substitute for the space of the Guggenheim. Thus, helped by his assistants, he created a series of shells around the pieces, and never stopped modifying them until he was taken to the hospital.“⁶¹⁹

5.2.1.4 *Us-You-Me* (1963–1965) [A.28.]

Eine Entwurfszeichnung für eine unausgeführte mehrteilige Skulptur dokumentiert das Vorgehen Kieslers, verschiedene auf den Raum verteilte Elemente einer Skulptur durch eine Schalenform zu umfassen und zu verbinden [Abb. 195]. Die von Lillian Kiesler als *Environmental Sculpture. Concept enclosed in shell* betitelte Skizze besteht aus einer mindestens achteiligen auf dem Boden angeordneten Skulpturengruppe, die von einer halb geöffneten Schale wie von einem Zelt umschlossen wird. Im Gegensatz zu den oben genannten Beispielen wird hier nicht nur ein Teilbereich, sondern der gesamte für die Skulptur bestimmte Raum vom Boden bis zur Decke definiert und umschlossen.

Die späte Skulptur *Us-You-Me* (1964/65)⁶²⁰ besteht aus einer Vielzahl von rund 37 Einzelteilen⁶²¹ aus Bronze, Aluminium und Gips, die nach Kieslers Zeichnung und einem Modell exakt am Boden und mit einem dazu von der Decke abgehängten Element angeordnet wurden [Abb. 196–198].⁶²² Hier gibt es keine zusammenfassende Schalenform, sondern nur Begrenzungen durch eine Barriere „the typical symbols of dead-end streets. Man! Beware crossing“⁶²³ und vorgegebene, auf dem Boden gemalte Wege. Die Skulptur dehnt sich also nur in einem definierten räumlichen Feld aus und erscheint abgeschlossen. Ein gebogenes Paneel wird von Kiesler nur im Falle des *David* als Teil der Figur eingesetzt [Abb. 199].

Auch inhaltlich unterscheidet sich die Arbeit von Kieslers anderen Skulpturen. *Us-You-Me* ist figürlich und stellt eine Reihe von Einzelszenen aus dem täglichen Leben dar, wie etwa *Man and Woman entangled in Business* oder *Rushing Business Man with Briefcase* und kombiniert sie mit symbolischen Darstellungen, wie dem *Gong* oder *Man escaping into outer space* [Abb. 200–203]. Kiesler entwarf hier ein universales Weltbild, eine Art moderne „Weltlandschaft“.

⁶¹⁹ Thomas Messer im Gespräch mit Maria Bottero, 13.10.1990, zit. n. Mailand 1995, S. 227.

⁶²⁰ „Der größte Teil der Skulpturen für ‘Us-You-Me’ ist 1964/1965 in einer überaus intensiven Arbeitsphase entstanden. Den Gesamtplan zeichnet Kiesler 1964. (lt. Len Pitkowsky).“, zit. n. Wien 1988, S. 177.

⁶²¹ Vgl. Mailand 1995, S. 204.

⁶²² *Schematic Plan of Us-You-Me*, Modell 1:8, beides ausgestellt anlässlich der Präsentation von *Us-You-Me* in der Ausstellung *Frederick Kiesler. The Late Work Us-You-Me* im Parrish Art Museum, Southampton/NY 2003 (ABB. 210, 211).

⁶²³ Vgl. Kiesler (1965) 1969, S. 11.

„...an island filled with creatures of the most variable sizes and expressions but whose scale of height and width and positive and negative molding will form its own society, and each part would have to be part of the whole.“⁶²⁴

5.2.1.5 *Bucephalus* (1962–1965) [A.18.]

Schalen, die einen Körper formen und damit eine begehbare Skulptur darstellen, verwendete Kiesler noch einmal bei seiner überdimensionalen Pferde-Skulptur *Bucephalus* (1962–1965) [Abb. 204]. Das Pferde-Thema hatte Kiesler bereits in den fünfziger Jahren in gemalter Form mit der *Small Horse Galaxy* (1950–1955) [B.1.] und *Large Horse Galaxy* (1954) [B.12.] behandelt und übertrug es in den sechziger Jahren ins Dreidimensionale. Parallel zu der großformatigen Skulptur *Bucephalus* entstanden auch kleinere stehende und liegende Pferdefiguren aus Bronze, so etwa *Dying Horse* (um 1963), *Springing Horse* (1965), *Spring Horse* (1965) und *Little Bucephalus* (1965) [A.29., A.30., A.31., A.32.].

Die Skulptur besteht aus einem unregelmäßigen ovalen Pferdekörper, der für den Transport aus dem Atelier in zwei Teile zerschnitten werden musste,⁶²⁵ und mehreren Einzelteilen, die entweder, wie die Beine und der Schwanz, sehr nah an den Rumpf gelegt oder, wie im Fall des Pferdekopfes, separat auf eine erhöhte Fläche positioniert wurden. Die sechs verschiedenen Teile sollten, wie Kieslers ehemaliger Assistent Len Pitkowsky berichtet, immer voneinander getrennt bleiben und auch so präsentiert werden: Der Körper und Schwanz des Pferdes auf dem Boden, der Kopf auf einer weißen Marmorplatte, die drei Beine von der Decke abgehängt.⁶²⁶ Im Gegensatz zu den kleinen Pferdefiguren handelt es sich also nicht um einen geschlossenen Körper, sondern ähnlich wie bei den gemalten *Horse Galaxies* und Kieslers *Galaxies* im allgemeinen um eine Konstellation aus Einzelteilen. Schwanz, Beine und auch der Kopf sind zudem aus gebogenen Schalen geformt, die sehr stark an Kieslers *Shell Sculptures*, etwa *Heloise* (1959) [A.7.] oder *Shell Sculpture for Wall Mounting* (1958) [A.8.] erinnern. Im Inneren sind an den Wänden ein Pferdekopf, zwei Zentauren und ein Gedicht zu erkennen, die Kiesler in die feuchte Zement-Gipsmischung modelliert hat [Abb. 205–207]. Das Gedicht behandelt allerdings nicht *Bucephalus*, sondern Pegasus, so dass keine eindeutige inhaltliche Festlegung möglich ist.⁶²⁷ Für das Material war, wie Pitkowsky berichtet, Aluminium vorgesehen.⁶²⁸ Kiesler selbst ließ sich mehrmals im Bauch des Pferdekörpers liegend fotografieren und sah eine spätere Begehrbarkeit der Skulptur vor, die eine Klanginstallation mit sich nähernden galoppierenden Pferden auslösen sollte [Abb. 239].⁶²⁹ Mit dieser bildhaften Umsetzung einer Schalenform, die sowohl

⁶²⁴ Ebd., S. 6..

⁶²⁵ Gespräch der Verfasserin mit Kieslers ehemaligem Assistent Len Pitkowsky, 19.11.2004.

⁶²⁶ Ebd.

⁶²⁷ „O Pegasus / thy tide of poetry / rises tot he moon / and falls back / into the heart oft he earth / it cools the fire at the core / and gives rebirth to man / through the breath / of ist word / never heard before / now / to echo / forever“, vgl. Pitkowsky (o. J.), S. 2.

⁶²⁸ Gespräch der Verfasserin mit Kieslers ehemaligem Assistent Len Pitkowsky 2004. Im Auftrag der Kiesler Estate, New York wurde *Bucephalus* 2006–2008 unter Aufsicht von Len Pitkowsky in Aluminium gegossen, vgl. www.frederickkieslerestate.com/bucephalus.html

⁶²⁹ Vgl. Pitkowsky (o. J.), S. 2.

Körper wie auch Behausung ist,⁶³⁰ kam Kiesler wieder auf das *Endless House* und seine organischen Architekturvorstellungen zurück.

5.2.2 Raumverklammerung

Bei der zweiten Skulpturengruppe handelt es sich um Kieslers Arbeiten, die ab Mitte der fünfziger Jahre entstanden. Einen Teil betitelte Kiesler als *Shell Sculptures* und verwies damit auf die Schalenform als zentrales Element der Skulpturen. Die Verklammerung des Raumes und Aufhebung der Raumgrenzen bei den *Shell Sculptures* entsprach auch den Zielen von Kieslers *Galaxies*:

„Even I, who came belatedly to execute sculptures and paintings, had called them Galaxies, simply because I combined many panels (without frames), sometimes three, sometimes eight, into a single constellation. They were planned in strict intervals apart from each other: I also attached them nearer or further away from the wall, parallel to it or slightly inclined. Most of them protrude on elongated arms or are suspended from the ceiling. Detachment and independence from a wall, ceiling or floor became imperative; imperative because the unification of the various units of paintings (or sculpture or both) had to be inherent in their correlation and not the result of an a priori enclosure.“⁶³¹

Formal erinnern die gebogenen Schalen der *Shell Sculptures* an die *Endless House*-Entwürfe und verdeutlichen Kieslers Suche nach einer symbolischen Form für seine unter dem Begriff „Endless“ zusammengefassten räumlichen Arbeiten.

5.2.2.1 *Shell Sculpture Floor to Ceiling* (1958) [A.9.]

Die *Shell Sculpture Floor to Ceiling* weist mit der zentralen Schlaufe eine Form auf, die Kiesler immer wieder als Grundform der *Endless House*-Modelle einsetzte [Abb. 208]. Es ist bezeichnend, dass in Kieslers Atelier die Arbeit am *Endless House*-Modell und an der *Shell Sculpture Floor to Ceiling* parallel erfolgte, wie Fotos belegen [Abb. 209, 210]. Gleichzeitig stellte Kiesler in Kontakt mit diesem plastischen, dreidimensionalen Element eine Verbindung zwischen den Ebenen Decke und Boden her [Abb. 211]. Eine Art Sockel, ähnlich den Stützen des *Endless House*-Modells für das Museum of Modern Art (1959) [Abb.139],⁶³² trägt die Schalenform, abstrahiert und inszeniert sie damit. Gebogene rechteckige Platten schließen mit Steckverbindungen klar abgegrenzt an und balancieren waagrecht. Die Anknüpfung an die Decke schafft ein flaches, längliches Element, das sowohl das Hängen von der Decke als auch das Lasten auf der unteren Konstruktion darstellt.

⁶³⁰ 1959 in Harper's Bazaar wird Kiesler zu seiner organischen Architekturauffassung in dem Artikel *New Concepts of Architecture* mit dem Ausspruch zitiert, dass der Körper das ursprüngliche Haus sei, vgl.: Frankfurt 2003, S. 110. Dagegen interpretieren mehrere Autoren, wie etwa Maria Bottero oder Yehuda Safran, die Skulptur *Bucephalus* zu einseitig als weibliches Muttersymbol oder beziehen den Mythos um Bucephalus, das Pferd Alexanders des Großen, direkt auf Kieslers Skulptur, vgl. Mailand 1995, S. 205; Safran 1997, S. 92.

⁶³¹ Kiesler 1957, S. 52.

⁶³² Heute im Whitney Museum of American Art, New York.

Kiesler bewegte sich mit seinen Skulpturen im Gegensatz zu seinen Ausstellungsgestaltungen auf einer wesentlich abstrakteren Ebene und thematisierte auch Einzelaspekte wie zum Beispiel die räumliche Spannung einer Schalenkonstruktion. Eine Inschrift auf der *Shell Sculpture Floor to Ceiling* gibt diese Kraft wieder und verwendet zu deren Beschreibung Vokabeln wie „gefüllt, beschwert, atmend, gebogen, gespannt und aufgebrochen“:

*„The inside of the hollow
is the outside
of the port
full-filled depth charges
breathing
flexing walls
tightened thighs
burst open“⁶³³*

5.2.2.2 *Heloise* (1959) und *Shell Sculpture for Wall Mounting* (1958) [A.7., A.8.]

Einen weiteren Schritt und eine Steigerung der Aufhebung räumlicher Grenzen in symbolischer Form erreichte Kiesler mit den beiden Skulpturen *Heloise* (1959) und der *Shell Sculpture for Wall Mounting* (1958) [Abb. 212, 213]. Sie stellen eine Art ausbalanciertes Kräfte- und Gewichtsverhältnis dar, das sich in einem allmählichen Loslösen von der Wand manifestiert. Einzelne, zumeist gewölbte Platten sind nicht mehr wie bei *Shell Sculpture Floor to Ceiling* ineinandergesteckt, sondern miteinander verschweißt und stoßen sich mehr und mehr von der Wand und auch voneinander ab. Die letzte Platte der *Shell Sculpture for Wall Mounting* weist nur noch eine Kontaktstelle zur vorigen auf und schwebt sonst frei im Raum.

Kiesler schien sich auch bei diesen Skulpturen, wie bereits bei den frühen hölzernen *Galaxies*, an einer geometrischen Form zu orientieren. Ein Foto zeigt ein auf die Wand gezeichnetes Querrechteck mit einem Papiermodell der Skulptur [Abb. 214]. Das erste Element der Skulptur besitzt dieselbe Breite, das dritte bildet von links nach rechts die Diagonale und das vierte, senkrechte, verlängert die Achse der rechten Seite des Querrechtecks. Ein anderes Foto zeigt vier Abbildungen der Skulptur jeweils aus einem leicht variierten Winkel und einmal auch auf dem Kopf oder in umgekehrter Reihenfolge gehängt, was entweder Kieslers Suche nach einer optimalen Positionierung dokumentiert oder die generelle Offenheit für verschiedene Arten der Hängung veranschaulicht [Abb. 215]. Der Eindruck des Balancierens entsteht vor allem bei der Konstellation mit einem fixen, stabilen Element wie dem Viereck unten an der Wand. Anders herum lasten die Elemente sozusagen im Leeren ohne Untergrund und Stütze. Möglicherweise ist aber gerade diese Positionierung für Kiesler interessant. Dies spräche allerdings gegen alle anderen Versuche und ausgeführten Skulpturen. Kieslers Pappmodelle, die sich in ähnlichem Aufbau, aus einer Raumecke in den Raum hinein bis unter die Decke entwickeln, sind in

⁶³³ Kiesler (1965) 1969, S. 3.

ihrem Kräfteverhältnis immer von unten nach oben ausgerichtet [Abb. 216]. Bei der einzigen erhaltenen Skizze, die sich auf *Heloise* bezieht, ist der Linienverlauf, der wie üblich sehr dynamischen Zeichnung, zu beachten. Kiesler misst dem rechten Eckpunkt des unteren rechteckigen Bronzeelementes als Verbindung zwischen Oben und Unten eine besondere Bedeutung bei [Abb. 217]. Die Wölbung des ersten Elements, die durch den Schattenwurf der Aufnahmen Arnold Newmans betont wird [Abb. 218], hebt Kiesler auch in der Zeichnung durch S-förmige Linien hervor. Über den Eckpunkt wird diese angedeutete Bewegung in der Zeichnung mit einem Schwung bis zum quadratischen Abschluss geführt. Die realisierte Bronze rückt bis zum oberen Abschluss immer mehr von der Wand ab und scheint schließlich in der Luft zu schweben.

Lucio Fontana fand mit den *Quanta* (1959/1960)⁶³⁴ eine ähnliche Form für eine räumliche Anordnung wie Kiesler [Abb. 219]. Die einzelnen polygonalen, geritzten Leinwände werden an der Wand flexibel angeordnet. Der Titel und das Thema der „Konstellation“ mit einer Betonung der Zwischenräume ähnelt sowohl Kieslers *Galaxies* wie auch den oben beschriebenen *Shell Sculptures*.

Grundsätzlich ist festzuhalten, dass Kiesler durch die Positionierung der *Shell Sculptures* im Raum die Verklammerung von räumlichen Ebenen thematisierte. Die Gegensätze Lasten und Schweben, die durch die Verwendung von Schalenformen in der Architektur aufgehoben scheinen, wurden bei Kiesler mit der Wahl des Materials Bronze wieder in Erinnerung gerufen. Offenbar entschied sich Kiesler auch bei dem Thema des Schwebens bewusst für schwere, unverwüstliche Bronzeplatten und blieb nicht bei der leichten und ephemeren Wirkung, die die verwendeten Pappmodelle und die Zeichnungen besaßen [Abb. 220–222]. Kiesler verhielt sich hier anders als die konstruktivistischen Künstler der zwanziger Jahre, deren Objekte zwar durch ihre Nähe zur Architektur viele Gemeinsamkeiten mit Kieslers Arbeiten aufweisen, sich aber in der Wahl der Materialien grundsätzlich unterscheiden. Die Verwendung von Plexiglas beispielsweise bei Naum Gabos oder László Mohly-Nagys kinetischen Plastiken, unterstützen deren leichten schwebenden Charakter [Abb. 223].

5.2.2.3 Arch as a Rainbow of Shells (1959–1965) [A.12.]

Kieslers Skulptur *Arch as a Rainbow of Shells* entstand 1959–1965, zur gleichen Zeit wie das Modell des *Universal Theatre*. Ein Foto belegt Kieslers parallele Arbeitsweise und macht die Ähnlichkeit der Formen deutlich [Abb. 224]. Wie bei dem Modell des *Endless House*, das in die Skulptur *Cup of Prometheus* (1956–59, 1964) integriert wurde, könnten auch hier Gedanken und Formstudien zum *Endless Theatre* ein Auslöser für die Gestaltung der Schalenelemente des *Arch as a Rainbow of Shells* gewesen sein. Die Konstruktion der Skulptur an sich spinnt jedoch einen Gedanken der *Shell Sculptures* weiter. Die additive Aneinanderreihung von Elementen erfolgt bis weit in den Raum hinein und thematisiert das Überspannen von Raum und Raumgrenzen, wie Ecken, Boden, Wand und Decke. Die Elemente sind hier aber massiver, die Berührungspunkte größer [Abb. 225, 226]. Einzelne Partien

⁶³⁴ Vgl. Crispolti 2006, Bd. 1, S. 77.

erscheinen verschweißt und wirken kompakt wie ein gemauerter massiver Toreingang. Betrachtet man die Skulptur jedoch von der Seite, erhält man einen Einblick in die Hohlkörper, die wie eine Kette geöffneter Muscheln wirken. Einige bestehen aus zwei Teilen⁶³⁵, die restlichen⁶³⁶ sind gewölbt in die eine oder andere Richtung gedrehte Schalen.⁶³⁷ Die Schalen sind häufig eingedellt, meist großflächig wulstartig, also nach innen und außen gewölbt mit einem Wechsel aus konvex und konkav.⁶³⁸ Hier spielt Kiesler mit der doppelten Wortbedeutung von „Shell“ im Sinne von Schale oder Muschel. Besonders bildhaft setzte er die Muschel in seinem späteren Modell einer Meditationsgrotte (1963/1964) für die New Harmony Community in New Harmony/Indiana um [Abb. 227]. Das Hauptgebäude der *Grotto of Meditation* ist wie eine gewundene Muschel geformt, das Nebengebäude wie ein Delphinkörper.

5.2.2.4 Galaxies

Die aus mehrteiligen bemalten Platten und zum Teil auch aus verbindenden Holzstücken bestehenden *Galaxies*, die über die Wand oder auch über Boden, Wand und Decke eines Raumes verteilt sein können, stellen eine einmalige, durch Kiesler genau vorgegebene Konstellation dar, die auf Zeichnungen genau festgelegt und mit Maßen versehen ist [Abb. 228–230].⁶³⁹ Kiesler räumte jedoch ein, dass es sich bei den *Galaxies* trotzdem um eine „elastische“ Komposition handelte, die je nach Beschaffenheit des Raumes verändert, das heißt gestaucht oder gedehnt werden könnte:

*„In other words, this was a spatial co-ordinate rather than a mural consisting of paintings where the observer would find himself surrounded by them, not by a solid phalanx of walls, ceiling, and floor, blocked and locked up, but by paintings placed in such strategic points of the total structure of the room that they would add up to a complete but elastic enclosure. The paintings could be moved and adjusted to different sizes for different rooms. The composition could expand or contract in any direction.“*⁶⁴⁰

Kiesler benutzte den Begriff „Galaxy“ bereits Ende der vierziger Jahre für seine *Galaxial Portraits* und zu Anfang der fünfziger Jahre für die gemalten *Galaxies*. Beide zeichnen sich durch ihre Strukturen aus mehreren voneinander getrennten Bildträgern aus.⁶⁴¹ Das Motiv verläuft über die Grenzen der einzelnen Teile und verbindet die Gruppe einer *Galaxy*. In dem Begleittext *A short Note*

⁶³⁵ Vom Boden angefangen: 1., 2., 5.

⁶³⁶ 3., 4., 6., 7., 8., 9.

⁶³⁷ Kiesler vermerkte jedoch auf seiner Zeichnung (ABB. 237), dass Nr. 6 (bei Kiesler G) ebenfalls eine Doppelschale sei.

⁶³⁸ Es gibt nur wenige Zeichnungen zu dieser Skulptur und diese unterscheiden sich durch die unterschiedliche Anordnung und Form der Shells. Bei Zeichnung KE 4822 wird nicht nur eine bloße Reihung vorgenommen, sondern es gibt eine Häufung von drei beziehungsweise vier kleineren Shells. Außerdem kommt die erste Schalenform auf einer Art Sockelplatte zu stehen. Zeichnung KE 539 zeigt eine reduzierte Anzahl von 6 *Shells* in annähernd gleicher Größe und Form mit Ausnahme der letzten, die kleiner und runder auf der Wand endet.

⁶³⁹ „Thus the intervals between the units became of major importance to the correlation of the total work. One unit closer or farther, higher or lower, from another will have a great impact on the composition of the galaxy per se and also on the observer who is drawn into this world of a man-made expanding universe. These galaxies, although they start from a minimum of three units and expand to as many as nineteen, were only an attempt at endlessness within the enclosure of a room.“, Kiesler, *Inside* 1966, S. 20f.

⁶⁴⁰ Kiesler 1957, S. 52.

⁶⁴¹ Zur Bedeutung des Begriffs „Galaxy“ bei Kiesler, siehe Sgan-Cohen 1989, S. 420.

on the *Galaxies*, der im Katalog der ersten Ausstellung gemalter *Galaxies* in der Sidney Janis Gallery 1954 erschien, beschrieb Kiesler den Zwischenraum als ebenso wichtig wie die Malerei selbst:

„While a painting is an addition to space, a galaxy is an integration with space. Therefore the intervals between the units of a galaxy are as important as the units themselves, particularly since they flow in and connect with the surrounding area.“⁶⁴²

Kieslers künstlerische Idee, auch Gemälde auf den Raum zu beziehen und das nicht nur durch die Intervalle zwischen den einzelnen Teilen einer *Galaxy*, sondern auch durch die Verteilung der einzelnen Platten über Boden, Decke und Wand, wurde von den zeitgenössischen Kritikern als umwälzende Neuerung erkannt.⁶⁴³ Auffallend ist, dass Kiesler in der Struktur der *Galaxies* Unterschiede machte. Manche Porträts bestehen aus Platten, die wie etwa im Fall von Marcel Duchamp (1947) eng nebeneinander liegen, so dass es keine Zwischenräume gibt und insgesamt die Person von Kopf bis Fuß komplett abgebildet wird, das Portrait von Hans Arp (1947) besteht nur aus einem Bildträger, wobei das Motiv hier zum Teil unterbrochen und die Person nur partiell abgebildet ist [Abb. 32, 30]. Möglicherweise sind diese ersten *Galaxial Portraits* nicht nur räumlich als „Konstellationen“ zu deuten, sondern auch als offene bewusst unabgeschlossene Bildnisse, deren Zusammensetzung aus Einzelteilen an die surrealistische Methode der Fragmentierung erinnert.⁶⁴⁴ Später sind die Platten entweder wie bei der *Large Horse Galaxy* (1954) [B.12.] auf Fußboden, Wand und Decke verteilt oder sie erscheinen frei auf der Wand angeordnet mit zum Teil winkelförmigen Holzverbindungen, wie etwa bei *Galaxy F* (Anfang 1960er Jahre) oder *Galaxy H* (1961), die wie Reminiszenzen an Rahmen von einem Element zum nächsten führen [B.14., B.16.]. Mit der *Galaxy A* (1961) experimentiert Kiesler sogar mit von der Wand abgewinkelten Paneelen, die ebenfalls durch hölzerne Elemente miteinander verbunden sind und zudem mit einem frei von der Decke hängenden Holzelement in Zusammenhang gebracht werden [B.15.]. Die partielle Loslösung von der Wand stellt eine Parallele zu den wenige Jahre vorher entstandenen *Shell Sculptures*, wie *Heloise* (1959) und *Shell Sculpture for Wall Mounting* (1958), dar.

5.2.3 Diskrepanz zwischen Form, Material und Inhalt

Betrachtet man die Titel von Kieslers Skulpturen, so wirken diese unzusammenhängend und stehen ohne Bezug zu der formalen Fragestellung, wie sie Kiesler durch den Begriff „Endless“ ausdrückte. Die Themenfelder der Titel erstrecken sich von Mythologie (Prometheus) bis Literatur (Heloise) und streifen mit *Ectoplasma*, dem früher als *Embryo* bezeichneten Element biologische und auch okkultistische Vorstellungen.⁶⁴⁵

⁶⁴² New York 1954, o. S.

⁶⁴³ Vgl. Sawin 1954, S. 21f.; Preston 1954.

⁶⁴⁴ Vgl. Schneede 2006, S. 175.

⁶⁴⁵ „Man is flesh-made, I read again, not exactly as I wrote it, in fact: man is spirit, it is printed, although no one of us has ever seen either the spirit or the soul; yet soul and spirit have a corporate implication, like a whiff, a breeze, like ectoplasm that flows in and out of our corpus, a wind through a ghost house.“ Kiesler (1956) 1966, S. 35.

Ein gemeinsames inhaltliches Konzept wird durch die Wahl der Titel nicht deutlich. Die Namen der späten Skulpturen von *Cup of Prometheus*, über *The Last Judgement* bis zu *Bucephalus* besitzen durch ihren Rückgriff auf antike Mythen und biblische Inhalte eine große Schwere, wirken aber nebeneinander merkwürdig beliebig. Neben der eher strukturellen Aufgabenstellung einer endlosen beziehungsweise unendlich erweiterbaren Skulptur, war für Kiesler offenbar eine zusätzliche, inhaltliche Ebene von großer Wichtigkeit. Die Bedeutungsschwere der Titel entspricht dabei dem Gewicht und dem künstlerischen Anspruch, den auch die Technik der Bronzeskulptur vermittelt. Dies scheint ein Hinweis darauf zu sein, dass sich Kiesler nicht nur formal von der Sachlichkeit des von ihm kritisierten Funktionalismus abheben wollte, sondern mit den unregelmäßigen Formen auch einen expressiven inhaltlichen Ausdruck suchte. Die zwei unterschiedlichen künstlerischen Ansätze bei Kieslers Skulpturen führen zu einer Diskrepanz zwischen Titel und Struktur der Arbeiten. Das dominierende und auch sehr innovative Thema der *Endless Sculpture* kommt in den erzählenden Titeln nicht zum Ausdruck.⁶⁴⁶ Am Beispiel einer gemalten *Galaxy* betonte Kiesler in einem unveröffentlichten Typoskript von 1952 das strukturelle Vorgehen, sowohl bei der Entstehung als auch der Betrachtung der Werke und stellte damit die Struktur vor das Motiv. An erster Stelle stehe ein räumliches Gefüge aus eigenständigen, aber miteinander verbundenen Teilen. Die Entscheidung sich auf das Ganze oder einen Teil zu konzentrieren liege beim Betrachter:

„The width, elevation and depth of the panels of each galaxy are strictly determined before the actual painting is begun.

These galaxies differ from paintings in that they are not one painting but a group of several; and their distances are pre-fixed in relation to each other.

While a painting is an addition to space, a galaxy is an integration with space. Therefore the intervals between the units of a galaxy are as important as the units themselves, particularly since they flow in and connect with the surrounding area.

Another difference between a galaxy and a painting is that a painting is a complete unit in itself while a galaxy is a decentralized composition; although all of its component parts are imbued with one inner relationship, each of them actually appears differentiated from the other in color, composition, technique of painting, and often in subject matter. The spectator has therefore the freedom to connect all units into one field of vision or make any of the parts the focal point of his interest.“⁶⁴⁷

Dagegen vermittelt das Material der Bronzeskulpturen eine starre, unbewegliche Form und steht nicht im Dienst der *Endless Sculpture*, die man nach Kieslers Beschreibungen mit einer ephemeren oder zumindest wandelbaren Erscheinung verbinden würde. Die zusätzliche inhaltliche Ebene nahm bereits bei Kieslers *Totem*⁶⁴⁸ ihren Anfang und war für alle späten Skulpturen Kieslers typisch. Die Wahl der Themen verbindet Kiesler mit der zeitgleichen amerikanischen Kunst und insbesondere der

⁶⁴⁶ Eine Beobachtung, die auch schon 1954 anlässlich der Ausstellung der gemalten *Horse Galaxy* in der Galerie Sidney Janis gemacht wurde: „One deep and troubling contradiction, in my opinion, in the horse galaxies is in their emotional subject-matter being made to submit so drastically to formal conditions. Pictures which are imaginative responses to a personal experience are not ideally suited to being pulled this way and cut up that way as if they were so many cubes and splashes of color. Their message is an unwelcome intruder on the formal fantasies of the designer who would be happier and more successful without them.“, Preston 1954, o.S.

⁶⁴⁷ Kiesler, *A Short Note on the Galaxies* (1952), Typoskript.

⁶⁴⁸ Vgl. Varnedoe 1984, S. 639, Abb. 958.

amerikanischen Skulptur.⁶⁴⁹ Die Frühphase des Abstrakten Expressionismus wies ebenso wie Kieslers Arbeit die Suche nach einer Ursprünglichkeit in ihren Themen auf. Mythologische Gestalten und Archetypen aber auch eine Mystifikation der Natur standen für eine besondere Betonung der künstlerischen und moralischen Relevanz. Hier handelt es sich um ein Statement der amerikanischen Künstler, die sich in ihrer Auseinandersetzung mit dem Surrealismus⁶⁵⁰ gegen eine als rein formal missverstandene europäische Abstrakte Kunst wandten,⁶⁵¹ so etwa David Smith: *Jurassic Bird* (1945), Mark Rothko: *Slow swirl by the Edge of the Sea* (1944), Adolph Gottlieb: *The Prisoners* (1946) oder Jackson Pollock: *Guardians of the Secret* (1943) [Abb. 231–234].

Das offensichtliche Nebeneinander zweier unterschiedlicher Richtungen – eines abstrakt formalen und eines emotional expressiven Ansatzes – innerhalb von Kieslers Skulpturen deutet auf seine Entwicklung und späte Verankerung innerhalb der amerikanischen Kunstszene hin.

5.3 Offene Form im räumlichen Kontext

Friedrich Kiesler schuf seine Skulpturen nicht gezielt für Räume außerhalb von Atelier, Galerie oder Museum, bewegte sich im Gegensatz etwa zu Vertretern der Minimal Art oder des Happenings nicht im öffentlichen Raum, in der Landschaft oder in anderen ausgesuchten Räumlichkeiten außerhalb des Ausstellung- beziehungsweise Museumszusammenhangs. Kiesler schuf aber sehr wohl verschiedene skulpturale Situationen, die auf Räume außerhalb eines engeren Kunstzusammenhanges verweisen. Die Verschiedenheit der Situationen entstand weniger durch einen eigenen Raum, der gleich einer Aura von der Skulptur ausgeht und vom Betrachterraum getrennt bleibt, wie ihn etwa Markus Brüderlin für die Skulpturen Giacomettis beschreibt,⁶⁵² sondern wurde vielmehr mit der Konstellation der einzelnen Teile der Skulpturen zueinander, der unterschiedlichen Art ihrer Präsentation, der Art der Einbindung des Betrachters und der ihm eröffneten Möglichkeiten sich dem Werk zu nähern, erreicht. Mit Alltäglichkeit, Bühne und Landschaft können die drei prägnantesten Kategorien für einen Bedeutungszusammenhang bei Kiesler Skulpturen beschrieben werden. Sie sollen in den folgenden Unterkapiteln näher untersucht werden.

⁶⁴⁹ „Surrealism offered one solution for the need to infuse abstract art with personal, emotional content, but Americans had little use for the European program of nihilism, ambivalence and complete capitulation to the unconscious. Instead they adopted some of the Surrealist concerns – in particular, Surrealism’s primitivizing impulse and formal characteristics – and combined them with other contemporary interests, namely science and technology. The results ranged from the surrealistically transformed Bauhaus space constructions of Richard Lippold, Ibram Lassaw and David Smith to the elegant, erotic and playful Surrealism of Calder to the more aggressive, disquieting images of Roszak, Hare, Ferber and Lipton to the powerful totemic presences and environments of Bourgeois, Noguchi, Smith, Kiesler and Hare.“, New York 1985, S. 20.

⁶⁵⁰ Vgl. Sawin 1995.

⁶⁵¹ Vgl. Varnedoe 1984, S. 629.

⁶⁵² Vgl. Brüderlin 2010, S. 32.

5.3.1 Alltagsraum

5.3.1.1 Verbindung von Kunst und Leben

Eine erste Möglichkeit Skulptur für den Betrachter zu öffnen, bestand für Kiesler darin, sie begehbar zu machen. Kieslers Aussage über seine in der Ausstellung *15 Americans* (1952) im Museum of Modern Art gezeigte *Galaxy* (1947/1948, 1951) verdeutlicht seinen Wunsch, die frühen Holzskulpturen intellektuell und auch physisch erlebbar zu machen.⁶⁵³ Damit bezog er keinen exklusiv künstlerischen Standpunkt, sondern ließ Raum für Privatheit und Alltäglichkeit, wo Skulpturen begehbare und sogar bewohnbare Objekte sein können [Abb. 235]:

*„Meine Skulptur ist eine gebrauchbare Skulptur. Man kann sowohl mit ihr als auch in ihre leben. Die Skulptur sollte nicht vom Auge allein abgetastet werden. Man sollte sich an ihre nicht nur ästhetisch, sondern auch physisch erfreuen. Sie ist eine Skulptur, die zur Entspannung dient.“*⁶⁵⁴

Hier zeigt sich Kieslers künstlerisches Selbstverständnis in Bezug auf die räumliche Behandlung von Skulptur, das er nicht nur theoretisch verfolgte, sondern auch praktisch lebte. Interessant ist in diesem Zusammenhang eine Anekdote, die von Kieslers Reaktion auf Louise Bourgeois' Arbeit *The Blind Leading The Blind* in der Galerie Peridot (1949)⁶⁵⁵ in New York berichtet [Abb. 236]:

*„Kiesler came and saw the show and he placed himself entirely inside these nine figures that were held at the top.“*⁶⁵⁶

Louise Bourgeois hatte demnach Kieslers außergewöhnlichen räumlichen Umgang mit Skulptur sehr wohl bemerkt und auch für ihre eigenen Skulpturen gebilligt. Bourgeois wurde in der Entwicklung der modernen Skulptur häufig eine Vorreiterrolle bei der Infragestellung des Objektcharakters von Skulptur zugeschrieben.⁶⁵⁷ Das Zitat zeigt jedoch, dass sich Louise Bourgeois und Friedrich Kiesler, was ihren zwanglosen, freien Umgang mit Raum und Skulptur betrifft, sehr nahe standen. Louise Bourgeois ging es allerdings bei ihren Skulpturen, im Gegensatz zu Kiesler, um die Darstellung von emotionalen Beziehungen zwischen menschlichen Figuren.⁶⁵⁸ 1941 begann sie ihre Arbeit an den später betitelten *Personnages*, hölzerne Figuren, die sie zunächst unter freiem Himmel auf dem Dach ihres Hauses in Manhattan positionierte [Abb. 237]. In den Ausstellungen der Galerie Peridot (1949, 1950), die auch Kiesler 1949 besuchte, bezog Bourgeois durch den menschlichen Maßstab und durch die direkte Platzierung der Skulpturen auf dem Galerieboden den Betrachter und den Galerieraum in die „Installation“ mit ein [Abb. 238].⁶⁵⁹

⁶⁵³ Zu den Beziehungen zwischen Skulptur und Architektur im 20. Jahrhundert, vgl. Philipp 2002, besonders S. 80–120.

⁶⁵⁴ Kiesler 1952, S. 8.

⁶⁵⁵ Vgl. *Louise Bourgeois* 1949.

⁶⁵⁶ Bourgeois im Interview mit Roberts, April 1968, zit. n. Jahn 1999, S. 99.

⁶⁵⁷ Vgl. Crone/Schaesberg 1998, S. 84.

⁶⁵⁸ „It comes naturally to me to express emotions through relations between geometrical elements, in two dimensions or three dimensions. In the Peridot exhibition the disposition of and relations between the figures, grouped in two and three or isolated, represents a readable floor graph.“, Bloch 1976, zit. n. Helfenstein 2002, S. 27.

⁶⁵⁹ Vgl. Jahn 1999, S. 25.

„... the space of the viewer becomes the space of the maker. You enter the space and manipulate objects within that space which is the privilege of the maker ... This is really the origin of the environmental sculptures, or later the Happenings. That is to say the necessity for the artist to function in a real space is carried on during the show. I took hold of the gallery... Instead of displaying pieces the place became part of the piece.“⁶⁶⁰

Fotos, die Kiesler in seiner hölzernen *Galaxy* für Nelson Rockefeller (1948/1949, 1951) sitzend zeigen, dokumentieren seinen Anspruch auf ein zwangloses räumliches und körperliches Erleben von Skulptur. Anspruch und tatsächliche Gestalt und Ausführung der Skulpturen gehen jedoch weit auseinander. Wie auch die oben genannten Fotos zeigen, sind Kieslers hölzerne *Galaxies* für einen privaten Gebrauch, für ein Zusammenleben – als Kunstobjekt oder als Möbel – nur schwer geeignet. Die sperrigen hölzernen Konstruktionen unterscheiden sich in diesem Punkt nicht von klassischen grossformatigen Skulpturen. So ist es auch kein Wunder, dass Kieslers auf den Fotografien abgebildete räumliche Inbesitznahme der Skulpturen nur eine Pose bleibt. Derselbe Eindruck stellt sich bei den Fotografien ein, die Kiesler liegend in dem Modell der *Bucephalus*-Skulptur zeigen [Abb. 239]. Auch hier entschied sich Kiesler nicht für die Gestaltung einer „Wohnskulptur“ oder „Wohnlandschaft“ wie sie etwa Design der späten sechziger Jahre realisiert wurden. Die Ausführung, das heißt die Konstruktion und Materialwahl, sei es Holz oder wie für *Bucephalus* geplant Aluminium,⁶⁶¹ bleibt traditionell bildhauerisch. Allein die vergrößerten Dimensionen machen eine auch innerräumliche Erfahrung möglich. Das „multifunktionale Möbel“⁶⁶² aus der *Art of This Century*-Ausstellung von Peggy Guggenheim gehört zu den wenigen Beispielen, die den Anspruch Skulptur und Wohnen erfüllen können, wobei es aber von Kiesler nie als eigenständige Skulptur, sondern immer nur als Möbel oder Präsentationsobjekt im Sinne eines Sockels eingesetzt wurde [Abb. 240, 241].⁶⁶³ Letztlich lassen allein Kieslers Modelle für das *Endless House* das Ziel einer bewohnbaren Skulptur konkreter werden. Der Entwurf des *Endless House* sollte Kieslers Traum einer Verbindung von Kunst und Leben in einer bewohnbaren überdimensionalen Skulptur verwirklichen [Abb. 242]. Auch wenn Kiesler bei seinen Skulpturen in der Umsetzung den letzten Schritt hin zu einer Verbindung von Kunst und Alltag nicht ging, ist das Konzept der Ausweitung des Kunstwerks in den Raum und der räumlichen Interaktion zwischen Betrachter und Objekt als wegweisende Neuerung hervorzuheben,⁶⁶¹ die Kiesler parallel zu anderen Künstlern entwickelt hat.

5.3.1.2 Interaktion zwischen Kunst und Betrachter

Bei Kieslers Skulpturen wurde vereinzelt, wie auch in Ansätzen bei seinen Entwürfen für Theaterarchitekturen oder in der Ausstellung *Art of This Century*, die Möglichkeit der Interaktion für den Betrachter geschaffen, die über Bewegung und Begehbarkeit hinaus geht. Selbst Hand anlegen konnte er in der *Kinetic Gallery* in der Ausstellung *Art of This Century*, wenn er den *Viewing*

⁶⁶⁰ Ebd., S. 27.

⁶⁶¹ Gespräch der Verfasserin mit Kieslers ehemaligem Assistenten Len Pitkowsky, 2004.

⁶⁶² Reedition durch die Firma Wittmann Möbelwerkstätten, Etsdorf, Kamp/A seit 2002.

⁶⁶³ Vgl. Frankfurt 2002, Abb. S. 33, 48f., 57, 78f.

Mechanism für Duchamps *Boite en Valise*, den *Klee-Paternoster* oder die *Shadow Box* bediente.⁶⁶⁴ Eine direkte Einflussnahme des Betrachters bei den Skulpturen kam jedoch nur selten vor. Der Betrachter hat in den meisten Fällen lediglich verschiedene Möglichkeiten sich dem Werk zu nähern. Auch wird er nicht als Bestandteil des Werkes gesehen, so wie es Allan Kaprow anlässlich der Ausstellung *Environment 1958* in der New Yorker Hansa Gallery beschrieb.⁶⁶⁵ Im Fall von *Us-You-Me* (1964/1965) sollte der Betrachter durch das Passieren einer Lichtschranke ein Augenrollen des *David* auslösen und das Schlagen des *Gongs* setzte den Motor von *Progress is the Devil* in Gang:⁶⁶⁶

*„When walking past an electric eye which is placed further away on the floor, the passerby interrupts its beam and releases one big electric spark inside the head, three rapid sparks inside the torso, and one, below, in the left arm that is resting on the hip. All three develop according to the speed at which one passes by.“*⁶⁶⁷

Bei *Bucephalus* (1962–1965) war die durch den Betrachter ausgelöste Klanginstallation wesentlich weniger irritierend vorgesehen und wurde im Zuge des posthum 2006–2008 durch die Kiesler Estate in New York realisierten und von Len Pitkowsky ausgeführten Aluminiumgusses eingerichtet:

*„Upon resting the head after entering the belly, a mechanism is touched, an interval of time elapses, and then is set in motion the sound of distant but approaching galloping horses. The sound becomes louder and louder until they are running over you, then beyond, and eventually fade into the distance. Just as the sound of the horses has disappeared, a soft, feminine voice speaks the poem that is scratched on the inner wall of the cave. This cycle is repeated as each new person(s) enters the belly.“*⁶⁶⁸

Obwohl in Arbeitsweise und Formverständnis sehr verschieden, ist die Auffassung des Raumes als künstlerisches Medium bei Kiesler mit Constantin Brancusi vergleichbar. Brancusi hatte sich bei der Gestaltung seines Ateliers, das er spätestens ab 1928 als räumliches und künstlerisches Gesamtwerk behandelte und selbst fotografisch dokumentierte, bereits mit dem Umgang von skulpturalen Formen und ihrem Verhältnis zueinander und zum Innenraum beschäftigt.⁶⁶⁹ Erst der Zwischenraum, den der Betrachter durch seine Interaktion aktivierte, verband die Objekte miteinander. Wie Pontus Hultén in Bezug auf Brancusis Atelier formulierte, schien das Kunstwerk im Falle Brancusis sogar erst durch die Begehung, also durch die Verknüpfung von Skulptur und Betrachter, im Raum erschaffen zu werden.⁶⁷⁰ Der entscheidende Unterschied zwischen beiden ist, und hier wird Kieslers Ansatz

⁶⁶⁴ Vgl. Venedig 2004, S. 250–259.

⁶⁶⁵ „In the present exhibition we do not come to look at things. We simply enter, are surrounded, and become part of what surrounds us, passively or actively according to our talents for „engagement“, in much the same way that we have moved out of the totality of the street or our home where we also played a part.“ Kaprow 1958, S. 11, vgl. Ursprung 2003, S. 50.

⁶⁶⁶ Vgl. Kiesler (1965) 1969, S. 10.

⁶⁶⁷ Ebd., S. 15.

⁶⁶⁸ Pitkowsky (o. J.), S. 2.

⁶⁶⁹ Vgl. Bach u.a. 1995, S. 285. Jürgen Partenheimer hatte dies 1977 in seiner Dissertation mit dem Titel *Die Skulptur Brancusis in der Deutung seiner Fotografie*, die er im engen Austausch mit Carola Giedion-Welcker entwickelte, bereits thematisiert.

⁶⁷⁰ „By the end of Brancusi’s life, his studio had become a great environmental work of prodigious complexity, where each detail had its part in the magnificent whole. Every object, every form and volume, was positioned so as to acquire a maximum of power and radiance. The observer’s freedom to move within this work of art is, of course, of crucial importance, for thereby he becomes another component of the work: by his manner of moving about he can even be said, in a way to create the work, or at least to create the way he sees it.“, vgl. Hultén, 1986, S. 20.

besonders deutlich, dass Brancusis Schwerpunkt immer auf der skulpturalen Einzelform lag. Kiesler hingegen benutzte die flexible bildhauerische Form, um Raum bewusst erlebbar zu machen.

Betrachtet man Kieslers einzelne raumfüllende Skulpturen näher, so ist eine sehr unterschiedliche Gewichtung der Beziehung von Skulptur, Zwischenraum und Betrachter festzustellen. Die Arbeit *The Last Judgement* (1955–1959, 1964/1965) zeigt eine frontale Ausrichtung des Arrangements, die für den Betrachter nur wenig Spielraum lässt [Abb. 243, A.6.] Er tritt in den durch die bemalten Paneele markierten Bereich wie in eine Art Heiligtum ein, wird von diesem umfassen und sieht sich der vertikalen Anordnung aus bronzenen Elementen wie einem Altar gegenüber. Die frontale Position wird auch durch einen Aluminiumquader bestätigt, der gewissermaßen als ein in die Skulptur integrierter Besuchersitz funktioniert. Der Betrachter kann sich der Skulptur räumlich annähern, indem er in den durch die Paneele markierten Kreis eintritt. Sie, und nicht erst die Wände des Ausstellungsraumes, stellen gleichzeitig auch die Grenze des Werkes dar.

Die großflächige Arbeit *Us You Me* (1963–1965) ist ebenfalls auf einen klar abgesteckten Skulpturraum innerhalb eines architektonischen Ausstellungsraumes beschränkt und wird durch die sich gegenüberliegenden, Paneele begrenzt [Abb. 244, A.28.]. Der Betrachter hat jedoch im Gegensatz zu *Last Judgement* die Freiheit, die Skulpturengruppe aus mehreren Perspektiven zu betrachten, sie zu umrunden und zu durchschreiten. Er ist in seiner Bewegung aber nicht völlig frei, sondern flaniert, geleitet durch die auf dem Boden vorgezeichneten Wege, durch das festgelegte Arrangement. Mit der Wegführung griff Kiesler ein Gestaltungsmittel auf, das er bei der Ausstellung *Blood Flames* (1947) und auch schon früher bei seinen Entwürfen für die Internationale Theaterausstellung in Wien (1924) verwendet hatte, um den Betrachter zu den von ihm beabsichtigten und kalkulierten Ansichten und Ausblicken zu führen.⁶⁷¹ Bekannt wurde diese Technik durch Herbert Bayers Gestaltung der Bauhaus-Ausstellung im MoMA (1938).

Die Skulptur *Cup of Prometheus* (1956–1959, 1964) funktioniert ähnlich wie Kieslers gemalte *Galaxies* [Abb. 245, A.7.]. Die Elemente der Skulptur sind über den Raum verteilt und zwischen Boden, Decke und Wänden verspannt. Sie wirken im Gegensatz zu *Last Judgement* oder *Us-You-Me* nicht nur in einem abgegrenzten, vorgezeichneten Bereich, sondern sind offen, luftig und für den Betrachter von allen Seiten einsehbar und erlebbar. *Cup of Prometheus* entspricht damit am ehesten dem erhobenen Anspruch eines „Environments“ als einem Geflecht aus Beziehungen im Raum, das sich als ein Kontinuum über die räumlichen Verbindungen zwischen den Objekten ausdrückt und vom Betrachter umrundet und durchschritten werden kann.

Die großen hölzernen *Galaxies* stellen eine Sonderform in Kieslers Werk dar, weil sie räumliche Konstellationen bilden, die den Betrachter, je nach Aufstellungsort, mit seiner natürlichen oder künstlichen Umgebung konfrontieren [Abb. 246, 235; A.3., A.4.]. Der Raum wird vor allem durch die Begrenzungen, in Durchblicken und Ausschnitten wahrgenommen und durch die Bewegung des Betrachters innerhalb und um die Skulptur herum. Die *Galaxies* sind im Gegensatz zu Kieslers

⁶⁷¹ „... der Gehweg zwischen den Konstruktionen mit grauem Linoleum, Kork oder Gummi bespannt, im Notfalle mit grauer Oellackfarbe bestrichen.“, Kiesler, *Ausstellungssystem* 1925, S. 141.

Ausstellungsgestaltungen offen und erlauben einen stärkeren Bezug und Austausch zwischen Innen und Außen.

Die ungefähr zeitgleichen Skulpturen von Hans Arp sind wesentlich kleiner und bilden keinen Raum aus, der von innen begehbar ist. Dagegen integrieren sie sich – so etwa in seinem Skulpturengarten in Meudon – ganz selbstverständlich, wie gewachsen in die natürliche Umgebung [Abb. 247, 248]:

„Die Kunst soll sich in der Natur verlieren. Sie soll sogar mit der Natur verwechselt werden.“⁶⁷²

Der Betrachter kann dann zwar diesen durch die Skulpturen markierten Bereich durchschreiten, Arps Arbeiten scheinen sich aber so gut in die Natur einzufügen, dass sie gewissermaßen ein Teil der Umgebung werden und so ein eigener abgegrenzter Raum eigentlich nicht mehr wahrnehmbar ist. Bei den *Ptolemäus-Plastiken* (1953) dagegen reduzierte Arp das plastische Volumen, öffnete und durchbrach die Form nach mehreren Seiten und stellte über die Durchblicke Verbindungen zwischen Skulptur und natürlicher Umgebung her [Abb. 249].⁶⁷³

Alexander Calder stellte sowohl im Außenraum wie im Innenraum mit seinen *Constellations*, *Stables* und *Mobiles* räumliche Bezugspunkte her und machte sie in Durchblicken erfahrbar.⁶⁷⁴ In der Ausstellung der Galerie Louis Carré (1946) in Paris setzte Calder die Strukturen, ähnlich wie Kiesler, für eine räumliche Verklammerung ein [Abb. 250]. Später, wie etwa in der Ausstellung am Massachusetts Institute of Technology in Cambridge (1950) stehen oder hängen sie zumeist von der Wand gelöst, frei im Raum [Abb. 251]. Ganz ohne Abgrenzungen, sei es durch Sockel oder andere Barrieren, konnte sich der Betrachter den einzelnen Skulpturen von allen Seiten und auch darunter stehend nähern und Raum über sie und durch sie hindurch wahrnehmen.⁶⁷⁵

„Nun das Mobile hat selbst wirkliche Bewegung in sich, das Stabile verkörpert wieder die alte Malidee von der eingeschlossenen Bewegung. Man muss um ein Stabile herumgehen oder durchgehen – ein Mobile tanzt vor einem.“⁶⁷⁶

Der große Unterschied zu Kiesler besteht darin, dass es sich bei Calder häufig um fragile, in der Balance gehaltene Strukturen handelt, die sich zudem in Bewegung befinden und so stetig sich verändernde ephemere Raum- und Klangkonstellationen ausbilden. Kiesler stand dem jedoch sehr offen gegenüber und sprach sich selbst, gewissermaßen in einem nächsten Schritt, für Bewegung aus:

„Of course, the next step would be to have these paintings or sculptures or sectional architecture move. Be in motion, like a human being who can lie quietly, stand fixed, but can also walk, run, jump and come back to repose. It is not difficult to imagine a magnetic wall where such objects, carrying images on their forehead or on their back, would move, guided by a built-in electro-

⁶⁷² Arp 1954, S. 84.

⁶⁷³ Vgl. Schramm 1995, S. 376.

⁶⁷⁴ Vgl. ebd., S. 376.

⁶⁷⁵ Vgl. Prather 1998, S. 229.

⁶⁷⁶ Calder/Mulas 1971, S. 72.

*magnetic force, either slowly or fast, or stop on premeditated orbits, run or move in such slow motion as the minute hand on our clock which seems, when you look at it, to stand still, yet within an hour has made a complete cycle of three hundred and sixty degrees. Now we can easily gear this power to a minute cycle, an hour cycle, or day and night cycles, and although the play would be premeditated and properly set by a mechanism like the teeth on the valve of a music box producing a desired melody, it could also have the freedom of chance movement, chance produced by the mechanism itself, or imposed by an observer, at will.*⁶⁷⁷

5.3.2 Bühnenraum

5.3.2.1 Bühnenraum und Kunstraum

Neben der Betätigung vieler amerikanischer Künstler der fünfziger und sechziger Jahre als Bühnenbilder, stellt der prozesshafte Aspekt des Theaters ein grundsätzlich richtungsweisendes Element für die Kunst der sechziger Jahre dar und spielt sowohl bei Kiesler wie auch bei John Cage, Robert Rauschenberg oder Allan Kaprow eine große Rolle für die Struktur ihrer Werke.⁶⁷⁸ Die Metapher des Theaters oder der Theatralik wurde zum einen im Sinne einer Annäherung von Kunst und Leben durch die Künstler selbst verwendet.⁶⁷⁹ Zum anderen wurden sowohl Kunstwerke, wie etwa die Mobiles von Alexander Calder,⁶⁸⁰ und auch die Künstler selbst, im Besonderen Jackson Pollock, als Akteure⁶⁸¹ verstanden.

Die räumliche Ausweitung des Werkes und die Vermischung von Objektraum und Betrachtterraum waren bereits Gegenstand von Kieslers ersten Bühnenentwürfen zu Beginn der zwanziger Jahre. War die Trennung zwischen Bühne und Betrachter in der Inszenierung von *W.U.R.* (1923) noch konventionell, so versuchte Kiesler mit der Wiener *Raumbühne* (1924), das Spiel der Akteure den Zuschauern anzunähern. Das Modell des *Universal. The Endless Theatre without Stage* (1925) trieb diesen dynamischen Gedanken noch weiter, indem das Theaterspiel kreisend und die Zuschauerränge in Bewegung gedacht waren.⁶⁸² Bei Kieslers Entwurf für das *Film Guild Cinema* (1928/1929) stand das Verhältnis zwischen Betrachter und Projektion im Mittelpunkt. Die Aufhebung von fest zugeschriebenen räumlichen Positionen in Theater- und Lichtspiel und damit auch der Rollen von Betrachter und Schauspieler führte zu einer Reduktion der Distanz bis hin zu einem Gefühl der möglichen Austauschbarkeit zwischen Objekt und Betrachter. Den nächsten Schritt hin zu einem freien, zwischen Akteur und Zuschauer interaktiven Theater hat Kiesler allerdings nicht vollzogen.

Kieslers spätere Theaterinszenierungen für die Juillard School of Music in New York (1933–1956) fanden nicht in einem architektonisch experimentellen Rahmen statt. Die für gewöhnliche

⁶⁷⁷ Kiesler (1959) 1966, S. 214.

⁶⁷⁸ Vgl. Krauss 1999, S. 204.

⁶⁷⁹ Interessanterweise formuliert Cage die angestrebte Richtung des Theaters, wohingegen Kiesler aus dem Theaterumfeld kommt. Cage: „Where do we go from here? Towards theatre. That art more than music resembles nature.“, siehe Cage (1957) 1961, S. 12.

⁶⁸⁰ „By the mid 1930s Martha Graham saw in the mobiles the innate drama of their performance and had several enlarged to function as ‘Plastic interludes’ during dance performances of her group“, Krauss 1999, S. 218.

⁶⁸¹ Rosenberg 1952, S. 25; Ursprung deutet Allan Kaprows Charakterisierung Pollocks in seinem Aufsatz *The Legacy of Jackson Pollock* (1958) als „Image des Künstlers als Akteur *innerhalb* eines Szenarios“, vgl. Ursprung 2003, S. 61f.

⁶⁸² Vgl. Kiesler/Heap 1926, S. 6.

Guckkastenbühnen entworfenen Bühnenbilder hatten daher auch weniger das Verhältnis von Objekt und Betrachter zum Thema, sondern loteten vielmehr die Möglichkeiten des abgesteckten Bühnenraums für die Interaktion zwischen Schauspieler und Objekt aus. Bei seiner Erkundung des Theaterraums griff Kiesler auf zeitgleiche Vorstellungen des Tanztheoretikers Rudolf von Laban und auf den Ausdruckstanz seiner Schülerin Mary Wigman zurück. Kiesler teilte mit Laban und Wigman das Interesse am freien Raum zwischen den Elementen des Bühnenbildes. Sie verfolgten mit ihrem Tanzstil, der sich durch eine Orientierung in alle Richtungen und einem Wechsel aus An- und Entspannung auszeichnet, eine körperliche Bewusstwerdung und Erkundung des Raumes:⁶⁸³

„There was at one time a new start. I mean the exploration of space by Mary Wigman, based on the principles of her teacher Laban. Yes, it was a break-through. I remember very well the impression her choreography made on me and the discussion we had about it. Her aim at the time was to define space deliberately, no matter how big or small, to involve the onlooking audience with space-time.“⁶⁸⁴

Kiesler entschied sich bei einigen Bühnenentwürfen, wie etwa *Helen Retires* (1934), *In the Pasha's Garden* (1935), *No Exit* (1946), *Oedipus Rex* (1948), *The Poor Sailor* (1948), *Angelique* (1948), *The Magic Flute* (1949) oder *The Tempest* (1952, 1954/1955) nicht für ein herkömmliches erzählendes Bühnenbild, das nur den inhaltlichen Zwecken des Stückes diene [Abb. 252–258]. Seine Arbeitsweise bestand vielmehr, ebenso wie zeitgleich bei Isamu Noguchi, aus einem Umgang mit mehr oder weniger abstrakten skulpturalen Raumkonstellationen. Diese sind entweder, wie häufig bei Noguchi, aus einzelnen meist autonomen Elementen zusammengesetzt oder können, wie bei Kieslers Entwurf für *The Poor Sailor*, später zu eigenständigen Skulpturen, den hölzernen *Galaxies*, umgearbeitet werden. Das Verhältnis zwischen Schauspieler beziehungsweise Tänzer und Bühnendekoration entsprach bei Kiesler wie auch bei Noguchi dem Verhältnis von Betrachter und Kunstobjekt. Es entstand ein Ensemble aus skulpturalen Formen, das in einem räumlich begrenzten Feld wirkt. Zum einen ist es der Bühnenraum, in dem der Schauspieler agiert, zum anderen der „Kunstraum“, in den der Betrachter eintritt. Für das Theaterstück wie auch für das Kunstwerk ist der begehbare Raum für das Gesamtbild und das Funktionieren zwischen den Elementen ebenso wichtig wie die Objekte selbst. Wie Noguchi bemerkte, blieb es nicht allein bei der Möglichkeit der „Begehbarkeit“, sondern der Akteur beziehungsweise Tänzer gestaltete durch seine Bewegung den Raum. Dieser „animierte“ Raum und nicht das „Objekt“ stellte seiner Meinung nach die eigentliche Skulptur dar:

„To me, Objects are quite incidental and used only as a convenience. A prop is a prop. I'm talking about something beyond that – something that permeates space. In 1935 I did Frontier. I used a rope, nothing else. It's not the rope that is the sculpture, but it is the space which it creates that is the sculpture. It is an illusion of space. It is not flat like a painting used as a backdrop. It is a three-dimensional perspective. It bisects the theater space. Therefore, it creates the whole box into a

⁶⁸³ Vgl. Partsch-Bergsohn/Bergsohn 2003, S. 11; Laban 1950.

⁶⁸⁴ Kiesler, *Inside* 1966, S. 392f.

*spatial concept. And it is in that spatial concept that Martha moves and creates her dances. In that sense, Martha is a sculptor herself.*⁶⁸⁵

Kieslers Positionierung von Einzelformen im Raum wie er sie anhand von Bühnenbildern erprobte, verband ihn mit Isamu Noguchi. Kiesler entwarf 1951 und 1952 zwei Bühnenbilder für Martha Graham – *Canticle for Innocent Comedians* (1952) und *The Triumph of St. Joan* (1951). Die meisten Bühnenbilder für Martha Graham – insgesamt fünfzehn⁶⁸⁶ – gestaltete jedoch Noguchi während der vierziger und fünfziger Jahre. Noguchi spielte bei seinen Bühnendekorationen ein großes Formenvokabular durch, das aber in vielen Fällen nicht nur als reines Bühnenbild, sondern als ein Arrangement von Einzelskulpturen gesehen werden kann, wie etwa bei *Herodiade* (1944),⁶⁸⁷ *Errand into the Maze* (1947),⁶⁸⁸ *Judith* (1950)⁶⁸⁹ oder *Voyage* (1953) [Abb. 259–262].⁶⁹⁰ Was das Verhältnis von Einzelform und Gesamtgestaltung betrifft, so scheint Noguchi bei seinen Bühnenentwürfen mehr als Kiesler der Einzelform verbunden geblieben zu sein. Die Skulpturen wurden von ihm entweder bewusst vereinzelt oder als Gruppe angeordnet, deren Teile in ihrer Positionierung exakt aufeinander abgestimmt waren. Ein Vorgehen, das stark an die Aufstellung der Skulpturen im Atelier seines Lehrers Constantin Brancusi erinnert. Das Bühnenbild zu Martha Grahams *Herodiade* (1944) setzte er aus räumlich ausbalancierten Formen zusammen, die seinen Skulpturen aus den vierziger Jahren mit ineinander gehängten Marmorplatten, wie etwa *Kouros* (1946), *Trinity* (1945) oder *Avatar* (1947) gleichen [Abb. 263–265]. Kiesler ging den umgekehrten Weg. Er nahm im Gegensatz zu Noguchi die Bühne und die Inszenierung des Raumes – wie bei seinen Ausstellungsgestaltungen – als Einheit wahr und löste später Elemente aus dem Zusammenhang, wie etwa die architektonische Struktur aus Darius Milhauds *The Poor Sailor*, oder die Paneele aus der *The Magic Flute* um sie als raumbildende Einzel-Skulpturen weiterzuentwickeln. Außer den hölzernen Galaxies scheinen einzig die Paneele aus *The Last Judgment* (1955–1959, 1954/1965) in direktem Zusammenhang mit einem Bühnenentwurf, in diesem Fall *The Magic Flute*, zu stehen.⁶⁹¹ Ein anderes Beispiel für eine Parallele zwischen Theater-, Architektur- und Skulpturentwürfen ist eine Zeichnung für den *Poor Sailor*, der eine alternative Behausung für den „Freund des Seemanns“ auf der linken Bühnenseite darstellt.⁶⁹² Hier führte Kiesler eine Hütte in Form einer Muschel ein und nahm damit spätere *Shell-Sculptures* oder auch die Form für die *Grotto of Meditation* (1963) vorweg.

Im Unterschied zu seinen Skulpturen verwendete Kiesler auf der Bühne auch experimentelle, neuartige Techniken, wie etwa Fotografie oder Projektion, so etwa bei den Bühnenbildern von *In the Pasha's Garden*, *Enrico IV*, *Der Freischütz*, *The Magic Flute*.⁶⁹³ Allerdings waren nicht alle von Kieslers Bühnenbilder avantgardistisch. Der Großteil bestand aus figürlichen Darstellungen mit historischen Kostümen in einer eher expressionistischen Tradition, wie etwa *Les contes d'Hoffmann*

⁶⁸⁵ Tracy (1986) 1994, S. 80.

⁶⁸⁶ Vgl. Tracy 2001, S. 4.

⁶⁸⁷ Vgl. ebd., Abb. S. 39–43.

⁶⁸⁸ Vgl. ebd., Abb. S. 84–90.

⁶⁸⁹ Vgl. ebd., Abb. S. 128–131.

⁶⁹⁰ Vgl. ebd., Abb. S. 134f.

⁶⁹¹ Die Idee für die Paneele kamen Kiesler laut Len Pitkowsky durch die Zauberflöten-Inszenierung, Gespräch der Verfasserin mit Len Pitkowsky, 19.11.2004.

⁶⁹² Dias Nr. 2079, 843, AFKW.

⁶⁹³ Vgl. Held 1982, S. 105, 116, 126, 142.

(1939), *Le Donne Curiose* (1940) oder das realisierte Bühnenbild für *No Exit* (1946) [Abb. 266].⁶⁹⁴ Nur in den Entwürfen zu *No Exit* wurden abstrakte Elemente erprobt. Hier ging Kiesler sogar eine ganze Reihe von Stilen und Formen durch, die er offenbar zur besseren Illustration von Sartres existentialistischem Stück heranzog [Abb. 267, 268].⁶⁹⁵ Holz spielte zunächst, bei manchen Stücken auch themenbedingt, eine größere Rolle. So wurde in *Riders to the Sea* (1946) im Vergleich zum ein Jahr späteren *Poor Sailor* noch eine ganz einfache Holzhütte als Bühnenbild verwendet [Abb. 269]. Herausragend – sowohl hinsichtlich der Konstruktion wie auch der räumlichen Gliederung der Bühne mitsamt der Einbettung des Orchesters – ist dagegen Kieslers Gestaltung für *The Tempest* (ab 1952, 1954/1955) [Abb. 270].⁶⁹⁶ Hier wurde eine gewundene Rampe aus treibholzähnlichen Planken mit Mast- und Segelelementen durch den Raum geführt, auf dem sich Sänger und Tänzer bewegten. Eine ähnliche Integration von vorgegebenen Wegen fand sich sowohl bei Kieslers Ausstellungsgestaltungen, etwa bei der *Leger-Träger-Konstruktion* der Wiener Theaterausstellung (1924), wie auch bei der raumfüllenden Installation von *Us-You-Me* (1964/1965). Für *The Tempest* setzte Kiesler grob behauenes Holz ein, wie er es ähnlich bei den frühen Skulpturen, angefangen beim *Totem* (1947) und den hölzernen *Galaxies* (1947/1948), aber auch später beim *Cup of Prometheus* (1956–1959) verwendet hat. Innerhalb der Skulpturen unterscheiden sich die beiden hölzernen *Galaxies* in der Materialwahl stark von Kieslers späteren Arbeiten, die mehrheitlich aus Bronze und anderen Metallgussverfahren, wie etwa Aluminium gefertigt sind.

5.3.2.2 Räumliche Inszenierung

Kieslers Skulpturen, deren Titel wie Namen von Theaterstücken klingen, erhalten durch ihr Gewicht, die Dauerhaftigkeit des Materials und die über den menschlichen Maßstab hinausreichende Dimensionierung eine große Schwere. Ähnlich wie bei den Großskulpturen des Amerikaners Mark di Suvero, etwa *Ladder Piece* (1961–1962) oder *Che Faro Senza Euridice* (1959–1960) [Abb. 271, 272], benutzte Kiesler religiöse und mythologische Themen oder wie im Falle von *Us-You-Me* eine weltumspannende Thematik verbunden mit einer gezielten „Monumentalisierung“ über das Material und die räumliche „Inszenierung“,⁶⁹⁷ um universale Aussagen zu treffen. Aus diesem Blickwinkel rückt die künstlerische Auseinandersetzung mit Raum in den Hintergrund und raumbildende Einheiten, wie etwa die Paneele bei *The Last Judgment* oder einzelne Elemente wie *Ectoplasm* bei *The Cup of Prometheus* bekommen eine andere Bedeutung. Sie sind nicht mehr nur Ausdruck für die räumliche Verspannung oder das „Kontinuum“ im Raum, sondern sind – ebenso wie die Tür bei *Birth of a Lake* oder der Aluminiumsitz bei *The Last Judgment* (1955–1959) – auch szenografische⁶⁹⁸

⁶⁹⁴ Wobei zu berücksichtigen ist, dass Kiesler nicht immer seinen bevorzugten Entwurf ausführen konnte. Dies trifft sicherlich auf *No Exit* zu, vgl. Lesák 2012, S. 92.

⁶⁹⁵ Held nennt hier für die über 80 vorbereitenden Zeichnung fünf Gruppen von Lösungsmöglichkeiten: „the road“, „the island“, „the pedestal“, „the surrealist“ und „the funnel“, vgl. Held 1982, S. 128.

⁶⁹⁶ *The Tempest* in Zusammenarbeit mit Basil Langton (Juli 1952 Martha's Vineyard/ Rice Playhouse; Dec 1954 Cleveland/Antioch Area Theatre; Sep 1955 Ellenville Music Festival), vgl. Held 1982, S. 139f; Lesák 2012, S. 106.

⁶⁹⁷ Über Szenografie und Inszenierung als Gestaltungsmittel, vgl. Fülcher 2009, S. 29–31.

⁶⁹⁸ Zur Geschichte der Szenografie und der Begriffsbildung, vgl. *archithese* 40 (2010), H. 4, darin: Stephan Trüby, *Die gesprengte Skene. Eine kurze Geschichte der Szenografie*, S. 36–41; Rahel Kesselring, *Gedanken zur Eingrenzung und Aufweitung eines Begriffes*, S. 42f. Über „Kunst“ bemerkt Kesselring: „Installation und Performance können im weiteren Umfeld zum Bereich der Szenografie gezählt werden. Die Übergänge zwischen den einzelnen Disziplinen sind fließend, die verwendeten Mittel oft identisch. So gesehen könnte Szenografie eher als Arbeitsweise bezeichnet werden denn als isolierte Disziplin.“

Elemente für eine bühnenhafte Kulisse.⁶⁹⁹ Kiesler setzte bei seinen Skulpturen „Monumentalität“⁷⁰⁰ gezielt für eine Inszenierung ein. „Monumentalität“ im Sinne einer Verstärkung der „Wirkung“⁷⁰¹ erinnert an das Vorgehen der Abstrakten Expressionisten, die in der Malerei überdimensionale Bildträger mit mythologischen Inhalten kombinierten. Bei beiden ist die Beschäftigung mit Mythologie auf Anregungen durch surrealistische Werke zurückzuführen. Bei Kiesler kam eine spielerische Übersteigerung oder Überzeichnung der Inhalte und des Ausdrucks hinzu, wie er sie am Theater und bei der Ausstellungs- und Schaufenstergestaltung einsetzte, um eine starke Fernwirkung zu erzeugen. Eine grundsätzliche Parallele zwischen Bühnenbild und Skulptur bei Kiesler scheint auch die formal „polarisierende Gestaltung“⁷⁰² zu sein, die sowohl beim *Poor Sailor* wie auch bei der Gegenüberstellung von oben und unten in *The Last Judgment* oder *Gong* und *David* beziehungsweise der gemalten Tafeln mit einem Flugzeugabsturz und einem Baustellenschild am jeweiligen Ende von *Us-You-Me* zu finden ist. In der Kunst kippte Kieslers Hang zur Übersteigerung, trotz eines Augenzwinkerns hier und da, leicht ins Pathetische. Der Betrachter wird zwischen analytischer Raumerkundung einerseits und mystischer Schwere andererseits hin- und hergerissen.

5.3.3 Landschaftsraum

Das räumliche „Kontinuum“ innerhalb einer Skulptur verglich Kiesler mit dem Fluss einer Landschaft. Wie die Bestandteile der Landschaft, die sich in einer natürlichen Ordnung in den Raum erstrecken, sollte sich in seinen Environments eine selbstverständliche räumliche Anordnung der Objekte aus einzelnen Formen zu einem organischen Ganzen zusammenfügen. Mit der Annahme, ein durch Menschen geschaffenes Kunstwerk könne in seiner Selbstverständlichkeit und Konsequenz den Regeln und Gesetzen der Natur entsprechen, formulierte Kiesler einen Absolutheitsanspruch an Künstler und Kunstwerk:

*„Its new content is that continuum. I can only describe how I and friends felt when we confronted an early galaxial sculpture of mine in Paris. This content seems to have the ritual of a landscape, the embrace of space...“*⁷⁰³

Die Werkgruppe von Kieslers *Landscapes* kann in diesem Zusammenhang gewissermaßen als modellhafte Illustration des Themas Natur und Kunst angesehen werden. Bei den in den sechziger Jahren entstandenen bronzenen Skulpturen, wie etwa *Marriage of Heaven and Earth* (1961–1962), *The Prairie* (1961–1964), *The Earth's Finger* (1962–1963), *The Savior has risen* (1964), *Arise Men* (1964–1965) handelt es sich um tischartige Objekte, die auf begrenztem Raum eine Anordnung von Einzelformen präsentieren [Abb. 273–277].

⁶⁹⁹ Bogner vergleicht sowohl *The Last Judgment* wie auch *Us-You-Me* mit einem Bühnenbild beziehungsweise mit „einer Szene auf einer Bühne“, vgl. Bogner 2012, S. 128

⁷⁰⁰ Über die Reflexion des Monumentalen in Architektur und Kunst seit 1945, vgl. Ruhl 2011.

⁷⁰¹ Anette Urban beschreibt die „Entsemantisierung“ des Monumentalen in der Moderne und die „primäre“ Definition als „Wirkung“ und verweist auf Wilhelm Worringer und denen auf August Schmarsow gestützte Definition des Monumentalen als „Abstraktion des Konstanten“, vgl. Urban 2011, S. 145.

⁷⁰² „...two or more visual elements are imbued with opposing characteristics and placed within the stage environment. The interaction of these visual elements allows the relationship between them to be understood on an emotional, intuitive level.“, Held 1982, S. 147.

⁷⁰³ Kiesler, *Inside* 1966, S. 28

Dieser Modell-Charakter der Skulpturen erinnert an ähnliche Formen von Alberto Giacometti und Isamu Noguchi. Neben dem architektonischen Modell *Palais à quatre heures du matin* (1932) schuf Giacometti im selben Jahr mit *Paysage-tête couchée*, *On ne joue plus* oder *Projet pour une place* Landschafts- beziehungsweise Platzmodelle, die eine Anordnung von Figuren in einer horizontalen Fläche zeigen [Abb. 278–281]. Sie erinnern nicht nur an Landschaften mit markanten Erhebungen und Vertiefungen, sondern auch an Spielfelder oder Spielbretter.⁷⁰⁴ Eine surrealistische Vermischung von äußerer und innerer Realität, wie sie Giacometti mit seinen Modellen darstellte,⁷⁰⁵ war bei Kiesler sicher nicht beabsichtigt. Ihm schien es ausschließlich um eine abstrahierte räumliche Konstellation zu gehen, die sich auf das Ideal des natürlichen Vorbildes bezog und es in Modellform vorführte. Dass eine Umsetzung der *Landscapes* in einem größeren Maßstab geplant war, lässt sich nach Einsicht von Aufzeichnungen und Skizzenmaterial nicht bestätigen.

Isamu Noguchis Landschaftsmodelle sind im Vergleich zu Kieslers *Landscapes* als künstlerische Form eigenständiger. Wie auch Giacomettis Arbeiten bilden sie nicht nur eine Idee ab, sondern entwickeln eine eigene Ästhetik in der Fläche [Abb. 282]. Kiesler ging bei den *Landscapes* in seiner künstlerischen Sprache keine neuen Wege, sondern blieb bei der Materialwahl und Oberflächenbearbeitung seinen früheren Bronzeskulpturen treu. Für Kieslers Werk scheinen die *Landscapes* weniger in ihrer künstlerischen Form, sondern vor allem aufgrund der gedanklichen Verbindung zwischen Landschaft, Fläche und Skulptur entscheidend. Mit dem Bezug auf eine natürliche räumliche Anordnung, wie die der Landschaft, schien Kiesler das künstlerische räumliche Konzept seiner Arbeiten legitimieren zu wollen. Kieslers Ziel war also letztendlich eine Kunstform, die in ihrer selbstverständlichen, unarrangierten Erscheinung einer natürlich gewachsenen Umgebung entsprechen sollte.

Eine Erweiterung des Gedankens von der Skulptur als Landschaft stellt Kieslers spätes Werk *Us-You-Me* (1964/65) dar. Wie eine Art neuzeitliche „Weltlandschaft“ bildet es in Beispielen das moderne, urbane Leben ab. Eine universalische Erzählung, die sich eingeklemmt zwischen Baustellenschild und Flugzeugabsturz unter dem strengen Blick eines augenrollenden *David* abspielt, der lässig auf die Hüfte gestützt, seinen Revolver zückt, sobald er auf einen schlechtgelaunten Betrachter trifft.⁷⁰⁶ Die Figur des *David*, ehemals von Michelangelo als politische Allegorie gebraucht, wurde von Kiesler hier ironisch als kompetenter kunsthistorischer Zeuge eingesetzt. *Us-You-Me* zeugt von einem humorvollen und ironischen Blick auf die Welt und beweist Kiesler Bühnentalent. Möglicherweise ist auch der oben beschriebene zwanglose Umgang mit den Skulpturen *Galaxy* (1947/1948) und *Bucephalus* (1962–1965) auf die Kritik an einem übertriebenen Respekt gegenüber Kunstwerken zurückzuführen. Dass sich Kiesler bei seinem Blick auf das alltägliche Treiben ein Augenzwinkern nicht verkneifen konnte, wird bei *Us-You-Me* nicht nur durch die Gestalt des *David*, sondern auch durch die Figur *Progress is the Devil* [Abb. 283], einen von einem Waschmaschinenmotor angetriebenen und mit Münzen klingelnden Fetisch deutlich, der anspringt sobald der grosse bronzene Gong ertönt.

⁷⁰⁴ Vgl. Umland 2001, S. 23

⁷⁰⁵ Vgl. Klemm, *Alberto Giacometti 1901–1966*, 2001, S. 93

⁷⁰⁶ Kiesler (1965) 1969, S. 2.

6. „Creation-Mutation“: Ein offenes künstlerisches Konzept

Im Zentrum dieses Kapitels steht Kieslers künstlerisches Konzept, das sich durch einen unkonventionellen Umgang mit dem Rollen- und Selbstverständnis von Künstlern und Architekten und durch eine Reihe von „Grenzüberschreitungen“ auszeichnet. Kieslers Ansatz ist der Tradition einer Verweigerungshaltung und Infragestellung, wie sie durch die „Anti-Kunst“⁷⁰⁷ mit Dada und Surrealismus angestoßen wurde, verpflichtet, die eine generelle Offenheit gegenüber Neudefinitionen von künstlerischen Inhalten, Formen, Techniken und Arbeitsprozessen in der Kunst der fünfziger und sechziger Jahre bewirkte.

In Kieslers Umkreis, besonders innerhalb der nächstjüngeren Künstlergeneration in New York, kann seit den späten vierziger Jahren eine Tendenz zur Erweiterung der künstlerischen Arbeitsmethoden und zur verstärkten Thematisierung von Prozessen beobachtet werden. Momentaufnahmen von Prozessen sind in der gestischen Malerei und Skulptur abzulesen,⁷⁰⁸ Prozesse bilden beim Happening die Struktur des spontan sich ereignenden und bei der Performance des aufgeführten Werkes, das einmalig und nicht reproduzierbar ist,⁷⁰⁹ oder sie sind wie in der Land Art ab Ende der sechziger Jahre eine Nachwirkung, der die Werke – wie etwa durch Verwitterung oder Zerstörung – bewusst ausgesetzt werden, um den zeitlichen Moment des Übergangs und die Eigenschaft der Vergänglichkeit zu thematisieren.⁷¹⁰ Kieslers persönlicher Standpunkt im amerikanischen Kontext ließ ihn zu einem Vorläufer und auch Vorbild für die nachfolgende Künstlergeneration mit etwa Robert Rauschenberg oder Allan Kaprow werden [Abb. 284–287].⁷¹¹ Er nahm dabei eine Art Zwischenposition ein, in dem er zwar über Inhalte der europäischen Avantgarde der Vorkriegszeit hinausging und sich dem prozesshaften Denken der jüngeren New Yorker Künstler annäherte, aber, was seine Idealvorstellung von Kunst und Architektur betraf, sein Leben lang dem universalen Anspruch verbunden blieb, wie er ihn über den Neoplastizismus und italienischen Futurismus kennengelernt hatte.

Die Weiterentwicklung des surrealistischen Automatismus mit einer höheren Bewertung des künstlerischen Aktes gegenüber dem Bildthema durch die Abstrakten Expressionisten,⁷¹² und im Besonderen die Betonung der künstlerischen Geste bei Jackson Pollock wurden und werden noch heute als ein Höhepunkt und Wendepunkt in der modernen Kunst angesehen.⁷¹³ Kieslers Position gegenüber einer prozesshaften Kunst zeigt sich beispielhaft an der Beurteilung und Deutung von Jackson Pollocks Werk, die sich von seinen jüngeren Zeitgenossen, wie etwa von Allan Kaprow, stark unterschied. In seinem 1958 in der Zeitschrift *Art News* erschienenen Aufsatz leitete Allan Kaprow aus Pollocks „Action Painting“ die Forderung einer Erweiterung der Kunst in die Alltäglichkeit hin ab,

⁷⁰⁷ Zum Begriff der „Anti-Kunst“, vgl. Köhler 1973, S. 81; Bürger 1974, S. 72.

⁷⁰⁸ Vgl. Thierolf 2002, S. 28.

⁷⁰⁹ Vgl. Ursprung 2010, S. 235.

⁷¹⁰ Vgl. Krauss 1999, S. 282f.

⁷¹¹ Vgl. Ursprung 2003, S. 56; Krejci 2003, S. 13.

⁷¹² Vgl. Lachner 1978, S. 78.

⁷¹³ Vgl. Pollock-Artikel im *Life magazine* „Is he the greatest living painter in the United States?“ 27 (1949), H. 6, S. 42, 43, 45; Morris 1968, S. 33f.; Kerber 1971, S. 88; Wedewer 1976, S. 16; Guilbaut 1983, S. 110–113, 209–217; Jackson Pollock 1999, S. 6; Werkner 2007, S. 24f.; über die zeitgenössische Einordnung im Kreis der Abstrakten Expressionisten durch Harold Rosenberg und Clement Greenberg vgl. Kleeblatt 2008; Literaturüberblick zu Pollock als „amerikanisches Phänomen“ bei Nancy Jachec 2011, S. 42–44.

wie er sie mit der prozesshaften und einmaligen künstlerischen Form seiner Happenings praktizierte.⁷¹⁴ Kiesler zeigte im Gegensatz zu Kaprow wenig Interesse an der Konfrontation oder Einbettung der Werke in alltägliche Kontexte, also an einer Verlagerung der Orte an denen Kunst stattfindet, sondern deutete ein Jahr zuvor die Ausweitung der Bildfläche und die Unbegrenztheit von Pollocks Drippings allein abstrakt-räumlich.

„Paintings, in the last decade, have strangely grown wider, much wider; particularly wider (not so much elongated). In France, in America, there was and is a growing tendency to expand the canvas from 2 to 20 feet in width. Few galleries are equipped to handle such space-monsters. Fewer private clients have room for it. The prices are accordingly larger too –yet the tendency persists, and it is not a fad. It is simply the need to expand beyond frames, beyond borders; a tendency to break through enclosings, be they of gold or simple wood baguettes or be they blocking walls to the left and right of a painting a scream for elbow-room, for breathing-space.“⁷¹⁵

Auch die Bedeutung, die das einflussreiche Buch des amerikanischen Philosophen und Vertreters des Pragmatismus John Dewey, *Art as Experience* (1934), sowohl für Kieslers wie für die nachfolgende Künstlergeneration besaß, muss als sehr unterschiedlich eingeschätzt werden.⁷¹⁶ Waren Deweys Ausführungen für Kaprow eine Bestätigung für eine Aufwertung des Alltäglichen in der Kunst,⁷¹⁷ so scheint für Kiesler mehr die generelle Betonung des Prozesshaften von Interesse gewesen zu sein.⁷¹⁸

Die Offenheit und das Interesse am Prozesshaften in Kieslers künstlerischer Haltung lässt sich begrifflich an der für sein Werk zentralen Bezeichnung „Endless“⁷¹⁹ und deren Anwendung sowohl auf Architektur wie auf Skulptur festmachen. Die grundlegende Aussage, die Kiesler damit hinsichtlich seines Werkbegriffes vertrat, ist die Ablehnung einer definitiv gültigen Lösung, eines abgeschlossenen vollendeten Kunstwerkes und stattdessen die Betonung des unabgeschlossenen Entwicklungsprozesses. Die langfristige zeitliche Entwicklung, die Kiesler mit dem Begriff „Endless“ formulierte, stellt in ihrer Form des Prozesshaften eine Art Alternative zur Einmaligkeit und Unreproduzierbarkeit der Happenings dar. „Endless“ bedeutet zwar – wie bei den *Endless Sculptures* oder den *Endless House*-Modellen – ein sichtbares, materialisiertes Werk, jedoch ohne definitive Form, da zumindest theoretisch von Kiesler keine Vollendung vorgesehen war. Hier spielt Kieslers organische Kunstauffassung mit der Gleichsetzung von künstlerischen und stetig fortschreitenden

⁷¹⁴ „Pollock as I see him, left us at the point where we must become preoccupied with and even dazzled by the space and objects of our everyday life, either our bodies, clothes, rooms, or, if need be, the vastness of Forty-Second Street. [...] The young artists of today need no longer say ‘I am a painter’ or ‘a poet’ or ‘a dancer’. He is simply an ‘artist’. All will be open to him. He will discover out of ordinary things the meaning of ordinariness. He will not try to make them extraordinary. Only their real meaning will be stated.“, Kaprow, *The Legacy* 1958, S. 56f.; vgl. Kelley 1994, S. 48; Ursprung 2003, S. 60–66.

⁷¹⁵ Kiesler 1957, S. 50.

⁷¹⁶ Das Buch lässt sich sowohl in Kieslers wie auch in Kaprows Bibliothek nachweisen, vgl. Bücherinventar Kiesler, AFKW. Das Buch selbst ist aber leider nicht in den Bestand des AFKW gelangt; zu Kaprow vgl. Ursprung 2003, S. 75, Anm. 101.

⁷¹⁷ Vgl. Kelley 1994, S. 51f.; Ursprung 2003, S. 75f.

⁷¹⁸ So beschreibt Dewey etwa die natürliche und künstlerische Formfindung als eine „dynamische Ordnung“, was Kieslers Auffassung sehr nahe kommt: „Das Wunder lebendiger organischer Anpassung durch Ausweitung (statt durch Zusammenziehung und passive Anpassung) vollzieht sich tatsächlich. Hier wird im Keim ein Zustand des Ausgleichs und der Harmonie durch Rhythmus erzielt. Ein Gleichgewicht stellt sich nicht durch trägen Mechanismus ein; es entsteht auf Grund von Spannung. In der Natur, selbst unterhalb der Stufe des Lebendigen, gibt es etwas, das mehr ist als bloße fließende Veränderung. Immer wenn ein stabiles, wenn auch in sich bewegliches Gleichgewicht erreicht wird, entsteht Form. Veränderungen durchdringen und erhalten einander. Wo immer dieser Zusammenhang besteht, herrscht Dauer. Ordnung ist nicht etwa von außen auferlegt, sondern besteht aus der harmonischen Interaktion, die die Energien gegenseitig aufrechterhalten.“, Dewey 1980, S. 22.

⁷¹⁹ Vgl. Kapitel 5.1.

natürlichen Wachstums- und Entwicklungs-Prozessen eine zentrale Rolle, die eine besondere Nähe zu Kieslers langjährigem Künstlerfreund Hans Arp aufweisen. In der Praxis lässt sich das offene künstlerische Konzept Kieslers neben den im fünften Kapitel thematisierten „offenen Formen“ und „offenen Strukturen“ vor allem am Arbeitsprozess ablesen, der im Mittelpunkt dieses Kapitels steht.

Der Ausdruck von Offenheit und Flexibilität rückt aktuell immer mehr in den Vordergrund der Kiesler-Rezeption und stellt auch – wie die Resonanz auf Kiesler-Symposien zeigt – eine beispielhafte geistige Haltung für zeitgenössische Architekten, wie etwa Ben van Berkel, dar.⁷²⁰ Wissenschaftlich wurden diese Aspekte bisher einzig von S. J. Phillips verfolgt.⁷²¹ Phillips beschränkte sich aber auf die Untersuchung von Kieslers „Research-Practice“ am Beispiel der *Modern Home Library* (1938) und betrachtet sein Vorgehen nicht projektübergreifend.

Kieslers Nähe zu Hans Arp und dessen organischem Form- und Kunstverständnis klingt in der Literatur nur sehr vereinzelt, etwa bei der Untersuchung von Kieslers Theaterinszenierungen und hier im Besonderen beim Bühnenbild *Helen Retires* (1934) an. Einzig Gunda Luyken hat ihre künstlerischen Verhältnis und den formalen und inhaltlichen Parallelen der Werke in zwei Katalogbeiträgen etwas mehr Aufmerksamkeit geschenkt.⁷²²

Für eine umfassendere Darstellung des offenen künstlerischen Konzepts in diesem Kapitel sollen in einem ersten Schritt Kieslers eigene Zeugnisse zum kreativen Prozess zusammengetragen werden. Sie offenbaren eine disparate Mischung aus analytischen Vorgehensweisen, die vor allem in Kieslers Lehrtätigkeit vorherrschen, etwa ab 1937 mit dem *Laboratory for Design Correlation* an der Columbia Graduate School of Architecture, und aus einem intuitiven Erfassen, wie es Kiesler bei den *Endless House*-Modellen und den skulpturalen Arbeiten beschreibt.

Um das durchgängige Konzept zu verdeutlichen steht bei der Untersuchung des kreativen Prozesses Kieslers gattungsübergreifende Haltung im Vordergrund, die durch die Darstellung der Nähe zwischen Architektur- und Skulpturprojekten deutlich wird. Hierzu werden zum einen Kieslers Bericht zur Entstehung der ersten *Endless Sculpture* herangezogen und zum anderen zwei von Kieslers Arbeitstechniken betrachtet – Linienführung der Zeichnungen und Oberflächengestaltung –, die er sowohl bei Architektur- wie auch bei Skulpturprojekten angewendet hat. Zuletzt sollen die Bedingungen für ein prozesshaftes Arbeiten an Kieslers Skulpturprojekten untersucht werden. Dazu gehören besonders die Möglichkeiten, die sich durch Improvisation und Zufall, Veränderung und Erweiterung sowie durch verschiedenartige räumliche Konstellationen ergaben.

⁷²⁰ „Kiesler als Mies van der Rohe auf seinem Lieblingsstuhl oder als Willem de Kooning oder mit Andy Warhol. Dieser ständige Wandel, die amorphe Veränderung seines Zugangs zu sich selbst und zu dem, was er produzierte, waren für mich anregender als einzelne Projekte.“, siehe Berkel 2009, S. 39.

⁷²¹ Vgl. S. J. Phillips 2008.

⁷²² Vgl. Luyken 1995 und 1996.

6.1 Kieslers Aussagen zum Kreativen Arbeitsprozess

Obwohl es viele Anknüpfungspunkte zwischen Skulptur und Architektur in Kieslers Werk gibt, sind seine Äußerungen zum kreativen Prozess für beide Bereiche sehr unterschiedlich. Die rationalistischen Diagramme für Gestaltungsabläufe des „technological design“ in Artikeln wie *On Correalism and Biotechnique* (1939) stehen den etwa zeitgleich im Geiste von Technisierung und Standardisierung entwickelten Bildstatistiken und Fließmustern von Knud Lönberg-Holm und Ladislav Sutnar nahe, wie sie Lönberg-Holm für das Redesign des *Sweet's Catalog* (ab 1932) verwendet hat und wie sie von beiden in der Publikation *Catalog Design* (1944) zusammengefasst wurden.⁷²³ Sie zeigen die nach einer Problemanalyse übersichtlich strukturierten und gestalteten Daten als „Information Design“ und vermitteln den positivistischen Eindruck der Kalkulierbarkeit und Steuerbarkeit von Gestaltungsprozessen. Ähnlich strukturiert und geplant erscheinen Kieslers Ausführungen zur Arbeitsteilung mit einem lenkenden „Korrelator“,⁷²⁴ die er sowohl auf Architektur wie auch auf Kunst bezog und die zumindest in der Theorie nur wenig Spielraum für spontane Kreativität boten.

Dem gegenüber steht Kieslers überraschend breit angelegte Forschungs- und Recherchetechnik, die sich nicht nur bei ausgeführten Projekten wie der *Mobile Home Library* (1938) studieren lässt,⁷²⁵ sondern die bereits früh bei der Konzeption der Theaterausstellung in Wien 1924 erkennbar wird, wo Kiesler mit einer Fülle an gesammelten Beispielen auf die Einflüsse aus Akrobatik, Variété, Kino, Vergnügungspark und Zirkus auf die Bühnenavantgarde verwies und damit auch neue Wege der Gestaltung zur Diskussion stellte, wie sie theoretisch bereits 1913 von Filippo Tommaso Marinetti und von Fernand Léger formuliert und von Kiesler auszugsweise im Wiener Ausstellungskatalog abgedruckt wurden.⁷²⁶ Ein ebenso offener und weitgefasser Blick auf Gestaltung kommt in Kieslers Aufsätzen, wie der 1937 vor seiner Anstellung an der Columbia University erschienenen Serie *Design Correlation* in der Zeitschrift *Architectural Record* oder dem unpublizierten Typoskript *Magic Architecture* (1940er Jahre)⁷²⁷ zum Ausdruck.

Bei Kieslers skulpturalen Arbeiten sind dagegen kaum Dokumente über Recherchen vorhanden und inhaltliche Quellen sind nicht immer eindeutig ablesbar. Bezieht er sich bei *The Last Judgement* (1955–1959) ganz offensichtlich auf Michelangelos *Jüngstes Gericht*⁷²⁸ und bei *Goya and Kiesler* (1963/1964) [A.22.] auf Goyas *Begräbnis der Sardine*⁷²⁹, so ist bei vielen anderen Beispielen, wie etwa *Heloise* (1956–1959) oder *Birth of a Lake* (1960–1964) kein eindeutiger Bezug in seinen Skizzen und Unterlagen nachweisbar. Die Skizzen zu den einzelnen Projekten mit vielen verschiedenen Varianten dokumentieren allein ein formales Studium.

⁷²³ Vgl. Krause 2011, S. 49f., Abb. 32, 33.

⁷²⁴ Vgl. Kiesler, *Menschen, Kunst und Architektur* (1947/1948), Typoskript, S. 60, 159f.

⁷²⁵ Vgl. S. J. Phillips 2008, S. 131–138.

⁷²⁶ Vgl. Marinetti 1913; Léger 1924, S. 9, 11; Léger unter dem Titel *Das Schauspiel. Licht/Farbe/Film*, in: Kiesler, *Internationale* 1924, S. 6–16.

⁷²⁷ Auszüge mit Abbildungen publiziert in: Frankfurt 2003, S. 16–21.

⁷²⁸ Siehe hierzu auch seine Einträge in *Inside the Endless House*, S. 120–122.

⁷²⁹ Francisco de Goya, *Das Begräbnis der Sardine* (um 1812–1819), Öl auf Holz, 82,5 x 62 cm, Real Academia de Belas Artes de San Fernando, Madrid.

Neben den oben genannten Beispielen für eine gesteuerte, rationale Planung und systematische Auseinandersetzung finden sich bei Kiesler auch Äußerungen zu Zufall und Intuition beim Gestaltungsvorgang, vor allem in Bezug auf skulpturale Arbeiten. Zufallsmomente und gefühlte Eingebungen werden von Kiesler idealisiert und auch bei den oben genannten Techniken und rationalen Darstellungsmustern ist eine Tendenz zur Ästhetisierung von Systemen und Strukturen festzustellen. Ebenso wie Kieslers Gestaltungsdiagramme sich zum Teil auf unkalkulierbare und schwer zu erfassende „Lebenskräfte“ beziehen, somit also nur auf den ersten Blick systematisch wirken, kann anhand des Skizzenmaterials zu Kieslers Skulpturen nachgewiesen werden, dass die realisierten Arbeiten, entgegen seinen eigenen Beschreibungen, sehr wohl formal durchdacht und vorbereitet waren und sich somit die klischeehafte Vorstellung einer Trennung zwischen rationalen Arbeitsprozessen bei Architektur- und Designprojekten und Intuition bei freien skulpturalen Arbeiten nicht bestätigt.

6.1.1 *Laboratory of Design Correlation* (1937–1941)

Vor und während Kieslers Tätigkeit am *Laboratory of Design Correlation* der Columbia Graduate School of Architecture in New York ist Kieslers Forschungsmethode bereits in seinen Artikeln und unpublizierten Aufsätzen zwischen 1937 und 1940 abzulesen. Sie manifestiert sich an der Gestaltung und bildlichen Gegenüberstellung von auf den ersten Blick inkomparablen Beispielen, wie etwa den Vergleichen zwischen moderner Architektur und Zoogestaltung oder der Kombination von Blattstrukturen und mittelalterlichen Glasfenstern oder antiken Bauten und Termitenhügeln. Diese Art von Gegenüberstellung erinnert formal an Bilddiskurse und Bildstrategien wie sie zeitgleich beispielsweise auch Sigfried Giedion anwendete.⁷³⁰ In dessen Büchern trifft die Fotografie einer Eisenkonstruktion auf das Bild einer Tänzerin und „mitten in einer Abhandlung über die Patentmöbel des neunzehnten Jahrhunderts findet sich eine Rhapsodie auf die Hängematte.“⁷³¹ Jedoch haben diese Gegenüberstellungen unterschiedliche Absichten. Giedion schöpft bei seinem „vergleichenden Sehen“ aus der Methode des Stilvergleichs der Wölfflin-Schule und den aktuellen Techniken der visuellen Gestaltung und der Fotografie, um seine eigene Deutung der Moderne wiederzugeben und zentrale Begriffe wie etwa den der „Transparenz“ in der modernen Architektur zu illustrieren.⁷³² Bei Kiesler sind Bildvergleiche zwar ähnlich illustrierend, beziehen sich aber ausschließlich auf die Vergleichbarkeit von Mensch und Natur und stellen damit die architektonische und künstlerische Gestaltung in den Zusammenhang mit natürlichen Strukturen und Entwicklungsprozessen:

„The new designer will learn to understand the methods by which nature builds to meet her purposes (biotechnics): but he will not imitate her methods.“⁷³³

Am *Laboratory of Design Correlation*, wo Kiesler von 1937–1941 unterrichtete, forderte er denn auch eine grundlegende Erforschung der Kräfte, die auf den Designprozess einwirken:

⁷³⁰ Besonders in *Space, Time and Architecture* (1941) und *Mechanization takes Command* (1948), vgl. Oechslin 2010, S. 34–44.

⁷³¹ Vgl. Enzensberger 1983, S. 199.

⁷³² Vgl. Harbusch 2010, S. 250.

⁷³³ Kiesler 1939, S. 68.

„I propose to show that the perennial crisis in architectural history is due to the perennial lack of a science dealing with the fundamental laws which seem to govern man as a nucleus of forces; that until we develop and apply such a science to the field of building design, it will continue to exist as a series of disparate, overspecialized, and unevenly distributed products; and that only such a new science can eliminate the arbitrary divisions of architecture into: Art, Technology, and Economy, and make architecture a socially constructive factor in man's daily activities.“⁷³⁴

Dazu richtete er einen offenen Kurs für Studenten verschiedener Fachrichtungen ein.⁷³⁵ Der multidisziplinäre Unterricht war Teil eines größeren Versuches, eine wissenschaftliche Herangehensweise bei der Lehrmethode für die Fächer Architektur, Design und Städtebau an der Columbia Graduate School of Architecture einzuführen.⁷³⁶ Die Konzeption der Lehre nutzte Kiesler, um eine breitangelegte strukturelle Analyse von Gestaltungsgrundlagen festzulegen und für ausgewählte Beispiele, wie die *Mobile Home Library* (1938) oder für Lichtdesign, selbst zu erarbeiten. Die Tendenz der Zusammenlegung der drei Disziplinen Architektur, Design und Städtebau war auch parallel bei anderen Hochschulen in den USA zu beobachten.⁷³⁷ Joseph Hudnut hatte das Lehrprogramm von 1933 bis 1935 als Dekan der Columbia Faculty of Architecture, wie sie zunächst genannt wurde, entwickelt, bevor er nach Harvard wechselte. Auch die Öffnung gegenüber der Baupraxis, mit einer Erforschung von sozialen Bedingungen und verschiedensten Wechselwirkungen, wurde in Harvard in dieser Zeit besonders gefördert,⁷³⁸ wobei Walter Gropius, der ab 1937 dort lehrte, immer die schwer zu vereinbarende „Forderung nach spirituellem Erwachen einerseits“ und dem „Glauben an wissenschaftliche Objektivität andererseits“ vertrat.⁷³⁹ Kiesler hatte mit seinen Bestrebungen, im Gegensatz zu Gropius,⁷⁴⁰ weniger die individuelle Förderung der Persönlichkeit und des intuitiven Verständnisses der einzelnen Studenten im Sinn, sondern war vielmehr an einer gestalterischen Grundlagenforschung interessiert. Möglicherweise liegt hier in dem weniger zielorientierten Ansatz Kieslers auch der Grund, warum das *Laboratory of Design Correlation* nicht weiterentwickelt, sondern bereits 1941 wieder geschlossen wurde.⁷⁴¹ Die Arbeit am „Labor“ unterteilte Kiesler in fünf Kategorien: „Theory lectures, research techniques, graphic presentation methods, model planning and shop work.“⁷⁴² Außerdem bot er zusätzliche Veranstaltungen mit Filmen über Physik, Anthropologie und Biologie, Gastvorträge verschiedener Professoren der Columbia University besonders aus den Bereichen Anthropologie, Soziologie und Ökonomie⁷⁴³ und ein zweistündiges Seminar über das Verhältnis von Form, Funktion und Struktur mit dem Titel „Morphology of Design“ an, das biologische wie auch historische Bezüge enthielt.⁷⁴⁴ Am Beispiel

⁷³⁴ Ebd., S. 60.

⁷³⁵ Vgl. S. J. Phillips 2008, S. 118.

⁷³⁶ Vgl. Wien 1988, S. 91, 95, 97; S. J. Phillips 2008, S. 118.

⁷³⁷ Vgl. Pearlman 2007, S. 4, 58; Alofsin 2002, S. 138–195.

⁷³⁸ Vgl. Nerdinger 1990; S. 91f.

⁷³⁹ Vgl. Boyle 1977, S. 342.

⁷⁴⁰ „Ich möchte nicht etwa ein in sich vorgefertigtes Dogma lehren, sondern eine gegenüber den Problemen unserer Generation unvoreingenommene, originelle und elastische Einstellung vermitteln [...] Ich möchte, daß die jungen Leute begreifen, wie unerschöpflich die Mittel des künstlerisch-gestalterischen Schaffens sind, wenn sie sich die unzähligen Produkte unserer modernen Zeit zunutze machen. Auch möchte ich diese jungen Leute dazu ermutigen, nach eigenen Lösungen zu suchen.“, Gropius 1937, S. 10.

⁷⁴¹ Vgl. Wien 1988, S. 101.

⁷⁴² Vgl. S. J. Phillips 2008, S. 118.

⁷⁴³ Vgl. ebd., S. 131.

⁷⁴⁴ Vgl. ebd., S. 118f.

eines Büchergestells wurde schließlich eine Gestaltungsaufgabe der alltäglichen und vertrauten Umgebung der Studenten gewählt, das es zu hinterfragen, untersuchen und schließlich zu realisieren galt.⁷⁴⁵ Kieslers Lehransatz steht in der Zeit keineswegs allein und ist Teil einer Entwicklung, die sich an vielen amerikanischen Architekturhochschulen ablesen lässt. Kieslers Austausch über hochschulpädagogische Themen, sowohl mit Moholy-Nagy wie auch mit Gropius, ist dokumentiert,⁷⁴⁶ jedoch scheint er sich weniger an Inhalten der Bauhaus-Lehre oder der daraus entwickelten und an die Situation in den USA angepassten Modelle,⁷⁴⁷ wie etwa einer Reduzierung des Vorkurses oder einer praxisorientierteren Ausrichtung, angelehnt zu haben, sondern mit seiner Erforschung des Einflusses verschiedenster Parameter auf die Umwelt und den Gestaltungsprozess eher auf seine Bekanntschaft mit Richard Buckminster Fuller und Knud Lönberg-Holm im Umkreis der Zeitschrift *Shelter* und der Structural Studies Associates zurückzugreifen. Hier sind ebenso wie für die Begriffsbildung des Kiesler'schen „Korrealismus“ die Anregungen und Vorbilder für sein strukturiertes Vorgehen, für seine Diagramme und grafischen Bewegungsstudien zu suchen.⁷⁴⁸ Vergleichbar sind etwa Kieslers 1939 publizierte „chart of need-evolution in technology“⁷⁴⁹ und der gemeinsam von Knud Lönberg-Holm und Theodore Larson beziehungsweise Lönberg-Holm und Ladislav Sutnar entwickelten „cycle of production“ (1940, 1950) [Abb. 152, 153].⁷⁵⁰ Kiesler übertrug allerdings mit den sehr rational anmutenden Grafiken die Idee einer systematischen, wissenschaftlich berechenbaren Vorgehensweise, wie sie Lönberg-Holm zur Steigerung von Produktivität und Effizienz und einer dementsprechenden stetigen Veränderung der Produkte entwickelt hatte, auf ein komplett anderes Gebiet. Die Entwicklung von Bedürfnissen und Funktionen mit den eigentlich „menschlichen“ Einflussgrößen „human structure“ und „environment“ ist kaum kalkulierbar. Kiesler umging in seinem Schema diese Schwierigkeit, indem er die beiden Punkte zwar in der Erläuterung beschrieb, aber in der Grafik nicht aufführte:

„Fig. 4 shows that actual needs are not the direct incentive to technological and socio-economic changes, as is commonly assumed. Needs evolve, and that evolution is based on the nuclear character of the human structure and its environment.“⁷⁵¹

6.1.2 „Kreative Umwandlung“ (1947)

Kieslers Zeichnung *Chart of Creation-Mutation* tauchte im *Manifeste du Corréalisme* (1947, publiziert 1949)⁷⁵² und im Manifest *Menschen, Kunst und Architektur* (1947/1948) auf – dort auch

⁷⁴⁵ „I chose [...] this theme because everyone is familiar with it, and by that have probably lost perspective of it. One of the chief aims of our Laboratory is to learn to see everyday happenings with a fresh keen eye and to develop by that a more and more critical sense for our environment.“, Friedrich Kiesler, *First Report on the Laboratory of Design Correlation* (1937), Typoskript, S. 2, zit. n. S. J. Phillips 2008, S. 119.

⁷⁴⁶ 1940 nahm Kiesler gemeinsam mit Gropius, Wright und Saarinen an der *Ann Arbor Conference on Design* der University of Michigan, School of Architecture teil und diskutierte dort über neue Ansätze in der architektonischen Ausbildung, vgl. *The Ann Arbor Conference 1940*, S. 70; Moholy-Nagy lud ihn 1944 zu einer Serie von Vorträgen zum Thema „The Problem of Design-Correlation in Nature and in Technology“ nach Chicago ein, vgl. S. J. Phillips 2008, S. 154.

⁷⁴⁷ Vgl. Pearlman 2007, S. 75–81.

⁷⁴⁸ Vgl. Krause 2011, S. 54.

⁷⁴⁹ Vgl. Kiesler 1939, S. 64, Abb. 4.

⁷⁵⁰ Vgl. Krause 2011, S. 49f, Abb. 32, 33.

⁷⁵¹ Kiesler 1939, S. 64.

⁷⁵² Kiesler (1947) 1949, S. 87.

zusätzlich als kleine erläuternde Randzeichnung⁷⁵³ – und wurde im Artikel *Pseudo-Functionalism in Modern Architecture* (1949) übernommen [Abb. 288].⁷⁵⁴ Die begleitenden Ausführungen zum Funktionalismus und die Erläuterungen des Diagramms waren ebenfalls in allen drei Texten leicht abgewandelt vorhanden. Am ausführlichsten jedoch wurde das Thema im Manifest *Menschen, Kunst und Architektur* (1947/1948) behandelt. Die „kreative Umwandlung“ stellte innerhalb Kieslers Forschungsmethode des „Korrealismus“ eine Art Korrektiv dar, das in regelmäßigen Abständen drei Schritte durchlaufen sollte:

„Tatsächlich wird der wahre Funktionalist keinen Standard als endgiltig [sic!] annehmen. Er lebt den existierenden Standard durch, um aus solcher Erfahrung vom Standard selbst unabhängig zu werden. Dann, aus diesem konstanten Materialismus (1) heraus und mit Hilfe der auf diese Weise befreiten Vorstellungskraft kristallisiert er die neue Idee (2) und das neue Objekt (3).“⁷⁵⁵

Ein wichtiger Punkt bei Kieslers Vorstellung von Funktionalismus war dabei, dass die Analyse und Erneuerung auch nicht vor grundlegenden Funktionstypen – wie etwa dem Stuhl zum Sitzen – haltmachte. Auch überlieferte Grundmuster und Bedürfnisse sollten laufend überprüft werden:

„Als notwendige Ruhe-Form war der Stuhl ursprünglich Teil des gesamten sozialen Gewebes, war in dieses eingesponnen, fixiert. Erneuert sich in diesem Funktionsgebiet aber nicht, immer und immer wieder, ein Schöpfungsakt, fossiliert die existierende Ruhe-Form. Denn jeder Organismus, der eine materialisierte Funktion darstellt (auch in der Natur), verfolgt unablässig seine eigene Saturation, entwickelt mit der Zeit eine ‚Trägheit‘ gegen jede Aenderung, und degeneriert.“⁷⁵⁶

Die Zeichnung *Chart of Creation-Mutation* (1949) bildet einen fortlaufenden kreativen Prozess in Form einer Schleife ab. Die Linien bewegen sich dabei kontinuierlich zwischen einer Ausgangsposition – „Existing Facts“ – einer neuen Idee – „New Objective“ – und einem Lösungsansatz – „New Object“. Es handelt sich um einen kontinuierlichen, lebendigen Prozess, der unter veränderten Voraussetzungen immer wieder zu neuen Lösungen kommt. Hier wird eine Arbeitstechnik beschrieben, die Kiesler ganz allgemein auf alle gestalterischen Bereiche anwenden wollte. Die Form der Schlaufe nahm Kiesler daher auch als Idee für die Realisierung einer Skulptur auf. Eine rund zehn Jahre später entstandene Zeichnung ist mit *Continuous Shells* betitelt und beschreibt eine halbrunde Form, deren Enden gekreuzt verlaufen und wieder zurück zur Schale führen [Abb. 289]. Interessant ist, dass Kiesler das Thema der „unendlichen Schleife“ mit der Schalenform seiner Skulpturen in Zusammenhang brachte. Obwohl das Thema der Bewegung in einer „unendlichen Schleife“ an das geometrische Phänomen des Möbius’schen Bandes⁷⁵⁷ erinnert, dessen Oberfläche weder eine Unterscheidung von Unter- oder Oberseite noch in Innen- oder Außenseite zulässt, ist Kieslers Umsetzung in der Zeichnung nur sehr vereinfacht und weist keinesfalls die geometrische

⁷⁵³ Vgl. Kiesler, *Menschen, Kunst und Architektur* (1947/1948), Typoskript, S. 27.

⁷⁵⁴ Kiesler 1949, S.

⁷⁵⁵ Kiesler, *Menschen, Kunst und Architektur* (1947/1948), Typoskript, S. 27.

⁷⁵⁶ Kiesler, *Menschen, Kunst und Architektur* (1947/1948), Typoskript, S. 32.

⁷⁵⁷ Zum Vergleich von *Endless House* und Max Bills *möbius-schleife* siehe auch: Mailand 1996, S. 222: „In the 1959 model, the geometry of the enclosing form itself winds like Möbius’ strip, and functions as the agent of inside-outside continuity.“

Genauigkeit der Skulpturen von Max Bill auf, der sich ab 1935 mit dieser mathematischen Form beschäftigte und sie als Skulpturen umsetzte [Abb. 290].⁷⁵⁸ Kiesler griff zwar Schalen- und Schlaufenformen in seinen skulpturalen Arbeiten auf, den eigentlichen Ausdruck einer endlosen Bewegung vermittelte er aber über die Betonung des kreativen Prozesses.

6.1.3 Realisierung: Kollektivarbeit mit „Korrelator“. *Totem of all Religions* (1947)

Es ist zu beobachten, dass Kiesler bei der Ausformulierung seiner Ideen in der Theorie immer schneller und weiter voranschritt, als bei ihrer Umsetzung in die Praxis. Sein Vorgehen – sei es bei Bühnenbild, Design, Architektur oder Kunst – war konzeptuell, mit einer unablässigen Suche nach den geeigneten formalen Mitteln, um seine Vorstellungen umzusetzen. Die Ausführung seiner Ideen wurde dagegen zum großen Teil von anderen Personen übernommen. Bei seinen Pariser Skulpturen von 1947 im Rahmen der *Salle de Superstition* sind Etienne Martin und François Stahly für das *Totem for all Religions*⁷⁵⁹ und David Hare für den *Homme Angoisse*⁷⁶⁰ verantwortlich, später, spätestens ab 1956, ist Ralph Dorazio für die Holzarbeiten⁷⁶¹ und Len Pitkowsky für Architekturzeichnungen, Modellbau und auch die Arbeit an der Skulptur *Bucephalus* zu nennen.⁷⁶²

Über sein künstlerisches Selbstverständnis⁷⁶³ hinaus verfolgte Kiesler aber mit der Aufgabenverteilung bei Kunst- wie bei Architekturprojekten auch das Modell einer kollektiven Arbeitsweise. Kiesler ging in seinem Typoskript *Menschen Kunst und Architektur* (1947/1948) im zweiten Teil „Blaupausen statt Häuser“ auf eine Aufteilung in „direktes und indirektes Bauen“ ein. Er regte an, den Entwurfsprozess in der Architektur durch den starken Austausch aller Beteiligten in einem „Kollektiv“ entstehen zu lassen und damit dem Ideal eines organisch gewachsenen Baukörpers so nahe wie möglich zu kommen:

„d) Der Maschinenmensch zeichnet nur, baut nicht mehr: (das überlässt er anderen Spezialisten) und zwar nicht mehr für sich selbst, sondern nurmehr für andere; das ist der Architekt von heute.
e) Mögliche künftige Entwicklung: Der Architekt zeichnet nicht mehr selbst das Haus. Er ist Korrelator. Es wird kollektiv gezeichnet (Gruppe von Spezialisten der Konstruktion, der mechanisierten Ausstattung und der Dekoration) und kollektiv gebaut – und verwaltet.“⁷⁶⁴

Im siebten Teil „Struktur“, Unterkapitel „Skulptur als Zellkern“ ging Kiesler genauer auf seine Zusammenarbeit mit anderen Künstlern bei der Realisierung der *Salle de Superstition* ein und beschrieb als erstes seine Vorstellung der Skulptur *Homme-Angoisse*, die von David Hare umgesetzt

⁷⁵⁸ Vgl. Max Bill 2000.

⁷⁵⁹ Vgl. Dubbeld 2010, S. 25: „L'écrivain [Henri-Pierre Roché] lui fait rencontrer de nombreux artistes, parmi lesquels Frederick Kiesler. Ce dernier charge alors Etienne-Martin et François Stahly de sculpter dans des poutres de voies ferrées, selon ses dessins, le *Totem for All Religions*“, siehe hierzu die Anmerkung 15: „Voir Documentation Mnam-Cci, Fonds André Breton 10592; Archives MoMA, fiche de L'œuvre *Totem for all Religions*.“

⁷⁶⁰ Vgl. Creighton 1961, S. 114.

⁷⁶¹ Len Pitkowsky bestätigte in einem Interview mit Eva Kraus und Valentina Sonzogni in New York (22.07.2001), dass Dorazio mit den Holzarbeiten betraut war. Es konnte jedoch nicht geklärt werden, ob er auch die beiden frühen Holz-*Galaxies* für Kiesler ausgeführt hat, da er verstarb, bevor die Verfasserin ein Gespräch mit ihm führen konnte.

⁷⁶² Vgl. Pessler, *Len Pitkowsky* 2009, S. 17.

⁷⁶³ Vgl. Strunk 2007.

⁷⁶⁴ Kiesler, *Menschen, Kunst und Architektur* (1947/1948), Typoskript, S. 60.

wurde. Kiesler war besonders an dem Prozess der Entstehung interessiert, der sich zwischen theoretischer Idee und technischer Umsetzung bewegte und sich gemeinsam mit anderen Künstlern, die seine Ideen ausführten, in einer Art gestalterischem Kollektiv abspielen sollte:

„Die Freiheit, die ich natürlicherweise dem Bildhauer in der Ausführung der Idee überließ, führte aber zu einer Disproportion von Teilen in der plastischen Struktur, die, trotz ausgezeichneter Modellierung, nichts als eine ‘Skulptur an sich’ wurde. Und gerade in dieser Diskrepanz liegt der Unterschied zwischen den Formen einer plastischen Kollektivität und den Formen von ‘Kunst an sich’.“⁷⁶⁵

Kiesler unterschied also zwischen dem individuellen künstlerischen Standpunkt des Bildhauers und seinem eigenen in der Rolle des dem Kollektiv übergeordneten „Korrelators“. In diesem Sinne kann die *Salle de Superstition* nicht allein als Ausstellungsgestaltung aufgefasst werden, die einzelne Kunstwerke miteinander in Beziehung setzt, sondern muss als eigenständige Rauminstallation gedeutet werden, die nur als Ganzes wirkt und die einzelnen Elemente dafür einsetzt. Genauer beschrieb Kiesler sein Vorgehen im Falle des *Totem for all Religions* (1947):

„Im Falle der Holzskulptur ‘Totempfahl der Religionen’ ergab sich eine andere Arbeitsmethode zwischen Architekt und Bild-Hauer. Da schien eine detailgetreue Uebersetzung der Originalzeichnung am Platze. Die zwei jungen Techniker, die mir halfen, suggerierten, als sie meine Originalzeichnung sahen, die Wirbelsäule des Totempfahls dicker zu machen, und das Ganze mehr fließend in der Kontur, mehr ‘statuesk’ zu halten. Das mag von derem künstlerischen Standpunkt aus richtig erschienen sein; jedoch nicht in Bezug auf die spezielle Funktion des Totempfahls. Da er ohnehin das Phantom eines Lebewesens vortäuscht, musste in dieser Hinsicht mehr die Struktur als die Form betont werden. Das gelang auch, indem ich die Professionelle Mitarbeit aufs rein Technische beschränkte und jede persönliche ‘Interpretation’ der vorliegenden Zeichnung seitens der Mitarbeiter ablehnte. Denn es handelte sich darum, im Totempfahl nicht einen Kunsta Ausdruck sondern einen Volksausdruck zu finden. Das Material (Eiche) wurde von mir gewählt, ich bestimmte die Dimensionen aller Teile haargenau, zeichnete die Gelenke der Teile, und wählte die drei Instrumente der Holzbehandlung – Säge, Stemmeisen, Schabeisen. Das Resultat ist eher Gerüst als Skulptur, eher Volkshandwerk als Museumskunst. Dieses gezimmerte Objekt ist der Architektur eng koordiniert, trotzdem es frei im Raum steht. Mit anderen Worten: Die Prozedur war in diesem Falle dieselbe wie beim heutigen Hausbau: Planer und Konstrukteur arbeiten nach genauen Spezifikationen Hand in Hand.“⁷⁶⁶

An dieser Stelle betont Kiesler die Parallelen in der Umsetzung und Ausführung der Ideen in Architektur und Skulptur. Bei der Ideenfindung und der Rolle der Intuition scheint er dagegen auf den ersten Blick, zwischen Kunst und Architektur stark zu unterscheiden.

⁷⁶⁵ Ebd., S. 157.

⁷⁶⁶ Kiesler, *Menschen, Kunst und Architektur* (1947/1948), Typoskript, S. 159f.

6.1.4 Intuition oder Planung: *Vessel of Fire* (1956, 1960)

Kiesler beschrieb die Formfindung seiner Skulptur *Vessel of Fire /Cupt of Prometheus* (1956–1959) [A.7.] als ein stetiges Vordringen, als Suche nach einer verborgenen Lösung, die sich ihm plötzlich, rein zufällig offenbarte, so als hätte sich die Skulptur selbst geöffnet und zu erkennen gegeben. Er stellte dem Improvisierten, Spontanen, das in seinen Beschreibungen der verschiedenen Erweiterungen leicht den Eindruck des Beliebigen erhält, klar eine höhere Idee, ein Ideal zur Seite, das im Kunstwerk selbst verborgen sei:

„The fire! In a flash the array of wood, the burned bark, became a pyre. I could see a vessel of fire built into the sculpture, becoming the heart of it. This was the instant, as I remember, when the content of the sculpture affirmed itself - a content born from the plastic constellation of its materials of wood and bronze in space. Thus emerged the sculpture as it is now: not illustrating a preconceived content but following its own dictum.“⁷⁶⁷

Diese Idealisierung des Zufalls ähnelt der bisweilen „kultischen“ Betrachtung des Zufalls oder des „Gesetz[es] des Zufalls“ bei Arp, mit dem er die Forderung nach einer unbedingten „Hingabe an das Unbewusste“⁷⁶⁸ verband.

Der *Vessel of Fire* sollte schließlich auf einer Bronzeplatte platziert werden, die diagonal zwischen die Beine der Holzkonstruktion eingelassen wurde. Bei diesem Vorgang beschrieb Kiesler ein absurdes Bild, rein assoziierend, ohne Zusammenhang:

„It cut the total structure by one-third as determinedly as a saber swiftly beheading a man. The blood spurted out of the cut and etched itself on the plate in a strange calligraphy (later I thought of calling the sculpture ‘Letter to a woman’). I laughed at my bafflement in trying to find a rhyme and reason for doing all these things which had never been thought of before by me yet were done now with determination.“⁷⁶⁹

Der Arbeitsprozess der Skulptur *Vessel of Fire/Cup of Prometheus*, wie er sich anhand des Skizzenmaterials darstellt, weicht jedoch in einigen Punkten von Kieslers eigener Beschreibung ab. Insgesamt erscheint der Arbeitsvorgang dort weit mehr durchgeplant, als Kiesler in seiner Darstellung zugibt. Bei der großen Menge der erhaltenen Zeichnungen und dem besonderen Interesse und der Sorgfalt, die Kieslers Witwe Lillian dem Werk ihres Mannes entgegengebracht hat, kann davon ausgegangen werden, dass der Großteil der Vorzeichnungen zu den Skulpturen erhalten ist. Auf dieser Basis kann eine Einschätzung des Arbeitsprozesses abgegeben werden. Da keine der Zeichnungen den tatsächlich realisierten Endzustand des *Cup of Prometheus* zeigt, scheint es wahrscheinlich, dass Kiesler die Skizzen vor der Realisierung der Skulptur und nicht als nachträgliche Überprüfung seiner Arbeit angefertigt hat. Auffällig ist, dass sich Kiesler in seinen Zeichnungen zum *Cup of Prometheus*

⁷⁶⁷ Kiesler, *Inside* 1966, S. 24.

⁷⁶⁸ Vgl. Carola Giedion-Welcker, Brief an Hans Arp, 26.05.1954.

⁷⁶⁹ Kiesler, *Inside* 1966, S. 25.

vor allem mit der tragenden Holzkonstruktion beschäftigt, was dem spontanen Zusammenfügen – „We had quickly hammered some planks together“⁷⁷⁰ – widerspricht. Die waagerechten Verstreibungen tauchen in unterschiedlichen Variationen auf. Das Blatt KE 4791 zeigt zudem ein gänzlich anderes Holzgerüst, mehrfach überkreuzt, das nichts mit dem schließlich ausgeführten rechteckigen Rahmen zu tun hat [Abb. 291]. LK 349 kommt der Ausführung am nächsten, entspricht ihr aber nicht im Detail [Abb. 292]. Die kleinen Abweichungen zwischen Zeichnung und Skulptur stehen für ein gewisses Maß an Freiheit bei der Realisierung, keinesfalls aber für ein improvisiertes Vorgehen, wie es Kiesler beschrieb. Die Anordnung der Bronze-Schalen wird im Gegensatz zur Holzkonstruktion in den Zeichnungen kaum variiert. An das *Endless House*-Modell werden meist zwei Schalen angefügt, wobei die Positionierung aber nicht der letztendlichen Ausführung mit drei Zusatzelementen entspricht. Eine Zeichnung der realisierten Endfassung ist im Archivmaterial nicht vorhanden und Kiesler beschrieb nicht genau, wieviele zusätzliche Elemente er der oberen Bronzeskulptur hinzugefügt hatte:

„By three in the morning I had decided to add one, two, three or even five new wings to the crown of bronze.“⁷⁷¹

Die Anzahl schien variabel zu sein und sich nach den jeweiligen Bedingungen des Raumes zu richten. Die Formfindung der Skulptur wurde also geplant, lief aber, wie auch von Kiesler beschrieben, tatsächlich schrittweise ab. So zeigen die Zeichnungen zwar die Holzkonstruktion mit dem bronzenen Schalenaufsatz, allerdings noch nicht die Basis, die auch von Kiesler als nachträglich angebracht beschrieben wird. Blatt KE 351 beispielsweise zeigt die Holzkonstruktion auf zwei kleinen Füßen, bei LK 352 gibt es eine gebogene Basis und KE 4873 platziert den Rahmen direkt auf den Boden [Abb. 293–295]. Daneben existiert aber eine Zeichnung der Basis allein, die die Position der locker, wie zufällig aufeinander liegenden Balken der realisierten Skulpturenbasis exakt wiedergibt [Abb. 296]. Gerade hier wird deutlich, dass die von Kiesler im Text beschriebene Spontaneität nicht intuitiv abläuft, sondern zum Teil sehr wohl kalkuliert ist. Das trifft auch auf die Positionierung der diagonalen Bronzeplatte mit dem *Vessel of Fire* zu, die Kiesler in seinem Text mit einer Enthauptung und die Maserung der Bronzeplatten mit Blutspritzern verglich. Die oben genannten Zeichnungen zur Holzunterkonstruktion weisen ebenso viele Varianten für die Anbringung der Bronzeplatte auf.⁷⁷² Dies bestätigt noch einmal die Vermutung einer vorbereitenden Planung anstelle einer spontanen Handlung.⁷⁷³ Sehr wohl spontan ist dagegen Kieslers Vorgehen bei den Zeichnungen und zwar sowohl bei Architektur- wie auch bei Skulpturprojekten. Die Formfindung mittels einer „intuitiven Zeichenmethode“, wie sie Kiesler in *Menschen, Kunst und Architektur* (1947/1948) erläuterte und die Funktion der Linie bei Kieslers Entwürfen sind für das Verständnis von Kieslers Werk elementar, spiegeln sich aber nur bedingt in der starren bronzenen Formen der Skulpturen wider. Unter der

⁷⁷⁰ Ebd., S. 21.

⁷⁷¹ Ebd., S.27

⁷⁷² Bei Skizze LK 103 ist die Platte waagerecht im oberen Drittel der Holzkonstruktion platziert, diagonal auf Skizzen LK 352 (ABB. 327), LK 350 und LK 349 (ABB. 325)

⁷⁷³ Len Pikowsky, Kieslers Assistent in den Jahren 1959–1965, bestätigte im Gespräch mit Gerd Zillner die grundsätzliche Formfindung mit Hilfe von Skizzen, betonte hinsichtlich *Bucephalus* aber auch den improvisierten, spontanen Arbeitsprozess während der Ausführung: „Kiesler gave me instructions and I tied bits of string to the ceiling, using them to put the wire mesh frame into the right shape. We experimented until we had the final shape. It was all improvised!“, vgl. Pessler 2009, S. 13.

Überschrift „Zeichnen und Gestalten“ beschrieb Kiesler die Entstehung einer Zeichnung für die *Salle de Superstition* (1947), die Züge eines surrealistischen Automatismus trägt:

„Diese instinktive Zeichenmethode darf nicht mit flottem Skizzieren verwechselt werden. Es ist ganz gleichgültig ob man weiche oder harte Bleistifte benützt. Wichtig ist, dass man sich in die Raumwelt einfühlt, die man formen will. Die Zeichnung muss nichts als das Spiegelbild dieser Innenwelt sein. Der Zeichenstift wandert übers Papier wie der Somnabule über Dächer. Seine Wege fühlt er, sieht sie aber nur mit dem inneren Auge.“⁷⁷⁴

Kiesler schlug, ausgehend von einer künstlerischen Methode, auch einen „intuitiven“ Architekturentwurf vor, der durch die Art der Zeichnung Energien abbilden und miteinbeziehen könne:

„Wenn eine solche Konzeption der Zeichnung (genügend) instinktiv entsteht, dann enthält sie anscheinend nicht nur die Formen praktischer, unmittelbarer Notwendigkeiten (wie die Chromosomen der menschlichen Körperzelle), sondern auch die Möglichkeiten (Zeichnung, Seite...) neuer Variationen der Gesamtstruktur (wie die Genes) [sic!]. Solche Zeichnungen sind nicht mehr Grundrisse, sondern Raum-Pläne. Sie sind weder liebliche Perspektiven, noch scharfe Schnitte. Der Grundriss existiert nicht mehr vom Volumen losgelöst. Er ist nicht mehr flacher Abklatsch. Er hat sich in und durch den Raum verzweigt. Das Resultat ist nicht zeichnerische Berechnung, sondern Ausdruck innerer Lebensdynamik.“⁷⁷⁵

Es wird deutlich, dass Kiesler zwar intuitives Vorgehen sowohl für den Kunst- wie für den Architekturentwurf reklamierte, aber gerade bei den Skulpturenentwürfen sehr viel rationaler vorging als er es selbst in seinen Beschreibungen vorgab. Dies belegen sowohl die vorbereitenden Zeichnungen im Falle des *Vessel of Fire/Cup of Prometheus* (1956–1959) wie auch die erhaltenen Modelle für die späteren Skulpturen *Galaxy* für Philip Johnson (1951) und *Us-You-Me* (1963–1965).

6.2 Paralleles Arbeiten an Architektur und Skulptur

Parallel ausgeführte Architektur- und Skulpturprojekte und die Entstehung der ersten *Endless Sculpture* aus einem Architekturmodell, so wie sie Kiesler in dem Text *Towards the Endless Sculpture* (1956, 1960) beschrieben hat, machen Kieslers einheitliche oder doch sehr ähnliche Vorgehensweise innerhalb der verschiedenen Gattungen deutlich. Einige Arbeitstechniken wendete Kiesler sowohl für Architektur wie auch für Skulptur an. Hierzu gehört seine besondere Art der Zeichnung, die neben den Modellen und Skulpturen selbst ein wichtiges Darstellungsmedium seines räumlich dynamischen Konzeptes war und seine Arbeit entweder vorbereitete oder sie nachträglich in ihrem räumlichen Zusammenhang erklärte. Ausserdem die einzigartige Oberflächengestaltung bei den *Endless House-*

⁷⁷⁴ Kiesler, *Menschen, Kunst und Architektur* (1947/1948), Typoskript, S. 141.

⁷⁷⁵ Kiesler, *Menschen, Kunst und Architektur* (1947/1948), Typoskript, S. 145f.

Modellen wie auch bei den *Endless Sculptures* und *Shells*, die ebenfalls sehr dynamisch wirkt, und einen Hinweis auf den prozesshaften Charakter der Arbeiten darstellt.

6.2.1 *Towards an Endless Sculpture* (1956, 1960)

Die Chronologie der Werke wie auch die fotografischen Aufnahmen aus Kieslers Atelier weisen immer wieder auf eine zeitlich und inhaltlich parallele Arbeitsweise an architektonischen und künstlerischen Arbeiten hin. Für die Entstehung der Skulpturen und die Bedeutung der Wechselwirkung zwischen Architektur und Skulptur bei Kiesler ist der Zeitraum von Ende der vierziger Jahre bis zu Kieslers Tod 1965 interessant. Als Schlüsselwerke für eine parallele Arbeit sind die *Salle de Superstition* (1947) zu nennen, die zeitgleich mit Kieslers ersten Skizzen zum *Endless House* entstand, ebenso wie der Bronzeguss einer *Endless House*-Studie und die Entstehung des *Cup of Prometheus* (1956), Modelle für *Shell Sculptures* und *Endless House*-Modelle (Ende der fünfziger Jahre), der *Arch as a Rainbow of Shells* (1959–1965) und das *Universal Theater* (1959/1961) oder *Bucephalus* (1962–1965) und der *Shrine of the Book* (1957–1965) [Abb. 297–302].

Der Entstehungsbericht der Skulptur *The Vessel of Fire*, später *Cup of Prometheus* [A.7.],⁷⁷⁶ wird von Kiesler *Towards an Endless Sculpture* (1956) betitelt und erstmals im Katalog der Ausstellung seiner Skulpturen 1964 im Guggenheim Museum in New York veröffentlicht. Außerdem wurde er in Kieslers posthum erschienener Schriftensammlung *Inside the Endless House* (1966) publiziert. Kiesler, der hier erstmals eine seiner Skulpturen detailliert beschrieb, begriff deren Entstehung als stetigen Prozess. Seine Vorgehensweise ist ungewöhnlich, da er nicht von einer rein skulpturalen Idee ausging, sondern die erste Einheit der *Endless Sculpture* einem architektonischen Zusammenhang entnahm, indem er den Bronzeabguss eines Tonmodells für das *Endless House* verwendete. Auch die räumlich assoziierten Skulpturen *Embryo* beziehungsweise *Ectoplasma* gehen möglicherweise auf *Endless House*-Studien zurück [Abb. 303, 304].⁷⁷⁷

„As I remember, that first unit was the original model for the ‚Endless House‘, a piece of architecture done in clay and constituting a triple interplay of shells, one hollow laid within another, like broken eggshells. Altogether they were about one and a half feet long and one foot wide. Not a sculpture, mind you, but a piece of architecture.“⁷⁷⁸

Die Skulptur *Cup of Prometheus* stellt das einzige Beispiel im künstlerischen Werk Kieslers dar, das Formen, die ursprünglich im architektonischen Zusammenhang gedacht waren, direkt übernahm. Den Prozess des Umdenkens – von Architekturmodell zu Skulptur – beschrieb Kiesler als eine Art Assoziationsvorgang, der durch das reine Betrachten und den Wechsel des Blickwinkels erfolgte.

⁷⁷⁶ Auf der Liste der ausgestellten Skulpturen, in: New York 1964, o. S. und Skizze KE 4298 (ABB. 343), bereits mit „Cup of Prometheus“ bezeichnet, von Lillian Kiesler auf 1964 datiert.

⁷⁷⁷ Es könnte sich hierbei um ein Segment des kleinen Wiener *Endless House* Modells handeln, vgl. Fotos der Guggenheim-Ausstellung (ABB. 306) und des Wiener *Endless House*-Modells (1959) (ABB. 307).

⁷⁷⁸ Kiesler, *Inside* 1966, S. 21.

„The mutation into sculpture apparently started when I looked at it after a lapse of time and its form became more prominent than its function. I felt differently about a thing that suddenly becomes something different.“⁷⁷⁹

Eine weitere Verfremdung und Loslösung vom Architekturmodell zeigt sich in der veränderten Position der in Bronze gegossenen Form, die Kiesler auf dem Kopf stehend platzierte:

„When I was shown the cast of it two months later, it looked good to me: the cracks had been filled solidly with bronze. The shell-architecture rested on its back, rocking peacefully like a cradle. I asked that it be lifted on its edge; Why, I don't know. That spontaneous demand was really the beginning of the endless sculpture. Standing, like a baby that had always lain on its back and finally has the strength to get on its feet, it assumed a non-functional expression, it was no longer the shell of my ‚Endless House‘. It acquired a new personality, the plasticity of a sculpture.“⁷⁸⁰

Der Moment der Grenzüberschreitung vom Architekturmodell zur Skulptur war laut Kiesler zufällig. Anlass war nach Kieslers Aussage die Beschädigung des Tonmodells und die Suche nach einer Möglichkeit der Konservierung durch einen Bronzeguss. Ähnlich könnte es sich mit den später in Aluminium beziehungsweise Bronze gegossenen Modellen des *Universal Theatre* (1959/1961)⁷⁸¹ und der *Grotto of Meditation* (1963/1964) verhalten. Der Wechsel in der Wahrnehmung von Architekturmodell zu Skulptur war laut Kiesler durch die stärkere Betonung der Form aufgrund des Materialwechsels zustande gekommen. Interessant ist, dass Kiesler später nie wieder *Endless House*-Modelle in Bronze gegossen, sondern sie in ihrem rohen modellhaften Zustand aus Maschendraht mit einer Schicht aus Zeitungspapier und Zement belassen hat.⁷⁸² Kiesler selbst zog trotz der vielen Anknüpfungspunkte und trotz dieser Übernahme von Formen eine klare Grenze bei der Definition von Architektur und Skulptur in seinem Werk.

6.2.2 Bedeutung der Linie

Aufschlussreich für Kieslers Bestreben, Raum zu erfassen, sind nicht nur die ausgeführten Projekte, sondern auch seine Zeichnungen, die mit ihrem Einsatz der Linie räumliche Dynamik wiederzugeben versuchen.⁷⁸³ Kieslers architektonische Skizzen bestehen aus Knäuel von wirbelnden Linien, die nicht auf den Umriss, sondern auf eine innere Dynamik des Gebäudekörpers zielen [Abb. 305, 306]. Das Formenrepertoire der *Endless House*-Zeichnungen aus den fünfziger Jahren ähnelt zwar dem seiner früheren Architekturstudien um 1947 [Abb. 307],⁷⁸⁴ ist aber im Einzelnen weniger stark zergliedert und nicht aus dem Umriss, sondern vielmehr aus dem innerräumlichen Zusammenhang und dem

⁷⁷⁹ Ebd., S. 21.

⁷⁸⁰ Ebd., S. 22.

⁷⁸¹ Kiesler, *Universal Theatre*, Modell, Aluminium (1959/1961), 63,5 x 127 x 124,5 cm, Harvard Theatre Collection, Cambridge/MA.

⁷⁸² Zu den gebrauchten Materialien und der Oberflächengestaltung der *Endless House*-Modelle, vgl. Pessler 2009, S. 9. Die drei *Endless House*-Studien im Besitz der Kiesler Estate, New York stellen sich heute allerdings nach einer Bearbeitung durch Len Pitkowsky, mit einer durch einen Aluminiumüberzug fixierten Oberfläche, in einem anderen Zustand dar, vgl. www.frederickkieslerestate.com/sculptures.html.

⁷⁸³ Vgl. Ribas 2008, S.5; Colomina 2008, S. 20.

⁷⁸⁴ Vgl. Frankfurt 2003, Abb. 15–20.

Gedanken an unbegrenzten und auch unbegrenzbareren Raum heraus gedacht. In dem 1957 erschienenen Artikel *The Art of Architecture for Art*⁷⁸⁵ bezeichnete Kiesler die von ihm aus- und umgebaute *World House Gallery* in New York (1957) als „plastischen Ausdruck von Raum-Zeit-Kontinuität“⁷⁸⁶ und fügte neben Texten und Fotos auch Zeichnungen ein, die sich durch den gesamten Artikel und bisweilen quer über die abgebildeten Fotos ziehen [Abb. 308, 309]. Die Linienknäuel und -wirbel stellten, wie zu Anfang des Artikels erläutert, den „flow of space through the gallery“ dar.⁷⁸⁷ Diese Art zu zeichnen war phasenweise für Kiesler sehr typisch und findet sich entweder in direktem Zusammenhang mit dem *Endless House* (1959–1961) oder bei Projekten mit verwandten Zielen, wie zum Beispiel dem *Shrine of the Book* (1957–1965) [Abb. 310]. Andere architektonische Zeichnungen, wie etwa für das *Woodstock Theatre* (1931), das *Space House* (1934), ebenso wie Entwürfe für Designobjekte oder die Präsentation von Skulpturen, etwa in der Ausstellung *Art of This Century* (1942), sind im Gegensatz dazu in anderem Duktus mit einem feinen, ruhigen Strich gezeichnet.⁷⁸⁸ Die Linie besaß also für die *Endless House*- und *Endless Sculpture*-Entwürfe eine besondere Bedeutung und wurde von Kiesler – wie bei den *Endless House*-Modellen oder den Skulpturen – zur Ideen- und Formfindung und – wie etwa im Artikel über die *World House Gallery*⁷⁸⁹ – nachträglich erklärend eingesetzt.

In Kieslers posthum erschienener Textsammlung *Inside the Endless House* finden sich Hinweise auf eine allgemeine Auseinandersetzung mit Zeichnung und Linie. Dort berichtet Kiesler von einem Abend bei Hans Richter, datiert auf den 24. Juni 1957, und von einer Unterhaltung über Richters und van Eggelings erste abstrakte Filme. Kiesler beschreibt die unterschiedliche Arbeitsweise Richters und van Eggelings und deutet ihre Verwendung der Linie als Ausdruck eines Raum-Zeit-Verhältnisses. Die Notiz entstand in einer Zeit, in der sich Kiesler sowohl mit dem *Endless House* wie auch mit seinen ersten Skulpturen beschäftigte:

*„Hans started from painting. His approach, he said, was the line as part of a surface, large or small. Eggeling remained within the line proper; the line as a flow, and the relationship of lines to each other as an expression of time flow. Hans Richter feels that his is an expression of space mutation, while Eggeling's is only a two-dimensional time expression (left to right, up and down, diagonal). Richter's goes into depth; moves in all directions.“*⁷⁹⁰

Kiesler setzte die Linie ebenfalls als Ausdrucksmittel des „Fließens“ ein. In seinen Skizzen erscheinen Linien jedoch nicht abstrakt und zielgerichtet wie bei Richter oder Eggeling, sondern vielmehr expressiv und voller Dynamik. Eine Skizze des *Cup of Prometheus* zeigt ein Linienknäuel, das sich wie eine Halskrause um die Verbindungsstelle zwischen Bronze und Holzrahmung legt [Abb. 311]. Damit wird genau die Nahtstelle zwischen den verschiedenen Teilen der Skulptur betont und die Spannung, die sich für Kiesler an diesem Punkt zeigte, ausgedrückt. Andere Zeichnungen zum

⁷⁸⁵ Kiesler 1957.

⁷⁸⁶ Ebd., S. 52.

⁷⁸⁷ Ebd., S. 38; vier Studien zur *World House Gallery* mit wirbelnden Linien befinden sich heute in der Graphischen Sammlung der Albertina, Kugelschreiber auf Papier, je 21,5 x 27,7 cm, vgl. Paris 1996, Abb. S. 208.

⁷⁸⁸ Vgl. Studien für die Präsentation von Skulpturen in Peggy Guggenheims Ausstellung *Art of This Century*, New York (1942) und für Möbelentwürfe (um 1936), in: Wien 1988, Abb. S. 199, 221.

⁷⁸⁹ Vgl. Kiesler 1957.

⁷⁹⁰ Kiesler, *Inside* 1966, S. 99.

Bronzeaufsatz des *Cup of Prometheus* oder zu verwandten *Shell Sculptures* zeichnen den Schwung der einzelnen Formen immer wieder in Schleifenbewegungen nach und erscheinen zum Teil aus einer einzigen Bewegung entstanden, die sich wie eine Spirale in die Höhe schraubt [Abb. 312–314]. Zeichnungen mit dem Titel *Magnetic Intervalls* sparen dagegen die große Bewegung aus und setzen gestische Linien spannungsgeladen nebeneinander [Abb. 315]. Damit setzte Kiesler die Linie sowohl als Ausdruck von Bewegung und Fluss wie auch für die ihm so wichtige „Raumspannung“ in den Zwischenräumen ein.

Obwohl Kiesler den dynamischen Zeichenstil erst Ende der fünfziger Jahre in Zusammenhang mit dem *Endless House* annahm, scheinen seine Gedanken zur Linie ebenso wie seine Vorstellung von Raum auf Theorien zurückzugehen, die zu Anfang des Jahrhunderts in Europa kursierten. Hier ist vor allem Umberto Boccionis Bezeichnung der gestalterischen Linie als „Kraft-Linie“ zu nennen, wie er sie im Vorwort-Manifest des Kataloges der 1. Futuristischen Ausstellung in Paris im Oktober 1911 beschrieb:

„Aber niemand merkt, dass alle die so genannten unbelebten Gegenstände in ihren Linien Ruhe oder Tollheit, Traurigkeit oder Heiterkeit ausdrücken. Durch diese verschiedenen Stimmungen wird den Linien, aus denen sie gebildet sind, entweder der Eindruck und der Charakter von wuchtiger Beständigkeit oder von luftiger Leichtigkeit verliehen. Die Linien eines jeden Gegenstandes verraten, wie er sich nach den Tendenzen seiner Kräfte zerlegen würde.“⁷⁹¹

Die Linie wurde als Energieträger benutzt und besaß für den Aufbau der futuristischen Plastik ebenso wie für ihre räumliche Wirkung eine zentrale Rolle. Boccioni bezog sich auf Henri Bergson und seine Definition der „Kraft-Linien“ als eine die Welt umspannende Vernetzung von Energiezentren.⁷⁹² Die „Kraft-Linie“ als künstlerisches Gestaltungsmittel und ihre Bedeutung für die Wirkung der futuristischen Werke im Raum lässt sich an einem Beispiel verdeutlichen. Die meisten Vorzeichnungen zu Gemälden und Skulpturen der Futuristen sind durch eine kubistische Formensprache mit sich zwar überschneidenden jedoch geraden, starren Linien geprägt. Einzelne von Boccionis Gemäldestudien, wie zum Beispiel *Die Weggehenden* (1911) setzen dagegen wirbelnde Linienknäule ein, die pulsierende Figuren voller Energie nur schemenhaft wiedergeben anstatt sie exakt fassbar zu umreißen [Abb. 316]. Hier besteht eine große Ähnlichkeit zur Verwendung und auch zur Bedeutung der Linie in Kieslers Zeichnungen.

László Moholy-Nagy nahm in seinen Publikationen *Von Material zu Architektur* (1929) und *Vision in Motion* (1946), vorweggenommen durch György Kepes' *Language of Vision* (1944), den Gedanken der Kräfte auf, die im Raum wirken und die Form eines Objektes bestimmen, so beispielsweise anhand von Wellen, die den Sand formen oder von Autoreifenspuren im Schnee [Abb. 317].⁷⁹³ Seine Beschreibungen von Raumgestaltung erinnert stark an die räumlichen Vorstellungen der italienischen Futuristen:

⁷⁹¹ Boccioni u.a. (Februar 1912), zit. n. Apollonio 1972, S. 62.

⁷⁹² Vgl. Bergson 1939; Petri 1974, S. 145.

⁷⁹³ Vgl. Moholy-Nagy 1946, S. 36.

„raumgestaltung ist heute vielmehr ein verwobensein von raumteilen, die meist in unsichtbaren, aber deutlich spürbaren bewegungsbeziehungen aller dimensionsrichtungen und in fluktuierenden kräfteverhältnissen verankert sind.

die gliederung dieser raumgestaltung wird vollzogen: im meßbaren durch körperliche begrenzungen, im nichtmeßbaren durch strömende kraftfelder. So wird raumgestaltung zum knotenpunkt ewig flutender räumlicher existenzen.“⁷⁹⁴

1946 verglich er in *Vision in Motion* seine Erklärungen mit D’Arcy Wentworth Thompsons Ausführungen zu biologischen Formen in *On Growth and Form* (1917) und stellte seine eigene Zeichnung *Linear Mobility* (1938) daneben [Abb. 318]:

*„All these phenomena, caused by various processes, can be understood as diagrams in space representing forces acting upon the varied materials plus the resistance of the materials to the impact of these forces. [...] I find an almost identical statement in the book ‘Form in Growth’ by Sir D’Arcy Wentworth Thompson [...] ‘In short, the form of an object is a ‘diagram of forces’, in this sense at least, that from it we can judge or deduce the forces that are acting or have acted upon it: in this strict and particular sense, it is a diagram in the case of a solid, of the forces which have been impressed upon it when its conformation was produced.“*⁷⁹⁵

Eine Parallele zu Kieslers Zeichnungen ist sowohl beim Vergleich mit Boccioni wie mit Moholy-Nagy festzustellen. Auch für Kiesler ging es bei seinen Skulpturen wie auch bei seinen architektonischen Modellen weniger um die feste Kontur der Körper, sondern um das Dazwischen aus Luft, Raum, Bewegung und Energie. Die oben genannten Vergleiche machen deutlich, welche enorme Bedeutung der Dynamik und der im Raum wirkenden Kräfte in der Vorstellung Kieslers zugewiesen werden müssen, die er sowohl architektonisch auf die schalenförmigen Innenräume wie auch auf die Zwischenräume einer Skulptur bezog. Wie im Kapitel 3.4.1 „D’Arcy Wentworth Thompson – Richard Hamilton – Friedrich Kiesler“ ausgeführt wurde, spielte dabei für Kiesler der Gedanke einer Strukturanalogie von natürlichen und menschlich künstlerischen Abläufen eine zentrale Rolle, die grundsätzlich mit einer Idealisierung und romantischen Verklärung der Rolle des Künstlers einherging. Mit seinen Schalenformen versuchte sich Kiesler auch stilistisch dem natürlichen Ideal anzunähern. Im Gegensatz dazu vertrat Moholy-Nagy eine andere Art der Idealisierung von natürlichen Vorgängen. Einen „Biozentrischen Konstruktivismus“⁷⁹⁶ der Raoul Francé folgend, Technologien als Teil eines erweiterten Naturbegriffs verstand und somit auch keine stilistische Orientierung an biologischen Formen forderte.⁷⁹⁷ Die Verwendung der Linie in Kieslers Zeichnungen steht ganz eindeutig in Zusammenhang sowohl mit den futuristischen Aussagen zum „Dynamismus“ wie mit den „biozentrischen“ Vorstellungen seiner Zeitgenossen und ist ein von Kiesler bewusst gewähltes Ausdrucksmittel, um räumliche Dynamik auszudrücken.

⁷⁹⁴ Moholy-Nagy 1929, S. 211.

⁷⁹⁵ Moholy-Nagy 1947, S. 36.

⁷⁹⁶ Vgl. Botar 1998; ders. 2007; ders. 2011, S. 15–45.

⁷⁹⁷ Vgl. Botar/Wünsche 2011, S. 4.

6.2.3 Oberflächengestaltung

Neben der Möglichkeit der Veränderbarkeit, die sich auf Eingriffe in die äußere Form der Skulpturen bezog, vermittelte Kiesler mit der sehr eigenen Ästhetik seiner Arbeiten und besonders durch die Gestaltung der Oberflächen den Eindruck des Unabgeschlossenen. Kieslers *Endless House*-Modelle fallen ebenfalls durch ihre betont rohe Gestaltung auf. Die Oberflächen sind rau, der Umriss und die Öffnungen unregelmäßig und plump. Die Arbeitsweise erscheint schnell und improvisiert. Vokabeln wie höhlenartig, archaisch oder primitiv drängen sich auf [Abb. 319]. Ähnlich roh ist das Material der Skulpturen, sei es das grob bearbeitete Holz der *Galaxies* und der Unterkonstruktion des *Vessel of Fire/Cup of Prometheus* oder die wilden, lebendigen Oberflächen der Bronzen – von den *Shell Sculptures* bis zu den nur grob umrissenen Figuren von *Us-You-Me*. In der Rohheit der Formen und des Materials klingt eine Sehnsucht nach Ursprünglichkeit an, nach einer universalen künstlerischen Sprache, die natürliche Gesetzmäßigkeiten und Ausdrucksformen wiederzugeben vermag.⁷⁹⁸

Die Wahl des Ursprünglichen, Ungeformten als Ausgangspunkt hat in der Moderne Tradition. Bereits Gauguin versuchte durch die „formes rudimentaires“ oder „choses indéfinies“ vom Unbestimmtesten ausgehend, sich dem Allgemeinen in der Natur anzunähern, ihrer „inneren Kraft“. ⁷⁹⁹ Kandinsky bediente sich einer Formensprache, die wie „das nach Artikulation strebende Plasma“⁸⁰⁰ eine ursprüngliche, noch ungestaltete Ausgangssituation markierte. Arp thematisierte mit den *Concrétions* den morphologischen Vorgang des Verdichtens in Masse. Schwellende organische Formen symbolisierten Wachstumsprozesse, reichten aber nie bis zur fertigen organischen Gestalt.⁸⁰¹

Kieslers Oberflächengestaltung zeichnet sich meist durch eine Ästhetik der Verunklärung und des Gebastelten aus. Die Texturen des in *Cup of Prometheus* (1956–1959) eingearbeiteten *Endless House*-Modells oder der *Shell-Sculpture Floor to Ceiling* (1958) sind vage und undefiniert⁸⁰² und weisen Unebenheiten auf, die das Material weich und fließend erscheinen lassen [Abb. 320, 321]. Kiesler hatte zum einen in der Giesserei wächserne Platten erhitzt, gebogen und in ihrer Oberfläche manipuliert, um dann einen Abguss davon anfertigen lassen und zum anderen die fertigen Bronzen nachträglich mit einer elektrischen Feile bearbeitet und so schlingernde Oberflächen geschaffen [Abb. 322–324].⁸⁰³

„I used red-hot steel sticks laid out in a radiant array with them, I furrowed the surfaces, poking at them, flattening and searing them, particularly the clean-cut edges on which I ran back and forth with the sticks, the heat evoking steam and melting that way ran down the cheeks of the forms. Thus

⁷⁹⁸ In diesen Zusammenhang passt auch das Interesse und die Begeisterung für steinzeitliche Bauten und Höhlenmalereien, die Kiesler mit seinen Zeitgenossen, etwa auch Sigfried Giedion, teilte, vgl. Geiser 2010, S. 142–157; Kiesler, *Magic Architecture* (1940er Jahre), Typoskript, in Auszügen publiziert in: Frankfurt 2003, S. 17–21.

⁷⁹⁹ Vgl. Hofmann 1978, S. 203.

⁸⁰⁰ Vgl. Hofmann 1978, S. 311.

⁸⁰¹ Vgl. Schramm 1995, S. 394f.

⁸⁰² Die assoziierte Skulptur *Heloise* bildet dagegen eine Ausnahme. Sie besitzt eine relativ glatte auf manchen Fotos sogar spiegelnde Oberfläche (ABB. 223, 229).

⁸⁰³ „After lunch, I walked casually over to another section of the foundry where wax was prepared for pouring. In a playful mood, I snatched a wax sheet, cut it in two, heated the pieces, bent the square panels into slightly twisted curvatures and asked them to be cast. This was the first addition to the bronze unit, and improvised it was.“; „Seeing the bronze plate with its doodle-like engravings scooped out with electric rotary files.“, Kiesler, *Inside* 1966, S. 23, 25.

*the form and texture of my sculpture gradually became richer and fuller as I moved the stick over it again to provoke the softening, weeping wax to give life to the surface.*⁸⁰⁴

Kieslers Oberflächengestaltung lässt an Techniken surrealistischer Künstler denken. Max Ernsts „Frottagen“, „Grattagen“ und „Décalcomanies“ beschreiben ebenfalls etwas Unfertiges, ein Zwischenstadium der Metamorphose, wobei Ernst dieses Verfahren als Ausdruck einer skeptischen Haltung gegenüber der Welt und dem Menschen wählte,⁸⁰⁵ Kiesler dagegen auf Entwicklung und Bewegung als einen idealen natürlichen Zustand abzielte [Abb. 325]. Weitere Beispiele der surrealistischen Malerei sind ebenfalls aufgrund ihrer formalen Vergleichbarkeit nennenswert, wie etwa Kurt Seligmanns *Melusine and the Great Transparents* (1943) oder auch Kay Sages *I saw Three Cities* (1944) [Abb. 326, 327].

Bei den oben beschriebenen bildhauerischen Techniken, wie etwa der Behandlung der Wachsplatten mit heißen Eisenstäben, handelt es sich – ebenso wie bei den mythologischen Themen der Skulpturen – um Phänomene, die zeitgleich bei vielen anderen durch den Surrealismus beeinflussten amerikanischen Künstlern zu beobachten sind. Gordon Onslow Ford etwa entwickelte die Technik der „Coulage“. Die Emailfarbe wurde, etwa bei *Without Bounds* (1939), nur teilweise durch den Künstler kontrolliert und fand ansonsten selbst ihre eigene Form [Abb. 328].⁸⁰⁶

Bei vielen amerikanischen Bildhauern liegen aber aufgrund des Krieges gänzlich andere Voraussetzungen für den künstlerischen Umgang mit Metall vor als bei Kiesler. Ein eher konstruktives Vorgehen zeigt sich etwa bei David Smith, der sich seine Kenntnisse als Schweißer in einer Munitionsfabrik erwarb oder bei Theodore Roszak, der industrielles Schweißen erlernte, als er bei einer Luftfahrtgesellschaft arbeitete. Ibram Lassaw hatte Zugang zum „Oxyacetylene Welding“ in Camp Lee in Virginia,⁸⁰⁷ und auch Herbert Ferber gehört mit seinen zusammengeschweißten Skulpturen zu dieser Gruppe von Bildhauern [Abb. 329–331]. Kiesler war dagegen Autodidakt und setzte sowohl das Schmelzen wie auch das Fräsen eher malerisch ein. Die fließenden Oberflächen ähneln in ihrer Textur und in ihrer Zufälligkeit und Leichtigkeit daher eher dem „Dripping“ Jackson Pollocks [Abb. 332].

Zusammenfassend kann man sagen, dass trotz der Massivität der Skulpturen, die zum großen Teil aus Bronze bestehen, der „unfertige“ Zustand und der nie abgeschlossene Entwicklungsprozess ebenso wie bei Kieslers *Endless House*-Modellen durch die besondere Behandlung der Oberfläche sichtbar bleibt.

6.3 Prozesshaftes Arbeiten an Skulptur

Das prozesshafte Arbeiten an Kieslers Skulpturen lässt sich mit den Begriffen Spontaneität und Improvisation sowie mit Veränderbarkeit und Erweiterbarkeit beschreiben, woraus sich ein Anteil an

⁸⁰⁴ Kiesler, *Inside* 1966, S. 231.

⁸⁰⁵ Vgl. Schneede 2006, S. 103f.

⁸⁰⁶ Vgl. Rubin 1972, S. 316.

⁸⁰⁷ Vgl. Rapaport/Stayton 2001.

Zufall im Entstehungsprozess von Kieslers Werken ergibt. Unterschiedliche räumliche Gegebenheiten hatten zur Folge, dass Kiesler je nach Aufstellungsort eine neue räumliche Konstellation schaffen wollte, die auf die Art des Innenraumes und auf die Kombination mit anderen Werken reagierte. Die Bedeutung der künstlerischen Mittel „Zufall“ und „Konstellation“ im Werk Kieslers sollen im Vergleich mit seinen Zeitgenossen und im Besonderen mit Hans Arp untersucht werden.

6.3.1 Improvisation und Zufall

Der Arbeitsprozess an einer Skulptur war für Friedrich Kiesler geprägt durch eine kontinuierliche Erweiterung, bei der Improvisation und Zufall eine nicht unwesentliche Rolle spielten. Der 1956 von Kiesler beschriebene Entstehungsprozess des *Vessel of Fire/Cup of Prometheus* stellt die einzelnen Schritte exemplarisch dar. Der für den Zweck der Konservierung angefertigte Bronzeabguss des *Endless House*-Modells erschien zunächst abgeschlossen, wurde aber von Kiesler unter den veränderten Gesichtspunkten des nun als Skulptur definierten Modells als erweiterbar verstanden. Kiesler schrieb, dass die Idee einer Erweiterung seiner ersten Bronzeskulptur bis hin zu einer *Endless Sculpture* nicht aus einer theoretischen Überlegung, sondern aus einer assoziativen Tätigkeit des Skizzierens entstand:

„But, as you will see, theory does not always come first. The actual moment when I felt the need to extend my first bronze sculpture beyond its primary unit came late one evening when I was doodling.“⁸⁰⁸

Die Erweiterung der Skulptur erfolgte kontinuierlich. Kiesler entwarf keinen fixen Gesamtplan, sondern ergänzte sukzessive. Er begriff Skulptur als „Prozess“, der sich vom monolithischen Werkbegriff, dem herkömmlichen Modell eines Museumsstückes, bestehend aus einer abgeschlossenen Skulptur und einem assoziierten Sockel, grundsätzlich unterschied. So entschied sich Kiesler auch nicht für einen Sockel oder eine Unterkonstruktion im herkömmlichen Sinn, der die Skulptur dem Betrachter auf Augenhöhe präsentierte. Er näherte einerseits Skulptur und Betrachter an, indem er auf den Sockel verzichtete und stellte andererseits durch die das menschliche Maß überschreitende hölzerne Holzkonstruktion eine bewusste Distanz zwischen Betrachter und Skulptur her. Nach diesen ersten Schritten akzeptierte Kiesler im weiteren Prozess das Holzgestell als Teil der Skulptur und beschrieb nun seine Vorstellung der Oberflächenerscheinung des Holzes, die er bisher als noch nicht zufriedenstellend empfand:

„I could see it hewn rough, crude, not smooth. Surface split.“⁸⁰⁹

Das Holz wurde nachträglich durch Kiesler und seine Assistenten mit Äxten bearbeitet. Die Ergänzung der Skulptur um zwei weitere Bronzeelemente zeigt ein additives Vorgehen, mit dem Kiesler bewusst auf eine glatte, saubere Endfassung der Skulptur verzichtete. Die Verschweißung der

⁸⁰⁸ Kiesler, *Inside* 1966, S. 21.

⁸⁰⁹ Ebd., S. 23.

Elemente und die sichtbaren Nahtstellen sprechen vielmehr für eine Ästhetik des Unvollkommenen und Gebastelten. Auch Sicherheitsvorkehrungen, wie eine stabilere Basis, wurden erst nach dem ersten Probieren eingefügt.⁸¹⁰ Aus einem Gefühl mangelnder Kontinuität zwischen den einzelnen Elementen entwickelte Kiesler mit Hilfe der Zeichnung spielerisch immer mehr Möglichkeiten, den bronzenen Aufsatz zu erweitern:

„I took my pad, a fountain pen, and started to scribble and doodle. Gradually the strokes developed the sculpture further and further, higher and wider. A whole array of sketches accumulated under my hand, forming a soft cushion of ideas for the bounding sculpture. By three in the morning I had decided to add one, two, three or even five new wings to the crown of bronze.“⁸¹¹

Die Offenheit für Alternativen und verschiedene Entwicklungsmöglichkeiten war bei Kiesler mit einem gewissen Maß an Spontaneität und Zufall verbunden. Das Prinzip des Zufalls stellte seit Duchamps „Ready Mades“ einen neuen Begriff von Kreativität in der Modernen Kunst dar. Zufall verstanden im Sinne einer beliebigen Auswahl unter den gegebenen Möglichkeiten,⁸¹² wie sie André Breton⁸¹³ 1938 mit seiner Definition des Readymade als „objet usuel promu à la dignité d'objet d'art par le simple choix de l'artiste“ im *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme* beschrieb.⁸¹⁴ Kiesler beschränkte sich, wie auch Hans Arp, Man Ray oder Max Ernst, auf den Zufall als Gestaltungsmethode. Duchamps „gefundene“ Readymades stellten sich dagegen – zumindest ab dem Zeitpunkt ihres Erscheinens in öffentlichen Kunstausstellungen – als eine veränderte künstlerische Betrachtungsweise dar,⁸¹⁵ die das banale Alltagsobjekt, als eine Art Sinnbild des Beliebigen, zum Kunstwerk erklärte,⁸¹⁶ und damit einen Diskurs über die Natur des Kunstwerks an sich anstieß,⁸¹⁷ auch wenn dies bei der Entstehung der Readymades von Marcel Duchamp offenbar nicht beabsichtigt war,⁸¹⁸ und seine Intention letztlich nur als ein „Spiel“ mit dem Möglichen und dem Zufall definiert werden muss.⁸¹⁹ Dada und Surrealismus setzten den Zufall dafür ein, um mit Hilfe der „Ecriture Automatique“ überraschende zum Teil absurde Bilder und Bildkompositionen entstehen zu lassen, die eine neuartige Poesie besaßen.⁸²⁰ Die Vorstellung davon wie diese Bilder im Kopf entstehen konnten übernahm André Breton in seinem Manifeste du Surréalisme aus einem Text Pierre Reverdys von 1918:

„L'image est une création de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités

⁸¹⁰ Vgl. ebd., S. 23.

⁸¹¹ Ebd., S. 27.

⁸¹² „Das Mögliche ist die Summe von Bedingungen, die nicht ausreichen würden, es zu verwirklichen, träte nicht der Zufall hinzu.“, Köhler 1973, S. 136f.

⁸¹³ Obwohl der Eintrag mit M.D. unterzeichnet ist, stammte er von André Breton, vgl. Molderings 2004, S. 107.

⁸¹⁴ Vgl. Breton/Eluard 1938, S. 23.

⁸¹⁵ Vgl. Molderings 2004, S. 126.

⁸¹⁶ Vgl. Daniels 1992, S. 210ff.

⁸¹⁷ Vgl. Krauss 1999, S. 138.

⁸¹⁸ Zur Diskussion über die die Bedeutung von Willkür und Zufall für die Readymades von Marcel Duchamp, vgl. Molderings 2004, S. 110 m. Literaturverweisen, 117, 119, 125.

⁸¹⁹ Vgl. ebd., S. 127.

⁸²⁰ Vgl. Faucher 2010, S. 343.

*rapprochées sont lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique.*⁸²¹

Im Falle Kieslers wurden Fundstücke, wie zum Beispiel das Holz des *Vessel of Fire/Cup of Prometheus* oder der Schafskopf in *Us You Me* [Abb. 333],⁸²² in die ansonsten durchgeplanten Skulpturen eingefügt – ein Mechanismus, der stark an die surrealistischen „objets trouvés“ erinnert und auch bei der zeitgleichen amerikanischen Plastik, zum Beispiel von David Smith, David Hare oder Mark di Suvero praktiziert wurde. Das Gebastelte, Improvisierte ist ebenfalls eine Anleihe an die „bricolage“ des Surrealismus.

Sowohl Hans Arp wie auch Friedrich Kiesler gingen im Gegensatz zu den Surrealisten von einer Entsprechung zwischen Natur und Kunst aus, so dass die von ihnen praktizierte Einbindung des Zufalls weder im Sinne eines psychologischen Automatismus, noch als ein sich ereignender Moment innerhalb einer „Versuchsanordnung“, etwa in Form eines Happenings von Cage oder Kaprow,⁸²³ gedeutet werden kann, sondern stattdessen als eine Art Offenbarung einer höheren, natürlichen Ordnung empfunden wurde.⁸²⁴ Sowohl Kiesler wie auch Arp betonten das Unbewusste als Quelle für diese Offenbarung.⁸²⁵ Kiesler benutzte bei der Arbeit ebenso wie Arp immer eine Mischform aus Intuition und Zufall einerseits und bewussten, gesteuerten Entscheidungen andererseits.⁸²⁶ Der Unterschied zwischen Arp und Kiesler besteht in der Bedeutung, die sie den Formen ihrer Skulpturen beimaßen. Arps Ziel war die Darstellung des Wesens von Lebensprozessen, das er durch eine gereinigte, vereinfachte Form, in einer Art formalen Essenz festzuhalten suchte:

*„In Ascona zeichnete ich mit Pinsel und Tusche abgebrochene Äste, Wurzeln, Gräser, Steine, die der See an en Strand gespült hatte. Diese Formen vereinfachte ich und vereinigte ihr Wesen in bewegten Ovalen, Sinnbildern der ewigen Verwandlung und des Werdens der Körper.*⁸²⁷

Bei Kiesler bleibt die künstlerische Form dagegen offen und veränderbar und ist gewissermaßen immer nur eine Annäherung an das Wesentliche. Die *Endless Sculptures*, so wie sie Kiesler beschrieb, waren aber nicht zufällig oder willkürlich oder anarchisch-autonom, sondern stellten eine neue Auffassung eines idealen Kunstwerks dar. Kontinuität verkörperte dabei für Kiesler die optimale

⁸²¹ Breton 1988, S. 324.

⁸²² Len Pitkowsky bestätigte, dass Kiesler ein Stück Beton auf der Straße gefunden und für die Skulptur des Schafskopfes (ABB. 323) benutzt hat. Gespräch der Verfasserin mit Kieslers ehemaligem Assistenten Len Pitkowsky, 19.11.2004.

⁸²³ „Unlike Duchamp and later Cage, who was his teacher in the late 1950s, Kaprow was not interested in chance. His Happenings were well planned, carefully outlined in a written ‘score’, and then rehearsed. Their specific beauty lies in composition, so to speak; in other words, in timing, in contrast, in tension. Structurally they are related to play, to experiment, but not to chance. Chance as such was uninteresting to Kaprow because it is rooted in a naturalistic attitude, in the idea that the forces of nature, gravity for instance, or decay over time, can be taken for granted and form a kind of horizon of what happens in the realm of art.“, vgl. Ursprung 2010, S. 235.

⁸²⁴ „Art and nature confront each other with no bridge in between. But both have the same laws of creation, the organization of many diverse elements into an unshakable unit. [...] The more art creations give themselves up to the principal of flux, the more they deviate from art and approach nature. [...] Nature has the desire to propagate herself through man by means of art.“, Kiesler, *Art and Nature* 1930, S. 14; „Les formes que j’ai créées dans les années 1927 à 1948 et que j’ai nommées des formes cosmiques étaient des formes vastes qui devaient englober une multitude de formes [...]. J’obéissais inconsciemment à une loi qui aujourd’hui est devenue une loi suprême. Je donnais ce nom ‘selon les lois du hasard’ naïvement sans savoir que c’était une loi qui englobait la loi de cause et effet selon Planck.“, Arp, *Formes* (1950) 1966, S. 360.

⁸²⁵ „Das Gesetz des Zufalls, das alle Gesetze in sich begreift und uns unfaßlich ist wie der Urgrund, aus dem das Leben steigt, kann nur unter völliger Hingabe an das Unbewußte erlebt werden. Ich behaupte, wer dieses Gesetz befolgt, erschafft reines Leben.“, Arp zit. n. Richter 1964, S. 56.

⁸²⁶ Zu Arp vgl. Robertson 2006, S. 46, 52

⁸²⁷ Arp 1954, S. 12.

Positionierung und Ausbalancierung und bezog sich sowohl auf das einzelne Objekt wie auch auf eine Erweiterung und Verteilung im Raum.

6.3.2 Veränderung, Erweiterung und Konstellation

Die grundsätzliche Veränderbarkeit und Erweiterbarkeit seiner Skulpturen, um je nach Aufstellungsort auf die räumlichen Verhältnisse zu reagieren, beschrieb Kiesler ebenso wie die Entstehung des *Vessel of Fire/Cup of Prometheus* 1956 in seinem Text *Towards the Endless Sculpture*:

„Take for instance, what would happen if the ‘Vessel of Fire’ Sculptures were moved from their present environment, with its strict dimensions of space, into a new hall or room or corridor. There might or might not be the necessity of adding new pieces to it to close the circuit of correlation. It really depends entirely on the strength of expression of each piece, how far its influence will reach across intervals toward the other pieces and to the walls and enclosures it must meet in the new environment. So you see the field is indeed wide open; new units can be adopted, adapted or eliminated as the spatial necessity of the environment arises.“⁸²⁸

Dieser Fall trat dann auch mit der Ausstellung im Guggenheim Museum (1964) ein. Kiesler sah sich den nicht unproblematischen Ausstellungsräumen gegenüber und hatte darüber zu entscheiden, wie seine Skulpturen, darunter auch der *Vessel of Fire/Cup of Prometheus*, angeordnet und zueinander in Beziehung gesetzt werden sollten. Im Text *Towards an Endless Sculpture* machte Kiesler noch keine exakte Angabe über die Anzahl der an die obere Bronzeskulptur angefügten zusätzlichen Elemente des *Vessel of Fire/Cup of Prometheus*. Die Teile schienen variabel zu sein und sich nach den jeweiligen Bedingungen des Raumes zu richten – auf einigen Fotos sind es drei, die Fotos aus der Guggenheim-Ausstellung zeigen dagegen vier. Dies entspricht auch dem heutigen Zustand der Skulptur [Abb. 334–337]. Offenbar wurde die Arbeit für die Guggenheim Ausstellung erweitert. Bei dem vierten Element handelt es sich um eine Skulptur, von der heute ein zusätzlicher separater Bronzeguss auf einem schwarzen, polierten Steinsockel existiert [Abb. 338] [A.10.]. Zur Anordnung des *Vessel of Fire/Cup of Prometheus* im Raum sind nur wenige Zeichnungen vorhanden. Auch wird nicht deutlich, ob es sich hierbei um unabhängige Skizzen oder um konkrete Vorbereitungen für die Guggenheim-Ausstellung handelt. Die Zeichnung KE 4298 zeigt den *Cup of Prometheus*, betitelt die „3 units“ bestehend aus der zentralen Skulptur, *Heloise* und *Ectoplasma* und platziert einen Aluminiumsitz – ähnlich dem aus *The Last Judgment* – davor, so wie es tatsächlich in der Guggenheim-Ausstellung realisiert wurde [Abb. 339]. Weiter existieren zwei Skizzen, die räumliche Situationen untersuchen und die zentrale Skulptur in ein abgesenktes Quadrat einstellen [Abb. 340, 341]. Auf der Zeichnung LK 108 vermerkte Kiesler: „One step down to the Vessel“. Hier wird eine räumliche Einbettung der mehrteiligen Skulptur versucht. In der Guggenheim Ausstellung wurde dieses Ziel mithilfe eines abgehängten Deckensegments und eines aufgestellten trapezförmigen Panels erreicht. Die Anordnung

⁸²⁸ Kiesler (1956, Postscript 1960) 1966, S. 27f.

erprobte Kiesler anhand vorgefertigter Pappmodelle.⁸²⁹ An diesem einzelnen Beispiel wird deutlich, dass die grundsätzliche Veränderbarkeit und Erweiterbarkeit der Skulpturen bei Kiesler nicht nur ein theoretisches Konzept blieb, sondern in den Räumen des Guggenheim Museums tatsächlich umgesetzt wurde. Weitere Dokumente für alle ausgeführten Arbeiten sind Notizen Len Pitkowskys, die er in einem Skizzenbuch zur Ausstellung festhielt⁸³⁰ und kleine Pappmodelle der Skulpturen, die im Vorfeld der Ausstellung angefertigt wurden [Abb. 342–345].⁸³¹

Für Kiesler wie für Brancusi, Arp oder Calder stellte das „Konstellationsprinzip“ einen essentiellen Bestandteil ihrer künstlerischen Vorstellung dar. Konstellation verweist immer auf eine Möglichkeit unter vielen für die Positionierung der einzelnen Teile des Kunstwerks. Obwohl die Einzelteile fertig oder sogar, wie bei Brancusi, bis zu einem Idealbild vollendet sein konnten, ergaben sich durch die Konstellationen Variationsmöglichkeiten von Ausdruck und Inhalt der Werke. Im Grunde ein unendliches Spiel, das ganz im Sinne eines offenen künstlerischen Konzeptes gesehen werden kann, wie es Kiesler verfolgte. Calders Mobiles, die durch Luft bewegt in immer neue räumliche Konstellationen versetzt werden konnten, fasste er selbst als „Ausdruck von übergreifenden Gesetzmäßigkeiten“ auf, die sich auf einen „kosmischen Zusammenhalt“ beziehen [Abb. 346]:⁸³²

„Jedes Element kann sich bewegen, verschieben, vor- und zurückschwingen in einer veränderlichen Beziehung zu jedem einzelnen anderen Element in diesem Universum. Somit offenbaren sich nicht nur isolierte Momente, sondern ein physikalisches Gesetz der Variation unter den Ereignissen des Lebens.“⁸³³

Auch das „Sammellager“ von Hans Arps Skulpturen in seinem Garten in Meudon stellte einen eigenen „Figuren-Kosmos“ dar und schien sich, eingebettet in die Natur, wie diese stetig zu verändern.⁸³⁴ Eine besondere Art der Kombination verfolgte Arp sowohl bei seinen Gedichten „Configurations“ wie bei seinen Holzreliefs „Configurations“ und „Constellations“ aus den dreißiger und vierziger Jahren, bei denen er verschiedene Variationen derselben Elemente durchspielte.⁸³⁵

Auf dem begrenzten Raum von Brancusis Atelier trafen beide – das bis aufs Äußerste Raffinierte und das rohe Material – in einem sich ständig wandelnden Formenkosmos aufeinander: hochpolierte Bronzen, grobe Stein- oder Holzsockel, Geröll [Abb. 347–349]. Brancusi hatte die Skulpturen in „groupes mobiles“ angeordnet, die sich unterschiedlich zueinander verhielten und durch ihren Umriss und das Zusammenspiel von Rhythmus und Intervall auch unterschiedlich auf den Raum auswirkten.⁸³⁶ Brancusis „kombinatorisches“⁸³⁷ Vorgehen, das auch die Gegensätze unterschiedlicher

⁸²⁹ Wer die Modelle angefertigt hat, ist nicht klar, Len Pitkowsky konnte darüber keine Auskunft geben. Gespräch der Verfasserin mit Len Pitkowsky, 19.11.2004.

⁸³⁰ Vgl. Len Pitkowsky, *Skizzenbuch zur Guggenheim Ausstellung*, AFKW.

⁸³¹ Vgl. Pappmodelle für die Guggenheim-Ausstellung, Kiesler Estate, New York; undat. Notiz im Exhibition File des Guggenheim Museums, New York, unter einer Beschreibung der Aufteilung der Skulpturen auf die Räume: „Well, Mr. Messer, I don't think that this will be much help to anyone because non of it is made as yet but OHR says that there are models of sorts in his studio (Kiesler's).“

⁸³² Vgl. Schramm 1995, S. 385.

⁸³³ Calder/Mulas 1971, S. 24.

⁸³⁴ Vgl. Schramm 1995, S. 381.

⁸³⁵ Vgl. Robertson 2006, S. 127f.

⁸³⁶ Vgl. Bach, *Brancusi* 1987, S. 24, 109.

⁸³⁷ Vgl. ebd., S. 117

Materialien, Formen und Zustände in einer Art „kosmischer Harmonie“ zu vereinen suchte, lässt sich auch als eine Entwicklung des Schaffensprozesses und somit als eine Art natürliche Metamorphose lesen.⁸³⁸

„Jede Skulptur (ist) eine Form in Bewegung.“⁸³⁹

Hier sind nicht nur die verschiedenen Formen im Atelier gemeint, sondern auch die Einzelform, die durch den Glanz der Hochkultur eine „Verwandlungsqualität“ erhielt:

„Eine wahre Form sollte den Eindruck von Unendlichkeit erwecken. Die Oberflächen müssten so aussehen, als ob sie endlos weitergingen, als ob sie aus der Masse herauskämen, aus ihr hervorgingen in eine vollkommene und absolute Existenz.“⁸⁴⁰

Brancusis sorgfältiger Umgang mit Zwischenräumen, räumlichen Intervallen und rhythmischer Gliederung in seinem Atelier diente allerdings immer der Erkenntnis der plastischen Einzelform. Der entscheidende Unterschied zwischen Arp, Calder, Brancusi und Kiesler ist, dass sich Kiesler der Konstellation der Einzelformen dagegen für eine Erkundung des Raumes selbst bediente, die Form an sich also nicht im Zentrum seines Interesses stand. Auch die Erweiterung der Skulptur war für Kiesler nie eine Endfassung, sondern markierte nur einen Zustand, der erneut am Objekt und im Raum überprüft werden musste:

„At this stage of the game my sculpture actually consists of five different units, each of which is complete in itself, yet none of them lives unless correlated to and feeding upon another. Here are the five sectors: first, the footing, the pyre consisting of six logs; second, the bronze plate; third, the vessel of fire; fourth, the upper structure of the scaffold called ‘the guillotine’; and fifth, the bronze crown above.“⁸⁴¹

Die Erweiterungen des *Vessel of Fire* bestanden allerdings nicht nur aus angeschweißten oder auf andere Art und Weise fest miteinander verbundenen Elementen, sondern konnten ebensogut wie Markierungspunkte, ohne direkte Verbindung auf den Raum verteilt sein, indem sie wie auch bei Kieslers *Galaxies* eine räumliche Spannung aufbauten [Abb. 350–352]:

„By today, *The Vessel of Fire* which is the main floor sculpture as described in my discussion, had expanded to a wall sculpture called *Heloise* and a ceiling sculpture called *Embryo*, and thus creates the measures of its own environment.“⁸⁴²

Bei genauerer Betrachtung könnten die bewusst roh ausgeführten Werke, die sichtbare Zusammenstückelung und auch die räumliche Vereinzelung der Teile beispielweise bei den gemalten

⁸³⁸ Vgl. ebd., S. 115, 188.

⁸³⁹ Zit. n. ebd., S. 186.

⁸⁴⁰ Zit. n. ebd., S. 24.

⁸⁴¹ Kiesler, *Inside* 1966, S. 27.

⁸⁴² Postscript I (March, 1960), ebd., S. 29.

Galaxies oder den *Galaxial Portraits* auch als eine bewusste Fragmentierung gedeutet werden. Diese offene, begehbare, unabgeschlossene Form wie auch die fließenden, verschwimmenden Bronzeflächen oder die bewusst rau belassenen Elemente signalisieren ein in Kontinuität begriffenes, veränderbares Werk.⁸⁴³

7. Zusammenfassung

Die vorliegende Dissertation bietet eine neue Lesart für das Werk von Friedrich Kiesler an, die den Blick nicht allein auf einzelne Teilbereiche richtet, sondern seine Arbeit auf einen inneren Zusammenhalt und auf ein übergeordnetes Interesse hin untersucht und so ein Bild seines künstlerischen Handelns entwirft.

Ausschlaggebend für dieses Vorgehen war die Tatsache, dass sich Kiesler mit unterschiedlichen Projekten auseinandersetzte, die er zu Beginn seiner Tätigkeit mit dem Begriff „Raum“ verknüpfte und denen er später den Zusatz „Endless“ verlieh, was auf einen gattungsübergreifenden künstlerischen Ansatz hindeutet, der Raum als Thema und auch als Medium behandelt.

Kieslers theoretischer Hintergrund bildete die Raumauffassung Theo van Doesburgs und ihre Verankerung im italienischen Futurismus. Auffallend war Kieslers selektive Verwendung von Doesburg'scher beziehungsweise futuristischer Begriffe und ihre Kombination mit anderen möglicherweise konstruktivistischen Ideen, wie etwa den „Spannungen im freien Raum“. Der zu Anfang des 20. Jahrhunderts virulente Begriff des „Raum-Zeit-Kontinuums“ spielt in diesem Zusammenhang eine entscheidende Rolle. Seine Bedeutung wechselte bei Kiesler ebenso häufig wie in Sigfried Giedions *Space, Time and Architecture*⁸⁴⁴ und entwickelte sich, wie auch bei van Doesburg und anderen Zeitgenossen, völlig losgelöst von den physikalischen Theorien Einsteins. Die künstlerische Auseinandersetzung mit diesem Begriff hat als anregender Motor gewirkt und spiegelt, im Falle Kieslers, die Entwicklung eines eigenen künstlerischen Umgangs mit Raum wider. Ab 1929/1930 begann er sich von van Doesburg und dessen starren Vorstellungen eines künstlerischen universalen Systems zu lösen, mit „Tensionism“ einen eigenen dynamischen Kunstbegriff zu formulieren und diesen im Laufe der dreißiger und vierziger Jahre durch biologisch-organische Elemente zu einem Kunst- und Lebenskonzept, dem „Correalism“, zu erweitern.

Als zentrale Phase für die Entwicklung von Kieslers offenem künstlerischen Konzept können die Jahre nach der Pariser Surrealisten-Ausstellung in der Galerie Maeght (1947) bis zu Anfang der fünfziger Jahre definiert werden. In dieser Zeit entstanden auch die ersten Skulpturen in engem Zusammenhang mit Ausstellungsdesign und Bühnenbild, wie im Fall der *Salle de Superstition* der Pariser Galerie Maeght (1947) und des Bühnenbildes zu Milhauds Oper *The Poor Sailor/Le Pauvre Matelot* (1947)

⁸⁴³ Ähnlich erstmals von Czagan formuliert: „Von Architektur und Malerei. So suchen die von ihm geschaffenen Objekte ihr skulpturales Wesen zu verleugnen oder zumindest zu verkleinern. Sie sind eingefrorene Momentzustände einer in ständiger Bewegung und Veränderung befindlichen Welt der Gegenstände. Planvoll in eine bestimmte Umgebung eingeordnet, sollen sie herkömmliche Raumschauungen erschüttern und neue Alternativen anregen. Die Form bleibt unentschieden, ja unklar und das mit gutem Grund: eine zu Ende geführte Lösung würde ihre künstlerische Unvollkommenheit – die Unvollkommenheit jedes von Menschenhand gestalteten Kunstwerks – unabänderlich für immer festhalten. Kiesler dreidimensionale Gebilde möchten ausdrücken, dass sie unterwegs sind, um durch ständige Veränderung eine Vollendung zu erreichen. Der Betrachter sieht nur einen augenblicklichen Zustand, viele andere sind vorher und nacher möglich.“, Czagan 1975, S. 11.

⁸⁴⁴ Vgl. Collins 1965, S. 288.

für die New Yorker Juillard School of Music. Zahlreiche Beobachtungen zu inhaltlichen und formalen Zusammenhängen zwischen Kieslers Werk und seinen Zeitgenossen führten zu dem Schluss, dass sich Kiesler nur vereinzelt an surrealistischen Motiven orientierte. Primitive oder biomorphe Formen setzte er, oftmals auch kombiniert mit geometrischen Ansätzen, für eine Auslotung räumlicher Qualitäten ein, etwa beim Bühnenbild zu *Helen Retires* (1934), den Ausstellungsgestaltungen *Art of This Century* (1942) und *Blood Flames* (1947) oder den hölzernen *Galaxies* (1947/1948; 1951–1953).

Darüberhinaus verwendete er primitives oder organisches Vokabular wie seine amerikanischen Zeitgenossen, etwa Isamu Noguchi und David Smith, im Sinne einer Idealisierung von Primitivität und Ursprünglichkeit. Wie sich zeigte, war das Verhältnis zum Surrealismus und den ihm nahestehenden Akteuren Hans Arp und Marcel Duchamp ein sehr komplexes, das eine Identifikation Kieslers mit dem Surrealismus nicht erlaubt. Dagegen ist ein starkes Zusammenwirken von europäischen und amerikanischen Ansätzen festzustellen, dem auch bei zukünftigen Forschungen zu Kieslers Werk besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden sollte. Die besonders in Kapitel drei und vier ausgewerteten Verbindungen zwischen Europa und den USA wurden in der vorliegenden Arbeit allein hinsichtlich Kieslers eigener künstlerischer Entwicklung untersucht. Das reiche Material an Daten, besonders in Form von Stefi Kieslers ab 1926 bis zu ihrem Tod 1963 geführten Kalendereintragungen mit allen persönlichen Zusammenkünften Kieslers, stellt eine wichtige Quelle für Netzwerke europäischer und amerikanischer Künstler und Architekten dar und könnte besonders hinsichtlich der Neuorientierung von emigrierten Künstlern und Architekten in den USA systematisch ausgewertet werden.

Bei der Untersuchung von Kieslers Entwicklung einer flexiblen Gestaltungsauffassung – vom „Tensionism“ der zwanziger Jahre zum „Correalism“ der dreißiger und vierziger Jahre – konnte ein Zusammenhang mit organischen Theorien und speziell mit d’Arcy Wentworth Thompsons Buch *On Growth and Form* (1917) hergestellt werden. Die Gegenüberstellung von Kieslers Auseinandersetzung mit Thompson und der etwa zeitgleichen Thompson-Rezeption durch Richard Hamilton in dessen Londoner Ausstellung *Growth and Form* (1951) veranschaulicht Kieslers besonderes Interesse an der stetigen Veränderung bei biologisch-organischen Wachstumsprozessen. Kieslers Denken in Strukturanalogien – zwischen Natur und Kunst – und deren Bedeutung für seine Raum- und Gestaltungsauffassung ist daraus abzuleiten. Formal ging Kiesler bei den in den zwanziger Jahren übernommenen Elementen aus de Stijl, Futurismus oder Konstruktivismus ebenso wie mit Schalen- oder Muschelformen vor, die er ab 1933 thematisierte und ab den 1950er Jahren praktisch für Skulpturen und Architekturmodelle verwendete. Auch hier erfolgte, ähnlich wie in den zwanziger Jahren, das Aufgreifen eines Formenrepertoires aus der aktuellen Architektur- und Skulptur-Produktion und die Integration in das eigene Konzept. Der Einfluss von d’Arcy Thompsons Werk auf die Kunstproduktion wurde bisher nur vereinzelt untersucht. Eine übergreifende Studie steht noch aus, hätte jedoch den Rahmen dieser Arbeit gesprengt.

Die praktische Umsetzung von Kieslers offenem künstlerischen Konzept ist an Form und Umfang der skulpturalen Arbeiten und an den Entstehungsprozessen abzulesen. Kiesler setzte offene Schalen- und Muschel-Formen für seine Skulpturen ein, um einen eigenen Kunstraum zu schaffen, der sich über die materiellen Grenzen der Werkelemente erstrecken konnte. Die gebogenen Schalenformen übernehmen

in diesem Zusammenhang eine wichtige Funktion, indem sie entweder Raumeinheiten erzeugen oder symbolisch auf diese verweisen. Dagegen führte die Positionierung der mehrteiligen Arbeiten, etwa der gemalten *Galaxies*, an ausgewählten Punkten zu einer Verklammerung des Raumes. Der räumliche Kontext ist, mit Ausnahme der großformatigen hölzernen *Galaxy* für Philip Johnson, immer die Ausstellung im Innenraum. Wie in einer Bühneninszenierung verwies Kiesler jedoch auf andere Kontexte – von Alltagsraum und Bühnenraum bis hin zu Landschaftsraum.

Kritisch hinterfragt wurden die von Kiesler für die Realisierung seiner Arbeiten ausgewählten Techniken und Materialien, im Besonderen die Verwendung und Bearbeitung der Bronze. Das traditionelle Material ist zwar für die Kunst der sechziger Jahre zeittypisch, scheint aber aufgrund seiner Schwere und Unflexibilität nicht den eigentlichen Intentionen Kieslers zu dienen. Eine Erklärung für diese Diskrepanz in Kieslers Arbeit stellt das Nebeneinander von abstrakten strukturellen Ansätzen einerseits und organisch emotionalen andererseits dar. Darüberhinaus ist Material und Maßstab der Skulpturen auf Kieslers Umgang mit Theatertechniken zurückzuführen, die sich durch Monumentalisierung, Überzeichnung und eine Ausrichtung auf Fernwirkung auszeichnen.

Die Betrachtung von Kieslers Arbeitsprozessen zeigte ein paralleles Arbeiten an Architektur und Skulpturprojekten, das, wie im Falle der Entstehung der ersten *Endless Sculpture* aus einem *Endless House*-Modell (1956), die Gattungsgrenzen überschreiten konnte. Das prozesshafte Arbeiten orientierte sich entgegen Kieslers eigenen Aussagen weniger an Improvisation und Zufall und ist dagegen stärker auf eine reflektierte Veränderung und Erweiterung von Kunst- und Architekturprojekten zurückzuführen. Die für Kieslers skulpturale- und architektonische Projekte zentrale Technik der Formfindung mittels der Zeichnung und die Bedeutung der Linienführung für den Umgang mit Raum konnte anhand des umfangreichen Bestandes an Zeichnungen in der Wiener Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung sorgfältig analysiert werden. In Bezug auf Kieslers Verwendung der Linie ist ein Zusammenhang zu futuristischen Aussagen über „Dynamismus“ sowie zu „biozentrischen Vorstellungen“ seiner Zeitgenossen, etwa László Moholy-Nagys, festzustellen. Die unregelmäßige Gestaltung der Oberflächen von Kieslers *Endless House*-Modellen und *Endless Sculptures* legt ebenfalls eine parallele Arbeitstechnik nahe. Die bewusst gewählte Ästhetik der Verunklärung, des Undefinierten und Vagen ist in Zusammenhang sowohl mit dem europäischen Surrealismus wie auch mit dem amerikanisch gefilterten Surrealismus der Abstrakten Expressionisten zu sehen.

Unter der Berücksichtigung des künstlerischen Konzeptes einer Aufweichung der Gattungsgrenzen und eines flexiblen Verständnisses von Gestaltung, das Kiesler ab 1947 in Theorie und Praxis umsetzte, wird sein Interesse an den zeitgleichen Kurskorrekturen innerhalb der CIAM plausibel. Mit den Nachkriegskongressen propagierte die CIAM in Zusammenhang mit einer Förderung „monumentaler“ städtebaulicher Zentren auch eine „Synthese der Künste“. Anhand der dargelegten Kontakte zwischen Hans Arp und Friedrich Kiesler in dieser Zeit und dem nachgezeichneten Arbeitsprozess von Hans Arp und Sigfried Giedion an einem „ästhetischen Fragebogen“ für den CIAM Kongress 1947 in Bridgwater lassen sich die zeitgleich von Kiesler formulierten Texte *Manifeste du Corréalisme* und *Menschen, Kunst und Architektur* begründet in diesen Zusammenhang

stellen. Der Titel von *Menschen, Kunst und Architektur* muss sogar als Anspielung auf Giedions *Space, Time and Architecture* gesehen werden. Sowohl der Begriff „Correalism“ wie auch Kieslers Manifeste sind als Kritik an der funktionalistischen Architektur und auch als spezielle Kritik Kieslers an Sigfried Giedion zu interpretieren. Die unterschiedlichen Haltungen Sigfried Giedions und Friedrich Kieslers zum Verhältnis von Architektur, Kunst, Betrachter und Raum stellen zwei kontroverse Positionen ihrer Zeit dar – der einer Hierarchisierung im Falle Giedions und einer offenen und flexiblen künstlerischen Haltung im Falle Kieslers.

Kieslers künstlerisches Konzept, wie er es in Ansätzen bereits in *Contemporary Art applied to the Store and its Display* (1929/1930) und in *On Correalism and Biotechnique* (1939) formulierte und ab 1944 mit der erstmaligen Nennung des Begriffs *Endless House* und 1956 mit *Endless Sculpture* konkretisierte, stellte die dynamische Vorstellung eines kreativen Prozesses in den Mittelpunkt, dessen Ziel der Prozess selbst und nicht ein fertiges endgültiges Objekt darstellte. Damit hat sich Kiesler mehr und mehr vom gestalterischen Konzept der Künstlergruppe De Stijl, die in den zwanziger Jahren der Ausgangspunkt seiner künstlerischen Entwicklung war, entfernt. Auf der Suche nach Ursprünglichkeit und einer universalen künstlerischen Sprache fanden die Vertreter des de Stijl die Lösung in einer Verfestigung und Systematisierung der künstlerischen Elemente.⁸⁴⁵ Kiesler, der während seiner Zeit in Europa De Stijl und Theo van Doesburg besonders verbunden war, hat sich durch seine Beschäftigung mit van Doesburgs „Raum-Zeit-Konzepten“, durch die Einarbeitung surrealistischer europäischer und amerikanischer Einflüsse und die Formulierung der eigenen Begriffe „Tensionism“, „Correalism“ und „Endlessness“ davon gelöst und mit der Betonung eines langfristigen unabgeschlossenen Werkprozesses eine Alternative zur Flüchtigkeit anderer offener Kunstformen, wie etwa des „Happenings“, angeboten. Kiesler hat durch seine Raumauffassung und mit seinem offenen künstlerischen Konzept eine eigene künstlerische Identität gefunden, die auf die junge amerikanische Künstlergeneration der sechziger Jahre inspirierend gewirkt hat.

⁸⁴⁵ Vgl. Hofmann 1978, S. 371.

Überblick: Friedrich Kiesler, *Menschen, Kunst und Architektur* (1947/1948)

„Erster Teil: Das Mass ist voll“ (S. 4–18)

Im ersten Kapitel werden Architektur und Kunst zunächst getrennt voneinander behandelt und bei der Beschreibung des aktuellen Zustandes „jetzt“ äußert sich Kiesler nur zur Architektur allein. Er kritisiert den großen Einfluss der Industrie, die sich seiner Meinung nach von der Natur abgekehrt habe und eine „Maschinenwelt“ propagiere. So sei es zu einer falschen Vorstellung von Architektur gekommen, die eben nicht Maschine – wenn nicht gar „Wohnmaschine“ – sondern ein lebendiger Organismus sei. Erst im zweiten Unterkapitel „Das Ziel“ (S. 5–9) wendet sich Kiesler der Kunst zu und verbannt in einem Rundumschlag Institutionen wie Galerien und Museen, denn „Kunst gehört der Strasse, den Häusern, dem Volke.“ (S. 5) Er wettet gegen den gesamten Kunstbetrieb, gegen Kunsthändler, Museumsleute, Grafiker (die Kunstmotive für Reklame benutzen), Kunstkritiker und Kunstlehrer und ruft dazu auf:

„Demoliert ihre Tempel, denn Architektur und Kunst des Volkes sind tot.“ (S. 5)

Kiesler fordert ein neues, „natürliches“ Verhältnis zwischen Architekt und Bewohner und eine Abkehr vom vorherrschenden leblosen „Pseudo-Funktionalismus“. Im vierten Unterkapitel „Die Aufgabe“ (S. 13/14), von dem man eine Erläuterung des eigentlichen Themas des Manifestes erwartet, bezieht er sich ausschließlich auf Architektur und schlägt vor, mechanische Baumethoden auf ein Minimum zu reduzieren. An dieser Stelle wird nicht klar, was Kiesler mit den „mechanischen Baumethoden“ und mit seiner allgemeinen Kritik an Mechanik meint. Sicher handelt es sich nicht um den Fabrikationsprozess beim Bauen, denn im Fall des *Space House* (1934) hatte sich Kiesler selbst für vorfabrizierte Betonschalen eingesetzt. Gemeint ist offenbar das bisherige Vorgehen der, seiner Meinung nach, unkritischen Übernahme technischer Standards im Wohnungsbau, die es zu hinterfragen und zu untersuchen gilt.

Die „Primären Funktionen“ des Hauses, auch emotionale oder psychologische, müssten wissenschaftlich – und damit meint Kiesler „korrealistisch“ – erforscht werden:

„Man konzentrierte sich hauptsächlich auf Hygiene der Oberfläche und entwickelte daraus einen Stil der Reinheit, eine Aesthetik der Austerität. Die Kunst, Malerei und Skulptur, der psychische Impakt schöpferischer Plastizität, wurde rücksichtslos unterdrückt.“ (S. 14)

Kiesler ermuntert die Leser, den Anspruch an ein Haus nicht auf einen „funktionalen Kasten“ zu beschränken, sondern es als eine Art „Landschaft“, eine „Welt in sich“ zu sehen.

„Zweiter Teil: Blaupausen statt Häuser“ (S. 19–63)

Das zweite Kapitel ist thematisch in sich geschlossen und behandelt eine veränderte Sichtweise zu der Entwicklung neuer und der Überprüfung alter Funktionen und Objekte.

Den Gedanken vom „Pseudo-Funktionalismus“ aus dem ersten Kapitel aufgreifend, beginnt Kiesler seine eigene Vorstellung von einer andauernden „kreativen Umwandlung“ anstatt eines starren Funktionalismus mit fixen Lösungen vorzustellen:

„Das Funktionelle eines Objekts, eines Hauses, zeigt sich niemals als etwas Absolutes. Es ist dem Austausch von Alt und Neu konstant unterworfen. Wenn es diesen Einflüssen ängstlich aus dem Wege geht, wird das Funktionelle ein Kompromiss. Wenn es sie aufnimmt und verarbeitet, wird die natürliche Integration ermöglicht. Der Gegenstand bleibt lebendig, elastisch, er ordnet sich in den Lauf der Dinge ein, er bleibt kreativ.“ (S. 25)

Die „kreative Umwandlung“ stellt nach Kieslers Forschungsmodell des „Korrealismus“ eine Art Korrektiv dar, das in regelmässigen Abständen drei Schritte durchlaufen sollte:

„Tatsächlich wird der wahre Funktionalist keinen Standard als endgültig [sic!] annehmen. Er lebt den existierenden Standard durch, um aus solcher Erfahrung vom Standard selbst unabhängig zu werden. Dann, aus diesem konstanten Materialismus (1) heraus und mit Hilfe der auf diese Weise befreiten Vorstellungskraft kristallisiert er die neue Idee (2) und das neue Objekt (3).“ (S. 27)

Ein wichtiger Punkt für Kieslers Vorstellung von Funktionalismus ist, dass die Analyse und Erneuerung nicht vor grundlegenden Funktionstypen, wie den Stuhl zum Sitzen, haltmacht. Auch überlieferte Grundmuster sollten laufend überprüft werden:

„Als notwendige Ruhe-Form war der Stuhl ursprünglich Teil des gesamten sozialen Gewebes, war in dieses eingesponnen, fixiert. Erneuert sich in diesem Funktionsgebiet aber nicht, immer und immer wieder, ein Schöpfungsakt, fossiliert die existierende Ruhe-Form. Denn jeder Organismus, der eine materialisierte Funktion darstellt (auch in der Natur), verfolgt unablässig seine eigene Saturation, entwickelt mit der Zeit eine ‘Trägheit’ gegen jede Aenderung, und degeneriert.“ (S. 32)

Gewissermaßen als Seitenhieb auf die architektonische Avantgarde schiebt Kiesler ein, die kubischen Formen wie auch die „Kurven“ in der Architektur seien keinesfalls Ausdruck eines äußeren oder inneren „‘psychologischen’ Funktionalismus,“ sondern allein durch die Kunst inspiriert:

„Der moderne, quadratische Architektur-Funktionalismus hat seine Wurzeln viel mehr in der zeitgenössischen abstrakten Malerei als im ‘Funktionalismus des Wohnens’ (Anm.: Zwei klare Beispiele für den direkten Einfluss abstrakter Malerei auf architektonische Pläne von Le Corbusier und Mies van der Rohe findet man in „Cubism and Abstract Art“, herausgegeben vom Museum of Modern Art, New York, 1938.) Und die Kurvenformen, die jetzt in Möbeln und in Gebäuden auftauchen, haben nicht im ‘psychologischen’ Funktionalismus ihren Ursprung, sondern in der Formensprache des Surrealismus. Manche Architekten haben geometrische Formen mit Abstraktion verwechselt (F. L. Wright) und auf diese Weise planimetrische Einfachheit als organische Architektur ausgegeben. Glücklicherweise kam die ‘abstrakte’ Einfachheit dem Prinzip der vom Sozialismus und der Industrie gepredigten Hygiene, zugute.“ (S. 26/27)

Im dritten Unterkapitel „Baden oder Badezimmer“ (S. 39–52) stellt Kiesler anhand des Beispiels Badezimmer seine Vorstellung einer korrealistischen Analyse dar, die nicht bei der Form der

Badewanne ansetzt, sondern sich vor dem Entwurf grundsätzlich mit dem Thema „Baden“ auseinandersetzt. An dieser Stelle wird deutlich, dass sich Kiesler mit seinen Forderungen stets im visionären Bereich bewegte, der allenfalls durch architektonische „Grundlagenforschung“ abgedeckt, aber sicher nicht bei jedem einzelnen architektonischen Entwurf praktiziert werden konnte. Als nächstes, im Unterkapitel „Der Grundriss“ (S. 53–56), kritisiert Kiesler die Planung von Architektur mit Hilfe der Grundrisszeichnung. Sie sei nur eine Art „Fussabdruck“ (S. 53) und entwickle das Haus nicht organisch aus dem „Zellkern“ heraus. Im vorletzten Unterkapitel „Direktes und indirektes Bauen“ (S. 57–61) regt Kiesler an, den Entwurfsprozess durch den starken Austausch aller Beteiligten in einem „Kollektiv“ entstehen zu lassen und damit dem Ideal eines organisch gewachsenen Baukörpers so nahe wie möglich zu kommen:

„Mögliche künftige Entwicklung: Der Architekt zeichnet nicht mehr selbst das Haus. Er ist Korrelator. Es wird kollektiv gezeichnet (Gruppe von Spezialisten der Konstruktion, der mechanisierten Ausstattung und der Dekoration) und kollektiv gebaut – und verwaltet.“ (S. 60)

„Dritter Teil: Das Laboratorium, eine Notwendigkeit“ (S. 64–76)

Das dritte Kapitel entspricht thematisch dem zweiten. Kiesler geht noch einmal auf seine Vorstellung einer korrealistischen Analyse und einer „kreativen Umwandlung“ eines bestehenden Objektes ein und beschreibt sie am konkreten Beispiel seiner Arbeit am *Laboratory for Design-Correlation* der Columbia University und anhand der Entstehung des Regalsystems *Mobile-Home-Library*:

*„Dies war das Resultat unserer Untersuchung:
Ein experimenteller Beweis, dass der zeitgenössische Begriff einer Funktion durch neue Impulse der Lebensumstände verjüngt und weiterentwickelt werden kann. Dass aber die Methoden, die das bewerkstelligen, auf die Lebensfunktion des Objekts eingehen müssen und nicht auf das Objekt selbst.“ (S. 70)*

Obwohl Kiesler für eine funktionale Momentaufnahme plädiert, die die aktuelle Situation und die Bedürfnisse der Menschen verarbeitet, spricht er sich nicht für rein individuell gefertigte Objekte aus, sondern sucht nach allgemeinen Lösungen, die industriell hergestellt werden können und dann wandelbar und für jeden adaptierbar sind, als eine Art individualisiertes Systemmöbel. Eine schwierige Kombination, die im Fall der „Mobile-Home-Library“ zu einem technisch außerordentlich aufwendigen Objekt mit enormem Platzbedarf geführt hat:

„Diese Arbeit war ein ‘praktischer’ Ausdruck dessen, was wir ‘the nuclear concept of design’ benannten [sic!]. Wir hatten durch das neue Büchergestell zum ersten Male in unserer Architektur eine fundamentale Formel gefunden (wie solche Formeln in der Chemie schon lange existieren), ein technisches Objekt, das für alle räumlichen, ökonomischen oder sozialen Umstände einer Familie adaptiert werden konnte, ohne ihre wesentlichen Dienlichkeiten zu verlieren.“ (S. 71/72)

Das zweite Unterkapitel „Neue Terminologie“ (S. 73–75) besteht aus Definitionen verschiedener Begriffe, die Kiesler häufig verwendete und mit denen er eine Veränderung der Architektursprache und des bewussten Umgehens mit Architektur erreichen wollte. Hierzu gehören folgende Beispiele:

„Korrealismus: Die Wissenschaft von den Wechselbeziehungen. – Die Dynamik ununterbrochener [sic!] Kräfteaustauschs zwischen dem Menschen und seiner natürlichen und technologischen Umgebung. [...]

Ko-Realität: Das Resultat des Austausches aufeinander einwirkender Kräfte. [...]

Biotechnique: Die Kenntnis der technischen Fähigkeiten des Menschen, die es ihm ermöglichen, Lebensprozesse in spezifische Bahnen zu lenken. [...]

Natur: Sich fortsetzende Umwandlung. [...]

Form: Positive Definition: Eine Zentralisation von Hochspannungen. [...]

Negative Definition: Die Umschreibung einer soliden Masse.“ (S. 75)

Zusätzlich werden die „Zeichnung“ und „Das Arbeitsfeld des Zeichners“ beschrieben und damit einem technischen Mittel für die Konkretisierung einer Idee besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Zentral ist dabei nicht die Formfindung durch die Zeichnung, sondern vielmehr die Fixierung oder Übertragung von Energie:

„Das Arbeitsfeld des Zeichners:

1. Der Ursprung der Energien;

2. Der Mensch als Zellkern von Kräften;

3. Die Elemente von Wechselbeziehungen im Lebensprozess zu messen und dementsprechend zu bauen.“ (S. 75)

„Zeichnung:

Die direkte Polarisierung von Kräften der Natur auf ein technisches Vorhaben.“ (S. 75)

Am Ende des Kapitels rechtfertigt Kiesler zunächst seine Untersuchungen am Büchergestell und verteidigt die Wahl eines kleinen Studienobjektes im Vergleich zur Herausforderung durch große Bauaufgaben, da die Methode des „Korrealismus“ im Kleinen ebenso gut zu demonstrieren sei wie im großen Maßstab. Kiesler betont ausdrücklich, dass die entwickelte Lösung des Büchergestells in 25 Jahren veraltet sein werde und dass es eine laufende Veränderung bei Gestaltungsprozessen geben müsse:

„... dass jedes technische Objekt, genau wie jede Spezies der Natur, nicht ewig dasselbe bleiben kann, sondern dass es sich allmählich in Form und Ausdruck verändern muss; und dass diese Veränderung nicht vom Objekt ausgeht, sondern von den Umständen unter denen es existiert.“ (S. 78)

„Vierter Teil: Die Vereinigten Staaten der Bildenden Kunst“ (S. 83–104)

Im vierten Kapitel beschäftigt sich Kiesler mit den emotionalen oder „psychologischen“ Bedürfnissen des Menschen und weist diesem Teil einen hohen Stellenwert zu:

„Auf jeden Fall: der Mensch besteht nicht nur aus dem, was er ist und isst, sondern auch daraus, was er nicht ist. Er besteht ebenso sehr daraus, was er sein möchte, oder aus dem, was er erleben möchte, als aus Leid-und-Freud, die sich aktuell in ihm abspielen.“ (S. 83)

Auch Wohnbauten und nicht nur Gebäude mit einem besonderen Anspruch, wie etwa Kirchen, sollten den Benutzern umfassend dienen und ihre gesamte menschliche Natur respektieren:

„Als Hauskonstrukteur ist der Mensch noch immer nicht schöpferisch geworden. Er wohnt noch heute in Kästen mit Luftlöchern und baut nicht einmal so ökonomisch und funktionell wie ein Tier, das baut. Viel besser hat er das mit Bauten für rituelle Beschäftigungen, wie Kirchen, Grabmäler, zuwege gebracht. Da hat er seinem Ich grössere Freiheit gewährt, hat Malerei, Skulptur mitverwendet, und in den meisten Fällen auch das Licht als besonderes psychisches Bauelement einbezogen. Im Wohnhaus aber ist er banal geblieben.“ (S. 84)

Hierfür sei auch die Einbeziehung von Malerei und Skulptur notwendig:

„In einer Architektur des Wohnhauses (die noch nicht existiert), muss natürlich auf eine Koordination aller Künste und ihrer Techniken hingearbeitet werden, um dem Menschen-Bewohner nicht nur die Gang-und-gebe-Funktionen des Körpers zu gewährleisten, und die der vorherrschenden sozialen Ordnung, sondern auch die Inspiration zur freien Entwicklung des verschlossenen Ichs zu ermöglichen.“ (S. 85/86)

Kiesler warnt davor, eine einfache Lösung für die Integration von Malerei und Skulptur in die Architektur zu suchen. Es müssten dafür auch neue Wege beschrritten werden, denn:

„Wenn wir unter Malerei Bilder in Rahmen verstehen oder Fresken, dann, so scheint es mir, haben wir uns in der Sackgasse Vergangenheit selbst gefangen.“ (S. 88)

Wie man zu einer zeitgemäßen Vereinigung der Künste kommen könnte beschreibt Kiesler nicht. Er geht aber auf die undeutlichen Grenzen zwischen räumlicher Wahrnehmung und Wirklichkeit im Haus ein und scheint damit die Richtung einer offenen Form von Kunst und Architektur anzudeuten:

„Wo sind die splitterscharfen Grenzen zwischen Farbe und Form des Objekts, dem statischen oder dem dynamischen Ausdruck desselben, wo sind die Grenzen des Lichts [...] Wo hört die Verwandtschaft aller dieser Eigenschaften auf, wo enden diese festgebissenen Wechselbeziehungen, die dem Objekt zugehören, und die das Objekt sind, mit jenen weiteren Raumeinheiten, die ebenso Farbe, Textur und Form sind...“ (S. 89/90)

Im Grunde beschreibt Kiesler die wichtige Rolle des Betrachters, auch des Betrachters von Architektur, der durch sein Sehen – „Der Materialismus des Sehens“ – Bilder wie auch Architektur erlebt:

„Deshalb wird der Architekt, der einen Raum konzipiert, die Gefühle, die er für die künftigen Bewohner seines Hauses fühlt, technifizieren, das heisst in technische Konkretionen umwandeln, aber nur zu dem Zwecke, damit sie im Bewohner wieder Emotionen auslösen, die befriedigen, das heisst Sicherheit erzeugen.“ (S. 97)

Kiesler bleibt im bautechnischen Bereich und betont voller Bewunderung für japanische Holzbauten deren hohe Materialgerechtigkeit:

„Bis jetzt sind die Japaner die Einzigen, die Holz ehrlich behandeln, und denen das Holz willig antwortet, denen es sich ganz gibt. Hier haben wir ein klassisches Beispiel von Biotechnique [...] Das ist wahrhaftig die Auferstehung: das Verwandeln von scheinotem Material (Holz hier) in technische Lebenskörper!“ (S. 97)

„Fünfter Teil: Notbehelf, Einfachheit, Dauer“ (S. 105–114)

Das fünfte Kapitel ist mit nur zehn Seiten das kürzeste des ganzen Typoskripts und fällt auch dadurch auf, dass kaum noch von Innovation gesprochen und dagegen eine selbst verordnete Beschränkung und die Besinnung auf Materialgerechtigkeit betont wird:

*„Unser Leben spielt sich in einem kommerziellen Labyrinth ab.
Wir brauchen einen Ariadnefaden, um uns nicht zu verlieren.
Der Weg führt zur Ehrlichkeit der Materialbehandlung, denn: man kann mit irgendeinem traditionellen Material Häuser von guter Ordnung bauen.
Aber diese Ordnung wird mit dem Massstab Mensch gemessen, und nicht mit dem des Handels.“
(S. 107)*

„Die freiwillige Reduktion der Ansprüche auf das Wesentliche ist der Kern der Lösung. Wir zersplittern heute unsere Kräfte im Streben nach Ueberflüssigem und Lügenhaftem falscher Ansprüche.“ (S. 109)

Im vorletzten Unterkapitel „Künstlicher und natürlicher Friede“ (S. 110–112) schlägt Kiesler als idealen Haustypus das flexible „Kaleidoskop-Haus“ vor:

„...mit der Fähigkeit [...] seine Räume, Formen und Farben zu verwandeln, unseren momentanen Stimmungen gemäss im Nu umwandeln zu können.“ (S. 110)

*„...und einem ‘Solidarium’, das „solide, statisch, unerschütterlich dasselbe bleibt. [...] Diese ‘Unveränderlichkeit der Räume’ und des Hauses drückt Ruhe aus, Ruhe des Geschütztseins.“
(S. 110)*

Als Negativbeispiel führt er die Klassische Moderne an:

„Glatte, weisse, kubische Räume enthalten die Spannung eines Versprechens, das sich nicht leicht erfüllen lässt. Solche scheinbare Ruhe der Räume erzeugt eine Unruhe des Gemütes, weil die Leere der Wände die Imagination mit ihrer verbietenden Reinheit tötet.“ (S. 110)

Am Schluss des Kapitels wird sogar ein Stillstand des Fortschritts in Betracht gezogen:

*„Anscheinend werden Krieg, Betrug und Mord nicht enden, bis die Idee des ‘endlosen zentrifugalen Fortschritts’ Halt macht.
Wenn unter anderen Stein- und Holzhäuser, ordentlich erbaut und ausgestattet, genügen werden; wenn sich die Bauweise nicht weiter entwickelt, sondern immer wieder in technischer Vervollkommnung wiederholt wird.“ (S. 113)*

Diese Ausführungen scheinen sich nur schwer mit Kieslers Forderung einer „kreativen Umwandlung“, also einer stetigen Anpassung auch an neue Funktionen und Bedürfnisse, vereinbaren zu lassen.

„Sechster Teil: Kontinuum und Korrealismus“ (S. 115–131)

Die beiden letzten Kapitel sind in ihrer Struktur sehr ähnlich, mit einem architektonischen Gedanken als Ausgangspunkt, der Kieslers künstlerischer Raumgestaltung, im sechsten Kapitel *Art of This Century* (1942) und im siebenten Kapitel der *Salle de Superstition* (1947) in der Praxis gegenübergestellt wird.

„Das neue Bauprinzip“ so betitelt Kiesler eine Beschreibung seines *Endless Theatre*, das er, wie er sagt, „Das Haus ohne Ende“ nannte und bereits 1924–1925 in Wien und Paris entwarf. Diese frühe Datierung und Betitelung, vor der Ausstellung des *Endless Theatre* 1926 in New York, ist allerdings nicht belegt. Kiesler erläutert hier noch einmal wie schon in *Notes on Architecture: The Space House* die für ihn so wichtige Bedeutung von „Kontinuum“⁸⁴⁶:

„Das Prinzip der Spannungs-Kontinuität des ‘Hauses ohne Ende’ ist wesentlich anders. Es stützt sich nicht mit seinen vier Wänden auf die Erde wie eine Käseglocke. Das Dach, das sich in die Wände fortsetzt, hört nicht am Boden auf, sondern setzt sich in den Boden und als Boden fort, und kehrt, den Raum umspannend über die Gegenwände in sich selbst zurück. Das Haus ist ein Kontinuum!“ (S. 116)

Wie bei der Beschreibung der *Mobile-Home-Library* in Kapitel drei verfängt sich Kiesler auch hier in einer Art Wissenschaftsgläubigkeit, davon überzeugt, mit dem *Endless House* eine Lösung gleich einer alles erklärenden chemischen oder mathematischen Formel gefunden zu haben:

⁸⁴⁶ Vgl. Kiesler 1934, S. 292f.

„Ich ahnte damals (1924), dass ich mit meinen Plänen für das ‘Haus ohne Ende’ (Endless) etwas ‘Praktisches’ gefunden hatte, aber erst später (Space-House, 1934) wurde es mir klar, dass ich eine neue Lösung für die Konstruktion aller Art Bauten gefunden hatte. Diese Lösung unterschied sich von der ‘funktionellen’ Planmethode der modernen Architektur auch dadurch, dass sie sich auf ein Konstruktionsprinzip beschränkte, und sich um keine unmittelbaren funktionellen Anwendungsmöglichkeiten bekümmerte. Die Lösung war fundamental-abstrakt. Das heisst, sie war abstrakt wie eine chemische Formel (nicht wie ein Bild). Wie die mathematische Formel des Physikers, der an einem Prinzip arbeitet und nicht an der sofortigen Anwendung irgendeiner Halb-Lösung.“ (S. 116)

Im nächsten Unterkapitel mit dem Titel „Die Notwendigkeit scheinbar überflüssiger Imagination“ (S. 118–121) nennt Kiesler die Gestaltung von Peggy Guggenheims Galerie *Art of This Century* (1942) als Beispiel für die Übertragbarkeit des zunächst architektonischen Prinzips „Continuous Tension“ auf Innenräume. Mit der Übertragung des Gestaltungsprinzips stellt Kiesler in diesem Kapitel die Verbindung zwischen Architektur und Kunst her:

„Als ich im Februar 1941 in New York die Museumsgalerie ‘Art of This Century’ konstruierte, gab mir das Bauprinzip der ‘continuous tension’ automatisch die Idee der architektonischen Physiognomie. Obwohl das ursprüngliche Prinzip der ‘continuous tension’ nur eines der Mauer-Dach-und-Bodenkonstruktion war, entpuppte es sich jetzt (in dieser Notwendigkeit eines Museums) als Wegweiser für die Organisation des Interieurs – bis ins letzte Detail.“ (S. 119)

Auch hier behandelt er „Continuous Tension“ nicht wie ein Motto oder eine freie künstlerische Auffassung, sondern wie ein allgemeingültiges Prinzip, das durch eine wissenschaftliche Beweisführung bestätigt wird.

In den beiden letzten Unterkapiteln „Realisation“ (S. 122–127) und „Oekonomie und Exuberanz“ (S. 128–131) hängt Kiesler eine ausführliche Beschreibung der Gestaltung der Wände und der Sitzmöbel von *Art of This Century* an und geht auf die Farbgestaltung der Ausstellung *Blood Flames* (1947) ein. Besondere Beachtung schenkt er der Rolle des Betrachters, der die eigentliche Verbindung zwischen Architektur und Kunst herstellt:

„Wenn der Beschauer den Raum betrat, fühlte er bald das magnetische Feld: Wandkurve – Bildarm – Bild – Ruhe-Form. Er war darin suggestiv einbezogen. Er trat in den magischen Kreis und die Beziehungen schlossen den Ring. Ein Lichtkegel fiel direkt auf das vorgehaltene Bild, welches den eigenen Schatten nach hinten warf und die Höhlung der Wand mit tiefem Dunkel füllte. Die Malerei war so räumlich-plastischer Mittelpunkt geworden. Das Licht ging automatisch an, sobald man sich dem Bilde näherte. Beim Verlassen erlosch es. Der Mensch selbst war in dieser Halle eine abstrakte Form aus Licht, Schatten und matter Farbe geworden, aber sein Perzeptionsvermögen war äusserst gesteigert. Die Begegnung mit der Welt des Künstlers setzte sich jetzt im Bewusstsein des Beschauers fort. Die Begegnung war fruchtbar. Sie hatte die Möglichkeit dauernder Freundschaft geschaffen.“ (S. 126/127)

„Teil Sieben: Struktur“ (S. 132–164)

Kapitel sieben ist eine Fortsetzung des sechsten Kapitels und behandelt die Struktur von Kunst und Architektur wie sie der Betrachter beziehungsweise Bewohner erlebt. Kiesler wirbt für einen sensiblen Umgang mit Architektur, da jede Art von Eingriff das komplexe Gebilde stark beeinflussen könnte:

„Jeder Punkt unserer Umgebung ist ein potentieller Stimulus für sensorielle Reaktion und automatisch-emotionale Aktion. Materie existiert nur, wenn wir auf sie reagieren. Natur oder künstliche Objekte existieren nur, wenn sie Stimuli werden. In der Natur sind diese Stimuli zufällig [...] aber innerhalb eines Hauses sind sie berechnet und wir sind gezwungen, mit ihnen zu leben. Als Zeichner, als Architektoniker neuer künstlicher Umgebungen, müssen wir uns dieser Mass- und Gewichtssysteme der Gefühle sehr bewusst sein.“ (S. 132/133)

„Mass- und Gewichtssysteme“, die Architektur definieren, bezeichnet Kiesler im nächsten Unterkapitel als „Raumgrammatik“ (S. 133–134), die er ebenso auf seine Gestaltung der *Salle de Superstition* in der Pariser Surrealisten-Ausstellung überträgt:

„Das hohe Gerüst des ‘Totempfahls der Religionen’ z.B. steht drei Meter hoch gegen den kleinen dreieckigen Ausschnitt von 50 cm Seitenlänge, durch den das Bild ‘Euklid’, das dahinter wie ein Pendulum schwingt, teilweise sichtbar wird. Das erweckt ein Gefühl leichten Schwebens, in Kontrast zu dem Totempfahl der, aus Eichenstämmen gezimmert, wuchtig auf dem Boden steht. In dem künstlichen Universum der Architektur der ‘Salle de Superstition’ spielt sich eine geheime und kontinuierliche Aktivität zwischen den verschiedenen Grössen und Gewichten der in ihm befindlichen mehr oder weniger abstrakten oder konkreten Aggregationen der bildenden Künste ab. Der Inwohner ist die automatische Nerven-Wage für diese Masse und Gewichte. Indem er sich mit ihnen gefühlsmässig identifiziert, verliert er vorübergehend die eigene Dimension und identifiziert sich mit dem Rhythmus der Gegenstände selbst, die sein Auge berührt.“ (S. 134)

Unter dem Titel „Transfiguration“ (S. 135–137) erläutert Kiesler, wie erst der Betrachter eine künstlerische oder architektonische Struktur belebt:

„In unserem Fall erfolgt die Lebendigmachung des scheinbar toten Gegenstandes durch den Künstler, der ihn erschaffen hat. Der Beschauer erweckt, was der Künstler in den Gegenstand, in den Raum, in das Haus, hineinkomponiert und eingesperrt hat.“ (S. 135)

Das durch die Raumgrammatik gegliederte Gefüge, das der Betrachter als Einheit erlebt, wird nach Kiesler durch Energie – ähnlich den schon früher beschriebenen „Spannungen“ – zusammengehalten. Auch hier vergleicht Kiesler den Raum, etwa eines Hauses, mit dem Atom:

„Wenn künstlicher Raum als Gesamteinheit aufgefasst wird, nämlich als ein Kontinuum von Farbe, Form und mechanischer Struktur, dann muss es vor allem eine innere Kraft geben, die alles zusammenhält: die spezifische Ideologie. Diese Kraft formt das Atom des architektonischen Feldes.“

„Innerhalb dieses Atoms leben die anderen kleineren Einheiten der Architektur unter dauernder Spannung, genau wie die verschiedenen Partikeln im elektromagnetischen Bau.“ (S. 138)

Kiesler betrachtet innerhalb der Architektur Malerei, Skulptur und Konstruktion als gleichrangige Elemente, die sich vermischen können und dann in ihrer Funktion nicht mehr eindeutig sind:

„Zum Unterschied von den Bestandteilen der atomischen Struktur sind die Energieelemente der Architektur: Malerei, Skulptur und Konstruktion veränderbar. Sie können sich, im korrealistischen Weltbild, ohne ihre grundsätzliche Zusammensetzung zu verlieren, transformieren, und als Bild: Architektur, als Skulptur: Bild und als Architektur: Farbe werden.“ (S. 138)

Im Unterkapitel „Der Grundriss wird Volumen“ (S. 140–143) geht Kiesler noch einmal auf die Entwicklungsmethode und die Fixierung einer Idee in Form der Zeichnung ein:

„Im Anfang sprach ich von der ‘Unrichtigkeit’, ein Haus mit der Konzeption eines flachen Grundrissplans zu beginnen. Auf diese traditionelle Zeichenweise wird der Inhalt eines Hauses von einem Volumen abstrahiert, das man ja noch gar nicht kennt. Wenn aber ein Lebens-Raum als Ganzes erlebt und dargestellt wird, dann kann die Komplexität solchen Erlebens nur instinktiv bezwungen werden.“ (S. 140)

Unter „Zeichnen und Gestalten“ (S. 144–146) beschreibt Kiesler die Entstehung einer Zeichnung für die *Salle de Superstition*, die starke Züge eines surrealistischen Automatismus trägt:

„Diese instinktive Zeichenmethode darf nicht mit flottem Skizzieren verwechselt werden. Es ist ganz gleichgültig ob man weiche oder harte Bleistifte benützt. Wichtig ist, dass man sich in die Raumwelt einfühlt, die man formen will. Die Zeichnung muss nichts als das Spiegelbild dieser Innenwelt sein. Der Zeichenstift wandert übers Papier wie der Somnabule über Dächer. Seine Wege fühlt er, sieht sie aber nur mit dem inneren Auge.“ (S. 141)

Kiesler schlägt, ausgehend von einer künstlerischen Methode, einen „intuitiven“ Architekturentwurf vor, der durch diese Art der Zeichnung Energien miteinbeziehen könnte:

„Wenn eine solche Konzeption der Zeichnung (genügend) instinktiv entsteht, dann enthält sie anscheinend nicht nur die Formen praktischer, unmittelbarer Notwendigkeiten (wie die Chromosomen der menschlichen Körperzelle), sondern auch die Möglichkeiten (Zeichnung, Seite...) neuer Variationen der Gesamtstruktur (wie die Genes) [sic!]. Solche Zeichnungen sind nicht mehr Grundrisse, sondern Raum-Pläne. Sie sind weder liebliche Perspektiven, noch scharfe Schnitte. Der Grundriss existiert nicht mehr vom Volumen losgelöst. Er ist nicht mehr flacher Abklatsch. Er hat sich in und durch den Raum verzweigt. Das Resultat ist nicht zeichnerische Berechnung, sondern Ausdruck innerer Lebensdynamik.“ (S. 145/146)

Im Unterkapitel „Skulptur als Zellkern“ (S. 155–161) geht Kiesler genauer auf seine Zusammenarbeit mit anderen Künstlern bei der Realisierung der *Salle de Superstition* ein und beschreibt als erstes seine Vorstellung des *Homme-Angoisse*, der von David Hare umgesetzt wurde. Kiesler ist besonders an dem Prozess der Entstehung interessiert, der sich zwischen theoretischer Idee und technischer Umsetzung bewegt und gemeinsam mit anderen Künstlern, die seine Ideen ausführen, in einer Art gestalterischem Kollektiv abspielt:

„Da meine ursprüngliche Konzeption der Zeichnung von den Leitern der Ausstellung (Duchamp, Breton, Maeght) genehmigt wurde, war es mir überlassen, die beiden Methoden, die persönliche und technische, der Verwirklichung zu finden.“ (S. 158)

„Die Freiheit, die ich natürlicherweise dem Bildhauer in der Ausführung der Idee überliess, führte aber zu einer Disproportion von Teilen in der plastischen Struktur, die, trotz ausgezeichneter Modellierung, nichts als eine ‘Skulptur an sich’ wurde. Und gerade in dieser Diskrepanz liegt der Unterschied zwischen den Formen einer plastischen Kollektivität und den Formen von ‘Kunst an sich’.“ (S. 157)

Hier wird zwischen dem rein künstlerischen Standpunkt des Bildhauers und Kieslers eigener Rolle eines „Korrelators“ unterschieden. Kiesler bekräftigt hiermit die Auffassung der *Salle de Superstition* als eigenständige Rauminstallation und nicht als Ausstellungsgestaltung:

„Im Falle der Holzskulptur ‘Totempfal der Religionen’ ergab sich eine andere Arbeitsmethode zwischen Architekt und Bild-Hauer. Da schien eine detailgetreue Uebersetzung der Originalzeichnung am Platze. Die zwei jungen Techniker, die mir halfen, suggerierten, als sie meine Originalzeichnung sahen, die Wirbelsäule des Totempfahls dicker zu machen, und das Ganze mehr fließend in der Kontur, mehr ‘statuesk’ zu halten. Das mag von derem künstlerischen Standpunkt aus richtig erschienen sein; jedoch nicht in Bezug auf die spezielle Funktion des Totempfahls. Da er ohnehin das Phantom eines Lebewesens vortäuscht, musste in dieser Hinsicht mehr die Struktur als die Form betont werden. Das gelang auch, indem ich die Professionelle Mitarbeit aufs rein Technische beschränkte und jede persönliche ‘Interpretation’ der vorliegenden Zeichnung seitens der Mitarbeiter ablehnte. Denn es handelte sich darum, im Totempfal nicht einen Kunstausdruck sondern einen Volksausdruck zu finden. Das Material (Eiche) wurde von mir gewählt, ich bestimmte die Dimensionen aller Teile haargenau, zeichnete die Gelenke der Teile, und wählte die drei Instrumente der Holzbehandlung – Säge, Stemmeisen, Schabeisen. Das Resultat ist eher Gerüst als Skulptur, eher Volkshandwerk als Museumskunst. Dieses gezimmerte Objekt ist der Architektur eng koordiniert, trotzdem es frei im Raum steht. Mit anderen Worten: Die Prozedur war in diesem Falle dieselbe wie beim heutigen Hausbau: Planer und Konstrukteur arbeiten nach genauen Spezifikationen Hand in Hand.“ (S. 159/160)

Am Ende des Typoskripts schließt Kiesler von seinen Erfahrungen mit der *Salle de Superstition* auf die Architektur im Allgemeinen. Er überträgt den Aspekt der Wechselbeziehungen des „Korrealismus“ auf seine Vorstellung einer angemessenen Arbeitsmethode. Er betont damit noch

einmal die Flexibilität und Anpassungsfähigkeit an die Bedürfnisse der Bewohner als Bestandteil seines architektonischen Systems:

„Weder die Poesie des Traumes allein, noch der Materialismus exakter Wissenschaft; weder Kollektivität allein, noch Individualität; weder induktive, deduktive oder initiative Arbeitssysteme genügten, um die plastischen Forderungen einer neuen Gegenwart zu befriedigen. Allein die Arbeitsmethoden des Korrealismus konnten, magnetisiert durch die soziale Idee, den Notwendigkeiten einer neuen – einer Volksarchitektur – genüge tun.“ (S. 162)

Chronologie: Friedrich Kiesler, Ausstellungen 1952–1965

1952

Friedrich Kiesler nimmt mit seiner ersten hölzernen *Galaxy* [A.3.] und der 19-teiligen gemalten *Galaxy* [B.2.] an der Ausstellung *Fifteen Americans* im Museum of Modern Art teil.⁸⁴⁷ Nach ersten eigenen künstlerischen Beiträgen 1947 in der *Salle de Superstition* als Teil der Surrealisten-Ausstellung der Galerie Maeght in Paris [A.1., A.2.] ist dies die erste Gruppenausstellung, für die Kiesler als Bildhauer von Dorothy Miller ausgewählt wird, und die seine Arbeit in einem größeren künstlerischen Kontext präsentiert. Die Auswahl von 15 Künstlern stellt eine repräsentative Gruppe der amerikanischen Kunstlandschaft zu Anfang der fünfziger Jahre dar und platziert Kiesler zwischen Bildhauern wie Herbert Ferber, Richard Lippold und neben Malern des Abstrakten Expressionismus wie Jackson Pollock, Mark Rothko, Bradley Walker Tomlin und Clifford Still. Rezensionen gehen auf Kieslers Umgang mit Raum besonders ein.⁸⁴⁸

1954

In der Ausstellung *Galaxies* der New Yorker Sidney Janis Gallery werden Kieslers mehrteilige gemalte Arbeiten präsentiert [B.1., B.5., B.9.–B.13.]. Kritiker zeigen sich weit weniger enthusiastisch als 1952, was an Kieslers angeblich mangelnden „malerischen Qualitäten“,⁸⁴⁹ aber auch am Zusammentreffen von geometrischen Strukturen und figürlichen Motiven liegen mag.⁸⁵⁰ Die sich in den Raum erstreckenden Strukturen werden in der Presse als Begründung einer neuen Kunstrichtung angesehen⁸⁵¹ und in ihrer Originalität sogar neben Picassos Keramik, Giacomettis Skulpturen und Jackson Pollocks „Drippings“ gestellt.⁸⁵² Besondere Beachtung erfährt die räumliche Einbindung und die Tatsache, dass sich der Betrachter inmitten des Kunstwerks befindet.⁸⁵³ Die Aufweichung der herkömmlichen Kunstgattungen wird bemerkt, in der Umsetzung jedoch häufig nicht positiv beurteilt.⁸⁵⁴ Trotzdem betonen die Kritiker die Wichtigkeit und Aktualität von Kieslers Ansatz.⁸⁵⁵ Die Anordnung der Malerei im Ausstellungsraum und die Verbindung von Raum und Kunstwerk wird hier erstmalig als „new plastic environment“ bezeichnet.⁸⁵⁶

⁸⁴⁷ Vgl. New York 1952, S. 46f.

⁸⁴⁸ Vgl. *Meant to be lived in* 1952, S. 79f.; Elaine de Kooning ordnete Kiesler als Nachfolger des de Stijl ein und billigte ihm hinsichtlich der Behandlung des Raumes sogar eine Weiterentwicklung des De Stijl-Konzeptes zu: „Frederick Kiesler, enlarging the positive precepts of the de Stijl group [...] his possessive attitude toward „space“, which he made his personal property as a prefix for any project – the space theater, -stage, -city, -house, -etc. – he happened to be working on, tops Mondrian’s up to now irresistible finality with the next logical Stepp in that militantly progressive aesthetic. Once made, it seems an inevitable Stepp, but it took twenty-five years – and Kiesler – to make it. Thus his „clusters“ or „galaxies“ of paintings and sculpture are completely unexpected as they burst on the art-world with the impact of a great formal revelation.“, Kooning 1952, S. 20

⁸⁴⁹ Vgl. Preston 1954, o.S.

⁸⁵⁰ Vgl. Coates 1954, o.S.

⁸⁵¹ Vgl. *Reviews and previews* 1954, S. 51.

⁸⁵² Vgl. *Something New* 1954, S. 96

⁸⁵³ Vgl. ebd., S. 96; Coates 1954, o.S.

⁸⁵⁴ „To demonstrate his theory that the traditional division of the plastic arts into painting, sculpture and architecture must be overcome, Kiesler has created galaxies to which he attributes the properties of all three [...] Furthermore Kiesler’s application of the concept gives it no added weight as the enduring virtues of both paintings and sculpture are lacking in the galaxies and are not compensated for by the restless sense of imbalance which they generate.“, Sawin 1954, S. 21.

⁸⁵⁵ „In this reviewer’s opinion, the exhibition demonstrates a new solution to the most crucial problem facing modern art, and thus it is one of the most important to be held in several years.“ *Reviews and previews* 1954, S. 51.; vgl. Coates 1954, o.S.

⁸⁵⁶ Vgl. Sawin 1954, S. 21.

1961

Mit der Ausstellung *Shell Sculptures and Galaxies* in der New Yorker Leo Castelli Gallery, die neben gemalten *Galaxies* [B.14., B.15., B.16.] auch Maschendraht-Studien zum *Endless House* zeigt, wird die öffentliche Wahrnehmung von Kieslers Arbeiten stark in Richtung Architektur verschoben und das *Endless House* ins Zentrum seines Werkes gestellt.⁸⁵⁷ Insgesamt sind die Reaktionen jedoch skeptisch, besonders gegenüber den organischen Formen und der angestrebten Verbindung von Kunst und Leben.⁸⁵⁸

1963

Die New Yorker Galerie von Leo Castelli zeigt Kiesler in einer Gruppenausstellung mit anderen, meist eine Generation jüngeren, amerikanischen Künstlern, wie Frank Stella, Robert Rauschenberg oder Roy Lichtenstein.⁸⁵⁹

1964

Bereits 1961 beginnen die Planungen für eine erste große museale Einzelausstellung Kieslers im Solomon R. Guggenheim Museum, New York.⁸⁶⁰ Im Februar 1962 korrespondiert Thomas Messer mit Willem Sandberg vom Stedelijk Museum in Amsterdam über eine gemeinsame Kiesler-Ausstellung.⁸⁶¹ Sandberg ist jedoch im Gegensatz zu Messer mehr am architektonischen Werk Kieslers interessiert. Messer erscheint eine konkrete Planung zu diesem Zeitpunkt noch als zu unsicher und schlägt daher Sandberg vor, Kiesler zuerst zu zeigen.⁸⁶² Im Sommer 1963 klärt sich die finanzielle Lage am Guggenheim-Museum, als die Guggenheim Foundation für die Präsentation von Kieslers Arbeit eine Förderung durch die amerikanische Ford Foundation erhält.⁸⁶³ Kiesler ist spätestens ab Oktober 1963 mit der Ausstellungskonzeption beschäftigt und hat sich zu diesem Zeitpunkt bereits zum Ziel gesetzt, die Skulpturen nicht als einzelne Werke zu zeigen, sondern sie durch die Form der Präsentation miteinander zu verbinden.⁸⁶⁴ Die Idee wird im Presstext zur Ausstellung übernommen.⁸⁶⁵ Im Januar 1964 steht fest, dass die Ausstellung in der High Gallery und den angrenzenden Rampen des Guggenheim Museums stattfinden soll [A.6., A.7., A.13., A.15.–A.17., A.19–A.22.]. Als zentrales

⁸⁵⁷ „... his environment should be a continuum also, without any compartments and with everything flowing into everything else. From this thought came ‘The Endless House’ which has directed much of his subsequent thinking. It is the key to his ideas about the interrelation between the arts and the need for breaking out from the limitations of the picture rectangle.“, „The two Shell Sculptures are in concrete on a base of wire mesh; both relate to projects for an Endless House.“, *Reviews and Previews* 1961, S. 10.

⁸⁵⁸ „Surely by making continuums in the form of wombs and insisting on organic rather than geometric forms, he is confusing art with life. His liberation seems doctrinaire and Freudian.“, *Reviews and Previews* 1961, S. 10.

⁸⁵⁹ „Group Exhibition. Chamberlain, Higgins, Kiesler, Lichtenstein, Moskowitz, Rauschenberg, Stella, Twombly“, 02. bis 25.04.1963, Leo Castelli Gallery, New York.

⁸⁶⁰ Vgl. Mailand 1996, S. 227.

⁸⁶¹ Vgl. Willem Sandberg, Brief an Thomas Messer, 26.02.1962.

⁸⁶² „I am in full agreement with your Kiesler evaluation and I would be glad to help with it after my return from Europe early in the Spring [...] I am unable to foresee the exact date of such a showing at the Guggenheim. Therefore, perhaps Amsterdam would be the first museum to show the works.“, Thomas Messer, Brief an Willem Sandberg, 19.03.1962.

⁸⁶³ „I am pleased to advise you that The Ford Foundation has approved a nonrenewable grant of \$16.500 to The Solomon Guggenheim Foundation for support of a demonstration by Frederick Kiesler of new methods for the integration of the plastic arts over a two year period.“, The Ford Foundation, New York, Brief an H.H. Arnason, Vice President for Art Administration The Solomon R. Guggenheim Foundation, Sommer 1963.

⁸⁶⁴ „I hope by the end of this year that I shall be much clearer and definite about the sculptures and how they shall be displayed, as you suggest in your letter [...] Some questions come to mind: [...] 2. How to find an exhibition scheme which, as you very rightly and gratifyingly mention, is an overall presentation rather than a pedestalled sculpture show. However, I am not ready at this time to be definite about the actual execution of the display ideas because I’m fully aware of the handicap which exists at the Guggenheim in that respect.“, Friedrich Kiesler, Brief an Thomas Messer, 07.10.1963.

⁸⁶⁵ „... a showing of environmental sculpture by the noted architect, designer and sculptor Frederick Kiesler. The exhibition is installed in a large separate gallery on the main floor of the Museum, and consists of abstract sculptural objects of varying materials and size, positioned in a precisely determined fashion within the room itself which is, in turn, treated as a single geometric space.“ *The Solomon R. Guggenheim Museum*, 5.5. – 28.6.1964, *Press Release*, Typoskript.

Stück wird die Arbeit *The Last Judgment* [A.6.] ausgewählt.⁸⁶⁶ Es existiert eine anonyme Beschreibung der Ausstellung noch vor dem Ausstellungsaufbau, die sich offenbar auf Planungen bezieht, die Kiesler mit Hilfe kleiner Pappmodelle vorgenommen hatte [Abb. 344, 345],⁸⁶⁷ und die zusätzlich zu den Listen des Ausstellungskataloges und der Lieferscheinlisten des Museums einen Eindruck der Ausstellung vermitteln.⁸⁶⁸ Eine fotografische Dokumentation der Ausstellung hat Kiesler im April 1964 nur mit seinem ausdrücklichen Einverständnis genehmigt [Abb. 183, 191, 193, 243, 245, 203].⁸⁶⁹

Grundsätzlich erfährt Kiesler durch diese erste grosse Einzelausstellung in einem Museum eine Würdigung seines künstlerischen Werkes zu seinen Lebzeiten. Thomas Messer hebt im Ausstellungskatalog Kieslers Raumkonzept besonders hervor und beurteilt Kieslers skulpturales Werk rückblickend in den 1990er Jahren als wichtigsten Teil seines Werkes.⁸⁷⁰ Der programmatische Titel *Environmental Sculpture* der Ausstellung prägt den Begriff des Environments als neue Kunstgattung.⁸⁷¹ Im Gegensatz zu den vorherigen Ausstellungen wird Kiesler mitunter als ein Europäer aus vergangenen Zeiten beschrieben.⁸⁷² Andere Kritiker stellen auch Beziehungen zur aktuellen Kunst her und würdigen Kieslers Vorreiterrolle.⁸⁷³ Die Bemühungen Messers und vor allem auch Sandbergs, der 1962/1963 Rundbriefe schreibt, um durch eine Zusammenarbeit mit anderen

⁸⁶⁶ Vgl. Thomas Messer, Brief an Friedrich Kiesler, 07.01.1964.

⁸⁶⁷ „(Going around the High Gallery from the doorway, clockwise) 2 large panels in front of door with Big Bone Motif in the middle of the room. The Throne (a table hanging from the ceiling with canopy over it and three panels around it and another table under it) Goya Motif protruding from South wall. Prometheus on West Wall. Door to right of doorway. 3 Landscapes out on ramp. Well, Mr. Messer, I don't think that this will be much help to anyone because none of it is made as yet but OHR says that there are models of sorts in his studio (Kiesler's)", O.V., The Solomon R. Guggenheim Museum Archive, New York, o. J.

⁸⁶⁸ „The Last Judgement, Cup of Prometheus with Ectoplasm and Heloise, Birth of a Lake, Three Landscapes in Bronze: The Prairie, The Earth's Finger, The Marriage of Heaven and Earth, Bone I, II, III, Goya and Kiesler, A sculptural drawing, 1960 (Private Collection NY). Hanging panels for Cup of Prometheus and The Last Judgement. Green panel for Heloise. 6 floor panels and 5 wood bases for floor panels. 2 leather pads for seats. Lighting fixtures.“ New York 1964, o. S.; The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Lieferschein an Friedrich Kiesler, 831 Broadway, New York, 29.06./01.07.1964; Dass., Lieferschein, 29.06./01.07.1964 an Friedrich Kiesler, 56 7th Avenue, New York; Dass., Lieferschein 29.06./01.07.1964 an Harold Diamond, 118 West 79th Street, New York.

⁸⁶⁹ „I would like to make it clear that the exhibition may not be photographed, sketched or reproduced without my express permission. And I emphasize that there shall be no photographs taken of the installation as a whole or of separate sculptures in their entirety. The reason for this is not that I feel my work is so exclusive, but because my experience has shown that spatial expressions cannot be given justice in a flat photograph. You cannot photograph space.“, Friedrich Kiesler, Brief an Maurice Tuchman (Guggenheim Museum), 23.04.1964.

⁸⁷⁰ „By a partial invasion of architecture on the one hand and of painting and drawing on the other, Kiesler's objects first deny or at least reduce themselves as sculpture. The same objects then are placed within a willful environment created to subvert existing space motions and to suggest new alternatives.“, Messer 1964, o.S.; „I consider Kiesler's sculpture by far the most important aspect of his work, much more important than Design. I wouldn't call this sculpture avant-garde, avant-garde doesn't interest me; it's the specific quality of form in Kiesler's sculpture that interests me. His sculptures were very powerful... much more interesting than most of the avant-garde sculptures made by young artists... With a striking singularity of form. The fact that separate parts created interacting groups within an environment was of course an interesting principle in itself, but what was moving to me was the organic relationship between forms and intervals in the sculptures.“, zit. n. Mailand 1996, S. 230.

⁸⁷¹ „His recent metal and wood sculptures at the Guggenheim are called 'Environmental' (a term the art world has caught up with).“, Levin 1964, S. 49.

⁸⁷² „At New York's Guggenheim Museum, itself a late utopian edifice from the brain of Frank Lloyd Wright, Kiesler's current exhibition of environmental sculpture is less a projection into the future than a brilliant, affecting flashback [...] 'The Last Judgment', 'The Cup of Prometheus', 'Birth of a Lake', reflect the fleshed-out theosophy of one of the last of the 'good Europeans' who tried with amazing energy to save humans through art [...] If there is something anomalous about Kiesler's unflagging utopianism, it is nevertheless heartening, and his work has the look of that great time when the art impulse itself was saturated with originality and hope.“, Empty Altars 1964, S. 62.

⁸⁷³ „He broke out of the form and began to dissolve the barriers between art forms and life, which is why he is now claimed as father by some of the young artists doing Happenings.“, Levin 1964, S. 39.

Museen eine Kiesler-Wanderausstellung zu organisieren, führen, trotz regem Interesse, zu keinem Ergebnis.⁸⁷⁴

1965

Eine letzte Gruppenausstellung, an der Kiesler zu seinen Lebzeiten beteiligt ist und die tatsächlich den Sprung nach Europa schafft, ist die vom Museum of Modern Art unter René d'Harnoncourt organisierte große amerikanische Skulpturenschau *Etats-Unis: Sculptures du XXe siècle*, die im Sommer 1965 im Rodin Museum in Paris gezeigt wird. Mit 77 Stücken von 37 Bildhauern stellt sie die bis dahin größte Ausstellung amerikanischer Skulptur in Europa dar.⁸⁷⁵ Kieslers Arbeiten, wie etwa *The Last Judgement* [A.6., Abb. 184] oder *Birth of a Lake* [A.13a., Abb. 192] werden durch den Ausstellungszusammenhang als amerikanisch klassifiziert und reihen sich neben anderen gewichtigen Arbeiten, wie Noguchis *Sun* (1963) oder Calders *Falcon* (1963) ein.⁸⁷⁶ Darüberhinaus sind George Segal, Ibram Lassaw, Louise Nevelson, Barnett Newman, Mark di Suvero, John Chamberlain, David Smith und Claes Oldenbourg vertreten.⁸⁷⁷ In der Presse wird vor allem die monumentale Größe und das enorme Gewicht der Arbeiten betont, die wie im Falle Noguchis per Boot auf der Seine transportiert werden müssen und deren Installation, wie die Aufhängung von Kieslers *Last Judgement*, die Architektur des Rodin Museums stark strapazieren.⁸⁷⁸ Die amerikanischen Künstler überboten mit großem Selbstbewusstsein den bisher von den Europäern festgelegten Umfang und sprengen die gezogenen Grenzen eines Kunstwerkes. Mit einem gewissen Stolz und einem Augenzwinkern wird in den USA von Giacomettis Ausruf – „That frightens me!“ – angesichts der Werke berichtet.⁸⁷⁹ Die Ausstellung wurde anschließend unter dem Titel *Amerikanische Plastik USA 20. Jahrhundert* von der Deutschen Gesellschaft für Bildende Kunst in den Räumen der Hochschule für Bildende Künste in Berlin und in der Kunsthalle Baden Baden gezeigt.⁸⁸⁰

⁸⁷⁴ So etwa: Museum des 20. Jahrhunderts, Wien; Whitechapel Gallery, London; Hamburger Kunsthalle; Kunstgewerbemuseum Zürich; Museum am Ostwall, Dortmund; Die Neue Sammlung, München; Städtische Galerie im Lenbachhaus, München; Musée des Arts Décoratifs, Paris, laut ASMA.; „Der Gedanke einer Kiesler-Ausstellung interessiert mich sehr. Ich habe Kiesler vor Jahren in New York kennen gelernt und rechne ihn zu den interessantesten Figuren ‘en marge’ der geläufigen Kategorien. Eigentlich lässt er sich – wie Duchamp – nirgends unterbringen – gerade darin liegt das Einmalige seiner Persönlichkeit. Ich habe auch versucht anlässlich unserer Eröffnungsausstellung sein Interesse für Wien zu gewinnen, doch sind meine Briefe ohne Antwort geblieben.“, Werner Hofmann, Brief an Willem Sandberg, 15.11.1962.; „The exhibition seems highly interesting and I have carefully considered to show this collection in our museum. However, in view of the costs of the oversea transport and my expectations being that KIESLER will not attract much attention in Amsterdam, I have decided to drop this matter for the time being.“, Eduard De Wilde, Brief an Thomas Messer, 13.07.1964.

⁸⁷⁵ „But last week more than 13 tons of the New World descended upon Paris in the largest exhibition of American sculpture ever shown in Europe.“, vgl. *Sculpture chez Rodin*, 02.07.1965, S. 65. Die erste vom MoMA zusammengestellte Ausstellung „12 amerikanische Maler und Bildhauer der Gegenwart“ mit unter anderen Gorky, Pollock, Hopper, Calder und David Smith war 1953 in Paris, Zürich, Düsseldorf, Stockholm, Helsinki und Oslo zu sehen.

⁸⁷⁶ Vgl. *Sculpture chez Rodin*, 02.07.1965, S. 65.

⁸⁷⁷ Vgl. ebd., S. 65; Ashbery 1965, S. 52.

⁸⁷⁸ „Under the pensive gaze of Rodin’s Thinker, mounting the show took the Modern’s Director René D’Harnoncourt a full month. ‘For example’, he said, ‘there was the problem of installing a 73-ft. Chain to support Frederick Kiesler’s Last Judgment. The museum was most helpful, but Rodin faces keep popping out in the strangest places’.“, *Sculpture chez Rodin*, 02.07.1965, S. 65.

⁸⁷⁹ Vgl. *Sculpture chez Rodin*, 02.07.1965, S. 65; Ashbery 1965, S. 52.

⁸⁸⁰ *Amerikanische Plastik USA 20. Jahrhundert*, in: *Die Zeit* 53, 31.12.1965.

Abkürzungen

Archive

AFKW	Archiv der Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien
ASMA	Archiv des Stedelijk Museum, Amsterdam
Agta	gta Archiv der ETH Zürich
AMoMA	The Museum of Modern Art Archives, New York
AGugg	The Solomon R. Guggenheim Museum Archive, New York
NAI	Nederlands Architectuurinstituut, Rotterdam

Bibliografie

Quellen

Manuskripte, Typoskripte

Giedion, Sigfried, *Die Toten und der Wiederaufbau* (1946), Typoskript, Agta, 42-SG-8-22/28

Kiesler, Friedrich, *Economy und Exuberanz* (o. J.), Typoskript, AFKW, TXT 876

– *Merchandise that puts you on the spot* (o. J.), Typoskript, AFKW, TXT 181/1

– *On Correalism and Biotechnique* (o. J.), Typoskript, AFKW, 96 Seiten, TXT 865/0, 867/0, 6191/0, 6412/0, 6412/1 (95 Seiten, S. 92 der anderen Versionen fehlt)

– *First Report on the Laboratory of Design Correlation* (1937), Typoskript, AFKW, Rec 03, Box Activities/Reports

– *Kunst und Architektur vereint. Ein Manifest des Korrealismus* (um 1947), Typoskript (Titelblatt handschriftlich), AFKW, TXT 6192/0

– *Menschen, Kunst und Architektur* (1947/1948), Typoskript, Agta, Hq 374 (hierbei handelt es sich um denselben Text wie bei *Kunst und Architektur vereint* (um 1947), Titelblatt jedoch getippt, Text mit handschriftlichen Anmerkungen Kieslers)

– *A Short Note on the Galaxies*. Typoscript (o.J., von Lillian Kiesler auf 1952 datiert), AFKW, TXT 2955

Kiesler, Stefi, Kalender (ab 1930), AFKW

Pitkowsky, Leonard, *A Brief Conceptual & Physical Description of the Sculpture entitled „Bucephalus“ by Frederick Kiesler* (o. J.), Typoskript, im Besitz von Len Pitkowsky

– *Skizzenbuch zur Guggenheim Ausstellung*, AFKW, MEO-200/0

The Solomon R. Guggenheim Museum, 5.5. – 28.6.1964, Press Release, Frederick J. Kiesler Papers, AMOMA

CIAM

CIAM (Schweiz), Sigfried Giedion und Hans Arp, Fragebogen: *Zusammenarbeit in den drei Kategorien: Architektur, Bildhauerei und Malerei* (Zürich, Dezember 1946), Agta, 42-SG-30-11/14

Protokoll der CIAM Tagung in Zürich, 25.05.–29.05.1947, Agta, 42-HMS-I-194

Sigfried Giedion, *Proposed Program of the Seventh Congress* (June 1947), Übersetzung Stamo Papadaki, Agta, 42-JLS-11-53

Report of Commission IIIb, on Architectural Expression: Questionnaire. „The Impact of Contemporary Conditions upon Architectural Expression“ (Bridgwater, September 1947), Agta, 42-SG-8-66/68

Questionnaire on Synthesis of Architecture, Painting and Sculpture (Paris, Mai 1949), Agta, 42-SG-30-16

VIIème CONGRES CIAM, Bergamo 106, Juillet, IIème Commission, Rapport A. (Bergamo, Juli 1949), Agta, 42-JT-17-137

IIème Commission, COMPTE-RENDU DE LA SEANCE PLENIERE (Bergamo, Juli 1949), Agta, 42-SG-31-14/28

CIAM USA

Einladung: Architect's Symposium (12.05.1939), New York University, Agta, 42-SG-X-10; 43-K-1939-05-12

Treffen amerikanischer Architekten und CIAM-Mitglieder (13.05.1939), Architectural League, New York, Protokoll verfasst von Sigfried Giedion und László Moholy-Nagy (16.05.1939), Agta, 42-SG-X-10

Members of the constituting meeting of the CIAM Chapter for Relief and Postwar Planning, School of Social Research [...] (20.05.1944), Agta, 42-JLS-33-97

Minutes of the Meeting of the Constituting Committee held at the New School of Social Research, NY (20.05.1944), Agta, 42-SG-2-207

Lönberg-Holm, Knud, *Community development proposal for the 6th congress theme submitted by CIAM chapter for Relief and postwar Planning* (o. J., wahrscheinlich 1945), AFKW, TXT 6607

The Relationship of Painting and Sculpture to Architecture in the auditorium of MoMA at 11 West 53rd street, 20.30 PM (19.03.1951), Transkription, Philip Johnson Papers, AMoMA, Container Series I.22a

The relation of Painting and Sculpture to Architecture. A Symposium on How to Combine Architecture, Painting and Sculpture, Museum of Modern Art, New York (19.03.1951), Typoscript, AMoMA, World Cat.no. 81773464, Record# b520442

Briefe

Arp, Hans, Brief an Carola Giedion-Welcker, 08.07.1947, Agta, 43B-K-1947-07-08

– Brief an Sigfried Giedion, 20.08.1947, Agta, 43-K-1947-08-20:1/2

– Brief an Sigfried Giedion, 20.08.1947, Agta, 43-K-1947-08-20:1/2

– Brief an Friedrich Kiesler, 29.01.1948, AFKW, LET 558

– Brief an Friedrich Kiesler, 10.08.1948, AFKW, LET 564

– Brief an Friedrich Kiesler, 10.09.1948, AFKW, LET 565

– Brief an Friedrich Kiesler, 30.10.1949, AFKW, LET 570

– Brief an Friedrich Kiesler, 26.01.1950, AFKW, LET 571

– Brief an Friedrich Kiesler, 13.07.1950, AFKW, LET 572

– Brief an Friedrich Kiesler, 21.07.1954, AFKW, LET 573

Cook, Walter W. S. (Chairman der New York University), Brief an Sigfried Giedion, 24.03.1939, Agta: 43-K-1939-03-24

– Brief an Sigfried Giedion, 01.04.1939, Agta: 43-K-1939-04-01

Curjel, Hans, Brief an Friedrich Kiesler, 21.09.1950, AFKW, LET 919

Doesburg, Nelly van u.a., Postkarte an Sigfried Giedion, 24.12.1938, Agta, 43-K-1938-12-24:1

Fontana, Lucio, Brief an Enrico Crispolti, 16.03.1961, zitiert nach: Enrico Crispolti, Lucio Fontana, Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni, Bd. 1, Mailand 2006, S. 59

The Ford Foundation, New York, Brief an H. Harvard Arnason, Vice president for Art Administration, The Solomon R. Guggenheim Foundation, Sommer 1963, The Solomon R. Guggenheim Museum Archive, H. Harvard Arnason Records, New York

Giedion, Sigfried, Brief an Hans Arp, 10.11.1946, Agta, 42-SG-9-33

– Brief an Hans Arp, 15.08.1947, Agta, 42-SG-23-329

– Brief an László Moholy-Nagy, 06.12.1942, Agta, 43-K-1942-12-06: 2/2

– Brief an José Luis Sert, 19.01.1947, Agta, C4, JLS

– Brief an James Johnson Sweeney, 18.04.1939, Agta, 43-K-1939-04-18(G): 1

Giedion-Welcker, Carola, Brief an Hans Arp, 26.05.1954, Nachlass Giedion, zitiert nach: Iris Bruderer-Oswald, Das Neue Sehen. Carola Giedion-Welcker und die Sprache der Moderne, Ber/Sulgen 2007, S. 292

Gropius, Walter, Brief an Sigfried Giedion, 29.12.1956, Agta, 43-T-8

The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Lieferschein an Friedrich Kiesler, 831 Broadway, New York, 29.06./01.07.1964, AGugg

– Lieferschein an Friedrich Kiesler, 56 7th Avenue, New York, 29.06./01.07.1964, AGugg

- Lieferschein an Harold Diamond, 118 West 79th Street, New York, 29.06./01.07.1964, AGugg

- Hagenbach, Marguerite, Brief an Friedrich Kiesler, o. Dat., AFKW, LET 561

- Harnoncourt, René d', Brief an John S. Burke, President B. Altman & Co, Fifth Avenue & 34th Street, New York, 25.06.1952, AFKW

- Hofmann, Werner, Brief and Willem Sandberg, 15.11.1962, ASMA

- Jackson Pollock. Werke aus dem Museum of Modern Art, New York und europäischen Sammlungen, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Heidelberg 1999*

- Johnson, Philip, Telegramm an Friedrich Kiesler, laut Poststempel wahrscheinlich nicht 06.05.1953, sondern 05.06.1953, AFKW, LET 1412

- Brief an Friedrich Kiesler 08.06.1953, AFKW, LET 1413

- Kiesler, Friedrich, Brief an Hans Arp, 28.02.1948, AFKW, LET 582

- Brief an Jean Badovici, 08.03.1933, AFKW, LET 609

- Brief an André Bloc, 22.10.1948, AFKW, LET 684

- Brief an an André Breton, 5.3.1949, AFKW, LET 1134

- Brief an Theo van Doesburg 18.03.1926, AFKW, LET 991

- Brief an Theo van Doesburg 13.04.1926, AFKW, LET 998

- Brief an Arthur Drexler, 14.09.1952, AFKW, LET 983

- Brief an Cornelis van Eesteren, 14.02.1932, NAI, Nachlass Cornelis van Eesteren, EEST IV.223

- Visitenkarte an Sigfried Giedion mit handschriftlicher Mitteilung, undatiert (__.1926), Agta, 43-K-1926:04 (Dok), Dokument vermisst 13.09.1997

- Brief an Philip Johnson, 08.04.1951, AFKW, LET 1409

- Brief an Philip Johnson 23.03.1953, AFKW, LET 1410

- Brief an Aimé Maeght, 11.08.1964, AFKW, LET 1625/0_N1

– Brief an Thomas Messer, 07.10.1963, AGugg

– Brief an Alma Reed, 29.08.1935, AFKW, LET 1757

– Brief an Nelson Rockefeller, 06.08.1952, AFKW, LET 1788

– Brief an Maurice Tuchman (Guggenheim Museum), 23.04.1964, AGugg

– Briefwechsel mit Bruno Zevi, AFKW, LET 2185–2196

Kiesler, Stefi, Brief an Nelly und Theo van Doesburg 26.04.1926, AFKW, LET 6192/0

Le Corbusier, Brief an André Wogenscky, 03.05.1947, Agta, 42-HMS-297/298

Léger, Fernand, Brief an Sigfried Giedion, 27.01.1947, Agta, 43B-1947-01-27

Lissitzky, El, Brief an seine Frau beziehungsweise seine Familie aus Villino Raetia Minusio, Locarno, 06.12.1924, zitiert nach: El Lissitzky, Maler. Architekt. Typograf. Fotograf. Erinnerungen. Briefe. Schriften. Übergeben von Sophie Lissitzky-Küppers. Dresden 1976, S. 52

– Brief an Til Brugman, 05. 02.1926, zitiert nach: Carel Blotkamp, *Liebe Tilttil. Brieven van El Lissitzky en Kurt Schwitters aan Til Brugman, 1923–1926*, in: *Jong Holland 13* (1997), H. 4, S. 27–47, hier S. 45

Maeght, Aimé, Brief an Friedrich Kiesler, 22.01.1948, AFKW, LET 1619

– Brief an Friedrich Kiesler, 17.05.1950, AFKW, LET 1621

Messer, Thomas, Brief an Friedrich Kiesler, 07.01.1964, AGugg

– Brief an Friedrich Kiesler, 25.06.1964, AFKW, LET 1669

– Brief an Willem Sandberg, 19.03.1962, AGugg

Moholy-Nagy, Lázlo, Brief an Sigfried Giedion, 04.06.1938, Agta, 43-K-1938-06-04

– Brief an Sigfried Giedion, 4.11.1939, Agta, 43-k-1939-11-04

Mondrian, Piet, Brief an Theo van Doesburg, 13.06.1918, zitiert nach: Joost Baljeu, *De Vierde Dimensie*, in: *Theo van Doesburg 1883–1931*, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven 1968, S. 11
Rockefeller, Nelson (Louise A. Boyer) an Kiesler, 02.10.1951, AFKW LET 1776

Sandberg, Willem, Brief an Thomas Messer, 26.02.1962, AGugg

Sweeney, James Johnson, Brief an Sigfried Giedion, 04.04.1939, Agta, 43-K-1939-04-04:2

Wilde, Eduard De, Brief an Thomas Messer, 13.07.1964, ASMA

Interviews

Len Pitkowsky im Gespräch mit Eva Kraus und Valentina Sonzogni, 22.07.2001 in New York, AFKW, Mitschnitt

Len Pitkowsky im Gespräch mit Almut Grunewald, 19.11.2004 in Phoenicia/NY

Schriften von Kiesler

Kiesler, Friedrich, Das Theater der Zeit, Morgenausgabe Berliner Tageblatt, 01.06.1923, in: Barbara Lesák, *Die Kulisse explodiert. Friedrich Kieslers Theaterexperimente und Architekturprojekte 1923–1925*, Wien 1988, S. 43

– Schauspieler, Bildbühne, Raumbühne, I, in: *Berliner Börsen-Courier*, 16.03.1924

– Friedrich Kiesler (Hg.) *Internationale Ausstellung Neuer Theatertechnik*, Wien 1924

– Débâcle des Theaters – Die Gesetze der Guckkasten-Bühne, in: *Internationale Ausstellung Neuer Theatertechnik*, Wiener Konzerthaus, Wien 1924, S. 43, 45–47, 50, 52–58

– Das Railway-Theater, in: *Internationale Ausstellung Neuer Theatertechnik*, Wiener Konzerthaus, Wien 1924, Umschlag

– Ausstellungssystem Leger und Träger, in: *De Stijl* 6 (1925), H. 10–11, S. 138–141

– Manifest. Vitalbau-Raumstadt-Funktionelle Architektur, in: *De Stijl* 6 (1925), H. 10–11, S. 141–147

– und Maurice Raynal, La Contre-Architecture, Flugblatt, Paris 15.05.1925, in: Barbara Lesák, *Die Kulisse explodiert. Friedrich Kieslers Theaterexperimente und Architekturprojekte 1923–1925*, Wien 1988, S. 23

– und Jane Heap (Hg.), *International Theatre Exposition*, Steinway Building, New York 1926

– Erneuerung des Theaters, in: *De Stijl* 7 (1926/1927), H. 75–76, S. 51–54

- L'Architecture Élémentarisée, in: *De Stijl* 8 (1927), H. 79–84, S. 101f.
- *Contemporary Art applied to the Store and its Display*, New York 1930
- Art and Nature (1930), in: Ders., *Contemporary Art applied to the Store and its Display*, New York 1930, S. 14
- In Memoriam: Theo van Doesburg, in: *Shelter* 2 (1932), H. 3, S. 26
- A Festival Shelter. The Space Theatre of Woodstock, New York, in: *Shelter* 2 (1932), H. 4, S. 42–47
- La Space House (1933), Typoskript, Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, in: *Paris 1996*, S. 77–79
- Notes on Architecture. The Space House, in: *Hound and Horn* 6 (1934), H. 3, S. 292–297
- Murals without Walls, in: *Art Front* 2 (1936), H. 11, S. 10/11
- The Architect in Search of... Design Correlation. A column on exhibits, the theater and the cinema, in: *Architectural Record* 81 (1937), H. 2, S. 7–15
- Design Correlation. Animals and Architecture, in: *Architectural Record* 81 (1937), H. 4, S. 87–92
- Design Correlation. Kiesler on Duchamp, in: *Architectural Record* 81 (1937), H. 5, S. 53–60
- Design Correlation. Towards Prefabrication of Folk Spectacles, in: *Architectural Record* 81 (1937), H. 6, S. 93–96
- Design Correlation. Certain Data Pertaining to the Genesis of Design by Light. Part I, in: *Architectural Record* 82 (1937), H. 7, S. 89–92
- Design Correlation. Certain Data Pertaining to the Genesis of Design by Light. Part II, in: *Architectural Record* 82 (1937), H. 8, S. 79–84
- On Correalism and Biotechnique: Definition and Test of a New Approach to Building Design, in: *Architectural Record* 86 (1939), H. 3, S. 60–94
- Magic Architecture (1940er Jahre), unv. Typoskript, Archiv der Kiesler Stiftung Wien, TXT 606/0, in Auszügen publiziert in: Ders., *Inside the Endless House*, New York 1966, S. 17–21
- Presstext für Art of This Century (1942), in: *Frankfurt 2002*, S. 36/37

- Brief Note on Designing the Gallery (1942), in: *Frankfurt 2002*, S. 34/35
- Design Correlation as an approach to architectural planning, in: *VVV 2* (1943), H. 2/3, S. 76–79
- und Marcel Duchamp, Twin Touch Test (Umschlag): *VVV 2* (1943), H. 4
- Foto- und Textmontage „Endless House – Space House“, in: *VVV 3* (1944), H. 4, S. 60/61
- Les Larves d’Imagie d’Henri Robert Marcel Duchamp, in: *View 5* (1945), H. 1, S. 42–30
- L’Architecture magique de la salle de superstition in: André Breton, Marcel Duchamp, *Le Surréalisme en 1947*, Galerie Maeght, Paris 1947, S. 131–134
- Die Vereinigung der Künste (nach 1947), in: *Transparent 15* (1984), H. 3/4, S. 57/58
- Manifeste du Corréalisme (1947), in: *Arts Plastiques* (= 2. Sonderheft *L’Architecture d’Aujourd’hui*, Juni 1949), S. 80–105
- Pseudo-Functionalism in Modern Architecture, in: *The Partisan Review 16* (1949), H. 7, S. 733–742
- The Endless House and its Psychological Lighting System, in: *Interiors 110* (November 1950), S. 122–129
- Note on Correalism, in: Dorothy Miller (Hg.), *Fifteen Americans*, Museum of Modern Art. New York 1952
- Animal Rex (27.05.1956), in: Ders., *Inside the Endless House*, New York 1966, S. 35/36
- Towards the Endless Sculpture (1956, Postscript 1960), in: Ders., *Inside the Endless House*, New York 1966, S. 18–31
- The Art of Architecture for Art, in: *Art News 56* (1957), H. 6, S. 38–43, 50, 52, 54
- Is today’s artist with or against the past? Part 2, in: *Art News 57* (1958), H. 5, S. 39, 62/63
- How Things Hold Together (24. Juli 1959), in: Ders., *Inside the Endless House*, New York 1966, S. 214/215
- Sistine Chapel. The Vatican, October 17, 1959, in: Ders., *Inside the Endless House*, New York 1966, S. 121–

- Hazard and the Endless House, in: *Art News* 59 (1960), H. 7, S. 46–48
- Assisi Reborn (1960), Epilogue III, The Correalism of Nature, in: Ders., *Inside the Endless House*, New York 1966, S. 144–147
- Dance Script (29. Januar 1961), in: Ders., *Inside the Endless House*, New York 1966, S. 384–401
- The „Endless House“: A Man-Built Cosmos (1962), in: Ders., *Inside the Endless House*, New York 1966, S. 566–569
- A Reminder to Myself: A New Era of the Plastic Arts has begun. It is now 1964 (April 1964), Typoskript, Archiv der Kiesler Stiftung Wien, TXT 2954, in: Ders., *Inside the Endless House*, New York 1966, S. 572/573
- Endless Sculpture, in: *Time*, 15.06.1964
- Second Manifesto of Correalism, in: *Art International* 9 (März 1965), H. 2, S. 16–19
- Us-You-Me (1965), in: *Frederick Kiesler*, Howard Wise Gallery, New York 1969, S. 4–15
- *Inside the Endless House*, New York 1966
- The Future: Notes on Architecture as Sculpture, in: *Art in America* 54 (1966), H. 5/6, S. 57–68

Ausstellungskataloge

- | | |
|---------------|--|
| New York 1952 | Dorothy Miller (Hg.), <i>Fifteen Americans</i> , The Museum of Modern Art, New York 1952 |
| New York 1954 | <i>Frederick Kiesler. Galaxies</i> , Sidney Janis Gallery, New York 1954 |
| New York 1964 | <i>Frederick Kiesler. Environmental Sculpture</i> , The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1964 |
| Paris 1965 | <i>Etats-Unis: Sculptures du XXe siècle</i> , Musée Rodin, Paris 1965, nächste Stationen der Ausstellung: Hochschule für Bildende Künste, Berlin, 1965/1966; Staatliche Kunsthalle Baden Baden, 1966 |
| New York 1966 | <i>Kiesler: Creatures, Landscapes, Prairies</i> , Martha Jackson Gallery, New York 1966 |

- New York 1969 *Frederick Kiesler*, Howard Wise Gallery, New York 1969
- Wien 1975 Oberhuber, Oswald (Hg.), *Frederick Kiesler. Architekt*, Galerie nächst St. Stephan, Wien 1975, weitere Stationen der Ausstellung: Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz; Galerie im Taxis-Palais, Innsbruck, 1976; Museum, Bochum; Galerie Springer und Modus Möbel, Berlin, 1976; Institut für neue technische Form, Darmstadt, 1976; Architectural Association, London, 1977
- New York 1976 Tom Armstrong u.a. (Hg.), *200 Years of American Sculpture*, Whitney Museum of American Art, New York 1976
- New York 1979 *Frederick Kiesler (1890–1965). Visionary Architecture. Drawings and Models. Galaxies and Paintings. Sculpture*, André Emmerich Gallery, New York 1979
- New York 1985 Lisa Phillips, *The Third Dimension. Sculpture of the New York School*, Whitney Museum of American Art, New York 1985
- New York 1986 *Frederick Kiesler (1890–1965). Galaxies*, Alfred Kren Gallery and Jason McCoy Inc., New York 1986
- Wien 1988 Dieter Bogner (Hg.), *Friedrich Kiesler. Architekt Maler Bildhauer. 1890–1965*, Museum Moderner Kunst, Wien 1988, Ausstellung in Zusammenarbeit mit dem Whitney Museum of American Art, New York
- New York 1989 Lisa Phillips (Hg.), *Frederick Kiesler*, Whitney Museum of American Art, New York 1989
- Mailand 1995 Bottero, Maria, *Frederick Kiesler. Arte Architettura Ambiente*, Galleria della Triennale di Milano, Mailand 1995
- Paris 1996 Frederick Kiesler. *Artiste-architecte*, Centre Georges Pompidou, Paris 1996
- Wien 1997 Dieter Bogner, *Friedrich Kiesler. Inside the Endless House*, Historisches Museum der Stadt Wien, Wien/Köln/Weimar 1997
- Los Angeles 2000/2001 Dieter Bogner und Peter Noever (Hg.), *Frederick J. Kiesler. Endless Space*, MAK Center for Arts and Architecture, Los Angeles, Ostfildern-Ruit 2001

- Frankfurt 2002 Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung Wien und MMK – Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main (Hg.), *Friedrich Kiesler: Art of This Century*, Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main, Ostfildern-Ruit 2002
- Frankfurt 2003 Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung Wien und MMK – Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main (Hg.), *Friedrich Kiesler: Endless House 1947–1961*, Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main, Ostfildern-Ruit 2003
- Venedig 2004 Davidson, Susan und Philip Rylands (Hg.), *Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler. The Story of Art of This Century*, Peggy Guggenheim Collection, Venedig, New York 2004
- New York 2008 *Frederick Kiesler. Co-Realities*, The Drawing Center, New York 2008 (= Drawing Papers 77)
- Wien 2012 Lesák, Barbara und Thomas Trabitsch (Hg.), *Frederick Kiesler. Theatervisionär – Architekt – Künstler*, Österreichisches Theatermuseum, Wien 2012

Weitere Literatur

Abadie, Daniel, *Surréalismes*, in: Pontus Hultén (Hg.), *Paris – New York*, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou / Musée National d'Art Moderne, Paris/New York 1977, S. 458–484

Allentuck, Marcia Epstein, *John Graham's System and Dialectics of Art*, Baltimore/London 1971

Alofsin, Anthony, *The Struggle for Modernism. Architecture, Landscape Architecture and City Planning at Harvard*, New York/London 2002

Amerikanische Plastik USA 20. Jahrhundert, in: *Die Zeit* 53, 31.12.1965

The Ann Arbor Conference, in: *Pencil Points* 21 (März 1940), S. 70

Apollinaire, Guillaume, *Les Peintres cubistes: Méditations esthétiques*, Paris 1913

Apollonio, Umbro, *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution. 1909–1918*, Mailand 1972, dt. Ausgabe, Köln 1972

Apostolos-Cappadona, Diane und Bruce Altshuler (Hg.) *Isamu Noguchi. Essays and Conversations*, New York 1994

Arp, Hans, L'Œuf de Kiesler et la salle des superstitions, in: *Cahiers d'art* 22 (Juni 1947), S. 281–286

– *Unsern täglichen Traum... Erinnerungen, Dichtungen, Betrachtungen aus den Jahren 1914–1954*, Zürich 1954

– *Jours effeuillés. Poèmes, essais, souvenirs 1920–1965*, Vorwort von Marcel Jean, Paris 1966

– *Gesammelte Gedichte II. Gedichte 1939–1957*, Zürich 1974

Art in Space: Some Turning Points, Detroit Institute of Fine Arts, Detroit 1973

Ashbery, John, Art news from Paris, in: *Art News* 64 (1965), H. 6, S. 52

Azar, Grégory, La fiction de l'espace-temps. Theo van Doesburg et la „french connction“, in: *Matières, cahier annuel du Laboratoire de théorie et d'histoire (LTH) de l'Institut d'architecture et de la ville de l'Ecole polytechnique fédérale de Lausanne* (2008), S. 52–72

Bach, Friedrich Teja, *Constantin Brancusi. Metamorphosen plastischer Form*, Köln 1987

– Zur Bedeutung der Esoterik in der Klassischen Moderne, in: Ders., *Constantin Brancusi. Metamorphosen plastischer Form*, Köln 1987, S. 141–170

– u.a., *Constantin Brancusi 1876–1957*, Philadelphia Museum of Art. / Centre Georges Pompidou, Paris 1995

– Skulptur als „Shifter“: Zum Verhältnis von Skulptur und Architektur, in: Markus Brüderlin (Hg.), *ArchiSkulptur*, Fondation Beyeler, Ostfildern-Ruit 2004, S. 35–41

Bächler, Hagen und Herbert Letsch (Hg.), *De Stijl. Schriften und Manifeste zu einem theoretischen Konzept ästhetischer Umweltgestaltung*, Leipzig/Weimar 1984

Baljeu, Joost, De Vierde Dimensie, in: *Theo van Doesburg 1883–1931*, Stedelijk Van Abbemuseum u.a., Eindhoven 1968, S. 9–15

Barr, Alfred H., Kiesler's Galaxy, in: *Harpers Bazaar* 85 (April 1952), S. 142–143

Bayer, Herbert, Aspects of Design of Exhibitions and Museums, in: *Curator* 4 (1961), H. 3, S. 257–288

Behne, Adolph, De Bauhaus tentoonstelling te Weimar, in: *Klei* 15 (1923), H. 21, S. 245–254

Behrens, Peter, Was ist monumentale Kunst? Aus einem Vortrage, in: *Kunstgewerbeblatt* 20 (1909), S. 46–48.

Beloubek-Hammer, Anita, „Lebendige Formen“ aus dem Geist des „Élan vital“. Alexander Archipenko und die jungen Bildhauer in Deutschland 1910 bis 1920, in: Ursel Berger (Hg.), *Ausdrucksplastik*, Berlin 2002 (=Bildhauerei im 20. Jahrhundert, Bd. 1), S. 34–53

Béret, Chantal, Introduction. De l'œuf à l'œil: des architectures de la vision, in: *Paris 1996*, S. 7–9

Bergson, Henri, Schöpferische Freiheit (1907), dt. Übers. von Gertrud Kantorowicz, Jena 1921

– *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris 1889

– *Matière et Mémoire*, Paris 1939

Berkel, Ben van, Die Kapazität der Endlosigkeit, in: Pessler, *Modelling Space* 2009, S. 39–67

Max Bill – die unendliche schleife 1935–95 und die einflächner, mit Beitr. Von Jakob Bill u.a., Bern 2000

Bloch, Susi, An Interview with Louise Bourgeois, in: *The Art Journal* 35 (1976), H. 4, S. 370–373.

Blotkamp, Carel, Liebe Tilttil. Brieven van El Lissitzky en Kurt Schwitters aan Til Brugman, 1923–1926, in: *Jong Holland* 13 (1997), H. 4, S. 27–47

–u.a., Broadening De Stijl: Kiesler and the European Avant-Garde of the 1920s, in: *Witte de With*, Cahier 6, Düsseldorf 1997, S. 67–78

Boccioni, Umberto, Carlo Dalmazzo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla, Gino Severini, *Die futuristische Malerei – Technisches Manifest* (Mailand, 11.04.1910), dt. Übersetzung von Christa Baumgarth und Helly Hohenemser, in: *Apollonio* 1972, S. 40–43

–, Carlo Dalmazzo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla, Gino Severini, *Vorwort zum Februar 1912*, dt. Übersetzung von Christa Baumgarth und Helly Hohenemser, in: *Apollonio* 1972, S. 59–65

– *Die futuristische Bildhauerkunst* (11.04.1912), dt. Übersetzung von Christa Baumgarth und Helly Hohenemser, in: *Apollonio* 1972, S. 66–73

– *Futurismus Malerei Skulptur (Plastischer Dynamismus)* (Mailand 1914), dt. Übersetzung von Norbert Nobis, in: *Feierabend* 2006, S. 163–263

Boeckl, Matthias (Hg.), *Visionäre & Vertriebene. Österreichische Spuren in der modernen amerikanischen Architektur*, Berlin 1995

Bogner, Dieter, *Von der Raumstadt zum Endless House*, in: *Wien 1988*, S. 230–241

– *Vom Strukturdenken zum Strukturalismus*, in: *Wien 1988*, S. 209–218

– *Kiesler and the European Avant-garde*, in: *New York 1989*, S. 46–55

– *Architecture as Biotechnique. Friedrich Kiesler und das Space House von 1933*, in: Boeckl 1995, S. 139–153

– *Frederick Kiesler artist-architect*, in: *Domus* 788 (1996), H. 12, S. 57–60

– und Bartomeu Mari, Yehuda Safran, Wouter van Stiphout, *Designing Vision*, in: *Witte de With, Cahier 6* (anlässlich der vom Centre Pompidou, Paris übernommenen und in der Witte de With Galerie in Rotterdam gezeigten Kiesler-Ausstellung), Düsseldorf 1997, S. 79–92

– *Alles Theater! Kieslers Ausstellungskonzepte aus dem Blickwinkel seiner Bühnengestaltung*, in: *Wien 2012*, S. 123–131

Bollerey, Franziska (Hg.), *Cornelis van Eesteren. Urbanismus zwischen de Stijl und C.I.A.M.*, Braunschweig/Wiesbaden 1999 (= *Bauwelt Fundamente* 103)

Bosmann, Jos, *CIAM 1928–1956: Inwieweit ist die communis opinio der modernen Bewegung eine Schöpfung Giedions?*, in: *Sigfried Giedion 1888–1968. Der Entwurf einer modernen Tradition*, Institut für Geschichte und Theorie der Architektur in Zusammenarbeit mit dem Museum für Gestaltung, Zürich 1989, S. 127–146

– *Die Quintessenz von Giedions Architekturtheorie der Moderne: Die Deutung einer neuen Raumkonzeption*, in: *Sigfried Giedion 1888–1968. Der Entwurf einer modernen Tradition*, Institut für Geschichte und Theorie der Architektur in Zusammenarbeit mit dem Museum für Gestaltung Zürich, Zürich 1989, S. 185–190

Botar, Oliver A. I., *Prolegomena to the Study of Biomorphic Modernism: Biocentrism, László Moholy-Nagy's 'New Vision' and Ernő Kállai's Bioromantik*, Ph.D. dissertation, University of Toronto 1998

– *The Origins of László Moholy-Nagy's Biocentric Constructivism*, in: Eduardo Kac (Hg.), *Signs of Life. Bio Art and Beyond*, Cambridge, MA/London 2007, S. 315–344

– und Isabel Wünsche (Hg.), *Biocentrism and Modernism*, Farnham/Burlington 2011

Louise Bourgeois, Late Work 1947 to 1949: 17 Standing Figures. Peridot Gallery, 1949

Boyle, Bernhard Michael, Architectural Practice in America, 1865–1965. Ideals and Reality, in: Spiro Kostof (Hg.), *The Architect. Chapters in the History of the Profession*, New York/Oxford 1977, S. 309–342

Braham, William W., Correalism and Equipoise: Observations on the Sustainable, in: *Architectural Research Quarterly* 3 (1999), H. 1, S. 57–63

Breton, André, Le phare de la mariée, in: *Le Minotaure* 2 (1935), H. 6, S. 45–49

– und Paul Eluard, *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme*, Paris 1938

– und Marcel Duchamp (Hg.), *Le Surréalisme en 1947*, Galerie Maeght, Paris 1947

– André Breton. Œuvres Complètes I, Marguerite Bonnet (Hg.), Paris 1988

Brinitzer, Sabine, *Organische Architekturkonzepte zwischen 1900 und 1960*, Frankfurt a. M. 2006

Bruderer-Oswald, Iris, *Das neue Sehen. Carola Giedion-Welcker und die Sprache der Moderne*, Bern/Sulgen 2007

Brüderlin, Markus (Hg.), *ArchiSkulptur. Dialoge zwischen Architektur und Plastik vom 18. Jahrhundert bis heute*, Fondation Beyeler, Riehen, Ostfildern-Ruit 2004

– Einführung – Skulptur und Höhle und der Ursprung des Raumes. Giacomettis Revolutionierung des plastischen Raumbegriffes, in: ders. und Toni Stooss (Hg.), *Alberto Giacometti. Der Ursprung des Raumes*, Kunstmuseum Wolfsburg, Ostfildern 2010, S. 14–49

Buhmann, Stephanie, Interview with Leonard Pitkowsky, 10.02.2008, Phoenicia/NY,
www.frederickkieslerestate.com/pitkowskyinterview.html

Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M. 1974

Burnham, Jack, *Beyond Modern Sculpture. The Effects of Science and Technology on the Sculpture of this Century*, New York 1968

Calder, Alexander und Ugo Mulas, *Calder*, München/Wien/Zürich 1971

Cage, John, Experimental Music (1957), in: ders., *Silence, Lectures, and Writing*, Middletown/Conn. 1961, S. 7–12

Celant, Germano, Futurism and the Occult, in: *Artforum* 19 (1981), H. 1, S. 36–42

Coates, Robert M., The Art Galleries. Fast Start, in: *The New Yorker*, 16.10.1954

Collins, Peter, *Changing Ideals in Modern Architecture*, London 1965

Colomina, Beatriz, La Space House et la psyché de la construction, in: *Paris 1996*, S. 67–76

– Endless Drawing: Architecture as Self-Analysis, in: *New York 2008*, S. 17–33

Creighton, Thomas H., Pursuit of an Idea: Interview with Frederick Kiesler by Thomas H. Creighton, in: *Progressive Architecture* 42 (1961), H. 7, S. 104–123

Crispoliti, Enrico, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, 2 Bde, Mailand 2006

Crone, Rainer und Petrus Graf Schaesberg, *Louise Bourgeois. Das Geheimnis der Zelle*, München 1998

Curjel, Hans (Hg.), *Henry van de Velde. Zum neuen Stil. Ausgewählte Schriften Henry van de Veldes*, München 1955

Czagan, Friedrich, Der Architekt der nichts baute, in: *Wien 1975*, S. 10–11

Daniels, Dieter, *Duchamp und die anderen*, Köln 1992

– Points d'interférence entre Frederick Kiesler et Marcel Duchamp, in: *Paris 1996*, S. 119–130

Davidson, Susan, Focusing an Instinct. The Collecting of Peggy Guggenheim, in: *Venedig 2004*, S. 51–89

Delluc, Manuel, Kiesler: que se leurre? Artiste? Architecte? Mystificateur? Charlatan?, in: *Le Journal des Arts* (1996), H. 27, S. 1, 16

Derfner, Phyllis, Frederick Kiesler at Alfred Kren and Jason McCoy, in: *Art in America* 75 (1987), H. 3, S. 136

Dervaux, Isabelle (Hg.), *Surrealism USA*, National Academy Museum New York, New York/Ostfildern-Ruit 2004

Dessaube, Marc, Contro lo Stile Internazionale: „Shelter“ e la stampa architettonica americana, in: *Casabella* 57 (1993), H. 604, S. 46–53, 70f.

– *Machinations. Essai sur Frederick Kiesler. L'histoire de l'architecture moderne aux Etats Unis et Marcel Duchamp*, Paris 1996

Dewey, John, *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt a. Main 1980

Diederich, Stephan, Suprematismus im Alltagsgewand – Malewitsch und die angewandte Kunst, in: Evelyn Weiss (Hg.), *Kasimir Malewitsch. Werk und Wirkung*, Museum Ludwig, Köln 1995, S. 60–71

Döring, Jörg und Tristan Thielemann (Hg.), *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld 2008

Doesburg, Theo van, *De Nieuwe Beweging in de Schilderkunst*, Delft 1917

– Der Wille zum Stil. (Neugestaltung von Leben, Kunst und Technik), in: *De Stijl* 5 (1922), H. 2, S. 23–32 und H. 3, S.33–41

– De invloed van de Stijlbeweging in Duitschland, in: *Bouwkundig Weekblad* 44 (1923), H. 7, S. 80–84

– Das Problem einer aktiven Ausstellungsmethode, in: *Neues Wiener Journal*, 31.10.1924

– und Cornelis van Eesteren, – □ + = R4 (Paris 1923), in: *De Stijl* 6 (1924), Nr. 6–7, S. 91

– Tot een beeldende architectuur, in: *De Stijl* 6 (1924), H. 6–7, S. 78–83

– Appel de Protestation contre le refus de la participation du groupe De Stijl à L'Exposition des Arts Décoratifs (Section des Pays Bas), in: *De Stijl* 6 (1925), H. 10–11, S. 148

– L'évolution de l'architecture moderne en hollande, in: *L'Architecture vivante* 2 (1925), H. 2, S. 14–20

– *Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst*, Hans M. Wingler (Hg.), Faksimile-Nachdruck nach der alten Ausgabe der Bauhausbücher, Bd. 6 (Frankfurt a. M. 1925), Mainz 1966

– Die neue Architektur und ihre Folgen, in: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* 9 (1925), S. 502–518

– Die Pseudo Avantgarde. Neue Theaterarchitektur, in: *Het Bouwbedrijf* 2 (1925), H. 4, S. 151–154

- Schilderkunst en Plastiek. Over contra-compositie en contra-plastiek Elementarisme (Manifestfragment), in: *De Stijl* 7 (1926), H. 75–76, S. 35–44.
- Farben in Raum und Zeit, in: *De Stijl* 8 (1928), H. 87–89, S. 26–36
- L’Elementarisme et son origine, in: *De Stijl* 7 (1928), H. 87–89, S. 20–25
- Der Kampf um den neuen Stil, in: *Neue Schweizer Rundschau* 22 (1929), H. 8, S. 41–46
- Vier wichtige Publikationen zur neuen Architektur (K. Teige, L’Architecture Internationale d’aujourd’hui; L. Moholy-Nagy, Von Material zu Architektur; Syrkus-Pronazko und Helena S. Syrkus, Praesens 1927–1930; Friedrich Kiesler, Contemporary art applied to the store and its display), in: *Het Bouwbedrijf* 7 (1930), H. 20, S. 401–403
- *Über europäische Architektur. Gesammelte Aufsätze aus het Bouwbedrijf, 1924–31*, aus dem Niederl. von Bernhard Kohlenbach, Basel/Berlin/Boston 1990
- Doig, Allan, *Theo van Doesburg. Painting into architecture, theory into practice*, Cambridge 1986
- Dubbeld, Sabrina, Etienne-Martin, quand la sculpture rejoint l’architecture, in: *Étienne- Martin. Collection du Centre Pompidou – Musée national d’art moderne*, Paris 2010, S. 24–30
- Eco, Umberto, *Opera aperta*, Mailand 1962, dt. Ausgabe Frankfurt 1973
- Eliasson, Olafur und Hani Rashid im Dialog, Über Kunst, Architektur, Ambiente, in: Pessler, *Modelling Space* 2009, S. 69– 99
- Empty Altars, in: *Newsweek*, 18.05.1964, S. 62
- Enzensberger, Hans Magnus, H. M. Enzensberger über S. Giedion: „Die Herrschaft der Mechanisierung“, in: *Der Spiegel*, 07.02.1983, S. 196–201
- Ephron, Nora, Avant-Garde Rites for a Daring Man, in: *New York Post*, 30.12.1965
- Ex, Sjarel, Theo van Doesburg und das Weimarer Bauhaus, in: *Jo-Anne Birnie Danzker, Theo van Doesburg. Maler – Architekt, Villa Stuck, München 2000*, S. 29–41
- Fabre, Gladys C., Die abstrakt/konkrete Kunst: Sie sagten unabhängig?, in: „... und nicht die leiseste Spur einer Vorschrift“ – *Positionen unabhängiger Kunst in Europa um 1937*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1987, S. 35–41
- Faucherau, Serge, *Avant-Gardes du XXe siècle. Arts & Littérature 1905–1930*, Paris 2010

Feierabend, Volker W. (Hg.), *Umberto Boccioni. Die Revolution der Skulptur*, (= Schriftenreihe der VAF Stiftung zur Förderung der zeitgenössischen italienischen Kunst, Bd. 2), Mailand 2006

Finkeldey, Bernd u.a. (Hg.), *K.I. Konstruktivistische Internationale. Schöpferische Arbeitsgemeinschaft 1922–1927. Utopien für eine Europäische Kultur*, Kunstsammlung Nordrhein Westfalen, Düsseldorf / Staatliche Galerie Moritzburg Halle, Stuttgart 1992

– Elementarismus. Grundlagenforschung für eine neue Gestaltung, in: ders. (Hg.), *K.I. Konstruktivistische Internationale. Schöpferische Arbeitsgemeinschaft 1922–1927. Utopien für eine Europäische Kultur*, Kunstsammlung Nordrhein Westfalen, Düsseldorf / Staatliche Galerie Moritzburg Halle, Stuttgart 1992, S. 107–110

Forster, Kurt W., Die Reste und Abfälle des endlosen Raums, in: Pessler, *Modelling Space* 2009, S. 17–37

Frampton, Kenneth, Neoplasticism and Architecture. Formation and Transformation, in: Mildred Friedman (Hg.), *De Stijl: 1917–1931. Visions of Utopia*, Oxford 1982, S. 99–123

Frederick Kiesler: Re-thinking 'The Endless', Symposium, Witte de With Center für Contemporary Art, Rotterdam, Mitschrift in: *Witte de With, Cahier 6*, Düsseldorf 1997

Fülscher, Bernadette, Szenografie durch Inszenierung, in: dies., *Gebaute Bilder – künstliche Welten. Szenografie und Inszenierung an der Expo.02*, Baden 2009

Gaßner, Hubertus, „Realität der Sympathie. Parallelismus der Naturreiche“, in: *Elan Vital oder das Auge des Eros*, Haus der Kunst, München 1994, S. 25– 38

Geiser, Reto, *Giedion In Between*, unv. Dissertation ETH Nr. 19160, Zürich 2010

– Erziehung zum Sehen. Kunstvermittlung und Bildarbeit in Sigfried Giedions Schaffen beidseits des Atlantiks, in: Werner Oechslin und Gregor Harbusch (Hg.), *Sigfried Giedion und die Fotografie*, Zürich 2010, S. 142–157

Georgiadis, Sokratis, Von der Malerei zur Architektur. Sigfried Giedions „Raum-Zeit-Konzeption“, in: *Sigfried Giedion 1888–1968. Der Entwurf einer modernen Tradition*, Institut für Geschichte und Theorie der Architektur in Zusammenarbeit mit dem Museum für Gestaltung Zürich, Zürich 1989, S. 105–117

– *Sigfried Giedion. Eine intellektuelle Biographie*, Zürich 1989

Giedion, Sigfried, Über das Verhältnis von Malerischer und Architektonischer Gestaltung, in: *Der Cicerone* 19 (1927), H. 18, S. 564–570

– *Bauen in Frankreich. Eisen. Eisenbeton*, Leipzig/Berlin 1928

– *Raum, Zeit, Architektur*, Ravensburg 1965 (Titel der Originalausgabe: *Space, Time and Architecture*, Cambridge/MA 1941)

– The Need for a New Monumentality, in: Paul Zucker, *New Architecture and City Planning. A Symposium*, New York 1944, S. 549–568

– *Die Herrschaft der Mechanisierung*, Nachwort von Stanislaus von Moos, Hamburg 1994, 2. Aufl. (Titel der Originalausgabe: *Mechanization takes Command*, Oxford/MA 1948)

– Malerei und Architektur (1949), in: Dorothee Huber (Hg.), *Sigfried Giedion. Wege in die Öffentlichkeit. Aufsätze und unveröffentlichte Schriften aus den Jahren 1926–1956*, Zürich 1987, S. 195–210

– *A Decade of New Architecture*, Zürich 1951

– The Reunion of the Arts at the core of the city. Hoddesdon 1951, in: ders., *A Decade of New Architecture*, Zürich 1951, S. 39/40

– *Walter Gropius. Mensch und Werk*, Stuttgart 1954

– *Architektur und Gemeinschaft*, Hamburg 1956

Giedion-Welcker, Carola, *Plastik des XX. Jahrhunderts*, Zürich 1955

Gohr, Siegfried und Gunda Luyken (Hg.), *Frederick J. Kiesler. Selected Writings*, Ostfildern-Ruit 1996

Goodman, Cynthia, Friedrich Kiesler – Die Kunst revolutionärer Ausstellungstechniken, in: *Wien 1988*, S. 273–285

– The Art of Revolutionary Display Techniques, in: *New York 1989*, S. 57–83

Gough-Cooper, Jennifer und Jaques Caumont, Kiesler und „die Braut von ihre Junggesellen nackt entblösst sogar“, in: *Wien 1988*, S. 286–296

Graham, John, *System and Dialectics of Art*, Paris 1937

- Greenberg, Clement, The situation at the moment, in: *Partisan Review* 15 (1948), H. 1, S. 83–84
- Gropius, Walter, Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar (April 1919), in: Hans M. Wingler, *Das Bauhaus*, 4. Aufl. Köln 2002, S. 39
- Architecture at Harvard University, in: *Architectural Record* 81 (Mai 1937), S. 9–11
- In Search of Better Architectural Education, in: Sigfried Giedion, *A Decade of New Architecture*, Zürich 1951, S. 41–46
- Guilbaut, Serge, *Wie New York die Idee der Modernen Kunst gestohlen hat*, Chicago/London 1983
- Haines-Cooke, Shirley, *Frederick Kiesler: Lost in History. Art of this Century and the Modern Art Gallery*, Newcastle upon Tyne 2009
- Harbusch, Gregor, Space, Time and Architecture, 1941, in: Oechslin, Werner und Gregor Harbusch (Hg.), *Sigfried Giedion und die Fotografie*, Zürich 2010, S. 250–251
- Hartog, Arie (Hg.), *Hans Arp. Skulpturen – Eine Bestandsaufnahme*, Ostfildern 2012
- Haus, Andreas, Bauhaus – geschichtlich, in: Jeannine Fiedler und Peter Feierabend (Hg.), *Bauhaus*, Köln 1999, S. 14–21
- Hawthorn, Audrey, *Kwakiutl Art*, Seattle/London 1979
- Held, R. L., *Endless Innovations. Frederick Kiesler's Theory and Scenic Design*, Ann Arbor/MI 1982
- Helfenstein, Josef (Hg.), *Louise Bourgeois. The Early Work*, Krannert Art Museum, Illinois 2002
- Henderson, Linda Dalrymple, *The Fourth Dimension and Non-Euclidian Geometry in Modern Art*, Princeton 1983
- Theo van Doesburg. Die vierte Dimension und die Relativitätstheorie in den zwanziger Jahren, in: Michel Baudson (Hg.), *Zeit – Die vierte Dimension in der Kunst*, Städtische Kunsthalle Mannheim / Museum Moderner Kunst, Wien, Weinheim 1985, S. 195–205
- Herzogenrath, Wulf, Ein unterschiedlich bewerteter Einfluss: Theo van Doesburg in Weimar 1920–1922, in: Ders. (Hg.), *Bauhaus Utopien*, Nationalgalerie Budapest u.a., Stuttgart 1988, S. 61–63
- Bildfläche – Wandbild – Bildraum. Anmerkungen zu Raumgestaltungen von László Péri, El Lissitzky und „De Stijl“-Künstlern, in: Bernd Finkeldey u.a. (Hg.), *K.I. Konstruktivistische Internationale Schöpferische Arbeitsgemeinschaft. 1922–1927. Utopien für eine Europäische Kultur*,

Kunstsammlung Nordrhein Westfalen, Düsseldorf / Staatliche Galerie Moritzburg, Halle, Stuttgart
1992, S. 133–137

– (Hg.), „*John Cage und ...*“: *bildender Künstler – Einflüsse, Anregungen*, Akademie der Künste,
Berlin, Köln 2012

Hess, Thomas B., *White-Slave Traffic*, in: *New York 9* (1976), H. 14, S. 62–63

Hinton, Charles Howard, *The Fourth Dimension*, London/New York 1904

Hofmann, Werner, *Grundlagen der modernen Kunst*, Stuttgart 1978

Honisch, Dieter und Jens Christian Jensen, *Amerikanische Kunst von 1945 bis heute. Kunst der USA in europäischen Sammlungen*, Kat. zur Ausstellung *New York in Europa*, Nationalgalerie, Berlin, Köln
1976

Hultén, Pontus (Hg.), *Paris – New York*, Centre National d’Art et de Culture Georges Pompidou /
Musée National d’Art Moderne, Paris/New York 1977

– *Brancusi*, Stuttgart 1986

Husslein-Arco, Agnes u.a. (Hg.), *Utopie Gesamtkunstwerk*, 21er Haus, Wien, Köln 2012

Huxtable, Ada Louise, *Greatest Non-Building Architect of our Time expounds his Ideas in*
„*Architecture on TV*“, in: *The New York Times*, 27.03.1960

Jachec, Nany, *Jackson Pollock*, Barcelona 2011

Jackson Pollock. Werke aus dem Museum of Modern Art, New York und europäischen Sammlungen,
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf, Heidelberg 1999

Jaffé, H. L. C., *Mondrian und De Stijl*, Köln 1967

Jahn, Andrea, *Louise Bourgeois – Subversionen des Körpers. Die Kunst der 40er bis 70er Jahre*,
Berlin 1999

Johnson, Ken, *The Ambitious Architect of Visions and Dreams*, in: *The New York Times*, 05.09.2003

Johnson, Philip, *Three Architects*, in: *Art in America* 48 (1960), H. 1, S. 70–75

Kachur, Lewis, *Displaying the Marvelous. Marcel Duchamp, Salvador Dali and Surrealist Exhibition Installations*, Cambridge/MA 2001

- Kaprow, Allan, The legacy of Jackson Pollock, in: *Art News* 57 (1958), H. 6, S. 24–26, 55–57
- Notes on the Creation of a Total Art, in: *Environment*, Hansa Gallery, New York 1958, zit. n. Kaprow 1993, S. 10–12
- Essays on the Blurring of Art an Life, Jeff Kelley (Hg.), Berkeley 1993
- Kassák, Lajos, Bildarchitektur, in: *MA* (1922), H. 1, Nachdruck Budapest 1970, o. S.
- Katzuhiro, Yamaguchi, Frederick Kiesler: Environmental Artist, Tokyo 1978
- Kaufmann, Susanne, *Im Spannungsfeld von Fläche und Raum. Studien zur Wechselwirkung von Malerei und Skulptur im Werk von Max Ernst*, Weimar 2003
- Kelley, Jeff, Les Expériences Américaines, in: *Hors limites. L'art et la vie 1952–1994*, Centre Georges Pompidou, Paris 1994, S. 48–63
- Kerber, Bernahrd, *Amerikanische Kunst seit 1945*, Stuttgart 1971
- Kepes, György, *Language of Vision*, Chicago 1944
- Kesselring, Rahel, Szenografie: Gedanken zur Eingrenzung und Aufweitung eines Begriffes, in: *archithese* 40 (2010), H. 4, S. 42–44
- Kimmelman, Michael, An Architect's Dream and what he built, in: *The New York Times*, 27.01.1989
- Kind-Barkauskas, Friedbert u.a., *Beton Atlas. Entwerfen mit Stahlbeton im Hochbau*, München/Düsseldorf 1995
- Kleeblatt, Norman L. (Hg.), *Action/Abstraction. Pollock, de Kooning and American Art , 1940–1976*, The Jewish Museum, New York, New Haven/London 2008
- Klemm, Christian (Hg.), *Alberto Giacometti*, Kunsthaus Zürich / Museum of Modern Art, New York/Berlin 2001
- Alberto Giacometti 1901–1966, in: Ders. (Hg.), *Alberto Giacometti*, Kunsthaus Zürich / Museum of Modern Art, New York/Berlin 2001, S. 40–265
- Köhler, Erich, *Der Literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit*, München 1973
- Kooning, Elaine de, Kiesler and Dickinson, in: *Art News* 51 (1952), H. 2, S. 20–23, 66/67

Kramer, Hilton, The Kiesler Show at the Whitney: One's heart sinks from the hype, in: *The New York Observer*, 06.02.1989, S. 1,12

Kraus, Eva-Christina, *Exposition Internationale du Surréalisme, 1947. Display-Strategien und kuratorische Praxis*, Universität für angewandte Kunst, unv. Diss., Wien 2010

Krauss, Rosalind, Magician's Game: Decades of Transformation, 1930–1950, in: *New York 1976*, S. 160–185

– *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge/MA (1977) 1999 (13. Auf.)

– Sculpture in the expanded field, in: *October* 8 (1979), S. 30–44

Krausse, Joachim, *Unsichtbare Architektur*, (=Disco 20), Nürnberg 2011

Krejci, Harald, Endless House – Endless Story. Zum Konzept des Endless House 1947–1961, in: *Frankfurt 2003*, S. 11–14

Kruft, Hanno-Walter, *Geschichte der Architektur-Theorie*, München 1985, 3. durchgesehene und ergänzte Auflage, München 1991

Küster, Ulf, Action Painting – Mythos und Realität, in: *Action Painting. Jackson Pollock*, Fondation Beyeler, Riehen/Basel, Ostfildern 2008, S. 12–19

Laban, Rudolf von, *The Mastery of Movement on the Stage*, Plymouth 1950

Lachner, Carolyn, Amerikanische Malerei und Bildhauerei 1945–1976, in: *Das Museum of Modern Art New York zu Gast im Kunstmuseum Bern und Museum Ludwig Köln*, New York/Bern/Köln 1978, S. 77–88

Le Dantec, Jean-Pierre, Biomorphisme et biotechnique chez Frederick Kiesler, in: *Paris 1996*, S. 221–226

Léger, Fernand, Conférence über die Schau-Bühne (1924), Frankfurt 1968

Lehmann, Annette J. und Philipp Ursprung (Hg.), *Bild und Raum. Klassische Texte zu Spatial Turn und Bildwissenschaft*, Bielefeld 2010

Lelke, Roland, *Der endlose Raum in Friedrich Kieslers Schrein des Buches*, Aachen 1999

Lesák, Barbara, *Die Kulisse explodiert. Friedrich Kieslers Theaterexperimente und Architekturprojekte 1923–1925*, Wien 1988

– Railway-Theater und Raumbühne – eine Theaterrevolution von 1924, in: *Wien 1988*, S. 256–26

– Visionary of the European Theater, in: *New York 1989*, S. 37–45

– Kiesler et le théâtre, in: *Paris 1996*, S. 25–33

– Die Theaterbiographie des Frederick J. Kiesler, in: *Wien 2012*, S. 19–121

Levin, Kim, Kiesler and Mondrian, art into life, in: *Art News* 63 (1964), H. 3, S. 49

Levy-Bruhl, Lucien, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris 1910

Lichtenstern, Christa, *Metamorphose in der Kunst des 19. Und 20. Jahrhunderts*, Bd. 2:
Metamorphose. Vom Mythos zum Prozessdenken, Weinheim 1992

Linder, Mark, Wild Kingdom. Frederick Kiesler's Display of the Avant-Garde, in: R.E. Somol (Hg.),
Autonomy and Ideology. Positioning an Avant-Garde in America, New York 1997, S. 124–153, 337–
343

Lischeid, Thomas, *Minotaurus im Zeitkristall. Die Dichtung Hans Arps und die Malerei des Pariser
Surrealismus*, Bielefeld 2012

Lissitzky, El, Neue Russische Kunst, (Vortrag, 1923), Typoskript im Lissitzky-Archiv, Zentrales
Staatsarchiv für Literatur und Kunst, Moskau, in: El Lissitzky, 1976, S. 334–344

– K. und Pangeometrie, in: Carl Einstein und Paul Westheim (Hg.), *Europa Almanach 1925*, (Leipzig
1925), Nachdruck, Leipzig 1993, S. 103–113

– *Maler. Architekt. Typograf. Fotograf. Erinnerungen. Briefe. Schriften*, übergeben von Sophie
Lissitzky-Küppers, Dresden 1976

Lista, Giovanni, *Futurisme: Manifestes, Proclamations, Documents*, Lausanne 1973

Lönberg-Holm, Knud, New Theatre Architecture in Europe, in: *Architectural Record* 67 (1930), H. 5,
S. 490–496

Lonzi, Carla, *Autoritratto*, Bari 1969

Lorenz, Konrad Z., The Role of Gestalt Perception in Animal and Human Behaviour, in: Lancelot
Law Whyte (Hg.), *Aspects of Form. A Symposium on Form in Nature and Art*, London 1951, S. 157–
178

- Luyken, Gunda, Arp's Reliefs, in: *Arp: Reliefs*, Henry Moore Institute, Leeds 1995, S. 49–66
- Kiesler plasticien: de la Galaxie à la „sculpture environnementale“, in: *Paris 1996*, S. 155–165
- *Friedrich Kiesler und Marcel Duchamp. Rekonstruktion ihres theoretischen und künstlerischen Austausches zwischen 1925 und 1937*, Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe 2002, unv. Diss.
- Infra-geringe Verschiebungen. Beobachtungen zu den künstlerischen Konzepten von Marcel Duchamp und Friedrich Kiesler, in: Antonia Napp, Kornelia Röder (Hg.), *Impuls Marcel Duchamp // Where do we go from here*, Ostfildern 2011 (=POIESIS I), S. 128–156
- Lynn, Greg, Endless Surface, in: *Los Angeles 2001*, S. 69–71
- Maak, Niklas, *Der Architekt am Strand*, München 2010
- MacGuire, Laura, *Space Within – Frederick Kiesler and the Architecture of an Idea*, Dissertation, The University of Texas in Austin 2014
- Mallgrave, Harry Francis, *Modern Architectural Theory. A Historical Survey, 1673–1968*, Cambridge 2005
- Marinetti, Filippo Tommaso, Gründung und Manifest des Futurismus (20.02.1909), in: Apollonio 1972, S. 30–36
- Das Varietétheater, in: Umbro Apollonio, *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution. 1909–1918*, Mailand 1972, dt. Ausgabe Köln 1972, S. 175f.
- Etienne Martin*, Collection du Centre Pompidou – Musée national d'art moderne, Paris 2010
- Massey, Anne, *The Independent Group. Modernism and mass culture in Britain, 1945–59*, Manchester/New York 1995
- Meant to be lived in, in: *Life* 32 (1952), H. 21, S. 79f.
- Messer, Thomas, Frederick Kiesler, in: *New York 1964*, o.S.
- Michaelsen, Katherine Jánosky, *Archipenko. A Study of the Early Works. 1908–1920*, New York/London 1977
- Milan, Serge, *L'Antiphilosophie du Futurisme*, Lausanne 2009

Moffat, Isabelle, „A Horror of Abstract Thought“: Postwar Britain and Hamilton's 1951 Growth and Form Exhibition, in: *The Independent Group* (= Sonderheft *OCTOBER* 94, 2000), S. 89–112

Moholy-Nagy, László, *Von Material zu Architektur*, Hans M. Wingler (Hg.), Faksimile der 1929 erschienenen Erstausgabe, Frankfurt a. M./Berlin 1968

– *Vision in Motion*, Chicago 1947

Molderings, Herbert, Ästhetik des Möglichen. Zur Erfindungsgeschichte der Readymades Marcel Duchamps, in: Gert Mattenklott (Hg.), *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Epistemische, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrungen im Vergleich*, Sonderheft des Jahrgangs 2004 der Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Hamburg 2004

– The Green Ray. Marcel Duchamp's Lost Work of Art, in: Stefan Banz (Hg.), *Marcel Duchamp and the Forestay Waterfall*, Zürich 2010, S. 240–257

Moravánszky, Akos (Hg.), *Architekturtheorie im 20. Jahrhundert. Eine kritische Anthologie*, unter Mitarbeit von Katalin M. Gyöngy, Wien/New York 2003

Morris, Robert, Anti-Form, in: *Artforum* 6 (1968), H. 8, S. 33–35

Müller, Ulrich, *Raum, Bewegung und Zeit im Werk von Walter Gropius und Ludwig Mies van der Rohe*, Berlin 2004

Mumford, Eric, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928–1960*, Cambridge/MA 2000

Mumford, Lewis, *Technics and Civilisation*, New York 1934

Munro, Eleanor, Explorations in Form, in: *Perspectives, U.S.A.* 16 (Juli 1956), S. 114–116

Muthesius, Herman, und Henry van de Velde, Typus und Gestaltung. Diskussion auf der Kölner Tagung 1914, in: Hans Eckstein (Hg.), *50 Jahre Deutscher Werkbund*, Frankfurt a. M./Berlin 1958, S. 32–33

The Nelson A. Rockefeller Collection. Masterpieces of Modern Art, New York 1981

Nadelman, Cynthia, Frederick Kiesler at Jason McCoy, New York, in: *Art News* 109 (Sommer 2010), S. 123f.

Nerdinger, Winfried, *Rudolf Belling und die Kunstströmungen in Berlin 1918–1923*, mit einem Katalog der plastischen Werke, Berlin 1981

– Giedion und seine Heroen: Walter Gropius, in: Matthias Bunge (Hg.), *Die Schönheit des Sichtbaren und Hörenbaren*. Festschrift für Norbert Knopp zum 65jährigen Geburtstag, Wolnzach 2001, S. 87–93

– From Bauhaus to Harvard: Walter Gropius and the Use of History, in: Gwendolyn Wright und Janet Panks, *The History of History in American Schools of Architecture, 1865–1975*, New York 1990, S. 89–98

– *Der Architekt Walter Gropius*, (1. Aufl. Berlin 1985), 2. erw. und durchg. Aufl., Berlin 1996

– Neues Bauen – Neues Wohnen, in: ders. (Hg.), *100 Jahre Deutscher Werkbund*, München 2007, S. 142–145.

Neuburger, Susanne, *Der Betrachter in der Milchstrasse*. Zu Friedrich Kieslers Konzept von Malerei, in: *Wien 1988*, S. 297–304

New Concepts of Architecture, in: *Harper's Bazaar* (Oktober 1959), o.S.

New York: La maison de ville et la maison de week-end d'un architecte, in: *L'Œil* 118 (Oktober 1964), S. 16–23

Oechslin, Werner und Gregor Harbusch (Hg.), *Sigfried Giedion und die Fotografie*, Zürich 2010

– „Gestaltung der Darstellung“, „Optische Wahrheit“ und der Wille zum Bild. Sigfried Giedion und die Wandlungen im Geschichts- und Bildverständnis, in: Oechslin und Harbusch 2010, S. 22–57

Ortega, Carlos (Hg.), *Louise Bourgeois – Memory and Architecture*, Museo Nacional Centro de Art – Reina Sofia, Madrid 1999

Ouspensky, Piotr Demianowitsch, *Tertium Organoum: The third Canon of Thought, A Key to the Enigmas of the World* (1911), Übersetzung durch Claude Bragdon und Nicolas Bessaraboff, 2. überarb. Aufl., New York 1922

Pakesch, Peter (Hg.), *Leben? Biomorphe Formen in der Skulptur*, Kunsthaus Graz, Köln/Wien 2008

Partsch-Bergsohn, Isa und Harold Bergsohn, *The Makers of Modern Dance in Germany. Rudolf Laban. Mary Wigman. Kurt Jooss*, Hightstown/NJ 2003

Pearlman, Jill, *Inventing American Modernism. Joseph Hudnut, Walter Gropius and the Bauhaus legacy at Harvard*, Charlottesville/London 2007

Pessler, Monika (Hg.), *Len Pitkowsky on Frederick Kiesler: His Medium Was Space*, Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien 2009

- und Tajana Okresek-Oshima, *The Space in Between – Kiesler's Galaxies*, Wien 2009
- *Modelling Space. 10 Jahre Kiesler Stiftung Wien*, Wien 2009
- „Meant to Be Lived In“. Zu Frederick Kieslers Performance von Kunst und Architektur, in: *Wien 2012*, S. 133–147
- Petri, Brian, Boccioni and Bergson, in: *The Burlington Magazine* 116 (1974), H. 852, S. 140–147
- Philipp, Klaus Jan, *ArchitekturSkulptur. Die Geschichte einer fruchtbaren Beziehung*, Stuttgart/München 2002
- Phillips, Lisa, F.J. Kiesler: Environment-Künstler in Amerika, in: *Wien 1988*, S. 219–229
- Environmental Artist, in: *New York 1989*, S. 108–137
- Frederick J. Kiesler. Ambient Artist, in: *Los Angeles 2000/2001*, S. 27–30
- Phillips, Patricia C., Frederick Kiesler. Whitney Museum of American Art, Jason McCoy, in: *Artforum International* 27 (April 1989), S. 161
- Phillips, Stephen John, *Elastic Architecture: Frederick Kiesler and his Research Practice – A Study of Continuity in the Age of Modern Production*, Princeton University 2008, Diss. (Pro Quest Information and Learning Company, Ann Arbor/MI, UMI Microform 3305771)
- Polano, Sergio, De Stijl/Architecture = Nieuwe Beelding, in: Mildred Friedman (Hg.), *De Stijl: 1917–1931. Visions of Utopia*, Oxford 1982, S. 87–97
- Prather, Marla (Hg.), *Alexander Calder. 1898–1976*, National Gallerie of Art, Washington 1998
- Preston, Stuart, And now Galaxies. Kiesler Paintings form newest innovation, in: *The New York Times*, 03.10.1954
- Rakitin, Wassili, Notwendige Phantasterien, in: Evelyn Weiss (Hg.), *Kasimir Malewitsch. Werk und Wirkung*, Museum Ludwig, Köln 1995, S. 40–43
- Rapaport, Brooke Kamin und Kevin L. Stayton (Hg.), *Vital Forms. American Art and Design in the Atomic Age, 1940–1960*, Brooklyn Museum of Art, New York 2001
- Ratcliff, Carter, Domestic Nightmares, in: *Art in America* 73 (1985), H. 5, S. 144–151

Rauschenberg, Robert, Inside the Endless House. An Invitation to be lovable, in: (Amerikanische) *Vogue*, 01.03.1967, S. 111

Raussert, Wilfried, *Avantgarden in den USA*, Frankfurt a. Main/New York 2003

Read, Herbert, *The Philosophy of Modern Art*, London 1951

Rebentisch, Juliane, *Theorien der Gegenwartskunst. Zur Einführung*, Hamburg 2013.

Reichlin, Bruno, The City in Space, in: *Paris 1996*, S. 11–20

Reviews and Previews, in: *Art News* 53 (1954), H. 6, S. 51

Reviews and Previews, in: *Art News* 59 (1961), H. 10, S. 10

Ribas, João, Drawing as Architecture, in: *New York* 2008, S. 2–8

Richards, J. M., Contemporary Architecture and the Common Man, in: Sigfried Giedion (Hg.), *A Decade of New Architecture*, Zürich 1951, S. 33–34

Richter, Hans, *Dada – Kunst und Anti-Kunst*, Köln 1964

– *Köpfe und Hinterköpfe*, Zürich 1967

Robbins, David (Hg.), *The Independent Group: Postwar Britain and The Aesthetics of Plenty*, Cambridge, MA/London 1990

Robertson, Eric, *Arp. Painter. Poet. Sculptor*, New Haven/London 2006

Rosenberg, Harold, The American Action Painters, in: *Art News* 51 (1952), H. 8, S. 22/23, 48–50

Rubin, William S., *Dada und Surrealismus*, Stuttgart 1972

– (Hg.), *Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Museum of Modern Art, New York 1984, dt. Ausgabe, München 1984

Ruhl, Carsten (Hg.), *Mythos Monument. Urbane Strategien in Architektur und Kunst seit 1945*, Bielefeld 2011

Sadao, Shoji, *Buckminster Fuller and Isamu Noguchi. Best of Friends*, Mailand 2011

Safran, Yehuda u.a., Designing Vision, in *Witte de With*, Cahier 6, Düsseldorf 1997, S. 79–92

Sandler, Irving, Abstrakter Expressionismus: Der Lärm des Verkehrs auf dem Weg zum Walden Pond, in: Christos M. Joachimides und Norman Rosenthal (Hg.), *Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913–1993*, Martin Gropius Bau, Berlin und Royal Academy of Arts, London, München 1993, S. 89–96

Sartre, Jean-Paul, Existentialist on Mobilist, in: *Art News* 46 (1947), H. 10, S. 22f., 55f.

Sawin, Martica, Galaxies by Kielser, in: *Arts Digest* 29 (1954), H. 2, S. 21/22

– *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*, Cambridge/MA 1995

Schneede, Uwe M., *Die Kunst der Surrealismus. Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film*, München 2006

Schramm, Uwe, *Der Raumbegriff bei Hans Arp*, Münster/Hamburg 1995

Schröder, Julia H. und Volker Straebel, *Cage & Consequences*, Hofheim 2012

Sculpture. Chez Rodin, in: *Time Magazine*, 02.07.1965, S. 65

Sert, José Luis, Fernand Léger, Sigfried Giedion, Neun Punkte über: Monumentalität – ein menschliches Bedürfnis (1943), in: Sigfried Giedion (Hg.), *Architektur und Gemeinschaft. Tagebuch einer Entwicklung*, Hamburg 1956, S. 40ff.

– The human Scale in City Planning, in: Paul Zucker, *New Architecture and City Planning. A Symposium*, New York 1944, S. 392–412

Severini, Gino, La peinture d'avant-garde, in: *Mercure de France*, 01.06.1917

– La peinture d'avant-garde, in: *De Stijl* 1(1917), H. 2, S. 18–20; *De Stijl* 2 (1918), H. 3, S. 27–28; *De Stijl* 2 (1918), H. 4, S. 54–47; *De Stijl* 2 (1918), H. 5, S. 59f.; *De Stijl* 2 (1918), H. 8, S. 94f., *De Stijl* 2 (1918), H. 10, S. 118–121

Sgan-Cohen, Michael S., *Frederick Kiesler. Artist, Architect, Visionary. A study of his work and writing*, 2 Bände, Ann Arbor 1989

Sigfried Giedion 1888–1968. Der Entwurf einer modernen Tradition, Institut für Geschichte und Theorie der Architektur in Zusammenarbeit mit dem Museum für Gestaltung, Zürich 1989

Sinisgalli, Leonardo (Hg.), *Pittori che scrivono. Antologia di scritti e disegni*, Mailand 1954

Something New, in: *Time Magazine*, 11.10.1954, S.96

Spies, Werner (Hg.), *Max Ernst – Retrospektive zum 100. Geburtstag*, Tate Gallery u.a., München 1991

– *Picasso. Skulpturen*, Ostfildern-Ruit 2000

Stevens, Mark, A fresh Look at the 50s, in: *Newsweek*, 21.01.1985, S. 76–77

Stocker, Mona, Fülle und Leere – Zum Raumverständnis in der Bildhauerkunst von Alexander Archipenko und Rudolf Belling, in: Ralph Melcher (Hg.), *Alexander Archipenko*, Saarlandmuseum Saarbrücken, München 2008, S. 39–43

Stommer, Rainer, Von der neuen Ästhetik zur materiellen Verwirklichung: Konzepte einer Raum-Zeit-Architektur, in: Bernd Finkeldey u.a. (Hg.), *K.I. Konstruktivistische Internationale Schöpferische Arbeitsgemeinschaft. 1922–1927. Utopien für eine Europäische Kultur*, Kunstsammlung Nordrhein Westfalen, Düsseldorf / Staatliche Galerie Moritzburg, Halle, Stuttgart 1992, S. 139–146

Straten, Evert van, Theo van Doesburg – Konstrukteur eines neuen Lebens, in: Jo-Anne Birnie Danzker (Hg.), *Theo van Doesburg. Maler – Architekt*, Villa Stuck, München 2000, S. 43–119

Strunk, Marion, Autorschaft, Kollektiv, in: Corinna Caduff (Hg.), *Autorschaft in den Künsten. Konzepte – Produktion – Medien*, Zürich 2007, S. 218–231

Surrealismus aus der Sammlung The Museum of Modern Art New York, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien; Kunsthalle Düsseldorf; Kunsthaus Zürich, Graz 1978

A Symposium on how to combine architecture, painting and sculpture, in: *Interiors* 110 (1951), H. 10, S. 100–105

Thierolf, Corinna, *Amerikanische Kunst des 20. Jahrhunderts in der Pinakothek der Moderne*, hg. Von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen (=Bestandskatalog zur Kunst des 20. Jahrhunderts, Bd. 3), Ostfildern 2002

Thompson, D'Arcy Wentworth, *On Growth and Form*, Cambridge 1917

– *On Growth and Form*, 2. Aufl., 2 Bde, Cambridge 1952

– *Über Wachstum und Form*, gek. Fassung, neu hg. von John Tyler Bonner, dt. Übersetzung, Basel 1973

Tielemann, Mathilde (Hg.), *Le Corbusier. José Luis Sert. Correspondance 1928–1965*, Paris 2009

Tracy, Robert, Noguchi: Collaborating with Graham (Interview von Robert Tracy mit Isamu Noguchi, 1986), in: Apostolos-Cappadona, Diane und Bruce Altshuler (Hg.), *Isamu Noguchi, Essays and Conversations*, New York 1994, S. 80–89

– *Spaces of the Mind. Isamu Noguchi's Dance Designs*, (1. Aufl. New York 2000), 2. Aufl. New York 2001

Trier, Eduard, *Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert*, Berlin 1971

Trilling, Lionel, Art and Fortune, in: *Partisan Review* 15 (1948), H. 12, S. 1271–1992.

Trüby, Stephan, Die gesprengte Skene. Eine kurze Geschichte der Szenografie, in: *archithese* 40 (2010), H. 4, S. 36–41

Tuchman, Maurice (Hg.), *American Sculpture of the Sixties*, Los Angeles County Museum of Art, Philadelphia Museum of Art, Los Angeles 1967

Umland, Anne, Giacometti und der Surrealismus, in: Christian Klemm (Hg.), *Alberto Giacometti*, Kunsthau Zürich; Museum of Modern Art, New York, Berlin 2001, S. 12–29

Urban, Anette, Leben im Continuous Monument oder das Nachleben der Moderne als Monument im Bild, in: Carsten Ruhl (Hg.), *Mythos Monument. Urbane Strategien in Architektur und Kunst seit 1945*, Bielefeld 2011, S. 145–182

Ursprung, Philip, *Grenzen der Kunst*, München 2003

– The „Spiritualist of Woohlworth“. Duchamp in the eyes of Allan Kaprow and Robert Smithson, in: Stefan Banz (Hg.), *Marcel Duchamp and the Forestay Waterfall*, Zürich 2010 S. 234–239

Vantongerloo, Georges, Réflexions II. La création, le visible, la substance, le tout, la force, le point, in: *De Stijl* 2 (1919), H. 2, S. 21–22

– , Réflexions II (suite). De l'absolu, in: *De Stijl* 2 (1919), H. 5, S. 55–57

– *L'Art et son avenir*, Antwerpen 1924

Varndoe, Kirk, Abstrakter Expressionismus, in: William Rubin (Hg.), *Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Museum of Modern Art, New York 1984, dt. Ausgabe, München 1984, S. 629–669

Velde, Henry van de, Prinzipielle Erklärungen, in: ders., *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, Leipzig 1902, in: *Curjel* 1955, S. 115–134

- Vowinckel, Andreas, *Surrealismus und Kunst*, Hildesheim 1989
- Waddington, C. H., The Character of Biological Form, in: Lancelot Law Whyte (Hg.), *Aspects of Form. A Symposium on Form in Nature and Art*, London 1951, S. 43–52
- Wedewer, Rolf, Action Painting, in: Dieter Honisch und Jens Christian Jensen (Hg.), *Amerikanische Kunst von 1945 bis heute. Kunst der USA in europäischen Sammlungen*, Kat. Zur Ausstellung *New York in Europa*, Nationalgalerie, Berlin, Köln 1976
- Weibel, Peter, Kiesler als Künstlertypus, in: *Wien 1975*, S. 5–6
- Weingraber, Thomas, Rekonstruktion, Darstellung und Architektur von Friedrich Kieslers Raumvisionen, Wien – Paris 1924/25, in: *Wien 1988*, S. 320–329
- Weiss, Evelyn (Hg.), *Kasimir Malewitsch. Werk und Wirkung*, Museum Ludwig, Köln 1995
- Werkner, Patrick, *Kunst seit 1940. Von Jackson Pollock bis Joseph Beuys*, Wien 2007
- Whyte, Lancelot Law (Hg.), *Aspects of Form. A Symposium on Form in Nature and Art*, London 1951
- Wick, Rainer K., *Bauhaus. Kunstschule der Moderne*, Ostfildern-Ruit 2000
- Wieczorek, Marek, „Für die neue Welt“: Georges Vantongerloo und das Versprechen der Kunst, in: Christoph Brockhaus und Hans Janssen (Hg.), *Für eine neue Welt. Georges Vantongerloo 1886–1965 und seine Kreise von Mondrian bis Bill*, Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg/Gemeentmuseum, Den Haag, Zürich 2009, S. 11–47
- Wingler, Hans M., Herkunft und Geschichte des Bauhauses, in: ders., *Das Bauhaus*, Bramsche 1962, 4. Aufl. Köln 2002
- Woods, Lebbeus, Frederick J. Kiesler: Out of Time, in: *Los Angeles 2000/2001*, S. 63–66
- Worringer, Wilhelm, *Abstraktion und Einfühlung*, München 1921
- Wright, Frank Lloyd, In the Cause of Architecture, in: *Architectural Record* 23 (1908), H. 3, S. 155–221
- *An Organic Architecture*, London 1939
- Zucker, Paul (Hg.), *New Architecture and City Planning*, New York 1944

Teil II

Werkverzeichnis: Friedrich Kieslers skulpturale Arbeiten

Das Werkverzeichnis von Kieslers skulpturalen Arbeiten ist in zwei Gruppen unterteilt, in die mit A gekennzeichneten Skulpturen im engeren Sinn und die mit B gekennzeichneten Arbeiten aus mehrteiligen bemalten Tafeln. Die zweite Gruppe wurde ebenfalls in dieses Verzeichnis aufgenommen, weil sich die gemalten Arbeiten, obwohl sie sich in ihrer Ausdehnung in den meisten Fällen auf die Fläche der Wand beschränken, ebenso wie die erste Gruppe mit Raum auseinandersetzen. Es scheint sinnvoll, Kieslers künstlerische Arbeiten als eine Einheit darzustellen, wie er dies selbst tat,⁸⁸¹ und nicht zwischen Skulptur und Malerei zu unterscheiden. Da auch die Gestaltung von Architektur und Skulptur in vielen Fällen fließend ist, hätten auch die Architekturmodelle und Studien zum *Endless House* hier aufgenommen werden können. Die architektonischen Projekte Kieslers sind aber bisher am intensivsten bearbeitet und durch mehrere aktuelle Publikationen dokumentiert. Daher wurde an dieser Stelle auf eine weitere Auflistung verzichtet.

Es wurde die Absicht verfolgt, eine möglichst vollständige und chronologisch gegliederte Katalogisierung vorzunehmen, die die einzelnen Werke dokumentiert und in eine logische Abfolge bringt. Im Fall der Skulptur *Us-You-Me* [A.28.] kann nur vermutet werden, dass mehrere Abgüsse von Einzelformen erfolgten, die dann als autonome Skulpturen angeboten wurden, wie dies an der Ausstellung der Martha Jackson Gallery, New York (1966) und dem begleitenden Katalog deutlich wird. Einzelne in Sammlungen nachweisbare Exemplare bestätigen dies und machen daher zusätzliche Einträge im Werkkatalog als Unternummern von *Us-You-Me* sinnvoll. Für die Dokumentation wurde eine Auswahl der wichtigsten Ausstellungen getroffen, in denen die Werke präsent waren. Genaue Angaben über die große Kiesler-Ausstellung in Paris (1996) konnte die Verfasserin vom Centre Georges Pompidou leider nicht erhalten. Hinweise auf die dort ausgestellten Werke sind der Ausstellungsrezension in der Zeitschrift *Domus* entnommen.⁸⁸² Die Literaturangaben zu den einzelnen Werken stellen ebenso wie die Angaben zu Ausstellungen nur eine Auswahl dar und erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

⁸⁸¹ Kiesler (1956, Postscript 1960) 1966, S. 28f.

⁸⁸² Bogner 1996.

A.1. Totem of all Religions, 1947

Ausgeführt von Etienne Martin und Francois Stahly für die *Salle de Superstition* der *Exposition Internationale du Surréalisme* (1947), Galerie Maeght, Paris.

Holz, Seile

285,1 x 86,6 x 78,4 cm

Museum of Modern Art, New York (Nr. 45.1971.a-b), Schenkung Armand Bartos und Frau (1971), Bartos hatte die Skulptur 1958/1959 direkt von Kiesler erworben.¹

Ausstellungen:

Exposition Internationale du Surréalisme, Galerie Maeght, Paris, 07.07. bis 30.09.1947

Stable Gallery Annual, Stable Gallery, New York, 1955

Friedrich Kiesler – Visionär, 1890–1965, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, 26.04. bis 19.06.1988

Frederick Kiesler, Whitney Museum of American Art, New York, 18.01. bis 16.04.1989

Literatur:

Breton / Duchamp 1947, S. 131–134

Arp 1947, S. 283

Trilling 1948, Abb. S. 1270

Kiesler 1958, S. 39

New York: La maison 1964, Abb. S. 21

Abadie 1977, S. 471 m. Abb.

Varnedoe 1984, S. 639

Wien 1988, S. 125

New York 1989, S. 73f. m. Abb.

Paris 1996, S. S. 117, 124, 153 m. Abb.

¹ Provenance Record, Kiesler, Frederick, Totem For All Religions, The Museum of Modern Art, unterschrieben von Armand Bartos (25.08. o. J.). In den Kiesler-Unterlagen des Museum of Modern Art (02.02.1971) wird ein Gespräch mit Armand Bartos über das Totem erwähnt, in dem er berichtet, er habe das Werk direkt von Kiesler gekauft „after the piece was turned down by the Chicago Art Institute“. Das Chicago Art Institute konnte jedoch keine genauere Auskunft über die Umstände geben, ob das Totem etwa für eine Ausstellung vorgesehen war und dann doch nicht gezeigt wurde o. ä. (Email 13.09.2012).



Totem im Wochenendhaus von Armand Bartos in Huntington auf Long Island/NY (1964), in: L'Œil 118 (Oktober 1964), Abb. S. 21, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien

Totem in der *Salle de Superstition*, *Exposition Internationale du Surréalisme* (1947), Galerie Maeght, Paris, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, PHO 933/0

A.2. Anti-Tabou Figue oder La Main Blanche, 1947

Angefertigt für die *Salle de Superstition* der *Exposition Internationale du Surréalisme* (1947), Galerie Maeght, Paris.

Maschendraht, Gips

Höhe cirka 3 m

Nicht erhalten

Ausstellungen:

Exposition Internationale du Surréalisme, Galerie Maeght, Paris, 07.07. bis 30.09.1947

Literatur:

Wien 1988, S. 127, 130f. m. Abb



La Main Blanche in der *Salle de Superstition*, *Exposition Internationale du Surréalisme* (1947), Galerie Maeght, Paris, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien

A.3. Galaxy, 1948, Basis 1951

Entwickelt aus dem Bühnenbild zu Darius Milhauds Oper *Le pauvre Mâtelot/The Poor Sailor*, Juillard School of Music, New York (1948), 1951 an Nelson Rockefeller verkauft.

Holz, Seile

363,2 x 421,6 x 434,3 cm

Museum of Modern Art, New York (Nr. 32.1991.a-n), Schenkung Mrs. Nelson A. Rockefeller

Ausstellungen:

Fifteen Americans, Museum of Modern Art, New York, 09.04. bis 27.07.1952

Opening of Maine Gallery of Governor Nelson A. Rockefeller, Seal Harbor/Maine, 05./06.08.1967

Paintings and Sculpture from the Nelson A. Rockefeller Collection, The Art Gallery: State University of New York at Albany, Albany, 05.10. bis 17.11.1967

Selection from the Collection of Nelson A. Rockefeller from Albany and Seal Harbor, Maine, The Everson Museum of Art, Syracuse/NY, 27.10. bis 15.12. 1968

Twentieth Century Art from the Nelson Aldrich Rockefeller Collection, The Museum of Modern Art, New York, 28.05. bis 01.09.1969

The Third Dimension: Sculpture of the New York School, Whitney Museum of American Art, New York, 06.12.1984 bis 03.03.1985

Frederick Kiesler, Whitney Museum of American Art, New York, 18.01. bis 16.04.1989

Frederick Kiesler, Artiste-architecte, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, 03.07. bis 21.10.1996

Literatur:

New York 1952, S. 9

Barr 1952, S. 142

Kooning 1952, S. 20f.

Munro 1956, S. 114–116

Creighton 1961, S. 116

Meant to be lived in 1952, S. 79f., 82

Art in Space 1973, Fig. A

The Nelson A. Rockefeller Collection 1981, S. 39, 165

New York 1985, S. 72, 108

Wien 1988, S. 138

New York 1989, S. 103f. m. Abb.

Lisa Phillips 1989, S. 119f. m. Abb.

Mailand 1996, S. 75



Friedrich Kiesler (?) sitzend in *Galaxy*, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien

Kunstsammlung von Nelson Rockefeller mit *Galaxy*, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien

A.4. Galaxy, 1951–1953

Von Philip Johnson als Außenskulptur vor dem *Glass House* auf seinem Grundstück in New Canaan/Connecticut in Auftrag gegeben. Entweder, wie Lillian Kiesler behauptet, 1956 vom Blitz zerstört² oder, wie Johnson angibt, mit der Zeit verfallen.³

Nicht erhalten

Holz

Höhe der Holkonstruktion nach Plan KE 600 (AFKW) ca. 3,5 m. Mit Sockeln und nach oben herausragendem Element ca. 4 m.

Literatur:

Wien 1988, S. 225

Lisa Phillips 1988, S. 224

Sgan-Cohen 1989, S. 444

New York 1989, S. 120, 155 m. Abb.

Paris 1996, S. 260 m. Abb.

² Vgl. Lisa Phillips 1988, S. 224.

³ Vgl. Sgan-Cohen 1989, S. 444, Gespräch des Autors mit Philip Johnson am 27.03.1981.



Grundstück von Philip Johnson in New Canaan/Connecticut
mit *Galaxy*, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian
Kiesler-Privatstiftung, Wien

A.5. Tonskulpturen, Vallauris, Südfrankreich, 1955

Kiesler hatte im Sommer 1955 Keramiken in Vallauris, Südfrankreich angefertigt. Er stand in dieser Zeit in Kontakt mit Picasso und deponierte die Arbeiten im Atelier Madoura, mit dem Picasso seit 1946 zusammenarbeitete. Nachdem Kieslers bei der Firma Madoura angefragt hatte, ob seine Arbeiten noch dort seien, erhielt er 1962 eine negative Antwort.⁴ Über Art und Anzahl ist nichts näheres bekannt.

Verschollen

Literatur:

Wien 1988, S. 149

⁴ Atelier Madoura an Kiesler, 28.09.1962, AFK

A.6. The Last Judgement, 1955–1959, 1964/1965

Unter Mitarbeit von Len Pitkowsky entstanden.

Bronze, Aluminium, Zinn, bemalte Holzwände, Leder, Plexiglas, Blattgold, Stahlketten
(Stehender Tisch, hängender Tisch, Paneele, Pew-Pew Sitz)

Umfang insgesamt ca. 416 x 518 x 525 cm

Durch J. Patrick Lannan von Lillian Kiesler erworben (1969), Lannan Foundation, Los Angeles,
Schenkung an das Solomon R. Guggenheim Museum, New York (1999)

Pew-Pew (Sitz): The Estate of Frederick Kiesler © Jason McCoy Gallery, New York

Ausstellungen:

Frederick Kiesler. Environmental Sculpture, The Solomon R. Guggenheim Museum New York, 05.05
bis 28.06.1964

Etats-Unis: Sculptures du XXe siècle, Musée Rodin, Paris, Sommer 1965

Kiesler: Creatures, Landscapes, Prairies, Martha Jackson Gallery, New York, 06.05. bis 10.06.1966

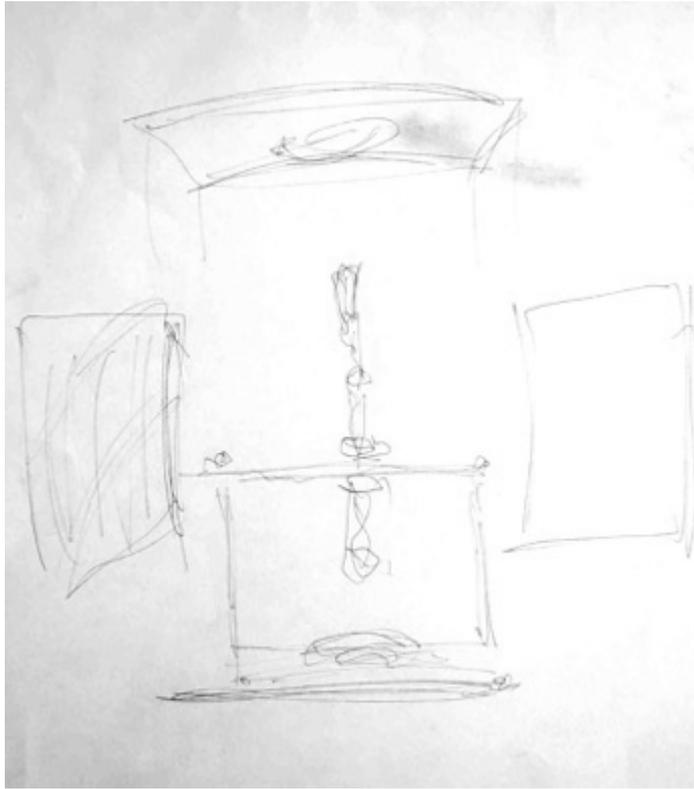
Frederick Kiesler, Whitney Museum of American Art, New York, 18.01. bis 16.04.1989

Literatur:

Wien 1988, S. 168

New York 1989, S. 80f. m. Abb., Kat. S. 168

Lisa Phillips 1989, S. 132 m. Abb.



Studie für *The Last Judgment*, Tinte auf Papier, von Lillian Kiesler auf 1958 datiert, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, KE 4792

Illustration des Kapitels „First Clash with the ‘Last Judgment’ of Michelangelo“ (datiert 17.10.1959) in Kieslers Buch *Inside the Endless House* (1966), S. 120, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien

A.7. The Cup of Prometheus, 1956–1959, 1964

Unter Mitarbeit von Ralph Dorazio, Len Pitkowsky entstanden. Zunächst betitelt als *The Vessel of Fire expanded into 4-unit sculpture*

Cup of Prometheus (stehend): Holz, Bronze, 307,3 x 121,9 x 111,8 cm

Embryo / Ectoplasm (von der Decke hängend): Bronze, 46,99 x 63,5 x 53,34 cm

Heloise (Wand): Bronze, 152,4 x 76,2 x 49,53 cm

Pew-Pew (Sitz): Aluminium, 21,59 x 59,69 x 45,72 cm

Cup of Prometheus: The Estate of Frederick Kiesler © Jason McCoy Gallery, New York

Ectoplasm und *Heloise*: Herr und Frau Poses, New York

Pew-Pew: The Estate of Frederick Kiesler © Jason McCoy Gallery, New York

Ausstellungen:

Frederick Kiesler. Environmental Sculpture, The Solomon R. Guggenheim Museum New York, 05.05 bis 28.06.1964

Kiesler: Creatures, Landscapes, Prairies, Martha Jackson Gallery, New York, 06.05. bis 10.06.1966

Frederick Kiesler, Whitney Museum of American Art, New York, 18.01. bis 16.04.1989

Literatur:

Endless Sculpture, 15.05.1964

Kiesler, *Inside* 1966, S. 231

Wien 1988, S. 226, 229 m. Abb.

Lisa Phillips 1989, S. 128 m. Abb, 130



The Cup of Prometheus komplett mit *Heloise*, Fotografie
© Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien

Kiesler und *Heloise*, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, Fotografie: Arnold Newman, © Arnold Newman Properties/Getty Images

A.8. Shell Sculpture for Wall Mounting, 1958

Bronze

231 x 132 x 114,2 cm

The Estate of Frederick Kiesler © Jason McCoy Gallery, New York

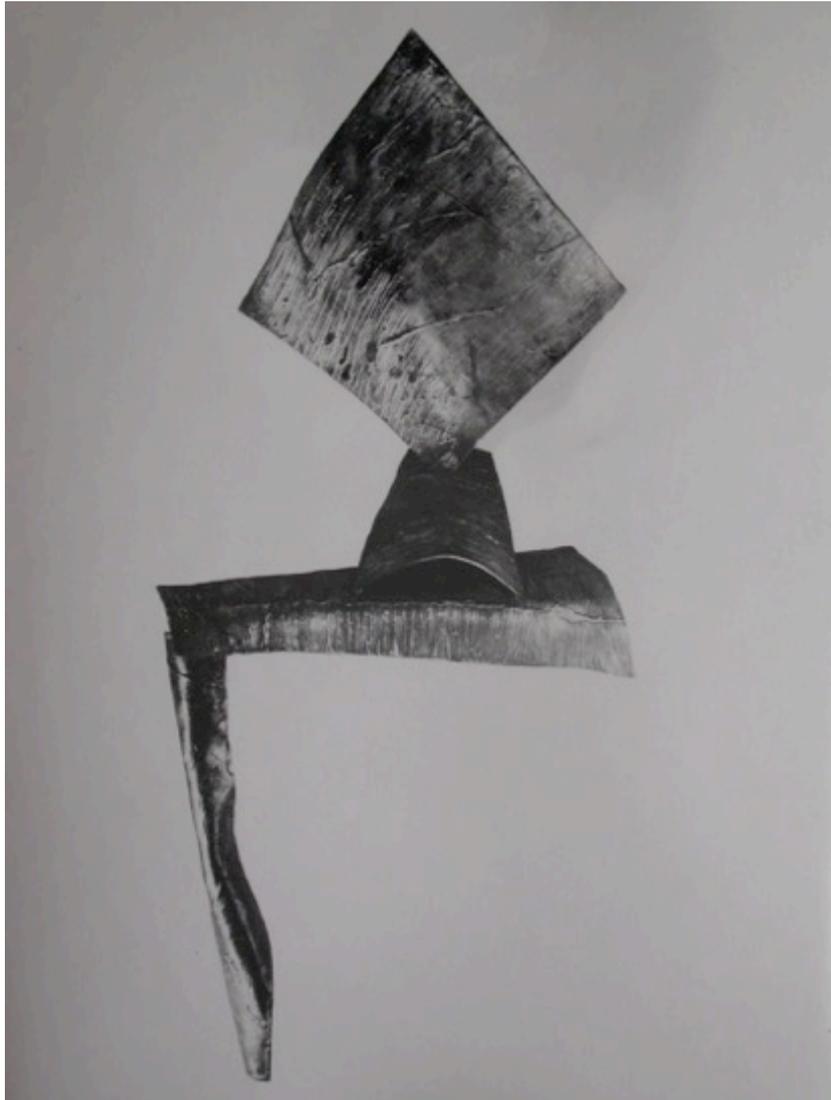
Ausstellungen:

Frederick Kiesler, Howard Wise Gallery, New York, 12.04. bis 10.05.1969

Friedrich Kiesler – Visionär, 1890–1965, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, 26.04. bis 19.06.1988

Literatur:

Wien 1988, S. 164



Shell Sculpture for wall mounting, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien

A.9. Shell Sculpture Floor to Ceiling, 1958

Bronze

310 x 100 x 60 cm

The Estate of Frederick Kiesler © Jason McCoy Gallery, New York

Ausstellungen:

Frederick Kiesler, Howard Wise Gallery, New York, 12.04. bis 10.05.1969

Friedrich Kiesler – Visionär, 1890–1965, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, 26.04. bis 19.06.1988

Literatur:

Kiesler 1957, S. 52



Shell Sculpture Floor to Ceiling, Fotografie in der Howard Wise Gallery (1969), © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, PHO 6326/0

Studie für *Shell Sculpture Floor to Ceiling*, Bleistift auf Papier, von Lillian Kiesler auf 1959 datiert, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, LK 77

A.10. Shell Sculpture (mit Sockel), 1959–1963

Bronze, Schwarzer Granit

67,3 x 43,1 x 20,3 cm

The Estate of Frederick Kiesler © Jason McCoy Gallery, New York



Shell Sculpture, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian
Kiesler-Privatstiftung, Wien

A.11. Shell Sculpture Nr. 2, (mit Sockel), 1962

Bronze, Schwarzer Granit

68,5 x 71,1 x 35,5 cm

Ort unbekannt

Ausstellungen:

Friedrich Kiesler – Visionär, 1890–1965, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, 26.04. bis 19.06.1988



Shell Sculpture Nr. 2, Fotografie von Lillian Kiesler auf 1962 datiert,
© Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien,
EK 846

A.12. The Arch as a Rainbow of Shells, 1959–1965

Taucht auch unter dem Titel *The Arch: A sculptured Rainbow to walk through* auf.

Bronze, Aluminium

229,7 x 340,4 x 91,4 cm

The Estate of Frederick Kiesler © Jason McCoy Gallery, New York

Ausstellungen:

Frederick Kiesler. Shell Sculptures and Galaxies, Leo Castelli Gallery, New York, 10.01. bis 28.01.1961

Frederick Kiesler (1890–1965). Visionary Architecture. Drawings and Models. Galaxies and Paintings. Sculpture, André Emmerich Gallery, New York, 09.12. 1978 bis 03.01.1979

The Third Dimension. Sculpture of the New York School, Whitney Museum of American Art, New York, 06.12.1984 bis 03.03.1985

Friedrich Kiesler – Visionär, 1890–1965, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, 26.04. bis 19.06.1988

Frederick Kiesler, Whitney Museum of American Art, New York, 18.01. bis 16.04.1989

Literatur:

Wien 1988, S. 157

New York 1985, S. 72f. m. Abb., 108

New York 1989, 137

Lisa Phillips 1989, S. 128, Abb. S. 129f. m. Abb.

Paris 1996, Abb. S. 258



The Arch as a Rainbow of Shells, Fotografie in der André Emerich Gallery (1978/1979), © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien

A.13a. Birth of a Lake, 1960–1964

Bronze, Zinn, Aluminium, Blattgold, weisser Formica-Hintergrund, Beleuchtung

Total: 365,7 x 144,7 x 335,2 cm

Stehende Skulptur: H. 207 cm

Hängende Skulptur: 71,1 cm

The Solomon R. Guggenheim Museum (Accession Number 65.1751.a-d), direkt von Kiesler erworben

Ausstellungen:

Frederick Kiesler. Environmental Sculpture, The Solomon R. Guggenheim Museum New York, 05.05 bis 28.06.1964

Etats-Unis: Sculptures du XXe siècle, Musée Rodin, Paris, Sommer 1965

Frederick Kiesler, Whitney Museum of American Art, New York, 18.01. bis 16.04.1989

Literatur:

New York 1964, Kat. Nr. 3

Paris 1965, Kat. Nr. 24

Lisa Phillips 1988, S. 227 m. Abb.

Lisa Phillips 1989, S. 128 m. Abb.



Birth of a Lake, Foto im Musée Rodin, Paris (1965), Fotografie
© Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien

A.13b. Birth of a Lake, 1960–1964

Bronze, zum Teil bemalt, ohne Formica-Hintergrund

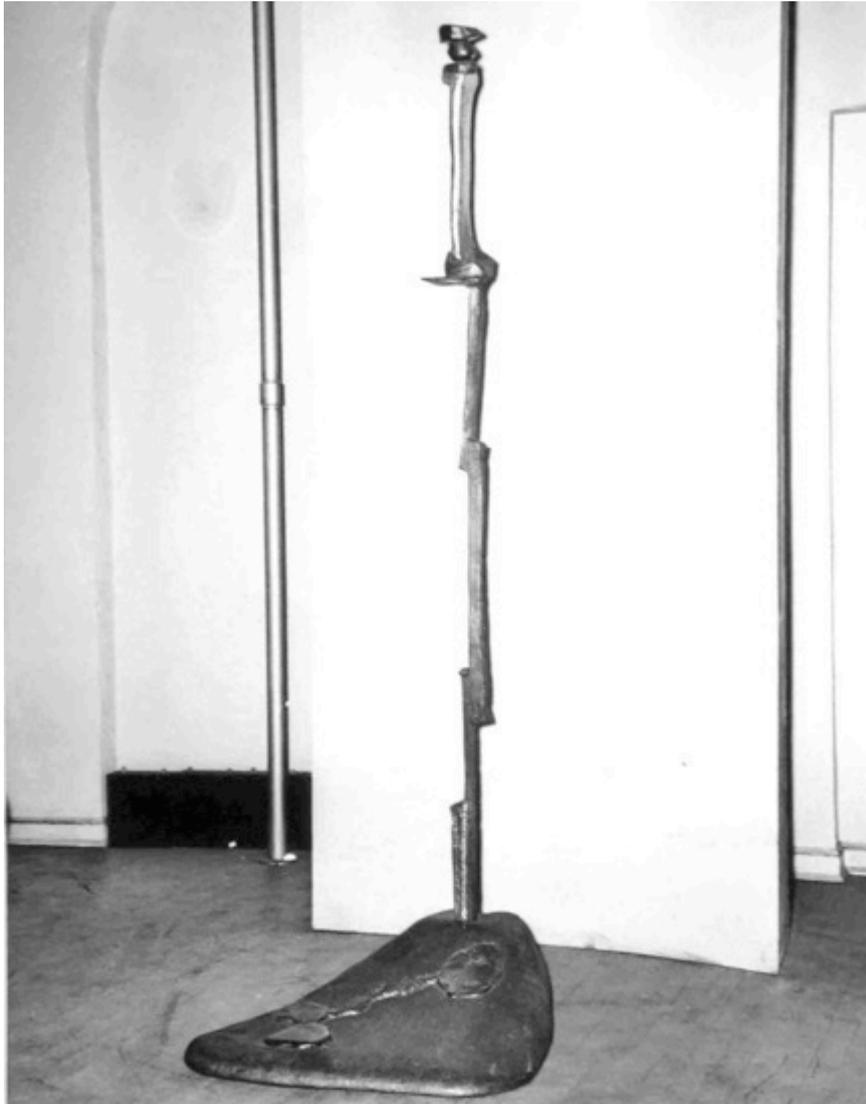
Total: 279,4 x 81,8 x 68,58 cm

Basis: 19,05 x 68,58 x 86,36 cm

Stehende Skulptur: H. 187,96 cm

Hängende Skulptur: 67,3 cm

Albright-Knox Art Gallery, Buffalo/New York (RCA 1966:8), Anonyme Schenkung (1966)



Birth of a Lake, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien

A.14. Winged Victory, 1961–1963

Auch unter dem Titel *Samothrace* zu finden.

Bronze

76,2 x 71,1 x 62,2 cm

Metropolitan Museum of Art (Acc. No 1983.200), derzeit Leihgabe an die University of Texas, Austin, Schenkung an das Metropolitan Museum durch Salander-O'Reilly Galleries Inc. (1983), davor im Besitz von Ruth Stephan (geb. 1910– gest. 1974)



Winged Victory im Garten von Ruth Stephan in Greenwich/
Connecticut, Fotografie von Lillian Kiesler auf 1963 datiert,
© Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien

Winged Victory im Garten von Ruth Stephan in Greenwich/
Connecticut, Foto: Djordje Miličević, Fotografie © Österreichische
Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien

A.15. Landscape: The Marriage of Heaven and Earth, 1961/1962, 1964

Bronze, Silberauflage

184 x 160 x 68,5 cm

3 Bronzegüsse: 1. John G. Powers; 2. Museum of Modern Art, Kay Sage Tanguy Fund (Accession Number 675.65.a-f); 3. Österreichische Galerie Belvedere, Leihgabe Stiftung Ludwig

Ausstellungen:

Frederick Kiesler. Environmental Sculpture, The Solomon R. Guggenheim Museum New York, 05.05 bis 28.06.1964

Kiesler: Creatures, Landscapes, Prairies, Martha Jackson Gallery, New York, 06.05. bis 10.06.1966

Recent Acquisitions. Painting + Sculpture. Vasarely, Kiesler, Hofmann, The Museum of Modern Art, New York, 05.04. bis 12.06.1966

Etats-Unis: Sculptures du XXe siècle, Musée Rodin, Paris, Sommer 1965

Frederick Kiesler (1890–1965). Visionary Architecture. Drawings and Models. Galaxies and Paintings. Sculpture, André Emmerich Gallery, New York, 09.12. 1978 bis 03.01.1979

Friedrich Kiesler – Visionär, 1890–1965, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, 26.04. bis 19.06.1988

Frederick Kiesler, Arte – Architettura – Ambiente, Gallerie della Triennale di Milano, 28.02. bis 10.04.1996

Literatur:

New York 1964, Kat. Nr. 40

Paris 1965, Kat. Nr. 25

Wien 1988, Abb. S. 167



The Marriage of Heaven and Earth, Fotografie in der André Emmerich Gallery (1978/1979), © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien

The Marriage of Heaven and Earth, im Museum of Modern Art, New York (1966), Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien

A.16. Landscape: The Prairie oder The Sower's Hand, 1961–1964

Bronze, Aluminium

113 x 72,1 x 53,3 cm

2 Bronzegüsse: 1. Solomon R. Guggenheim Museum, New York (Accession Number 74.2086), Schenkung Herr und Frau Howard Wise (1974), 2. Philadelphia Museum of Art, Schenkung Ronnie L. und John E. Shore (2011)

Ausstellungen:

Frederick Kiesler. Environmental Sculpture, The Solomon R. Guggenheim Museum New York, 05.05 bis 28.06.1964

Kiesler: Creatures, Landscapes, Prairies, Martha Jackson Gallery, New York, 06.05. bis 10.06.1966

Friedrich Kiesler – Visionär, 1890–1965, Museum Moderner Kunst, Wien, 26.04. bis 19.06.1988



The Prairie, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesel-Privatstiftung, Wien

A.17. Landscape: The Earth's Finger, 1962/1963

Bronze

116,8 x 111,1 x 66 cm

2 Bronzegüsse: 1. Guggenheim Museum, 2. Philadelphia Museum of Art, Schenkung Ronnie L. und John E. Shore (2011)

Ausstellungen:

Frederick Kiesler. Environmental Sculpture, The Solomon R. Guggenheim Museum New York, 05.05 bis 28.06.1964

Kiesler: Creatures, Landscapes, Prairies, Martha Jackson Gallery, New York, 06.05. bis 10.06.1966

Frederick Kiesler (1890–1965). Visionary Architecture. Drawings and Models. Galaxies and Paintings. Sculpture, André Emmerich Gallery, New York, 09.12. 1978 bis 03.01.1979

Friedrich Kiesler – Visionär, 1890–1965, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, 26.04. bis 19.06.1988



The Earth's Finger, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien

A.18. Bucephalus, 1962–1965

Mitarbeit Len Pitkowsky

2006–2008 unter Aufsicht von Len Pitkowsky in Aluminium gegossen

Ursprünglich Zement-Gips-Gemisch auf Maschendraht, jetzt

Aluminium, Blattgold, im Inneren Multi-Media- und Klang-Installation

823 x 274 x 427 cm

The Estate of Frederick Kiesler © Jason McCoy Gallery, New York

Ausstellungen:

Frederick Kiesler: Off the Wall, Jason McCoy Inc., New York, 11.03. bis 01.05.2010 (nur Kopf des Bucephalus)

Literatur:

Wien 1988, S. 189

New York 1989, S. 161

Lisa Phillips 1989, S. 130, 134 m. Abb.

Paris 1996, Abb. S. 202, 220

Buhmann 2008

Pessler 2009, S. 5, 12, 13

Nadelman 2010, S. 123f., Abb. S. 124



Kiesler in seinem Atelier in Amagansett auf Long Island /New York,
Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-
Privatstiftung, Wien

Bucephalus im Atelier in Amagansett auf Long Island /New York,
Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-
Privatstiftung, Wien

A.19. Bone I, 1962

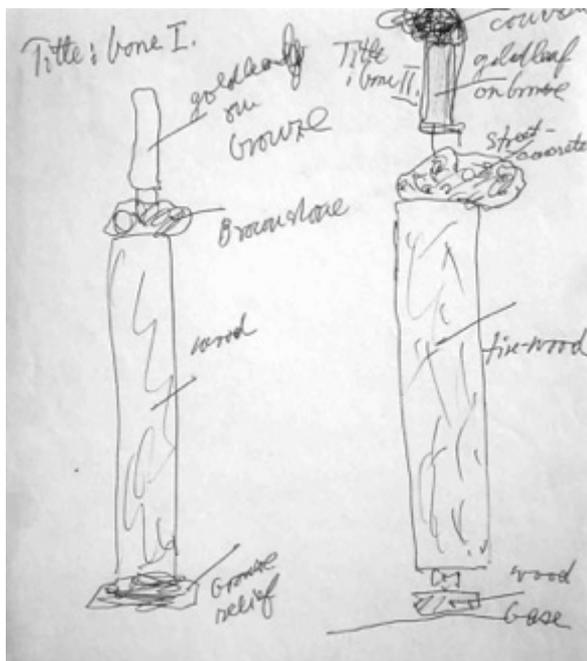
Bronze, Stein, Holz

187,9 x 39,3 x 33,9 cm

The Israel Museum, Jerusalem

Ausstellungen:

Frederick Kiesler. Environmental Sculpture, The Solomon R. Guggenheim Museum New York, 05.05
bis 28.06.1964



Studie für *Bone I*, *Bone II*, Tinte auf Papier, von Lillian Kiesler auf 1959 oder frühe 1960er Jahre datiert, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, KE 4949

Bone I, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien

A.20. Bone II, 1963

Bronze, Holz, Beton, Goldauflage

227,3 x 50,8 x 27,9 cm

Whitney Museum of American Art, New York (88.34a–c), Schenkung Howard und Jean Lipman

Ausstellungen:

Frederick Kiesler. Environmental Sculpture, The Solomon R. Guggenheim Museum New York, 05.05
bis 28.06.1964



Bone II in Kieslers Atelier, dahinter *Goya and Kiesler* und *Shell Sculpture*, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien

Detail *Bone II*, Foto: Bob Weir, von Lillian Kiesler auf 1963 datiert, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien

A.21. Wall-Bone III, 1963

Holz, Bronze, Stein

198 x 39 x 70 cm

Galerie Michael Werner, Köln

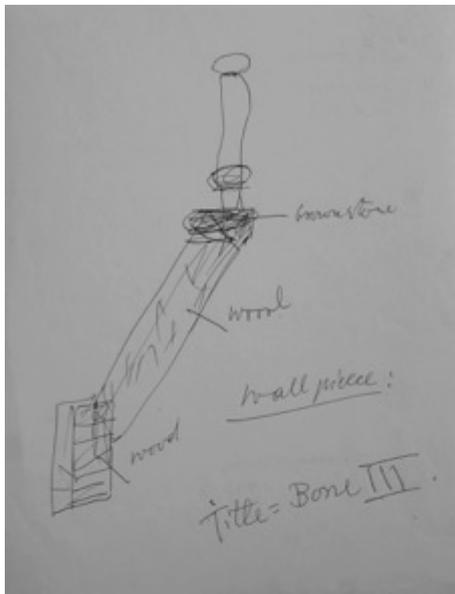
Ausstellungen:

Frederick Kiesler. Environmental Sculpture, The Solomon R. Guggenheim Museum New York, 05.05
bis 28.06.1964

Frederick Kiesler, Arte – Architettura – Ambiente, Gallerie della Triennale di Milano, 28.02. bis
10.04.1996

Literatur:

Wien 1988, Abb. S. 169



Wall-Bone III, Foto von Lillian Kiesler auf 1963 datiert, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien

Studie für *Wall-Bone III*, Tinte auf Papier, von Lillian Kiesler auf 1960 datiert, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, Nr. 483

A.22. Goya and Kiesler, 1963/1964

Bronze, Blattgold, Holz und Pastell, Kohle auf Masonit

267 x 168 x 128 cm

Galerie Werner, Köln

Ausstellungen:

Frederick Kiesler. Environmental Sculpture, The Solomon R. Guggenheim Museum New York, 05.05 bis 28.06.1964

Frederick Kiesler, Arte – Architettura – Ambiente, Gallerie della Triennale di Milano, 28.02. bis 10.04.1996

Frederick Kiesler, Artiste-architecte, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, 03.07. bis 21.10.1996

Literatur:

Wien 1988, Abb. S. 205



Goya and Kiesler, im Guggenheim Museum, New York (1964),
Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-
Privatstiftung, Wien

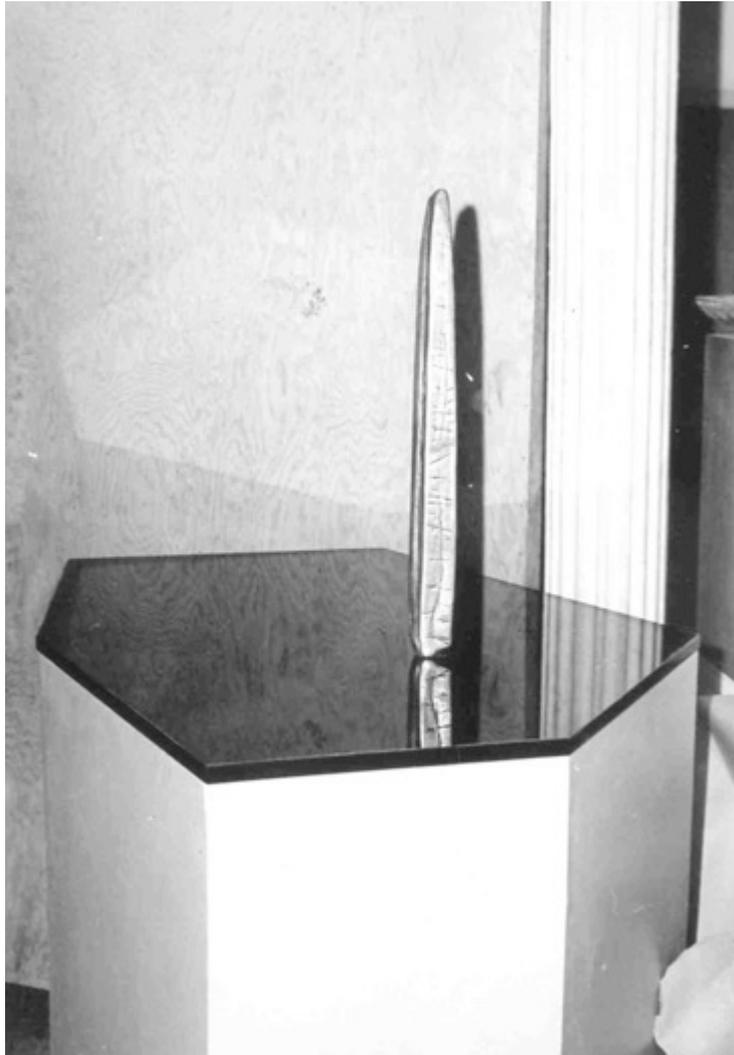
Goya and Kiesler, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian
Kiesler-Privatstiftung, Wien

A.23. Landscape: Stonehenge in Bronze, 1964

Bronze, Marmor, Granit, Plexiglas

H. 132 cm

The Israel Museum, Jerusalem



Stonehenge in Bronze, Foto von Lillian Kiesler auf 1964 datiert,
Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-
Privatstiftung, Wien

A.24. Landscape: The Saviour has risen, 1964

Granit, Plastik, schwarzes Glas, Bronze

124,5 x 91,5 x 96,5 cm

Whitney Museum, New York, (Accession Number 66.50), erworben mit den Mitteln der Howard and Jean Lipman Foundation

Ausstellungen:

Kiesler: Creatures, Landscapes, Prairies, Martha Jackson Gallery, New York, 06.05. bis 10.06.1966

Friedrich Kiesler – Visionär, 1890–1965, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, 26.04. bis 19.06.1988

Frederick Kiesler, Whitney Museum of American Art, New York, 18.01. bis 16.04.1989

Literatur:

Wien 1988, Abb. S. 166

New York 1989, Kat. S. 168

Lisa Phillips 1989, S. 130 m. Abb.



The Saviour has Risen, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien

A.25. Landscape: Arise Man, 1964

Granit, Glas, Bronze

83,8 x 62,2 x 110,4 cm

The University of Iowa Museum of Art, Iowa City, Schenkung Lillian Kiesler

Ausstellungen:

Kiesler: Creatures, Landscapes, Prairies, Martha Jackson Gallery, New York, 06.05. bis 10.06.1966

Literatur:

Lisa Phillips 1989, S. 130 m. Abb.



Arise Man, Foto von Lillian Kiesler auf 1964 datiert, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien

A.26. Landscape: Rebirth, 1964

Granit, Plastik, Schwarzes Glas, Bronze

95,2 x 64,7 x 125,7 cm

Ort unbekannt

Ausstellungen:

Kiesler: Creatures, Landscapes, Prairies, Martha Jackson Gallery, New York, 06.05. bis 10.06.1966

A.27. Us-You-Me, Modell, ca. 1962/1963

Bemalter Gips, bemaltes Holz, Draht, Bleistift auf Papier, Collage

Dimensionen variabel

The Estate of Frederick Kiesler © Jason McCoy Gallery, New York

Ausstellungen:

Frederick Kiesler: The Late Work Us, You, Me, University of Iowa Museum of Art, Herbst 1995

Frederick Kiesler: The Late Work Us, You, Me, Parrish Art Museum, Southampton/NY, 09.08. bis
12.10.2003



Us-You-Me, Modell, Fotografie Gary Mamay, in: Faltblatt zur Ausstellung *Frederick Kiesler. The Late Work US, YOU, ME* im Parrish Art Museum, Southampton 2003, The Estate of Frederick Kiesler © Jason McCoy Gallery, New York, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien

A.28. Us-You-Me, 1963–1965

Mitarbeit Len Pitkowsky

Bronze, Nickel-Bronze, Aluminum, Goldauflage, Holz, Gummi

Electric Eye und *Flashing Spark*

Dimensionen variabel

The Estate of Frederick Kiesler © Jason McCoy Gallery, New York; *David*: Galerie Werner, Köln

Ausstellungen:

Kiesler: Creatures, Landscapes, Prairies, Martha Jackson Gallery, New York, 06.05. bis 10.06.1966
(*The Wonder of Being Alive, Lamb's Head, Man and woman entangled in Business, Rushing Business
Man with Briefcase, Saviour Automobile! Help me Climb, Regular Success, Exhausted but still
Driving forward, Irregular Success, Last Effort in Competition, Triumphant Man, Progress ist he
Devil, David*)

Frederick Kiesler, Howard Wise Gallery, New York, 12.04. bis 10.05.1969 (*The Gong, Man escaping
into outer space*)

Frederick Kiesler: The late Work Us, You, Me, University of Iowa Museum of Art, Herbst 1995

Frederick Kiesler, Arte – Architettura – Ambiente, Gallerie della Triennale di Milano, 28.02. bis
10.04.1996 (*David*)

Frederick Kiesler: The late Work Us, You, Me, Parrish Art Museum, Southampton/NY, 09.08. bis
12.10.2003

Moved, Hunter College / Time Square Gallery, New York, 19.02. bis 10.04.2004

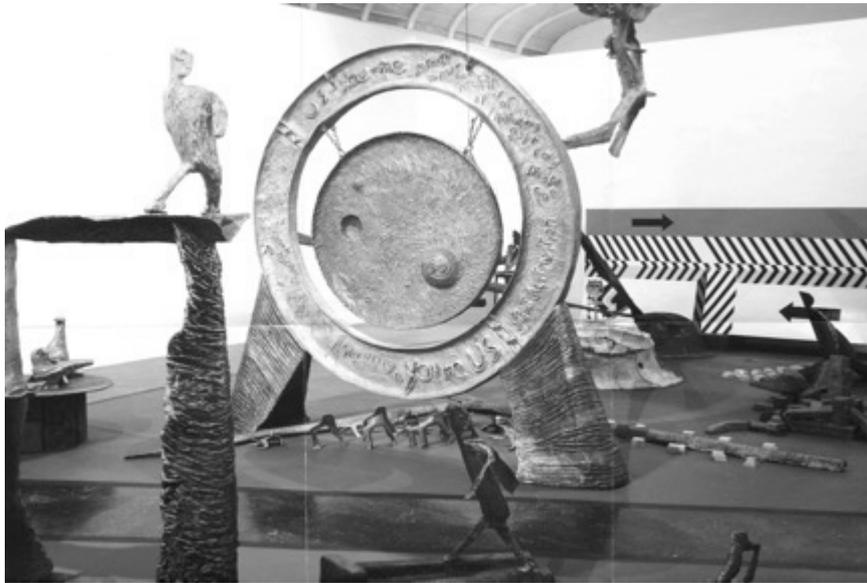
Literatur:

Wien 1988, S. 166, 185–187

Lisa Phillips 1989, S. 130, 133. m. Abb.

Paris 1996, S. 162, Abb. S. 161

Johnson 2003



Us-You-Me, im Parrish Art Museum, Southampton/New York (2003),
Fotografie Bill Jacobson, in: Faltblatt zur Ausstellung *Frederick
Kiesler. The Late Work US, YOU, ME* im Parrish Art Museum,
Southampton 2003, The Estate of Frederick Kiesler © Jason McCoy
Gallery, New York, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-
Privatstiftung, Wien

Kiesler mit u.a. Len Pitkowsky (links) bei der Arbeit an *Us-You-Me*,
Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-
Privatstiftung, Wien

A.28.1. Lamb's Head, 1963/1964

Teil aus *US-You-Me*

Bronze

20,32 x 38,3 x 19,05 cm

The Estate of Frederick Kiesler © Jason McCoy Gallery, New York

Ausstellungen:

Kiesler: Creatures, Landscapes, Prairies, Martha Jackson Gallery, New York, 06.05. bis 10.06.1966



Lamb's Head aus *Us-You-Me*, Foto: Almut Grunewald, The Estate of Frederick Kiesler © Jason McCoy Gallery, New York,
© Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien

A.28.2. Sweet Madmen, um 1964/1965

Teil aus *US-You-Me*

Marmor, Granit, Bronze

95,25 x 64,77 x 142,2 cm

Ort unbekannt

Ausstellungen:

Kiesler: Creatures, Landscapes, Prairies, Martha Jackson Gallery, New York, 06.05. bis 10.06.1966



Sweet Madmen, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien

A.28.3. Arch as a Triumph for Man, 1964, 1966

Teil aus *Us-You-Me*.

Neun *Shells* aus Bronze, eine Bronzefigur mit Blattgold, *Lamb's Head* aus Aluminium

198,1 x 259 x 101,6 cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York (Accession Number 76.2252.a-c), Schenkung Herr und Frau Howard Wise (1976)

Ausstellungen:

American Sculpture of the Sixties, Los Angeles County Museum of Art, 28.04 bis 25.06.1967;

Philadelphia Museum of Art, 15.09. bis 29.10.1967

Frederick Kiesler, Howard Wise Gallery, New York, 12.04. bis 10.05.1969

Literatur:

Tuchman 1967, Abb. S. 132

Wien 1988, Abb. S. 187



Arch as a Triumph for Man, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien

A.28.4. The Woman is a Crown oder Man and Woman Entangled in Business, 1964/1965

Teil aus *Us-You-Me*.

Bronze

119,3 x 69,8 cm, Tiefe vom Museum in Iowa nur mit 5 cm angegeben

2 Bronzegüsse: 1. The Israel Museum, Jerusalem; 2. The University of Iowa Museum of Art

Ausstellungen:

Kiesler: Creatures, Landscapes, Prairies, Martha Jackson Gallery, New York, 06.05. bis 10.06.1966



Man and Woman entangled in Business, Gipsform, Foto von Lillian Kiesler auf 1965 datiert, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien

A.28.5. The Wonder of Being Alive, 1964/1965

Zwei bronzene Tauben auf runder Platte und hölzerner Basis

77,47 x 73,66 x 73,66 cm

Mindestens 2 Bronzegüsse: 1. Sammlung Maryette Charlton, New York; 2. Collection Jerome L. Stern

Ausstellungen:

Kiesler: Creatures, Landscapes, Prairies, Martha Jackson Gallery, New York, 06.05. bis 10.06.1966



Kiesler mit einer Taube vor dem Gong aus *US-You-Me*, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien

The Wonder of Being Alive, Fotografie für den Katalog der Martha Jackson Gallery (1966), © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien

A.28.6. Rushing Business Man with Briefcase, 1963/1964

Bronze

93,98 x 55,88 x 77,47 cm

Ort unbekannt

Ausstellungen:

Kiesler: Creatures, Landscapes, Prairies, Martha Jackson Gallery, New York, 06.05. bis 10.06.1966



Rushing Business Man with Briefcase, Gipsform, Fotografie von Lillian Kiesler auf 1965 datiert, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien

A.28.7. Saviour Automobile! Help me Climb!, 1963/1964

Bronze

68,58 x 50,8 x 59,69 cm

Ort unbekannt

Ausstellungen:

Kiesler: Creatures, Landscapes, Prairies, Martha Jackson Gallery, New York, 06.05. bis 10.06.1966



Saviour Automobile! Help me Climb! Fotografie © Österreichische
Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, KE 4046

A.28.8. Regular Success, 1963

Bronze

88,9 x 62,23 x 92,71 cm

Ort unbekannt

Ausstellungen:

Kiesler: Creatures, Landscapes, Prairies, Martha Jackson Gallery, New York, 06.05. bis 10.06.1966



Regular Success, Fotografie wahrscheinlich für den Katalog der Martha Jackson Gallery (1966), © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien

A.28.9. Exhausted but still driving forward, 1963/1964

Schwarzer Granit, Bronze

76,2 x 40,64 x 25,4 cm

Ort unbekannt

Ausstellungen:

Kiesler: Creatures, Landscapes, Prairies, Martha Jackson Gallery, New York, 06.05. bis 10.06.1966

A.28.10. Irregular Success, 1963/1964

Bronze

76,2 x 27,94 x 66,04 cm

Ort unbekannt

Ausstellungen:

Kiesler: Creatures, Landscapes, Prairies, Martha Jackson Gallery, New York, 06.05. bis 10.06.1966

A.28.11. Walking People without Heads, 1963/1964

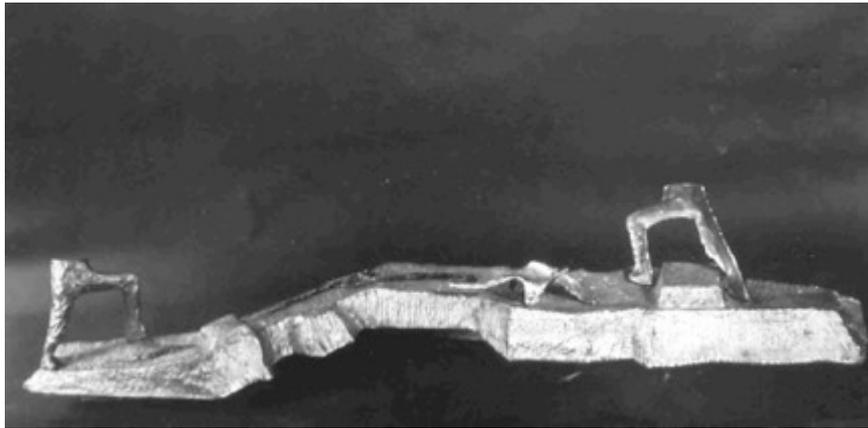
Bronze

20,32 x 20,32 x 5 cm (Maße wahrscheinlich ohne Untergrund)

Ort unbekannt

Ausstellungen:

Kiesler: Creatures, Landscapes, Prairies, Martha Jackson Gallery, New York, 06.05. bis 10.06.1966



Mountain Range with *Walking People without heads*, Fotografie
© Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien,
LK 2300

A.28.12. Last Effort in Competition, 1963/1964

Bronze

25,4 x 25,4 x 11,43 cm (wahrscheinlich Maße einer einzelnen Figur)

Ort unbekannt

Ausstellungen:

Kiesler: Creatures, Landscapes, Prairies, Martha Jackson Gallery, New York, 06.05. bis 10.06.1966



Last Effort in Competition, Fotografie: Bill Jacobson, in: Faltblatt zur Ausstellung *Frederick Kiesler. The Late Work US, YOU, ME* im Parrish Art Museum, Southampton 2003, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien

A.28.13. David, 1963/1964

Bronze, Nickel-Bronze, Stahl, Holz

225 x 239 x 183 cm

Galerie Michael Werner, Köln

Ausstellungen:

Kiesler: Creatures, Landscapes, Prairies, Martha Jackson Gallery, New York, 06.05. bis 10.06.1966

Literatur:

Wien 1988, Abb. S. 208



David, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien

Rückseite des Oberkörpers von *David*, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien

A.28.14. Triumphant Man, 1963/1964

Granit, Bronze

20,32 x 40,64 x 76,2 cm

Ort unbekannt

Ausstellungen:

Kiesler: Creatures, Landscapes, Prairies, Martha Jackson Gallery, New York, 06.05. bis 10.06.1966

A.28.15. Progress is the Devil, 1964

Schwarzer Granit, Bronze mit Goldauflage

68,58 x 12,7 x 10 cm

Ort unbekannt

Ausstellungen:

Kiesler: Creatures, Landscapes, Prairies, Martha Jackson Gallery, New York, 06.05. bis 10.06.1966



Progress is the Devil, Foto von Lillian Kiesler auf 1965 datiert,
Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-
Privatstiftung, Wien

A.29. Dying Horse, um 1963

Bronze

47,9 x 13,7 x 24,1 cm

The Estate of Frederick Kiesler © Jason McCoy Gallery, New York



Dying Horse, Fotografie aus dem Katalog der Martha Jackson Gallery (1966), © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien

Dying Horse, Gipsform, Fotografie John F. Waggaman, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien

A.30. Springing Horse, 1965

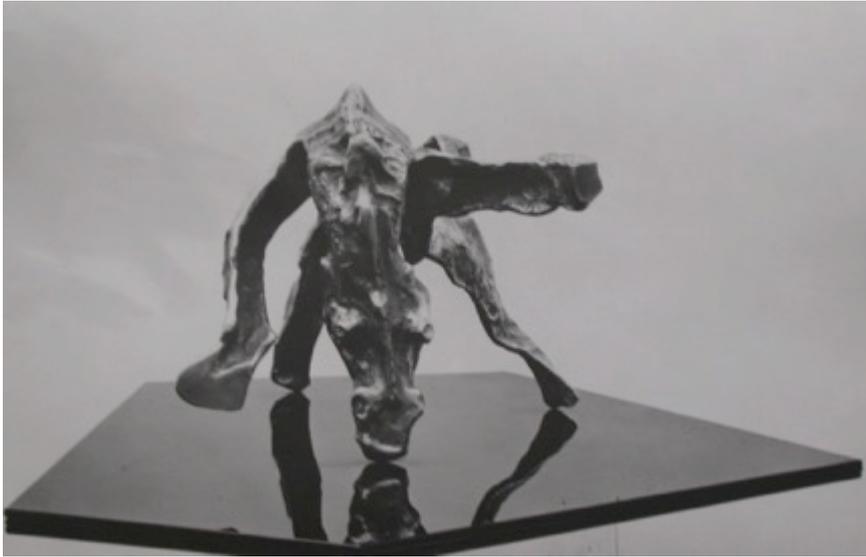
Bronze

38,1 x 53,3 x 43,1 cm

The Estate of Frederick Kiesler © Jason McCoy Gallery, New York

Ausstellungen:

Kiesler: Creatures, Landscapes, Prairies, Martha Jackson Gallery, New York, 06.05. bis 10.06.1966



Springing Horse, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien

A.31. Spring Horse, 1965

Bronze

26,6 x 15,2 x 25,4 cm

Ort unbekannt

Ausstellungen:

Kiesler: Creatures, Landscapes, Prairies, Martha Jackson Gallery, New York, 06.05. bis 10.06.1966

A.32. Little Bucephalus, 1965

Bronze

58,4 x 35,5 x 27,9 cm

Ort unbekannt

Ausstellungen:

Kiesler: Creatures, Landscapes, Prairies, Martha Jackson Gallery, New York, 06.05. bis 10.06.1966



Little Bucephalus, Fotografie aus dem Katalog der Martha Jackson Gallery (1966), © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien

B.1. Small Horse Galaxy, 1950–1955

3 Flächen, „study for a large, multi-part painting exhibited in Kiesler’s show at the Janis Gallery“⁵

Öl und Kugelschreiber auf Holz

61,6 x 44,7 cm

58,4 x 73,6 cm

61,6 x 44,8 cm

The Museum of Modern Art, New York (499.69 a-c.)

Von Thomas B. Hess 1954 erworben. Schenkung von Hess an das MoMA (1969)⁶

Ausstellungen:

Galaxies by Kiesler, Sidney Janis Gallery, New York, 27.09. bis 19.10.1954

Galaxies by Frederick Kiesler, Museum of Fine Arts, Houston, 16.01. bis 02.06.1955 (zusammen mit *Large Horse Galaxy*, *White Hand Galaxy*, *Black and White Framel*, *Small Correlate*)

Friedrich Kiesler – Visionär, 1890–1965, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, 26.04. bis 19.06.1988

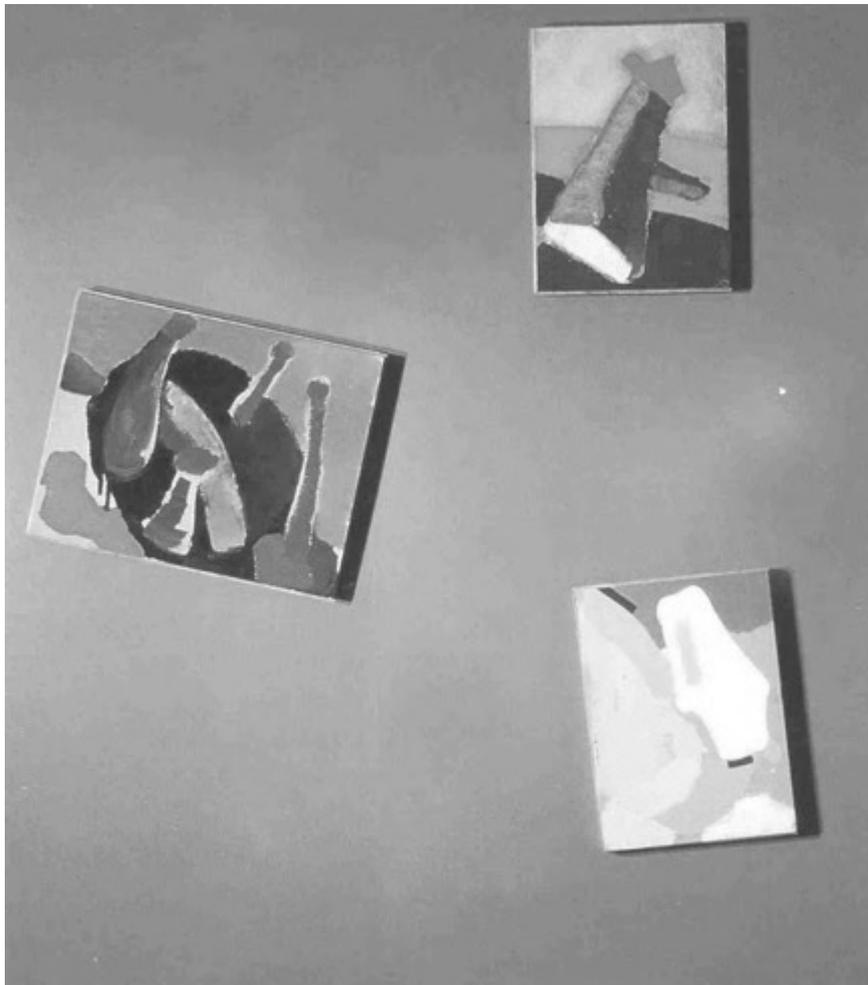
Literatur:

Bogner, *Inside* 1997, Abb. S. 163

Pessler / Okresek-Oshima 2009, Abb. 16

⁵ Provenance Record, The Museum of Modern Art, unterschrieben von Thomas B. Hess, 23.01(?)1970.

⁶ lt. Briefwechsel Betsy Jones (MoMA) an Thomas B. Hess, 12.01.1970, Provenance Record, unterschrieben von Thomas B. Hess, 23.01(?)1970, ebenfalls dort vorhanden: Zeichnung für die Aufhängung von der Rückseite der der Galaxy, datiert: „Mai 5/54“



Small Horse Galaxy, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien

B.2. Galaxy, 1951/1952

19 Flächen

Chinesische Tinte, Lackfarbe auf Papier und auf Pappe aufgezogen

446 x 288 cm (Pessler: 269 x 413 cm)

Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, MFP 1063/0–18

Ausstellungen:

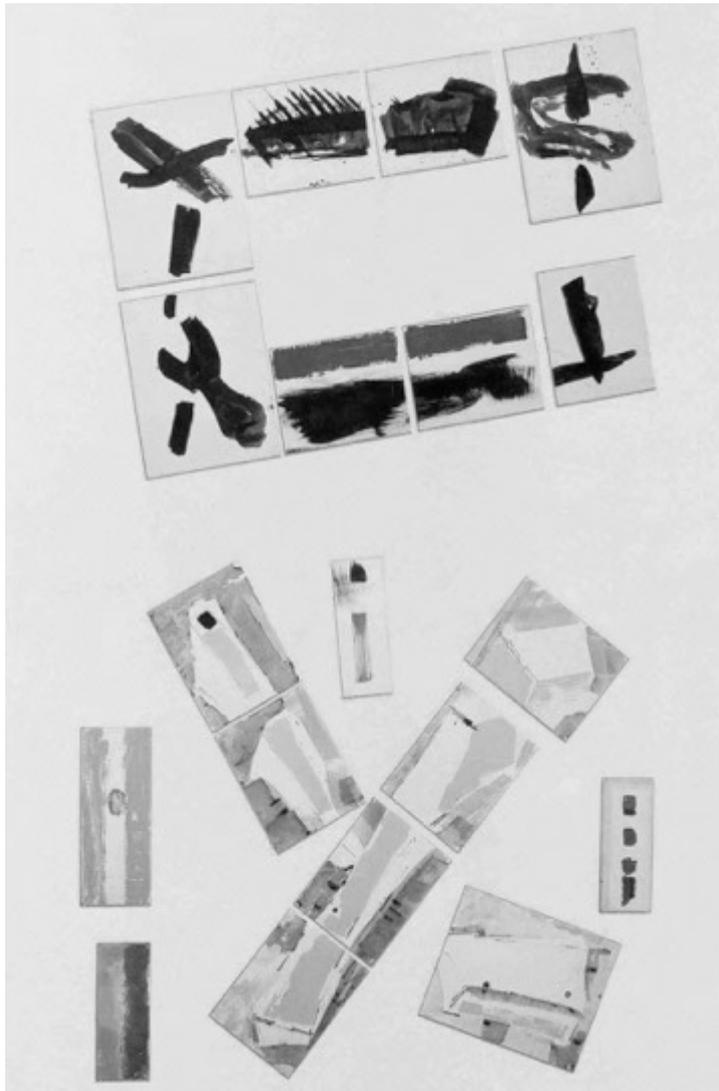
Fifteen Americans, The Museum of Modern Art, New York 1952

Friedrich Kiesler – Visionär, 1890–1965, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, 26.04. bis 19.06.1988

Literatur:

Wien 1988, Abb. S. 203

Pessler / Okresek-Oshima 2009, Abb. 2



Galaxy, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien

B.3. Galaxy, 1952

8 Flächen (Boden und Wand)

Öl auf Karton und Spanplatte

264 x 236 cm (Wand)

200 x 13 cm (Boden)

Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, MFP 1043/0–7

Ausstellungen:

Friedrich Kiesler – Visionär, 1890–1965, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, 26.04. bis 19.06.1988

Literatur:

Pessler / Okresek-Oshima 2009, Abb. 4, Abb. S. 5



Kiesler und *Galaxy*, Foto: Rudolph Burckhardt nach einer Vorlage in der Österreichischen Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, Photograph © Rudolph Burckhardt, © 2015, Pro Litteris, Zurich

B.4. Galaxy A, 1952/1953

3 Flächen

134 x 6 x 76 cm

Privatsammlung

Ausstellungen:

Friedrich Kiesler – Visionär, 1890–1965, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, 26.04. bis 19.06.1988

B.5. Galaxy C oder White Hand Galaxy, 1952/1953

3 Flächen

Öl auf Holz

58,4 x 44,5 cm

58,4 x 76,2 cm

44,5 x 8,4 cm

The Estate of Frederick Kiesler © Jason McCoy Gallery, New York

Ausstellungen:

Galaxies by Kiesler, Sidney Janis Gallery, New York, 27.09. bis 19.10.1954 (White Hand Galaxy)

Galaxies by Frederick Kiesler, Museum of Fine Arts, Houston, 16.01. bis 02.06.1955 (White Hand Galaxy) (zusammen mit *Small Horse Galaxy*, *Large Horse Galaxy*, *Black and White Framel*, *Small Correlate*)

Friedrich Kiesler – Visionär, 1890–1965, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, 26.04. bis 19.06.1988

Frederick Kiesler: Off the Wall, Jason McCoy Inc., New York, 11.03. bis 01.05.2010

B.6. Galaxy D, 1952/1953

4 Flächen

Öl auf Hartfaserplatten

167 x 312 cm (Wien S. 140: 160 x 220 cm)

Ort unbekannt

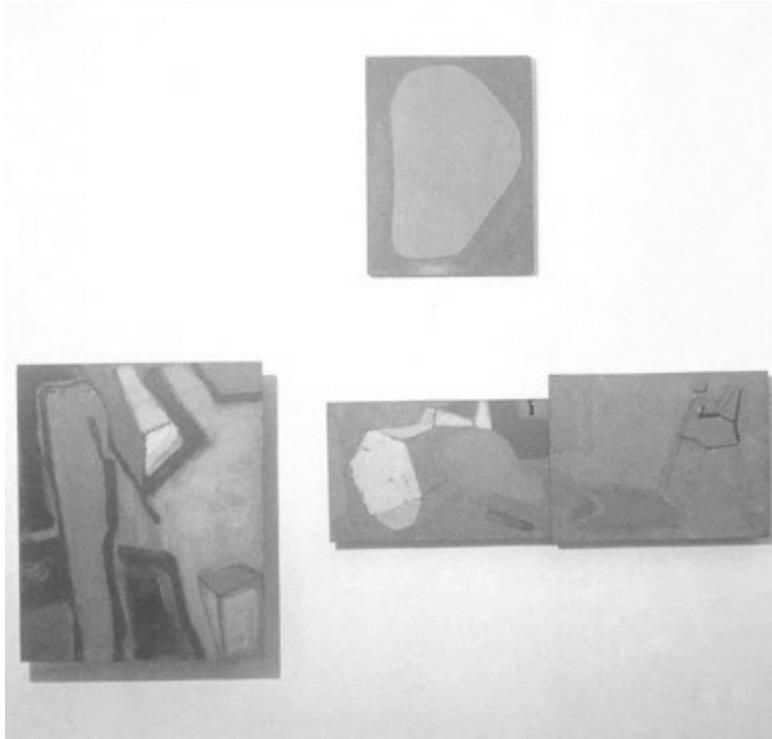
Ausstellungen:

Friedrich Kiesler – Visionär, 1890–1965, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, 26.04. bis 19.06.1988

Literatur:

Wien 1988, Abb. S. 140

Bogner, *Inside* 1997, Abb. S. 164



Galaxy D, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien

B.7. Galaxy Hand and Foot, 1953

4 Flächen

Öl auf Papier und Spanplatte

146 x 147 cm

Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, MFP 1055/0–3

Ausstellungen:

Friedrich Kiesler – Visionär, 1890–1965, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, 26.04. bis 19.06.1988

B.8. Black and White Correlate, um 1953/1954

2 Flächen

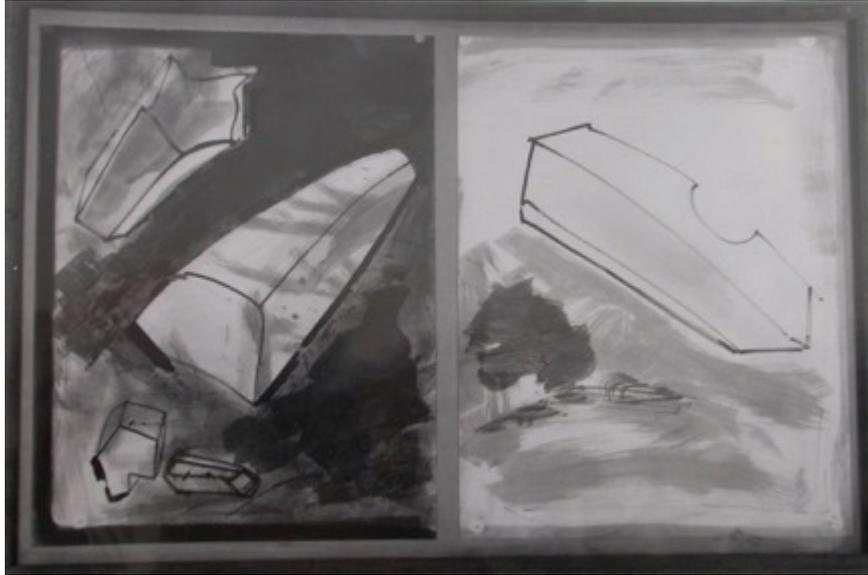
Tusche auf Papier und Hartfaserplatte

ca. 64 x 100 cm

Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien

Literatur:

Wien 1988, Abb. S. 304



Black and White Correlate, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien

B.9. Black and White Correlate, 1960

4 Flächen mit Rahmen

Tusche auf Papier und Hartfaserplatte

139 x 114 cm

Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, MFP 1053/0

Ausstellungen:

Galaxies by Kiesler, Sidney Janis Gallery, New York, 27.09. bis 19.10.1954

Frederick Kiesler (1890–1965). Visionary Architecture. Drawings and Models. Galaxies and Paintings. Sculpture, André Emmerich Gallery, New York, 09.12. 1978 bis 03.01.1979

Friedrich Kiesler – Visionär, 1890–1965, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, 26.04. bis 19.06.1988

Literatur:

Frederick Kiesler (1890–1965). Visionary Architecture. Drawings and Models. Galaxies and Paintings. Sculpture, André Emmerich Gallery, New York 1978/1979, o. S. (hier auf 1960 datiert)



Black and White Correlate, Foto aus dem Katalog der André Emmerich Gallery (1978/1979), © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien

B.10. Black and White Correlate, 1953/1954 oder 1960

4 Flächen mit Rahmen

Bleistift, Tusche, weiße Farbe auf Velin, auf Karton aufgezogen, gerahmt

Jede Fläche: 42,9 x 55,9 cm

Philadelphia Museum of Art, John Shore Collection

Ausstellungen:

Galaxies by Kiesler, Sidney Janis Gallery, New York, 27.09. bis 19.10.1954

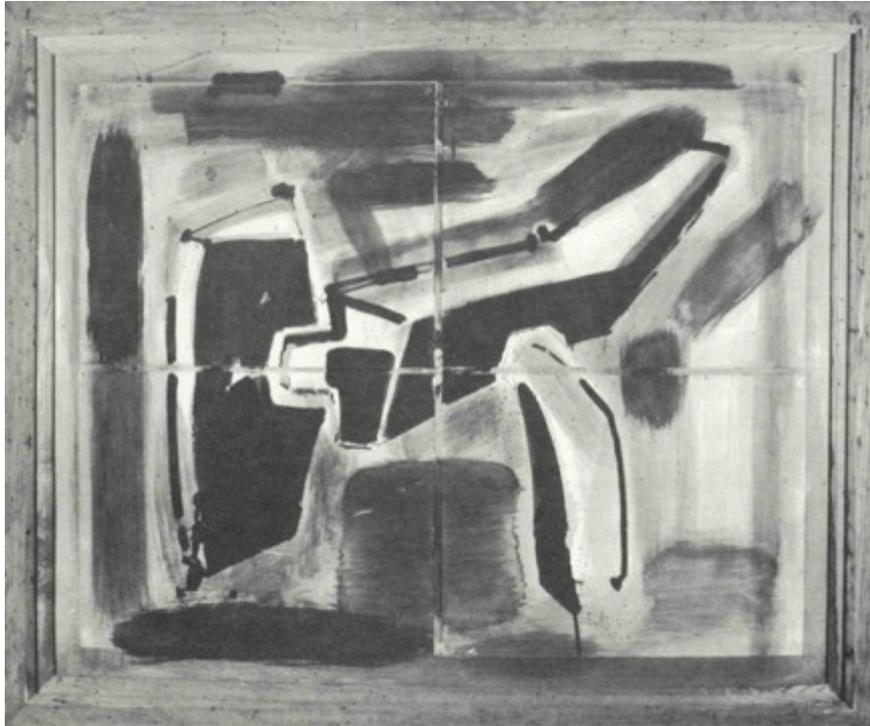
Frederick Kiesler (1890–1965). Visionary Architecture. Drawings and Models. Galaxies and Paintings. Sculpture, André Emmerich Gallery, New York, 09.12. 1978 bis 03.01.1979

Friedrich Kiesler – Visionär, 1890–1965, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, 26.04. bis 19.06.1988

Literatur:

Frederick Kiesler (1890–1965). Visionary Architecture. Drawings and Models. Galaxies and Paintings. Sculpture, André Emmerich Gallery, New York 1978/1979, o. S. (hier auf 1960 datiert)

Wien 1988, Abb. S. 142 (hier auf 1953/1954 datiert)



Black and White Correlate, Foto aus dem Katalog der André Emmerich Gallery (1978/1979), © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien

B.11. Black and White Correlate, 1959

4 Flächen

139 x 114 cm

Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien

Ausstellungen:

Galaxies by Kiesler, Sidney Janis Gallery, New York, 27.09. bis 19.10.1954 *Frederick Kiesler (1890–1965). Visionary Architecture. Drawings and Models. Galaxies and Paintings. Sculpture*, André Emmerich Gallery, New York, 09.12. 1978 bis 03.01.1979 (wird auf einer Fotografie der Galerie auf 1959 datiert)

Friedrich Kiesler – Visionär, 1890–1965, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, 26.04. bis 19.06.1988
Pessler / Okresek-Oshima 2009, Abb. 17 (hier auf 1959 datiert)



Black and White Correlate, Foto der André Emmerich Gallery, Jason McCoy Inc., © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien

B.12. Large Horse Galaxy, 1954

Mixed Media Installation

243,8 x 254 cm, Tiefe variabel

The Estate of Frederick Kiesler © Jason McCoy Gallery, New York

Ausstellungen:

Galaxies by Kiesler, Sidney Janis Gallery, New York, 27.09. bis 19.10.1954

Frederick Kiesler: Horse Galaxy, Jason McCoy Inc., New York, 12.11. bis 24.12.1998

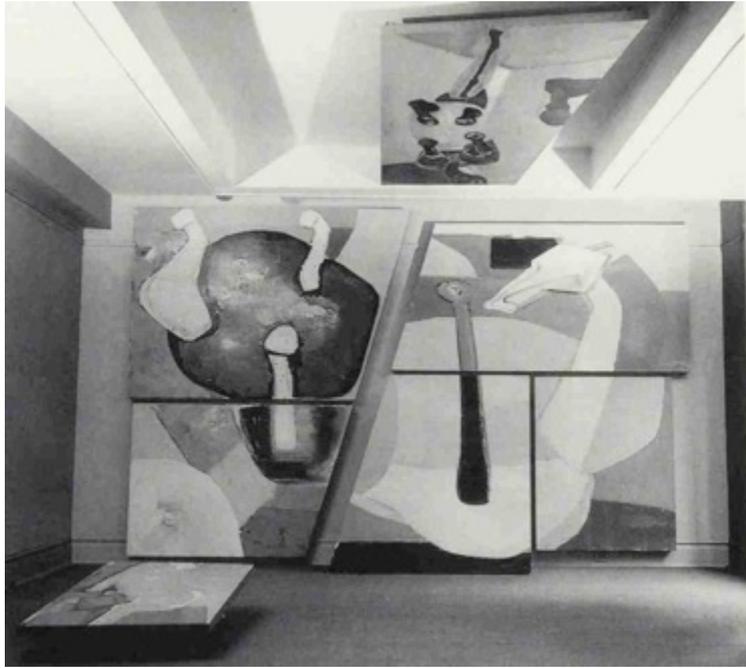
Literatur:

Something New, 11.10.1954, S. 96

New York 1989, S. 76f. m. Abb.

Paris 1996, Abb. S. 159, 161

Pessler / Okresek-Oshima 2009, Abb. 15



Horse Galaxy, Fotografie in der Sidney Janis Gallery, New York (1954), © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien

Kriesler bei der Arbeit an der *Horse Galaxy*, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien

B.13. Blue Hand Galaxy, 1954

3 Flächen

Öl auf Holz

55,9 x 25,4 x 6,4 cm

25,4 x 55,9 x 4,4 cm

20,3 x 15,2 x 11,4 cm

The Estate of Frederick Kiesler © Jason McCoy Gallery, New York

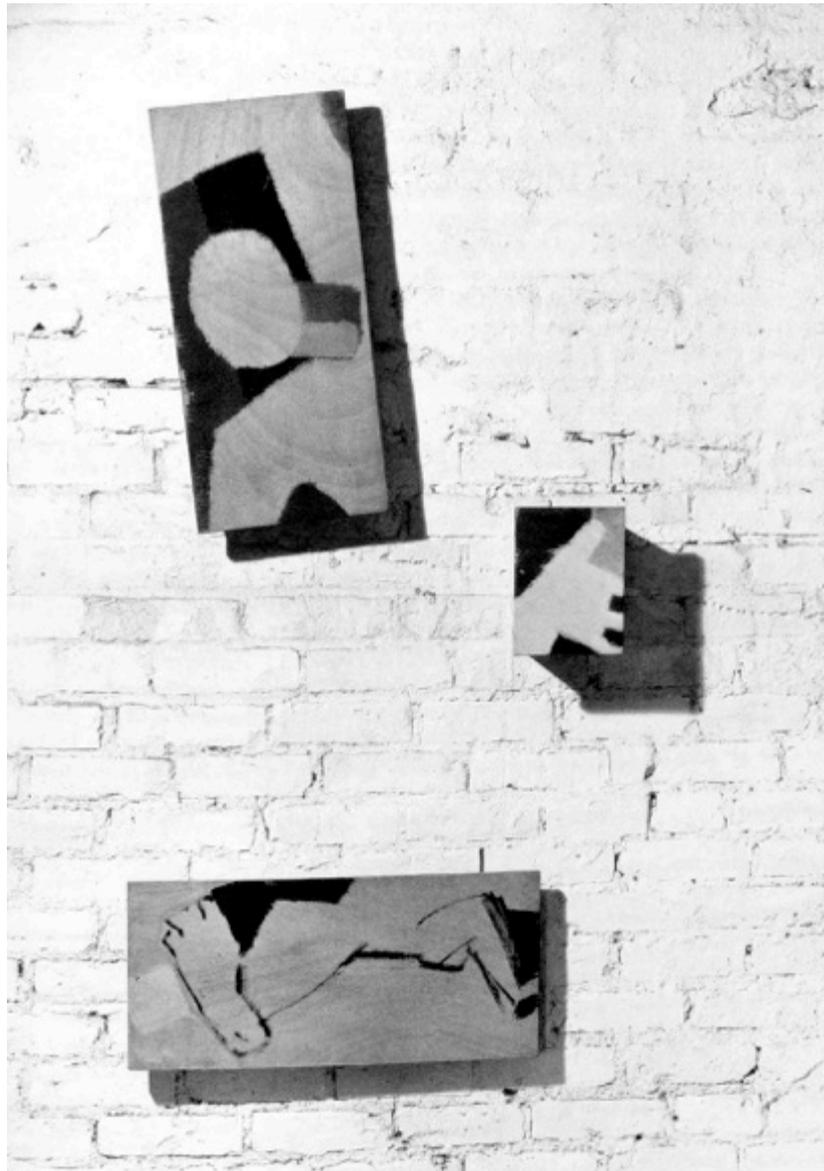
Ausstellungen:

Galaxies by Kiesler, Sidney Janis Gallery, New York, 27.09. bis 19.10.1954

Frederick Kiesler: Off the Wall, Jason McCoy Inc., New York, 11.03. bis 01.05.2010

Literatur:

Wien 1988, S.299 m. Abb.



Blue Hand Galaxy, Fotografie The Estate of Frederick Kiesler © Jason McCoy Gallery, New York, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien

B.14. Galaxy F, Anfang 1960er Jahre

3 Flächen, 2 Holzverbindungen

Pastell auf Papier, Holz

195 x 162 x 17 cm

MUMOK, Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig, Wien

Ausstellungen:

Frederick Kiesler. Shell Sculptures and Galaxies, Leo Castelli Gallery, New York, 10.01. bis 28.01.1961

Frederick Kiesler (1890–1965). Visionary Architecture. Drawings and Models. Galaxies and Paintings. Sculpture, André Emmerich Gallery, New York, 09.12. 1978 bis 03.01.1979

Friedrich Kiesler – Visionär, 1890–1965, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, 26.04. bis 19.06.1988

Frederick Kiesler, Arte – Architettura – Ambiente, Gallerie della Triennale di Milano, 28.02. bis 10.04.1996

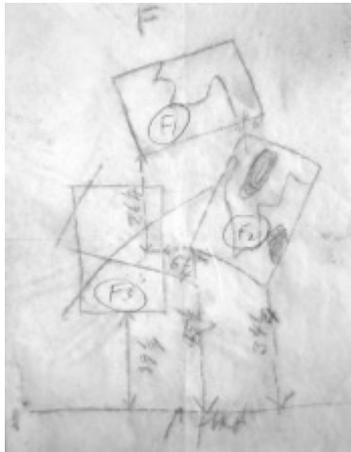
Literatur:

Wien 1988, S. 204

Lisa Phillips 1989, S. 121–123 m. Abb.

Bogner 1997, Abb. S. 162

Pessler / Okressek-Oshima, Abb. 6



Galaxy F, Fotografie: MUMOK, Museum Moderner Kunst / Stiftung Ludwig, Wien, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien

Studie für *Galaxy F*, Bleistift (?) auf Papier, von Lillian Kiesler auf 1960 datiert, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, KE 4830

B.15. Galaxy A, 1961

3 Flächen, 2 Holzverbindungen

Pastell auf Papier, Holz

161,9 x 91,4 x 38,1cm

Collection Jerome L. Stern

Ausstellungen:

Frederick Kiesler. Shell Sculptures and Galaxies, Leo Castelli Gallery, New York, 10.01. bis 28.01.1961

Friedrich Kiesler – Visionär, 1890–1965, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, 26.04. bis 19.06.1988

Frederick Kiesler, Artiste-architecte, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, 03.07. bis 21.10.1996

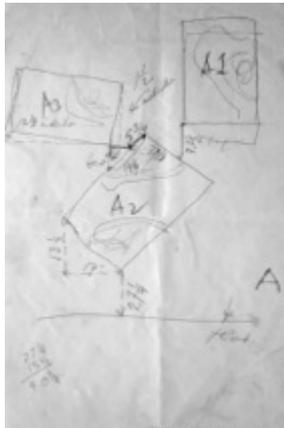
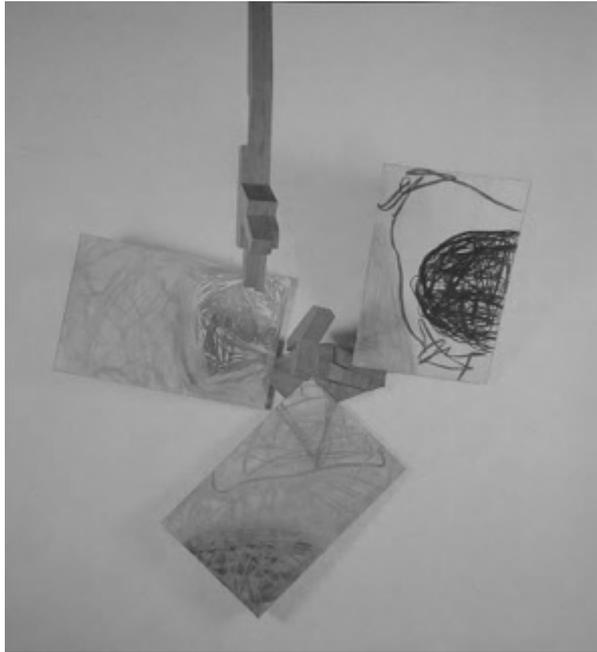
Literatur:

Wien 1988, Abb. S. 170

Bogner, *Inside* 1997, Abb. 165

Davidson 2004, S. 37 Abb. 13

Pessler / Okresek-Oshima 2009, Abb. 20



Galaxy A, Fotografie: Collection Jerome L. Stern, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien

Studie für *Galaxy A*, Bleistift (?) auf Papier, von Lillian Kiesler auf 1960 datiert, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, KE 4811

B.16. Galaxy H, 1961

5 Flächen, 2 Holzverbindungen

Kohle und Pastell auf Velin, gerahmt, Holz

238 x 218 x 7 cm

Philadelphia Museum of Art, Schenkung Ronnie L. und John E. Shore (2011)

Ausstellungen:

Frederick Kiesler. Shell Sculptures and Galaxies, Leo Castelli Gallery, New York, 10.01. bis 28.01.1961

Frederick Kiesler (1890–1965). Visionary Architecture. Drawings and Models. Galaxies and Paintings. Sculpture, André Emmerich Gallery, New York, 09.12. 1978 bis 03.01.1979

Friedrich Kiesler – Visionär, 1890–1965, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, 26.04. bis 19.06.1988

Frederick Kiesler, Artiste-architecte, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, 03.07. bis 21.10.1996

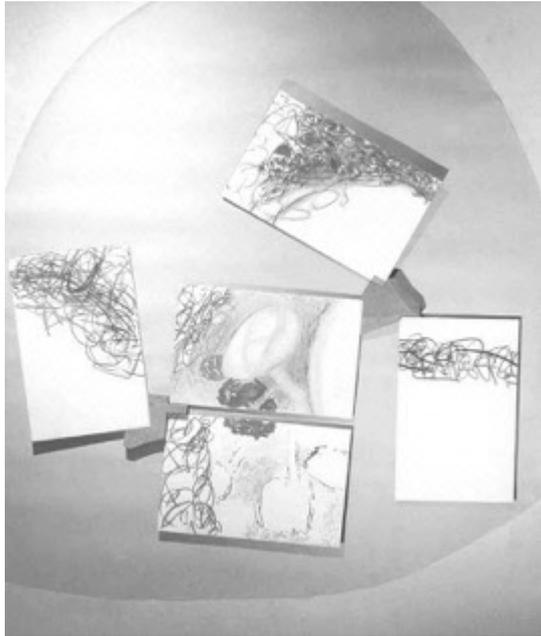
Literatur:

Wien 1988, Abb. S. 171

Lisa Phillips 1989, S. 121–123 m. Abb.

Bogner, Inside 1997, Abb. 166

Pessler / Oshima 2009, Abb. 19



Galaxy H, Fotografie: Arnold Newman, © Arnold Newman Properties/Getty Images, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien

Galaxy H, Foto in der Leo Castelli Gallery, New York (1961), © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, PHO 6637/0

B.17. Galaxy, 1961

11 Flächen

Tusche auf Karton und Spanplatte

290 x 225 cm

Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, MFP 1054/1–11

Ausstellungen:

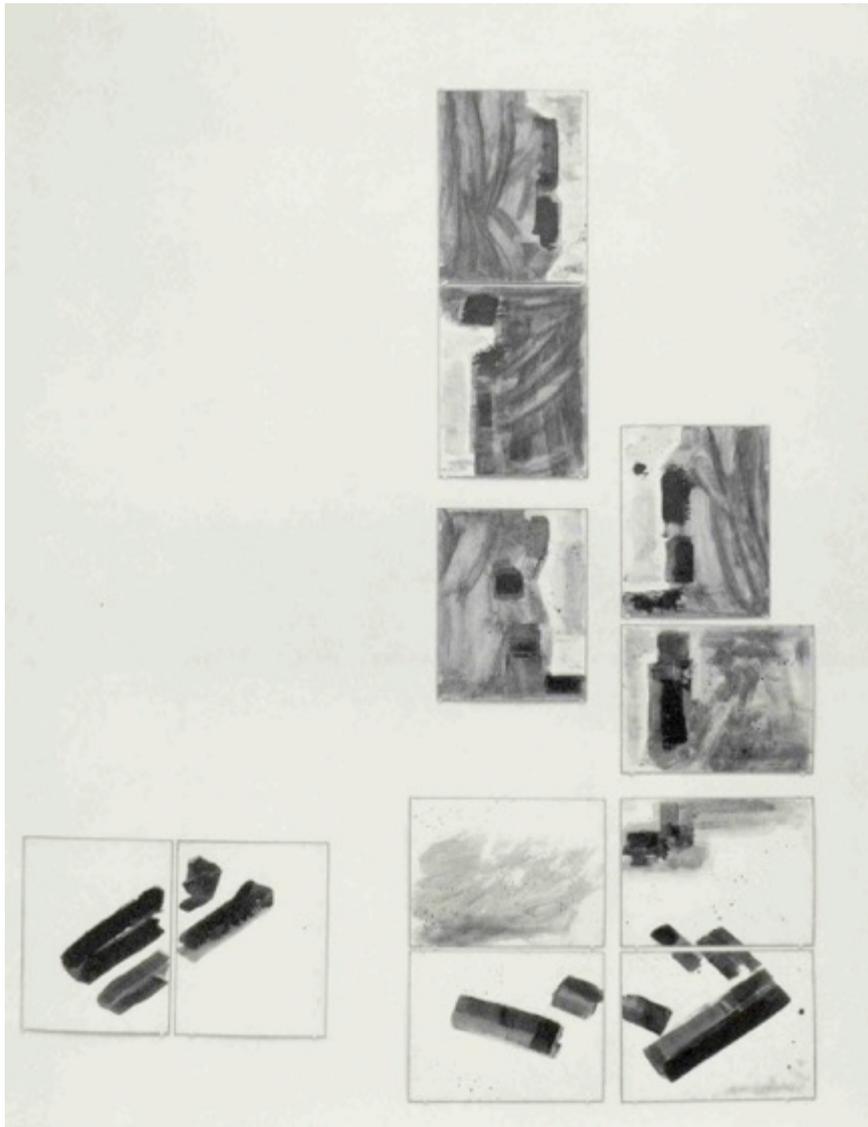
Frederick Kiesler (1890–1965). Galaxies, Alfred Kren Gallery and Jason McCoy Inc., New York
1986

Friedrich Kiesler – Visionär, 1890–1965, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, 26.04. bis 19.06.1988

Literatur:

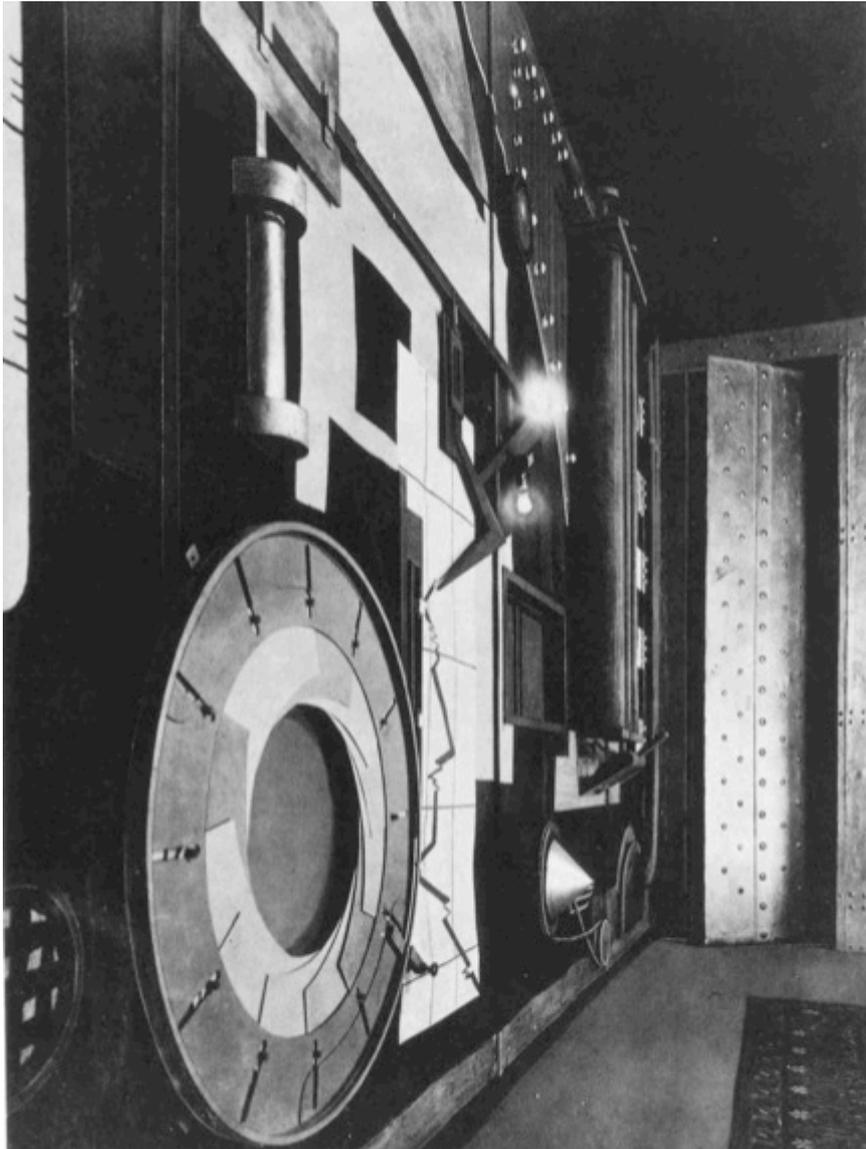
Meant to be lived in 1952, m. Abb.

New York 1986, o. S. m. Abb.

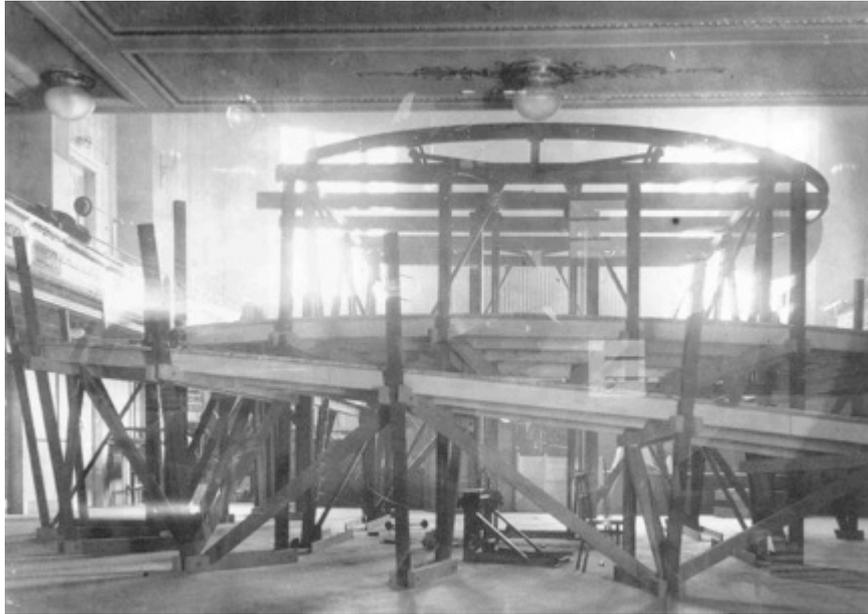


Galaxy, Foto aus dem Katalog der Alfred Kren Gallery (1986),
© Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien

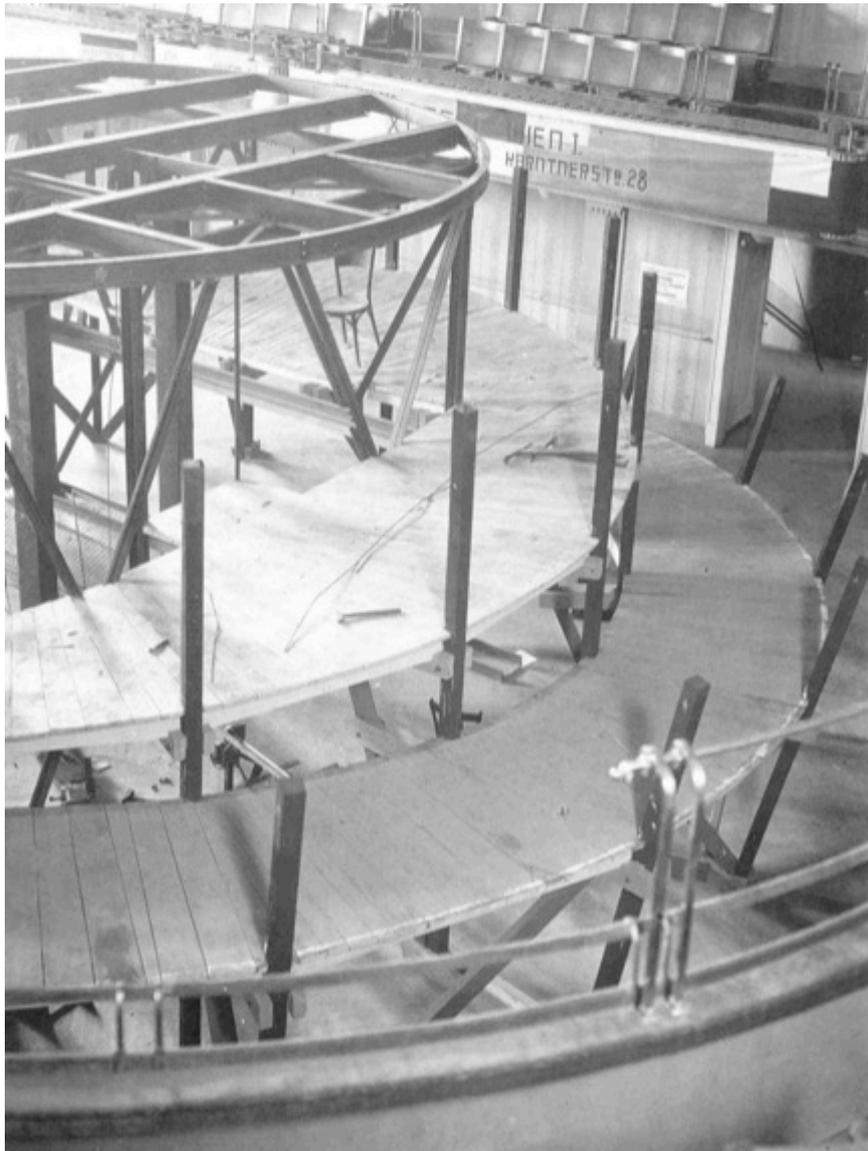
Teil III
Abbildungen



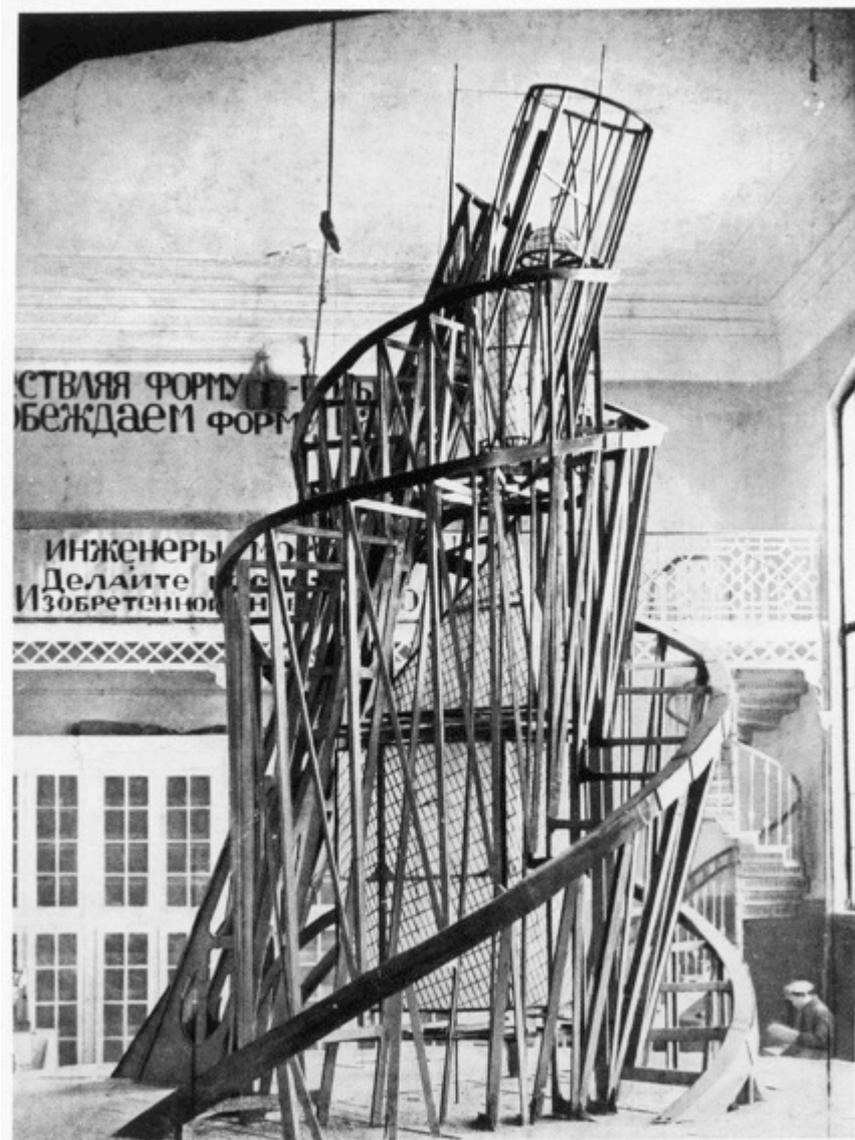
1. Friedrich Kiesler, Bühnenbild zu *W.U.R.* von Karel Čapek, Theater am Kurfürstendamm, Berlin (1923), Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



2. Friedrich Kiesler, *Raumbühne* im Mozartsaal des Wiener Konzerthauses (1924), Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



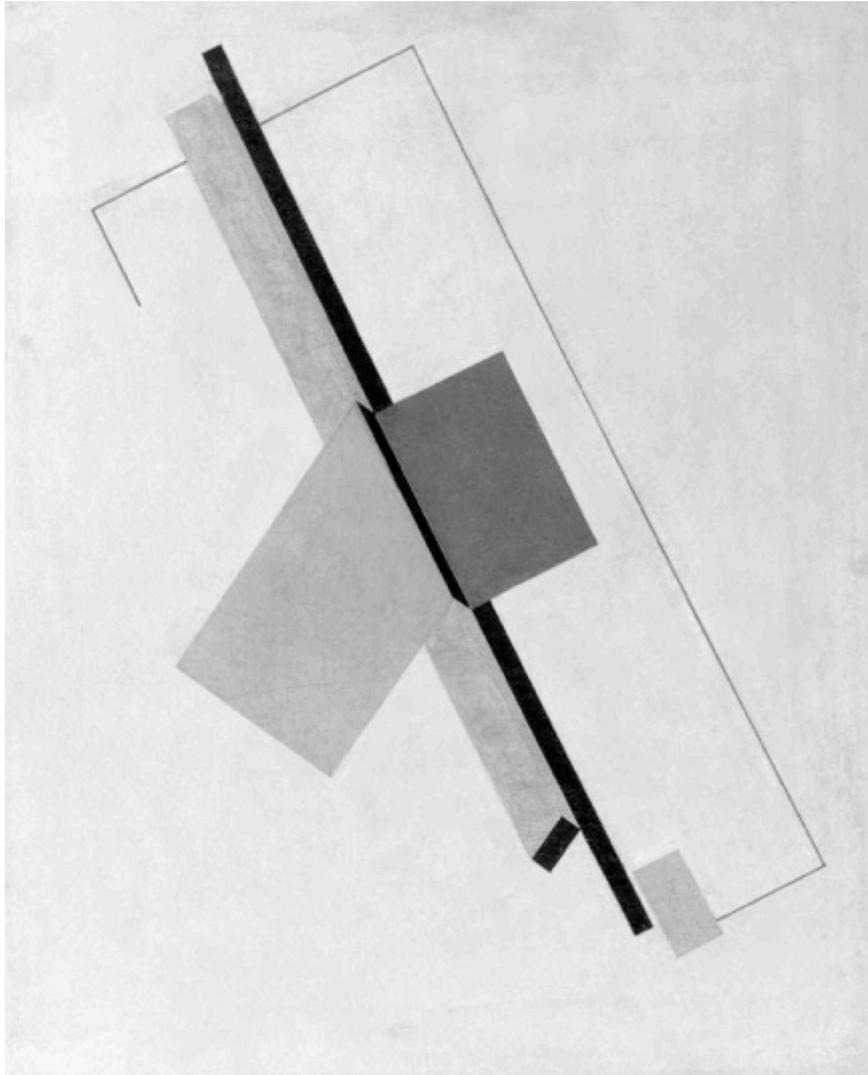
3. Friedrich Kiesler, *Raumbühne* im Mozartsaal des Wiener Konzerthauses (1924), Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



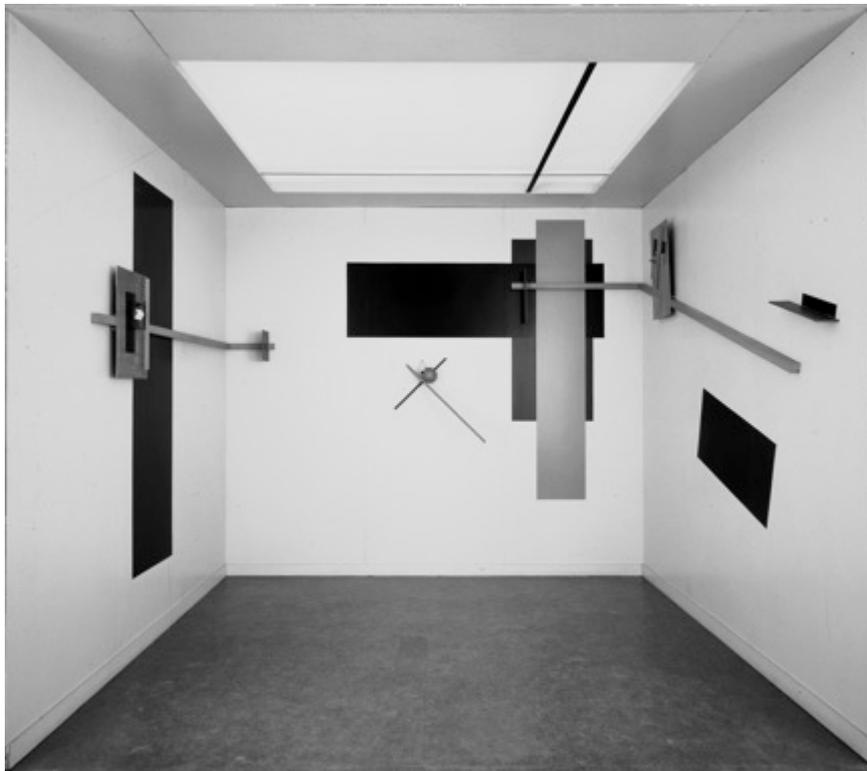
4. Vladimir Tatlin, Modell des *Monuments für die Dritte Internationale* (1920), New York, Museum of Modern Art (MoMA), PA76. Digital image © (2015) The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florenz



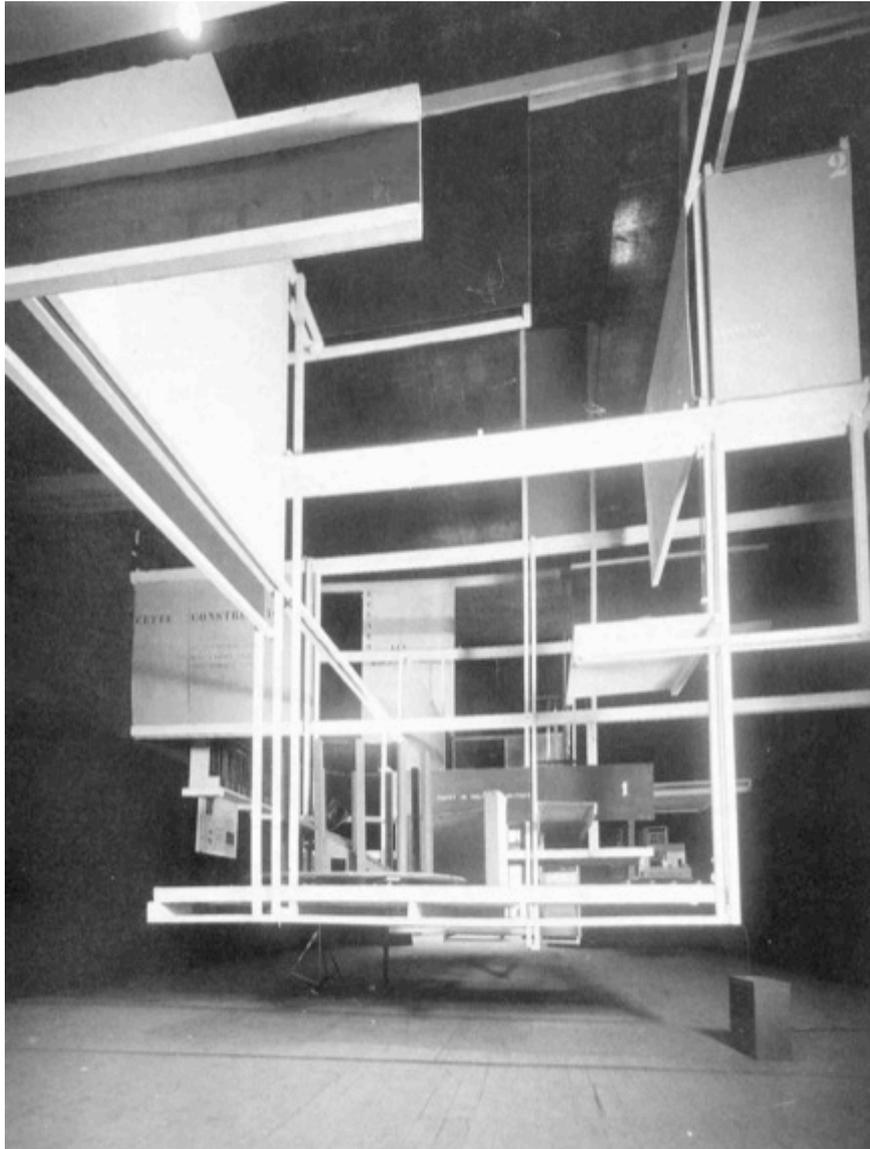
5. Friedrich Kiesler, *Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik*,
Konzerthaus Wien (1924), Fotografie © Österreichische Friedrich und
Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



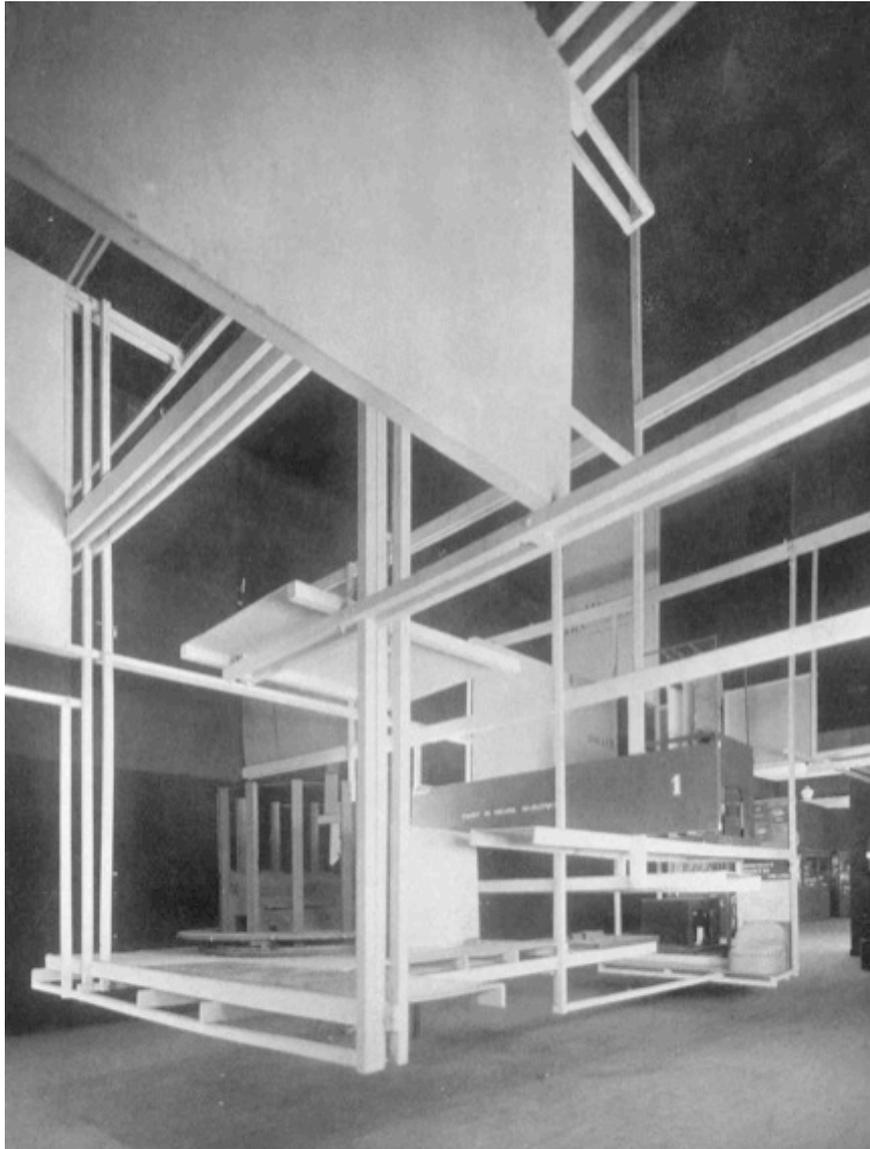
6. El Lissitzky, *Proun 55* (um 1928), Öl auf Leinwand 58 × 47,5 cm, Staatliche Galerie Moritzburg, Halle, in: Finkeldey 1992, S. 93, Kat. 74



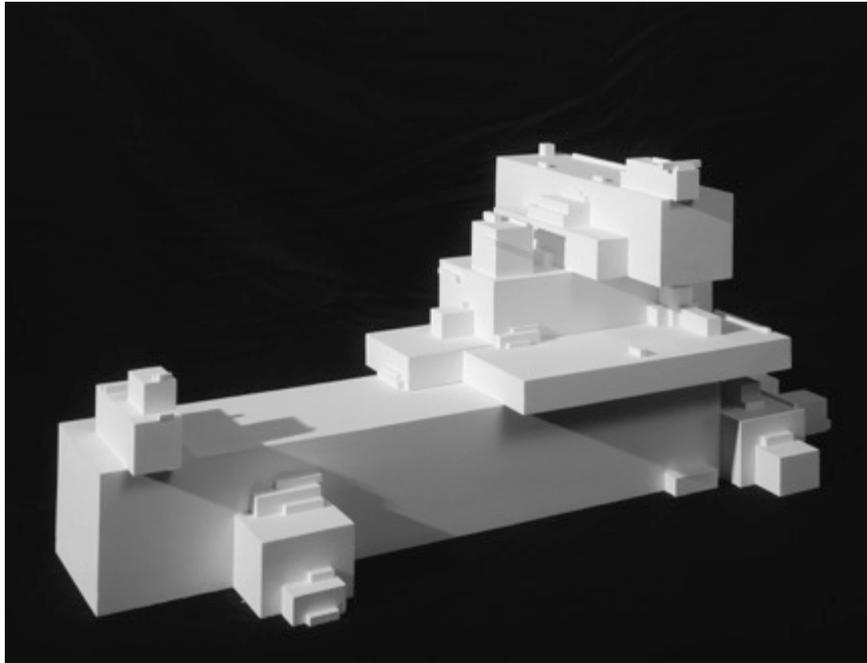
7. El Lissitzky, *Prounen-Raum* der Großen Berliner Kunstausstellung (1923), Rekonstruktion (1965), Holz 260 × 300 × 300 cm, Collection Van Abbemuseum, Eindhoven, Niederlande, Fotografie: Peter Cox, Eindhoven, Niederlande



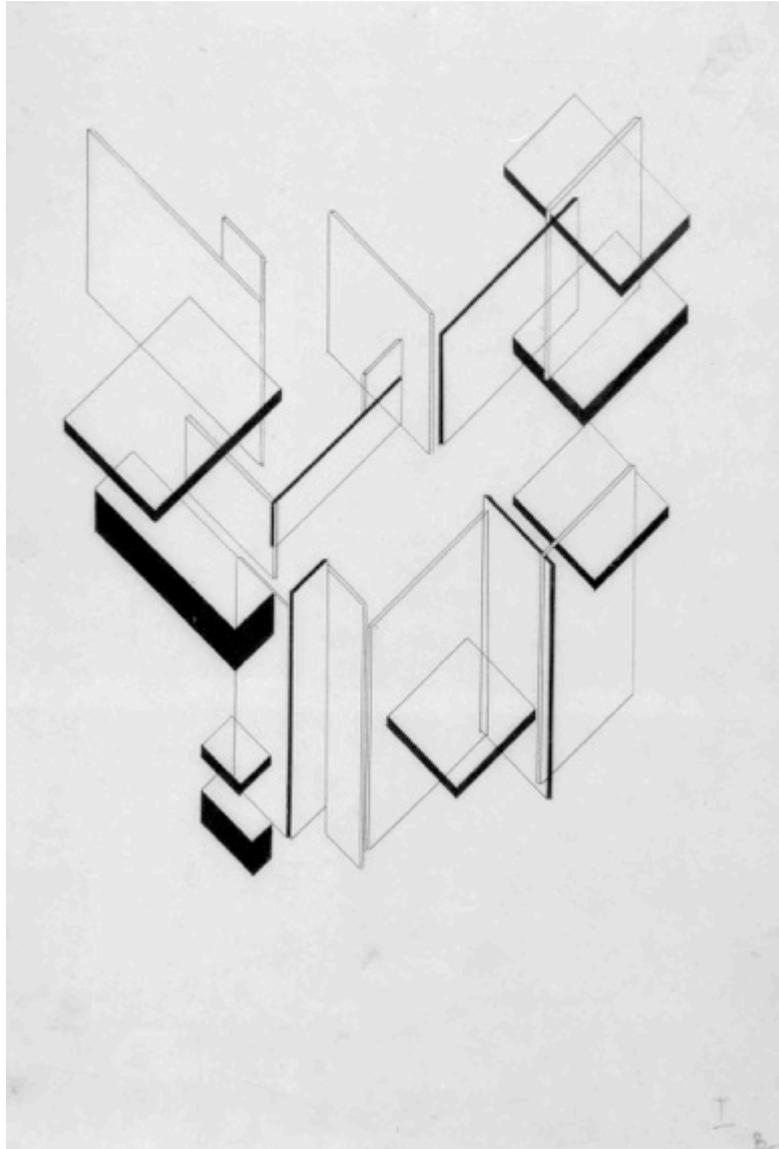
8. Friedrich Kiesler, *City in Space* auf der *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, Paris (1925), Fotografie
© Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



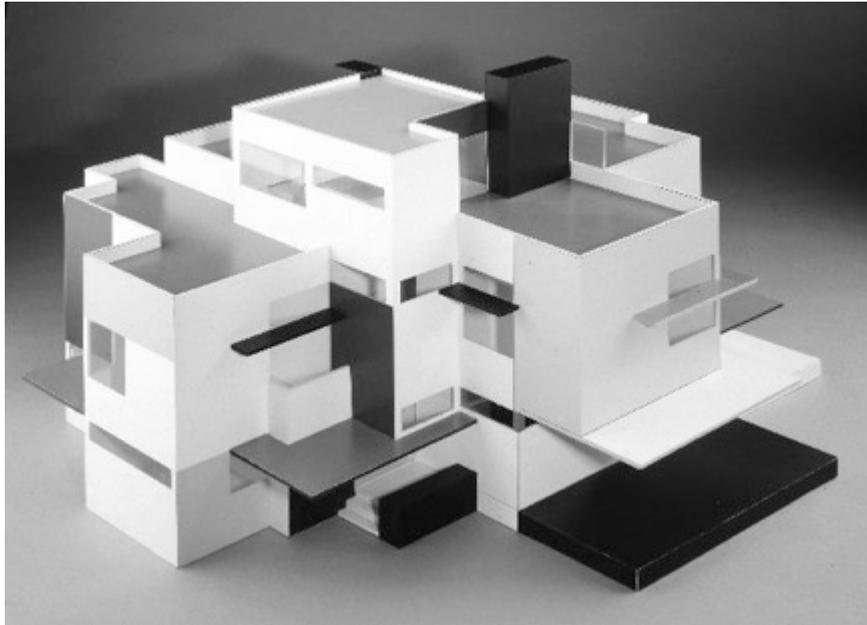
9. Friedrich Kiesler, *City in Space* auf der *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, Paris (1925), Fotografie
© Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



10. Kasimir Malewitsch, *Architekton Alpha* (1923), Gips, 31,5 × 80,5 × 34 cm, Rekonstruktion Poul Pedersen (1978), Musée National d'Art Moderne-Centre de Création Industrielle, Paris, inv. AM-1978-976, © bpk / CNAC-MNAM / Jacques Faujour



11. Cornelis van Eesteren und Theo van Doesburg, *Maison particulière, Kontra Konstruktion* (1923), Bleistift und Tusche auf Papier 50 × 36 cm, Collection Het Nieuwe Instituut, Rotterdam, archive (code): DOES, inv.nr.: 046, in: Finkeldey 1992, S. 158, Kat. 34



12. Theo van Doesburg und Cornelis van Eesteren, Modell der *Maison particulière* (1923). Rekonstruktion der in der Pariser Galerie de L'Effort Moderne gezeigten Maquette (1982), Plexiglas, 65 × 70 × 45 cm, Collection Gemeentmuseum Den Haag



13. Friedrich Kiesler, Theo und Nelly van Doesburg, Auguste Perret, Tristan Tzara, Juan Gris u.a. vor der *City in Space* in der Österreichischen Sektion der *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, Paris (1925), Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, PHO 239/0

IM **ALBERT LANGEN VERLAG MÜNCHEN**
 ERSCHEINEN DIE
BAUHAUSBÜCHER

Schriftleitung: WALTER GROPIUS und L. MOHOLY-NAGY

Die ersten 10 Bände sind erschienen:

- 1 Walter Gropius** INTERNATIONALE ARCHITEKTUR.
- 2 Paul Klee** PÄDAGOGISCHES SKIZZENBUCH.
- 3 Ein Versuchshaus des Bauhauses**
- 4 Die Bühne im Bauhaus**
- 5 Piet Mondrian** NEUE GESTALTUNG.
- 6 Theo van Doesburg** GRUNDBEGRIFFE DER NEUEN GESTALTENDEN KUNST.
- 7 Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten**
- 8 L. Moholy-Nagy** MALEREI, PHOTOGRAPHIE, FILM.
- 9 W. Kandinsky** PUNKT UND LINIE ZU FLÄCHE.
- 10 J. J. P. Oud** HOLLÄNDISCHE ARCHITEKTUR.

IN VORBEREITUNG:

KURT SCHWITTERS: MERZ-BUCH
 HEINRICH JACOBY: SCHÖPFERISCHE MUSIKERZIEHUNG
 GEORGE ANTHEIL (AMERIKA): MUSICO-MECHANICO
 ALBERT GLEIZES (FRANKREICH): KUBISMUS
 F. T. MARINETTI UND E. PRAMPOLINI (ITALIEN): FUTURISMUS
 FRITZ WICHERT: EXPRESSIONISMUS
 TRISTAN TZARA UND HANS ARP: DADAISMUS
 L. KASSAK UND E. KALLAI (UNGARN): DIE MA-GRUPPE
 T. VAN DOESBURG (HOLLAND): DIE STIJLGRUPPE
 CAREL TEIGE (PRAG): TSCHECHISCHE KUNST
 LOUIS LOZKOWICZ (AMERIKA): AMERIKANISCHE ARCHITEKTUR
 WALTER GROPIUS: NEUE ARCHITEKTURDARSTELLUNG
 DAS FLACHE DACH, MONTIERBARE TYPENBAUTEN,
 DIE BAUHAUSNEUBAUTEN IN DESSAU
 MIES VAN DER ROHE: ÜBER ARCHITEKTUR
 LE CORBUSIER (FRANKREICH): ÜBER ARCHITEKTUR
 K. LÖNBERG-HÖLM (DÄNEMARK): ÜBER ARCHITEKTUR
 FRIEDRICH KIESLER (ÖSTERREICH): NEUE FORMEN DER
 DEMONSTRATION, DIE RAUMSTADT
 JANE HEAP (AMERIKA): DIE NEUE WELT
 G. MUCHE UND R. PAULICK: DAS METALLTYPENHAUS
 MART STAM: DAS „ABC“ VOM BAUEN
 RAÜL HAUSMANN: OPTOPHONETIK
 MAX BURCHARTZ: GESTALTUNG
 MARTIN SCHÄFER: KONSTRUKTIVE BIOLOGIE
 REKLAME UND TYPOGRAPHIE DES BAUHAUSES
 L. MOHOLY-NAGY: AUFBAU DER GESTALTUNGEN
 PAUL KLEE: BILDERISCHE MECHANIK
 OSKAR SCHLEMMER: BÜHNENELEMENTE
 JOOST SCHMIDT: BILDERMAGAZIN DER ZEIT
 DIE NEUEN KÜNSTLICHEN MATERIALIEN
 J. ALBERS: FUNKTIONSFORMEN
 ADOLF BEHNE: KUNST, HANDWERK UND INDUSTRIE
 W. KANDINSKY: VIOLETT (BÜHNENSTÜCK)

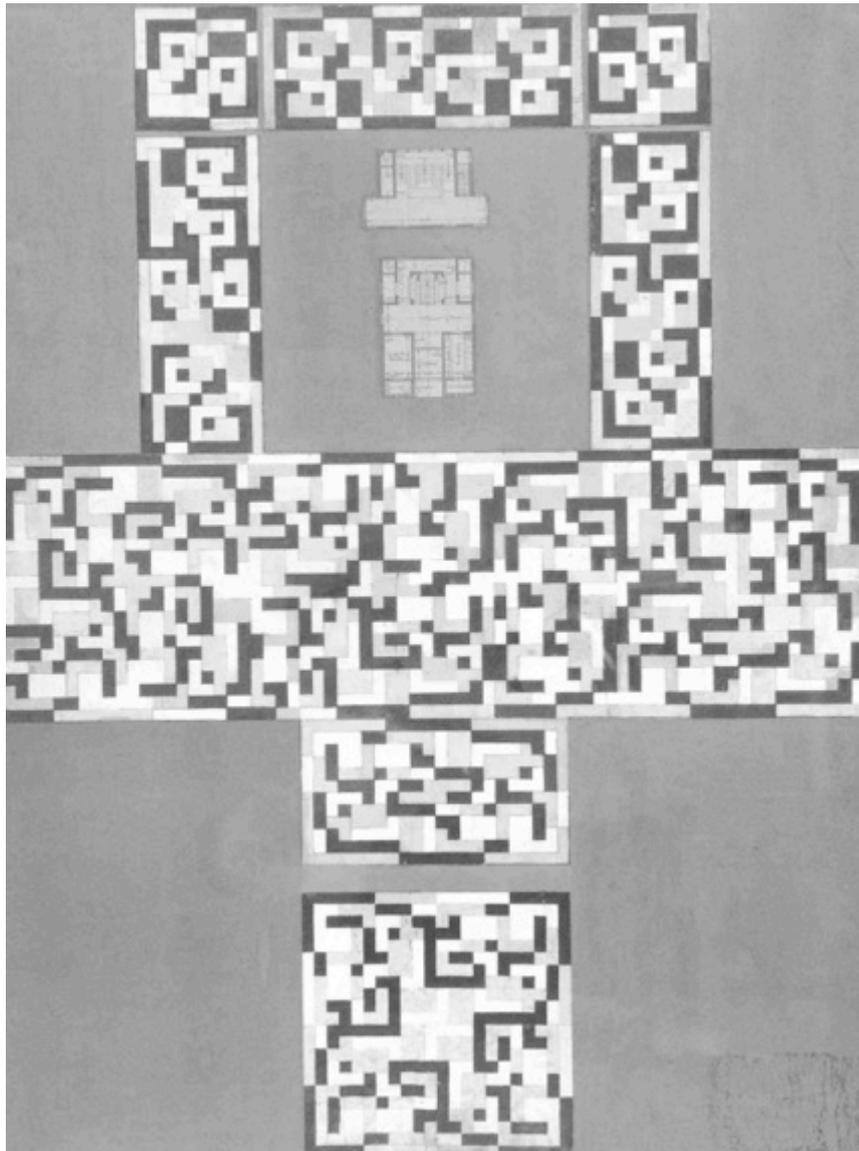
14. Ankündigung der Publikation *Neue Formen der Demonstration: Die Raumstadt* von Friedrich Kiesler, im Albert Langen Verlag München, in: J.J.P. Oud, *Holländische Architektur* (=Bauhausbücher 10), München 1926, o. S.



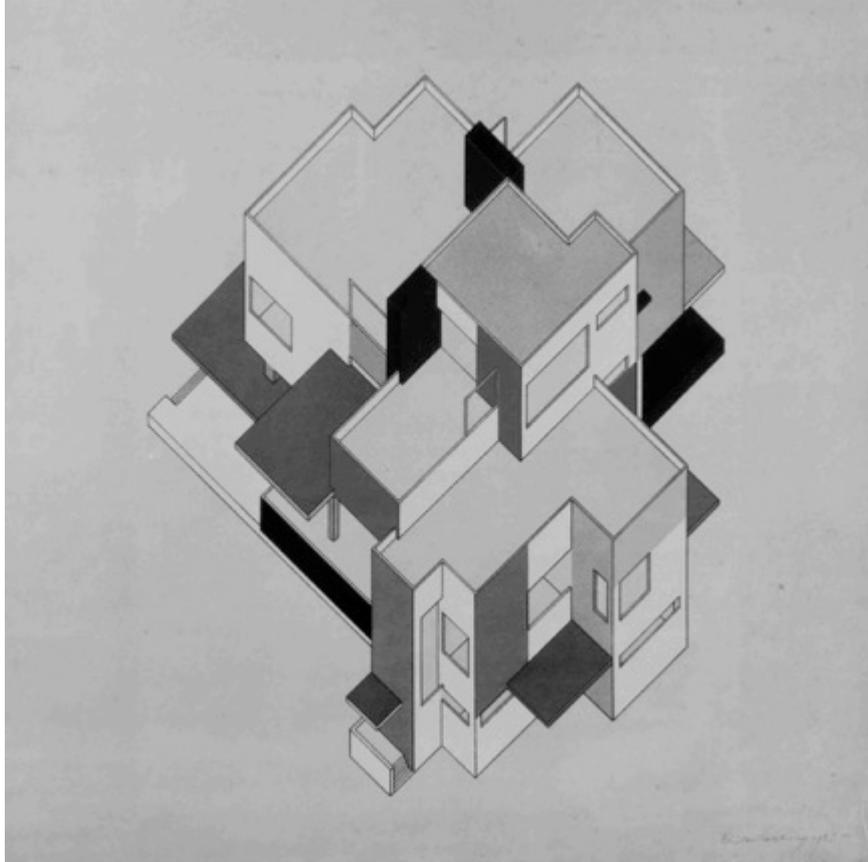
15. Friedrich Kiesler, *Film Guild Cinema*, Fassade 8th Street, New York (1928/1929), Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



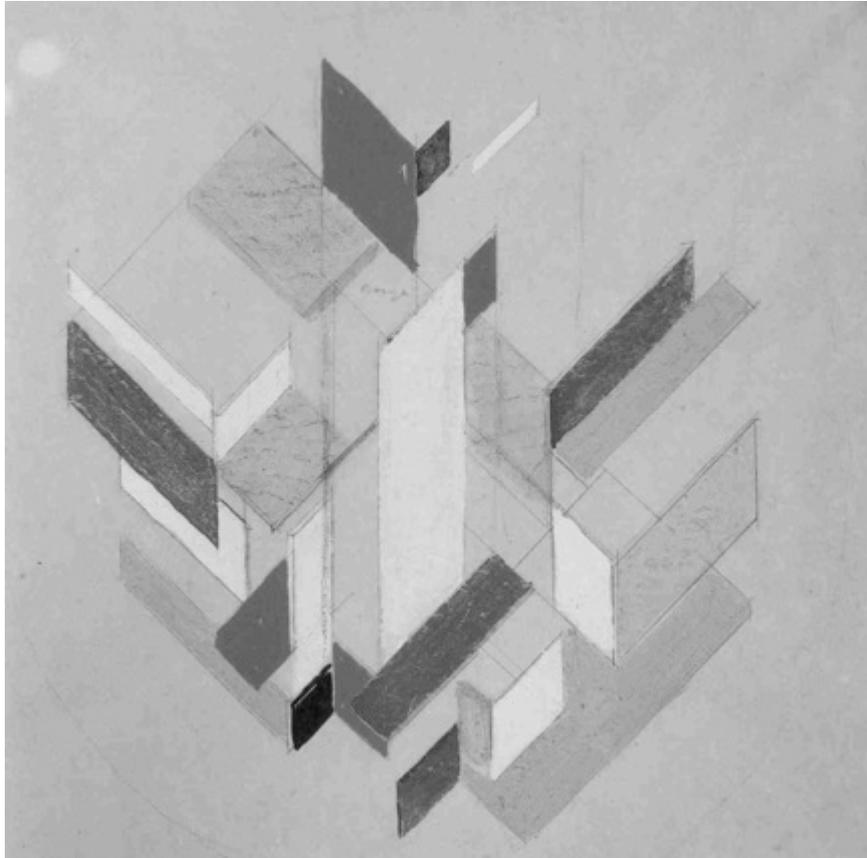
16. Jacobus Johannes Pieter Oud, *Café de Unie*, Rotterdam (1924/1925), zeitgenössische Fotografie: Nederlands Documentatiecentrum voor de Bouwkunst, Amsterdam, © 2015, Pro Litteris, Zurich



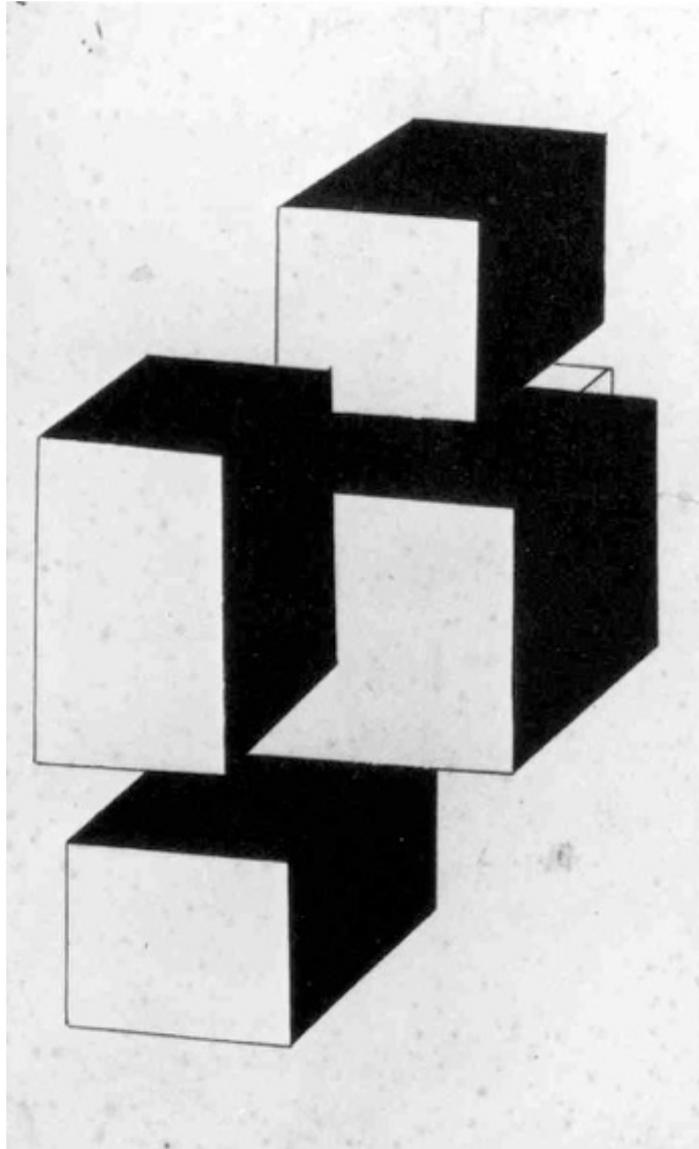
17. Theo van Doesburg, Entwurf für die Fußbodengestaltung in der Eingangshalle, dem Treppenhaus und den Fluren im Untergeschoss des *Ferienwohnheims De Vonk*, Nordwijkerhout (1918), Gouache und Collage auf grauem Karton, 98 × 73,5 cm, Rijksdienst Beeldende Kunst, Den Haag, in: Carsten-Peter Warncke, *Das Ideal als Kunst. De Stijl 1917–1931*, Köln 1998, Abb. S. 98



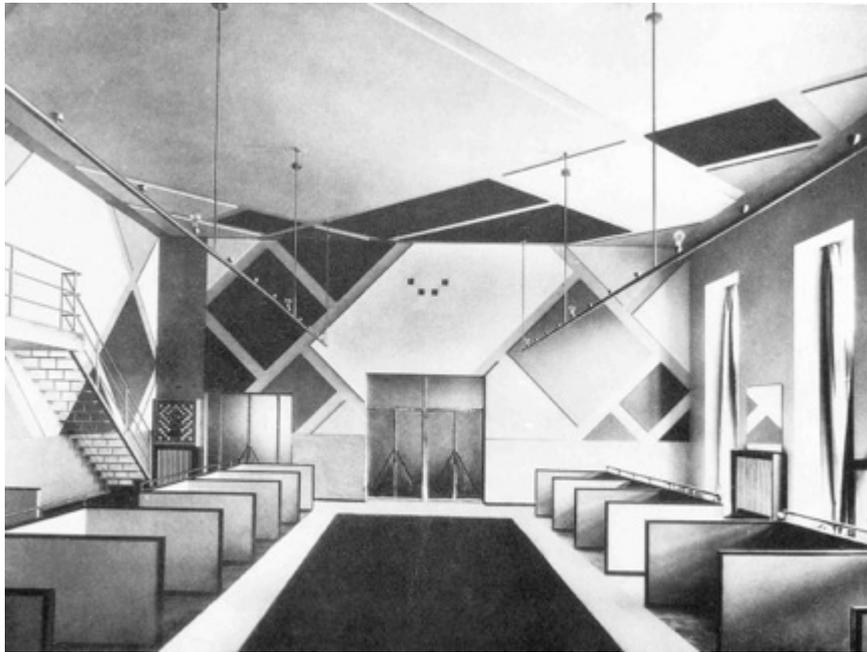
18. Theo van Doesburg und Cornelis van Eesteren, Axonometrie der *Maison particulière* (1923), Tinte, Gouache, Collage, 57 × 57 cm, Rijksdienst Beeldende Kunst, Den Haag, in: Carsten-Peter Warncke, *Das Ideal als Kunst. De Stijl 1917–1931*, Köln 1998, Abb. S. 165



19. Theo van Doesburg, *Kontra-Konstruktion der Maison d'Artiste* (1923), Bleistift, Tinte, Gouache, 37 × 38 cm, Rijksdienst Beeldende Kunst, Den Haag, in: Carsten-Peter Warncke, *Das Ideal als Kunst. De Stijl 1917–1931*, Köln 1998, Abb. S. 173



20. Theo van Doesburg, *Grundelement der Skulptur* (1922), Tusche und Gouache auf Papier, 22,3 × 14,3 cm, Rijksdienst Beeldende Kunst, Den Haag, in: Finkeldey 1992, S. 110, Abb. 7



21. Theo van Doesburg, Eingangswand des großen Festsaals in der *Aubette*, Straßburg (1927, Foto: 1928), in: Carsten-Peter Warncke, *Das Ideal als Kunst. De Stijl 1917–1931*, Köln 1998, Abb. S. 186



22. Der große Festsaal von Theo van Doesburg in der Aubette, Straßburg, nach der Restaurierung (1994), Fotografie: Mathieu Bertola, Musées de Strasbourg



23. Der kleine Festsaal von Theo van Doesburg in der *Aubette*,
Straßburg, nach der Restaurierung (1994), Fotografie: Mathieu
Bertola, Musées de Strasbourg

LA CONTRE-ARCHITECTURE

Un système de tension dans l'espace libre.
Changement de l'espace en urbanisme.
Aucun fondement, aucun mur.
Se détacher de la terre, suppression de l'axe statique.
En créant de nouvelles possibilités de vivre, il se crée une nouvelle société.

F. KIESLER.

De nos jours l'architecture est plus encore un *fait* qu'un *objet*. On la considère comme un terme désignant l'ensemble des moyens propres à amasser des matériaux qui n'ont pas pour but l'exaltation de notre vie sensible mais seulement l'intention de satisfaire à quelques-uns de nos besoins.

Dès lors les maisons sont des sortes de pâtés, de fromages ou rats et fourmis creusent leurs galeries presque souterraines. L'espace est cloqué, emmuré, étouffé. Basalte, argile, verre, béton, pierre ou bois, qu'importe. L'homme vivant n'est qu'un cadavre enfermé dans un tombeau. Les murs gênent la vie, nous n'en voulons qu'au cimetière. La puissance de notre sensibilité exige pour elle la plus complète liberté de l'espace. De l'air et de la lumière autour de nous comme dans nous. Qu'on n'instaure pas le culte exclusif de l'hygiène, la fantaisie des W.-C. et des salles de bains ne saurait faire toute la loi. L'hygiène est popularisée, il faut autre chose.

Cette autre chose est de ne pas considérer l'architecture comme une question d'histoire de l'art. L'architecture n'est pas de la littérature.

La vie impérieuse réclame la libre exaltation de son intensité. Les maisons souffrent dans leur immobilité. L'on ne doit plus rechercher un style nouveau, *littéraire*, mais un ensemble de moyens plus conformes à la vie nouvelle que l'heure nous impose. Nous avons conquis l'air, le logis doit nous suivre dans la conquête. Ce n'est pas nous qui devons demeurer attachés aux destinées trop terrestres que l'art lui a imposées.

Autres d'art nous voulons les réalités, les réalités sensibles en accord avec les injonctions de la vie. Le rat dévorera le fromage. Le logis sera l'esclave de notre soif sensible de liberté vitale; la puissance de l'homme développée sans contrainte est le but de toute conception constructive à l'heure actuelle. Telle sont quelques-unes des idées neuves et pratiques qu'à brillamment réalisées M. Kiesler.

MAURICE RAYNAL.

191-195 - 100 Boulevard de la Chapelle - Paris

Paris, le 15 Mai 1925.

(Section "ART DU THÉÂTRE" de l'Exposition autrichienne au Grand Palais)

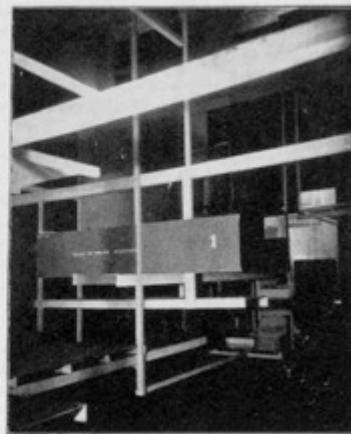
24. Friedrich Kiesler und Maurice Raynal, *Manifest La Contre-Architecture* (Paris, 15.05.1925), © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



F. Kiesler (New-York)

L'ARCHITECTURE ÉLÉMENTARISÉE

Un système de tension dans l'espace libre.
Changement de l'espace en urbanisme.
Aucun fondement, aucun mur.
Se détacher de la terre, suppression de l'axe statique.
En créant de nouvelles possibilités de vivre, il se crée une nouvelle société.
F. KIESLER.



Construction 1928.

25. Friedrich Kiesler, Manifest L'Architecture Élémentarisée, in: *De Stijl* 8 (1927), H. 79/84, S. 101, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien

C H A P T E R F I V E

"HORIZONTALISM IS THE FORERUNNER OF THE COMING TENSIONISM."

In the manifesto which appeared in the "De Stijl" magazine in April, 1925, I tried to embody the ideals of this architectural system of the future which I called "Tensionism."

Because it gives in brief, direct terms an exposition of this vital subject, the manifesto itself is partly here reprinted:

MANIFESTO OF TENSIONISM "ORGANIC BUILDING THE CITY IN SPACE FUNCTIONAL ARCHITECTURE"

Compulsion directs the new form of the city:

The Country-City: the division of city from country will be abolished.

The Time-City: time is the measure of the organization of its space.

The Space-City: it floats freely in space in a decentralized federation dictated by the ground-formation.

The Automatic-City: the processes of daily life are mechanized.

What are our houses but coffins towering up from the earth into the air? One story, two stories—a thousand stories. Walled up on two sides, on ten sides. Stone entombed—or wood, clay, concrete. Coffins with airholes.

Cemeteries have more air for the skeletons of their dead than our cities for the lungs of their living. Each grave has its lawn, its piece of meadow, a gravelled path to separate it from its neighbors. Each grave an islet of green. Each his own master: each his own settlement.

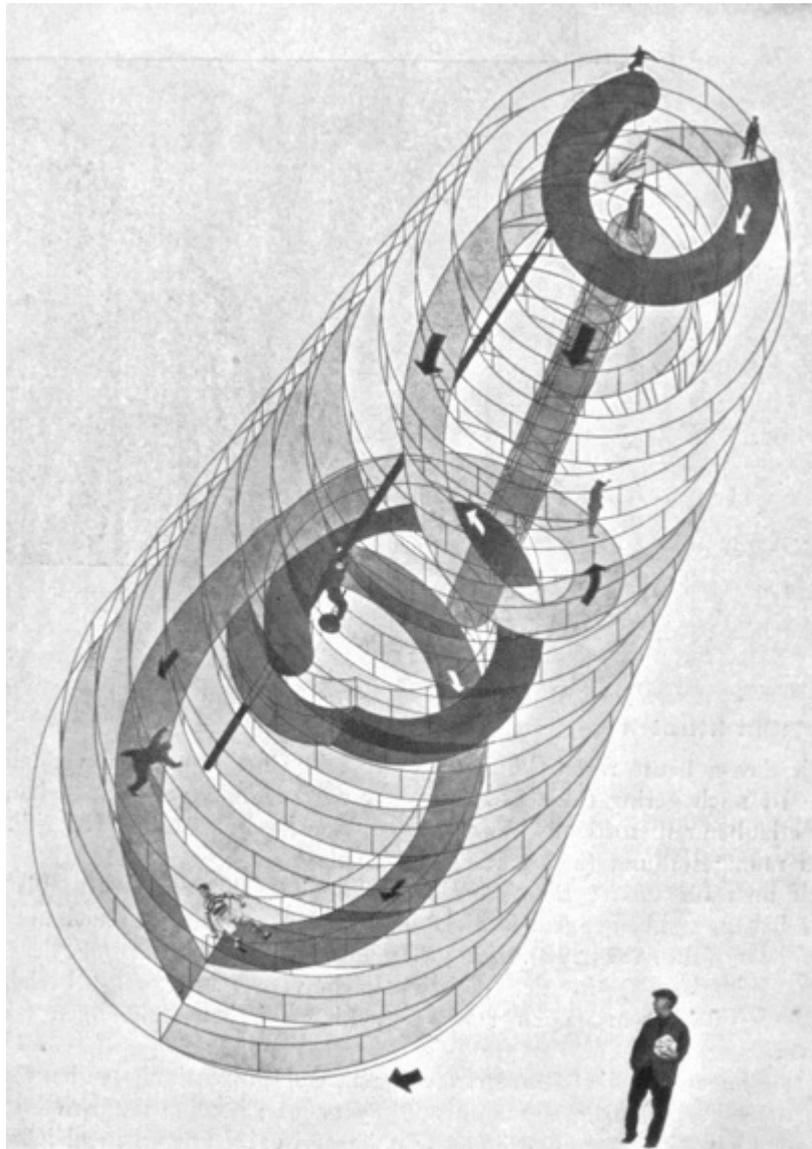
And our cities? walls, walls, WALLS...

We will have NO MORE WALLS, these armories for body and soul, this whole armorized civilization; with or without ornament. We want:

1. Transformation of the surrounding area of space into cities.
2. Liberation from the ground, abolition of the static axis.
3. No walls, no foundations.
4. A system of spans (tension) in free SPACE.
5. Creation of new kinds of living, and, through them, the demands which will remould society.

We are satiated with architecture. We want no new editions, be they ever so well contrived. Instead of the old bedizened single-faced models, plain four-faced models; for baroque curves, straight lines; for ogival windows, rectangular windows. The expert is bankrupt. What interests everyone is: how does one LIVE among these curved or straight walls? from what sort of life, of NEW life, do these four or x faces arise?

26. Friedrich Kiesler, *Contemporary Art applied to the Store and its Display*, New York 1930, S. 48, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



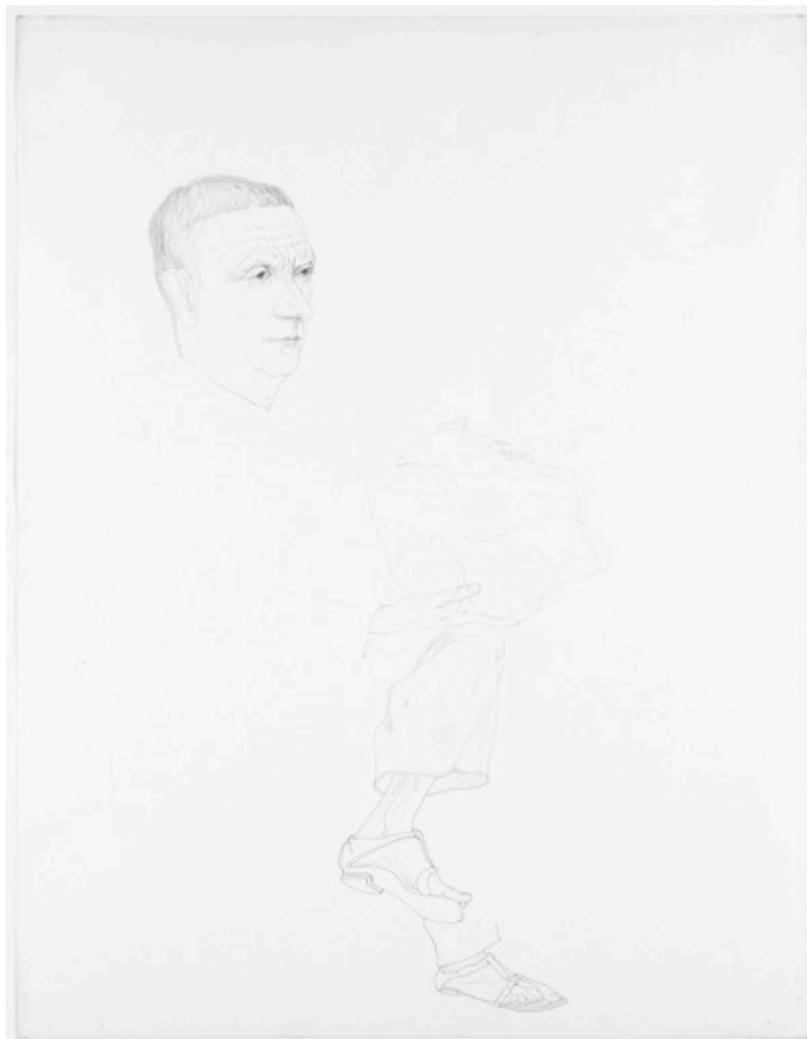
27. László Moholy-Nagy, *Kinetisch konstruktives System* (1928), in: Ders., *Von Material zu Architektur* (1929), Mainz/Berlin 1968, Abb. 178, © 2015, Pro Litteris, Zurich



28. Stefi Kiesler, Theo und Nelly van Doesburg, Hans Arp, Friedrich Kiesler in Paris (1930), Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



29. Stefi Kiesler, Nelly van Doesburg, Friedrich Kiesler, Theo van Doesburg, Hans Arp (Meudon 1930), Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



107.1963



Digital Image © 2010 MoMA, N.Y.

This image will display properly on a monitor calibrated to 5500K, 2.2 gamma when using the embedded working space profile

30. Friedrich Kiesler, *Hans Arp* (1947), Bleistift auf Papier, 65,2 × 50,1 cm, Museum of Modern Art, New York, Schenkung D.S. und R.H. Gottesmann Foundation, Acc. no.: 107.1963. Digital image © (2015) The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florenz, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



31. New York 1942: von links nach rechts, erste Reihe: Stanley W. Hayter, Leonora Carrington, Friedrich Kiesler, Kurt Seligmann; zweite Reihe: Max Ernst, Amédée Ozenfant, André Breton, Fernand Léger, Berenice Abbott; dritte Reihe: Jimmy Ernst, Peggy Guggenheim, John Ferren, Marcel Duchamp, Piet Mondrian, Fotografie: Herman Landshoff, Philadelphia Museum of Art, in: Paris 1996, Abb. S. 257



106.1963.a-i



Digital Image © 2008 MoMA, N.Y.

This image will display properly on a monitor calibrated to 5500 K, 2.2 gamma when using the embedded working space profile.

32. Friedrich Kiesler, *Marcel Duchamp* (1947), Bleistift auf Papier, 8teilig in Holzrahmen, Maße des Rahmens 227,65 × 99,38 × 32,7 cm, Museum of Modern Art, New York, Schenkung D. S. und R. H. Gottesmann Foundation, Acc. No. 106.1963.a-i. Digital image © (2015) The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florenz, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien

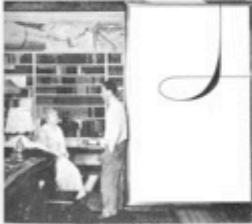
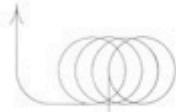
DESIGN — CORRELATION

FREDERICK J. KIESLER

Architecture is control of space.
An Ensl-painting is illusion of Space-Reality.
Duchamp's Glass is the first cross-painting of space.



From hand-painted glass pictures of the middle ages



to 1920's

Transition by Mrs. Anderson & others in the
Living room of a colonial house in the U.S.A.

Structural framing on glass pane of the suspension tower, Grand Duchamp's

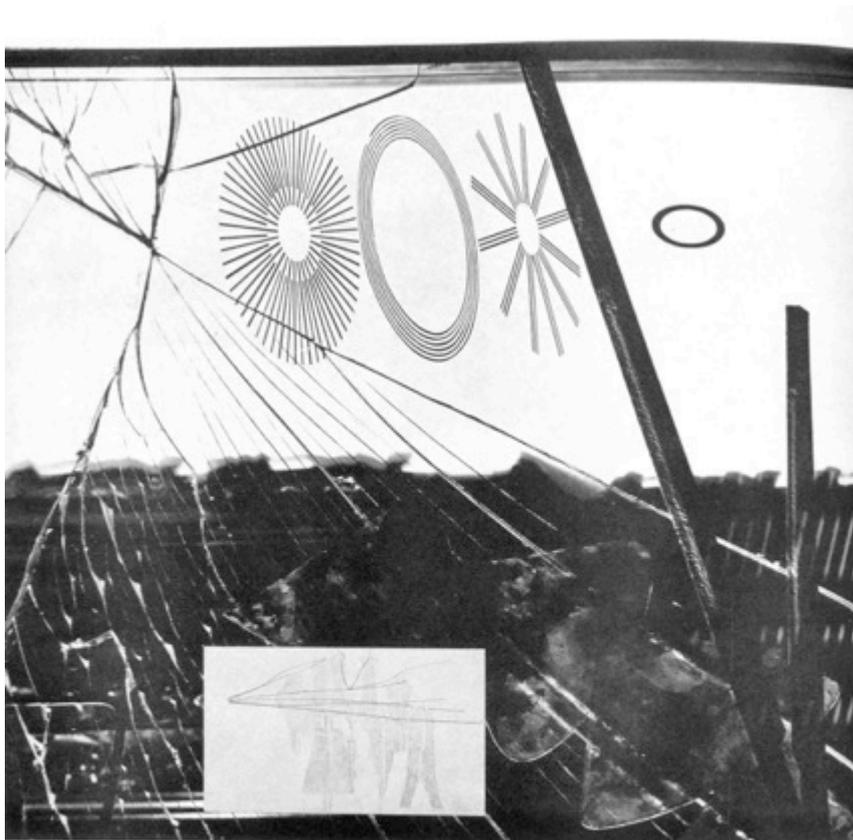


from 1887 at Bascetta, Seine Inférieure, France.



De 1887 à 1910, "La Machine à vapeur" et "Le jeu de l'échiquier" (1910-1912), non datés (avant 1913-1914)

33. Friedrich Kiesler, *Kiesler on Duchamp*, in: *Architectural Record* 81 (1937), H. 5, S. 53, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



This detail and all following photographs of the "Big Glass" have been taken this winter by Berenice Abbott for the Architectural Record, on a special day arranged by the author.

Duchamp's "Big Glass" created 1912-1923 in New York City's Fourteenth Street, known at that time only to a small group, is in 1937 acclaimed by the progressive professionals throughout the world. It surpasses in creative ingenuity any painting since the great Illusion-Builders SEURAT, anticipating it as continuing the line of development Picasso—Miro—Dali, X, Y, Z. It will fit any description such as: abstract, constructivist, real, super-anti-surrealist without being affected. It lives on its own eugenics. It is nothing short of being the masterpiece of the first quarter of twentieth-century painting. It is architecture, sculpture, and painting in ONE. To create such an X-ray painting of space, material and psychic, one needs as a lens (a) oneself, well focused and dusted off, (b) the subconscious as camera obscura, (c) a super-consciousness as sensitizer, and (d) the dash of this trinity to illuminate the scene. The glass plate cracked (1931), cutting strokes across the pane that would have broken any other composition, but not this singular masterpiece of tectonic integration. Strange for the factalist is the magic of subconscious creation with which the outburst of broken glass streaks which now veils the whole picture was anticipated by Marcel Duchamp. A preparatory drawing of 1914 (insert above) already showed radiating lines abstractly superimposed upon the reality of the main theme of the design. But it seems to me that not until the breakage had actually occurred was the cycle of perfect fusion of the subconscious image with its realization completed, and the time ripe to give its message to the public.

We look at it not to interpret its bio-plastic exposition of the upper half of the picture or of the mechanismic lower part: such physis and psychis

34. Friedrich Kiesler, *Kiesler on Duchamp*, in: *Architectural Record* 81 (1937), H. 5, S. 54, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien

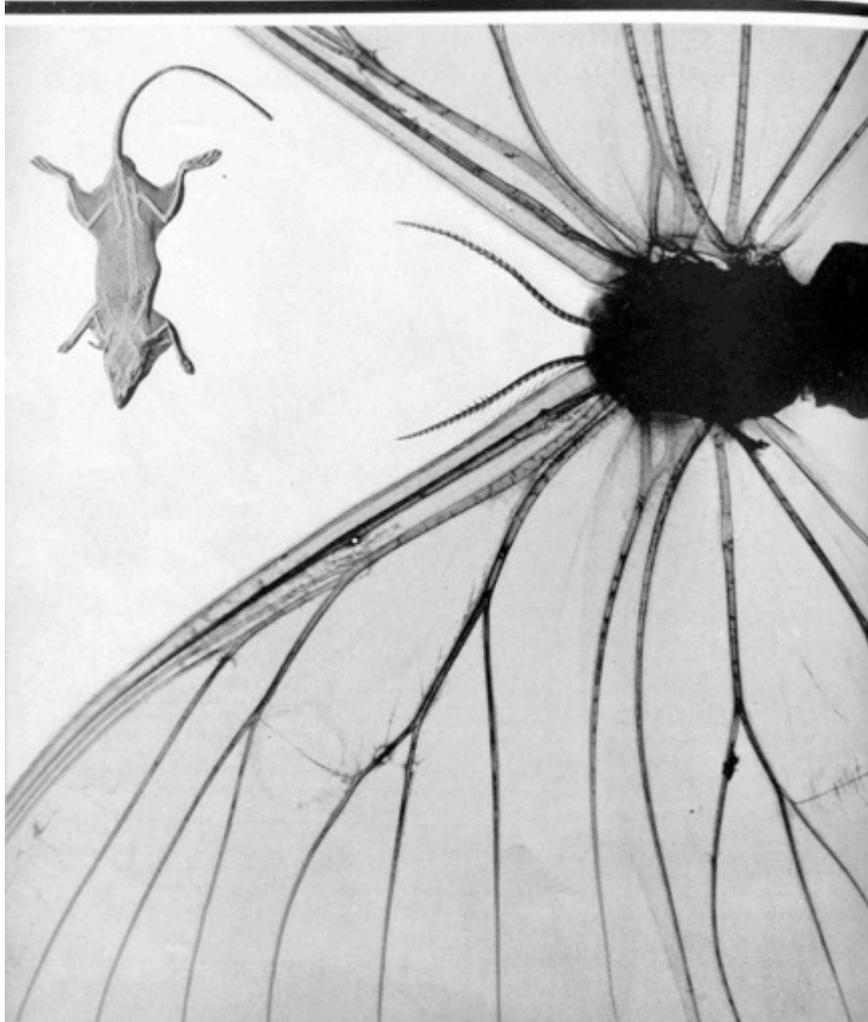


analysis will be readily found here and there, now and later—but I bring to the technicians of design-realization the teaching of its techniques.

Translucent material such as glass being used more and more in contemporary building finds its manufacturing not for commercial but spiritual reasons. [Those who think only in "practical" meanings: dollars and cents, brick and mortar, jobs and publicity—would do well to turn to the very last page of his section. The best way to understand such painting is to look at it with closed eyes and an open mind; or with eyes wide open and the mind like darkness.] Glass is the only material in the building industry which expresses surface-and-space at the same time. Neither brick nor stone, nor steel, nor wood can convey both simultaneously. It satisfies what we need as contemporary designers and builders: an enclosure that is space in half, an enclosure that divides and at the same time links.

Normally one looks through a translucent plate glass from one area into another, but in painting an opaque picture [like this] one also accentuates the space division optically. The painting then seems suspended in midair negating the actual transparency of the glass. It floats. It is in a state of eternal readiness for action, motion and radiation. While dividing the plate glass into areas of transparency and non-transparency, a spatial balance is created between stability and mobility. By way of such apparent contradiction the designer has based his conception on nature's law of simultaneous gravitation and flight.

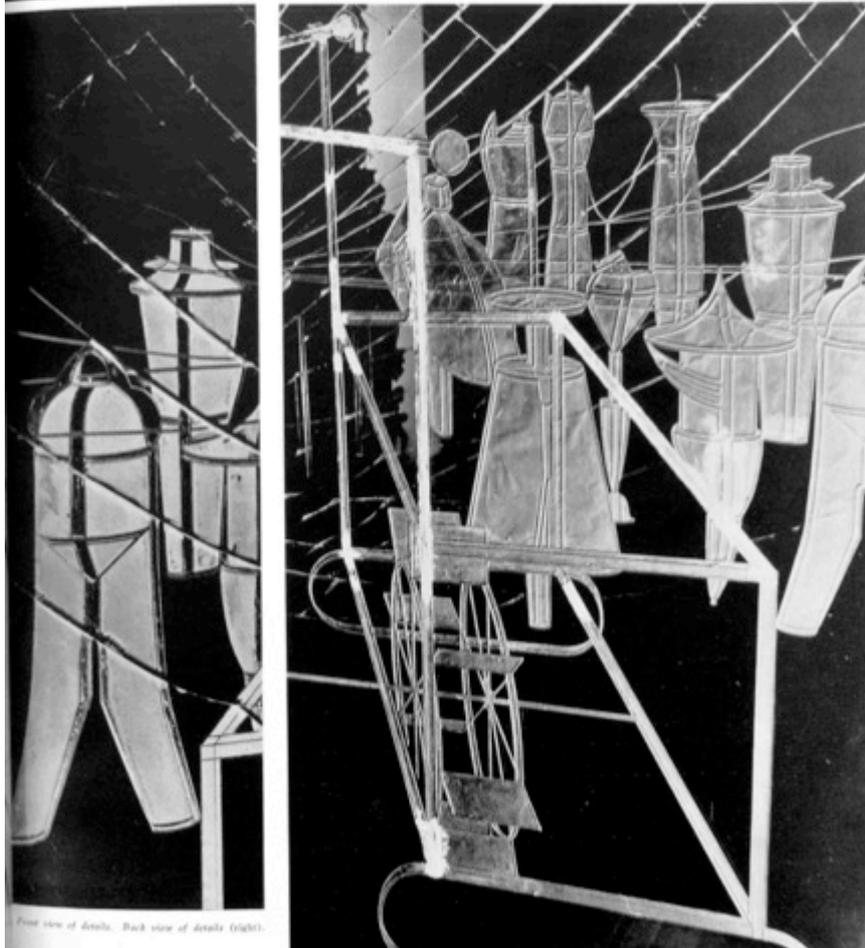
35. Friedrich Kiesler, *Kiesler on Duchamp*, in: *Architectural Record* 81 (1937), H. 5, S. 55, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



36. Friedrich Kiesler, *Kiesler on Duchamp*, in: *Architectural Record* 81 (1937), H. 5, S. 56, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien

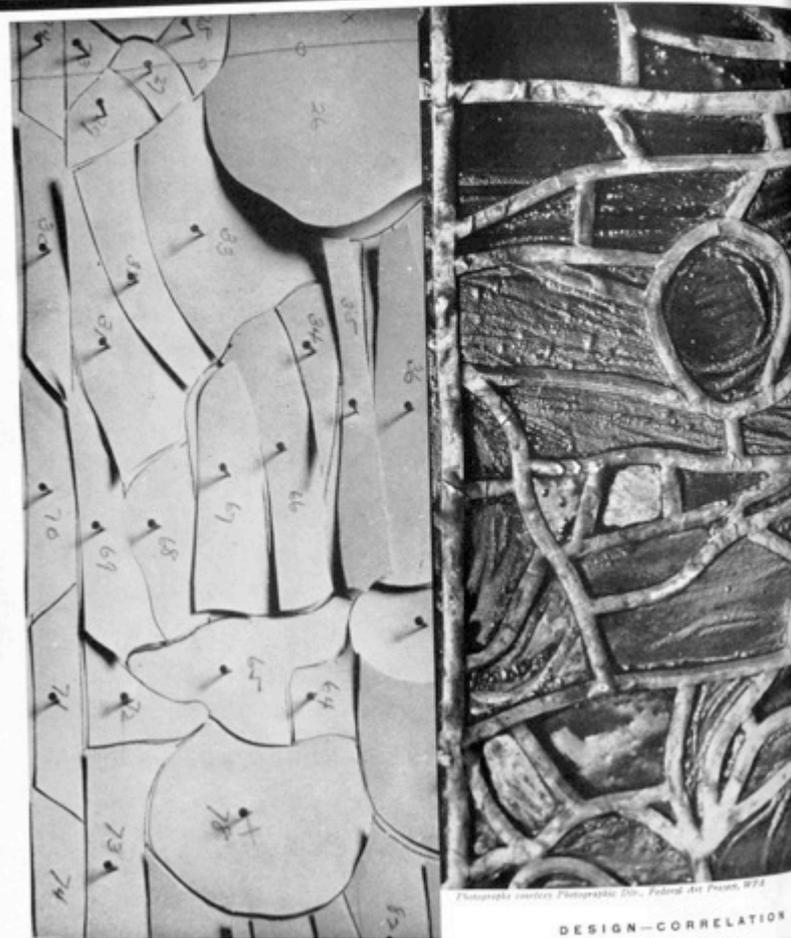
heavier and lighter lines that divide all shapes and at the same time link them! Technically they are held fast to the glass-back-surface by mastic or cooled-off white lead. That is unimportant, because you may and will invent your own mastic and the Marsalimpoint should not be imitated; but important is its spirit, guiding 'lost sheep and collective herd back to juicy roots embedded in nature's creative subconscious instead of encouraging them to take refuge in re-search and statelicking.

The structural way of painting is Duchamp's invention. Anybody who designs space (forms) knows the pre-conscious command for sharp contour, exact contour, unmistakable accentuation of shape horizons. Areas between the boundaries are here, not brushed, but once and a million times tampered to give a vibrant mass of luminous details, transparent, lucidly shivering with its tender layers of color-coverings.



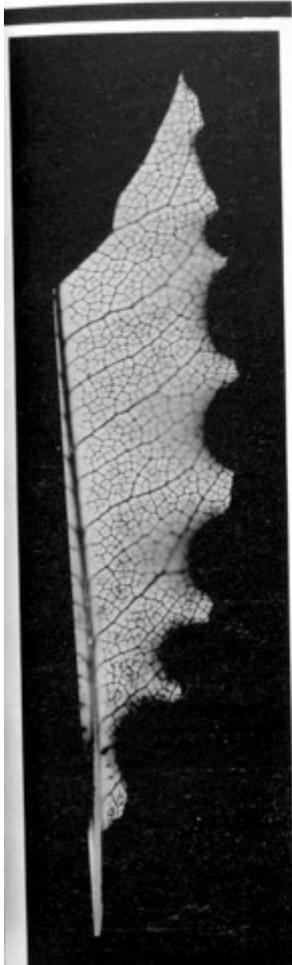
37. Friedrich Kiesler, *Kiesler on Duchamp*, in: *Architectural Record* 81 (1937), H. 5, S. 57, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien

Marcel Duchamp's plate glass picture carries its structural paint technique only on one side (back) of the glass pane. The plate glass as a whole is heated, in the stained glass windows of the middle ages the large windows were composed of small pieces of colored glass held together by small structural members of lead, soldered together with an approximate composition of forty per cent lead and sixty per cent tin. The artist's design is reproduced in flux (crown glass) which is mixed with colored powder and applied only on the (front) glass surface. It melts in the heat of the kiln (about 900 in flux (crown glass) which is mixed with colored powder and applied only on the (front) glass surface. It melts in the heat of the kiln (about 900 degrees) and is bound insensibly to the glass. First, the whole design is cut into a pattern of paper templates. Later, they are replaced by glass pieces of precisely the same shape, spaced by an outline that has the exact thickness of the center wall of the I-shaped frame-bar. The color less pieces of the bar which is visible to the eye has the width of the standard flange of the same frame-bar. Marcel Duchamp has simplified such antiquated techniques, and outmoded them with his new method of "structural painting."



38. Friedrich Kiesler, *Kiesler on Duchamp*, in: *Architectural Record* 81 (1937), H. 5, S. 59, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien

vascular veins and to the chlorophyll-bearing cells that carry on the work of photo-synthesis. The veins are merely the extensions into the leaf of the chief elements of the stem. They form the framework of the leaf, as well as the complex network of highways for the transportation of materials between the blade as a whole and the stem. They help to create TUR-
GOR, the resistance-rigidity of plant-structures.



Stained glass window design showing width of contour equal to width of came-lead bar.



To cut templates a special scissors with double-edge blades is used. Distance of double edge equals thickness of the center wall of



the came-lead used for framing.



Glass pieces being put into the came-lead.



Detail of a completed stained glass window showing thickness of lead contour joints and bracing-bars.

39. Friedrich Kiesler, *Kiesler on Duchamp*, in: *Architectural Record* 81 (1937), H. 5, S. 60, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



40. Friedrich Kiesler, Skizze zur *Salle de Superstition* (1947) aus dem Katalog *Le Surréalisme en 1947* zur *Exposition Internationale du Surréalisme*, Galerie Maeght, Paris 1947, S. 132f., © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



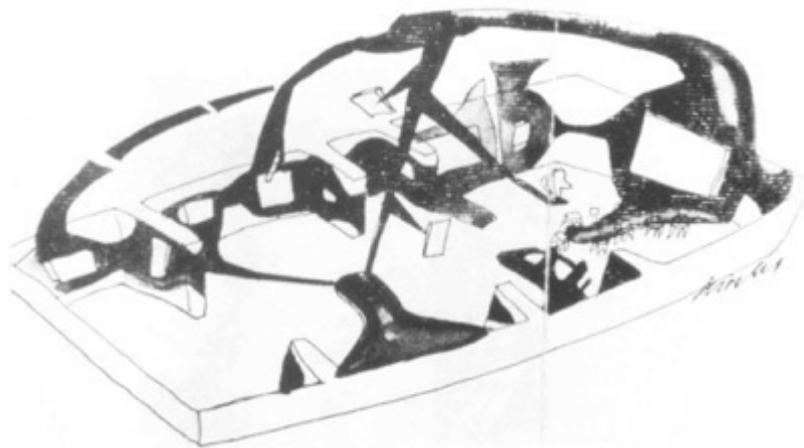
41. Max Ernst, *Euclid* (1945), Abbildung aus dem Katalog *Le Surréalisme en 1947* zur *Exposition Internationale du Surréalisme*, Galerie Maeght, Paris 1947, Taf. XXXVII, © 2015, Pro Litteris, Zurich



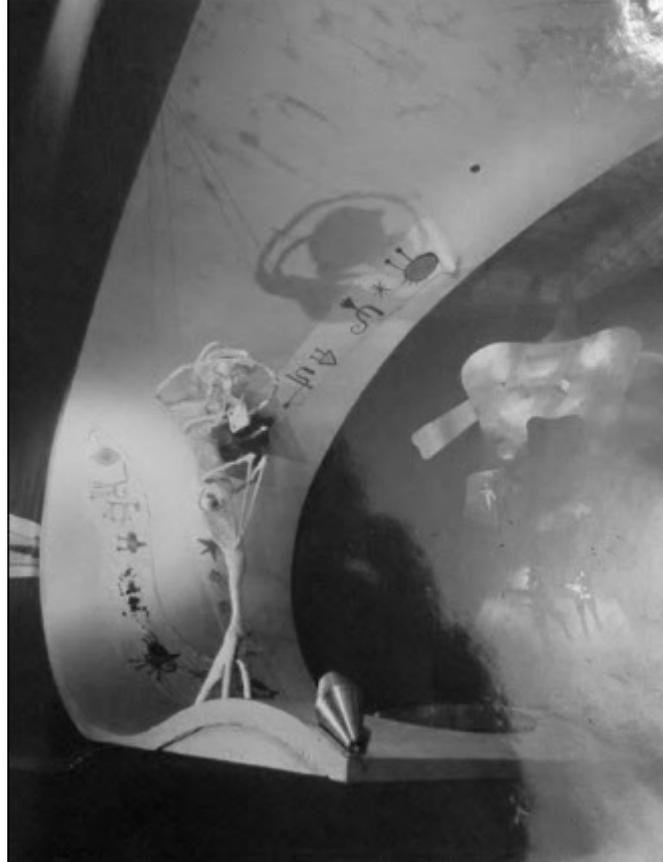
42. Friedrich Kiesler, *Art of This Century, Surrealistische Galerie* (1942), Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, PHO 241/0_78



43. Friedrich Kiesler, *Art of This Century, Surrealistische Galerie* (1942), Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, PHO 339/0



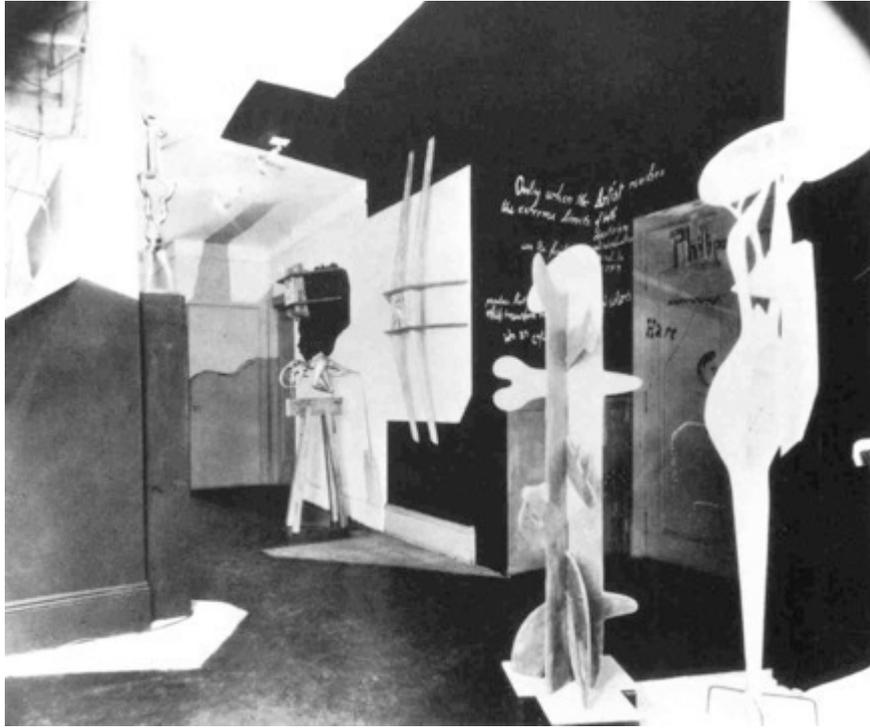
44. Friedrich Kiesler, Plan der Ausstellung *Blood Flames* (1947),
Hugo Gallery New York, Umschlag des Ausstellungskatalogs,
© Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



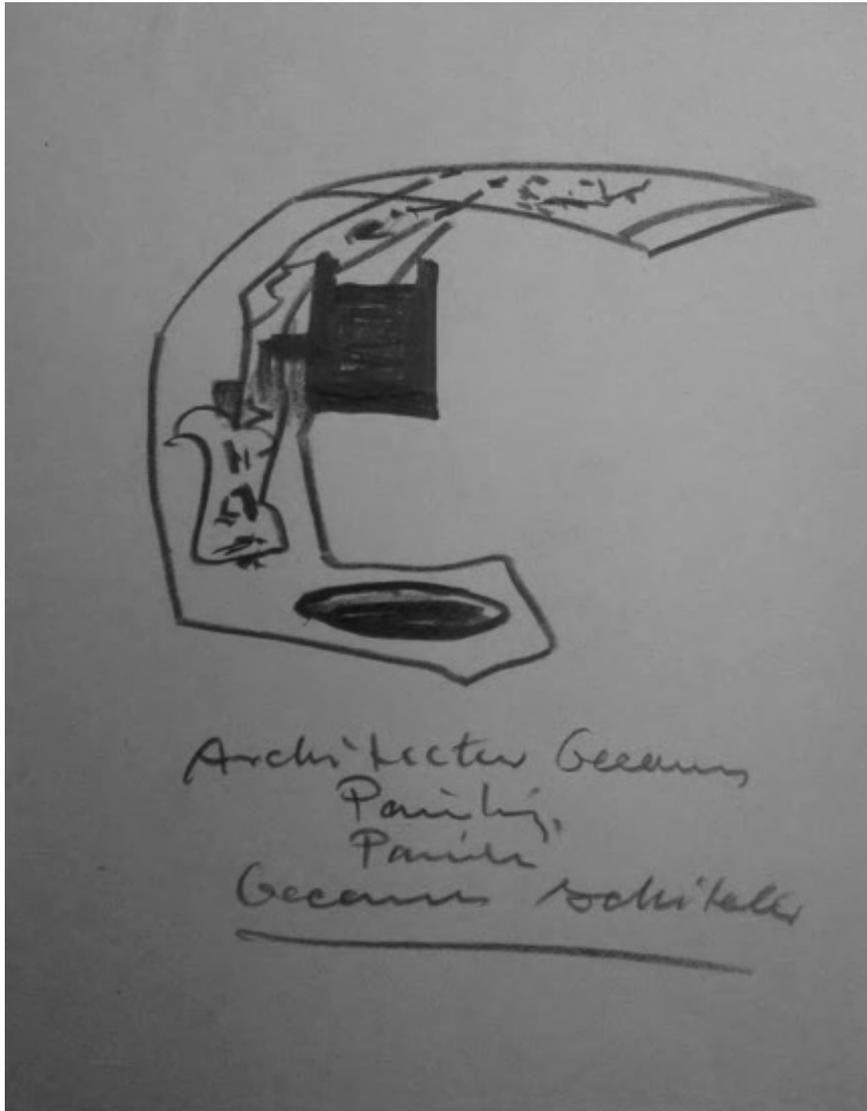
45. Friedrich Kiesler, *Salle de Superstition*, *Exposition Internationale du Surréalisme*, Galerie Maeght, Paris (1947), Fotografie: Remy Duval, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, PHO 973



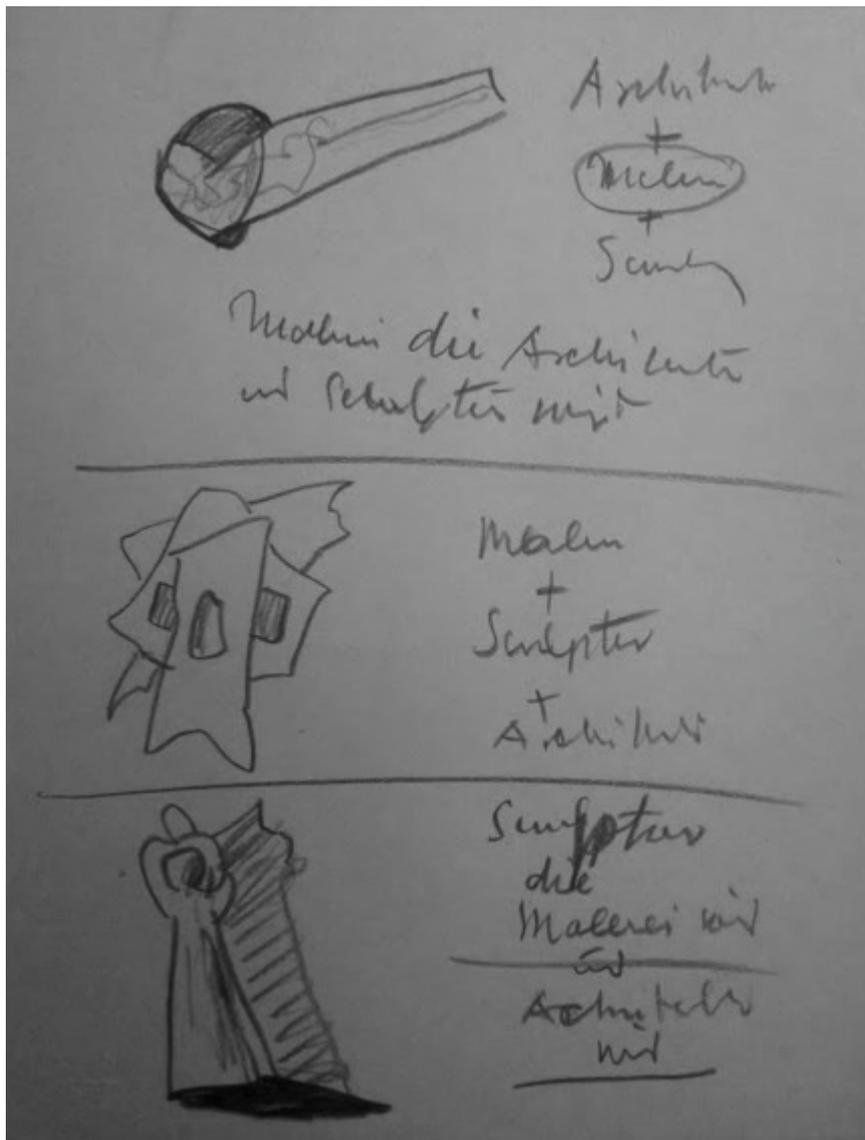
46. Friedrich Kiesler, Ausstellung *Blood Flames*, Hugo Gallery, New York (1947), Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



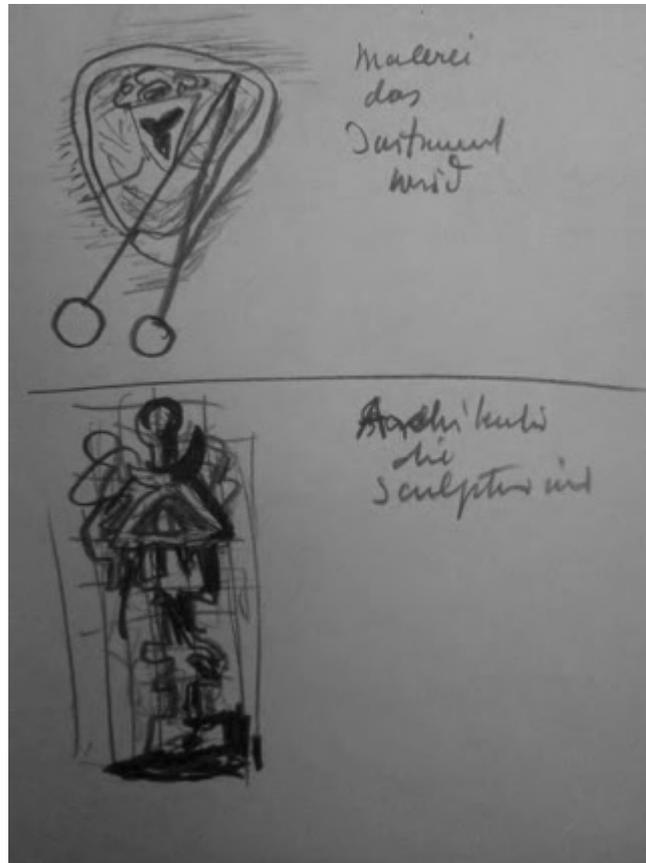
47. Friedrich Kiesler, Ausstellung *Blood Flames*, Hugo Gallery, New York (1947), Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



48. Friedrich Kiesler, Skizze zur *Réalité Plastique* (1947), Bleistift auf Papier, 28 × 21,5 cm, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, SFP 1195



49. Friedrich Kiesler, Skizze zur *Réalité Plastique* (1947), Bleistift auf Papier, 28 × 21,5 cm, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, SFP 1193



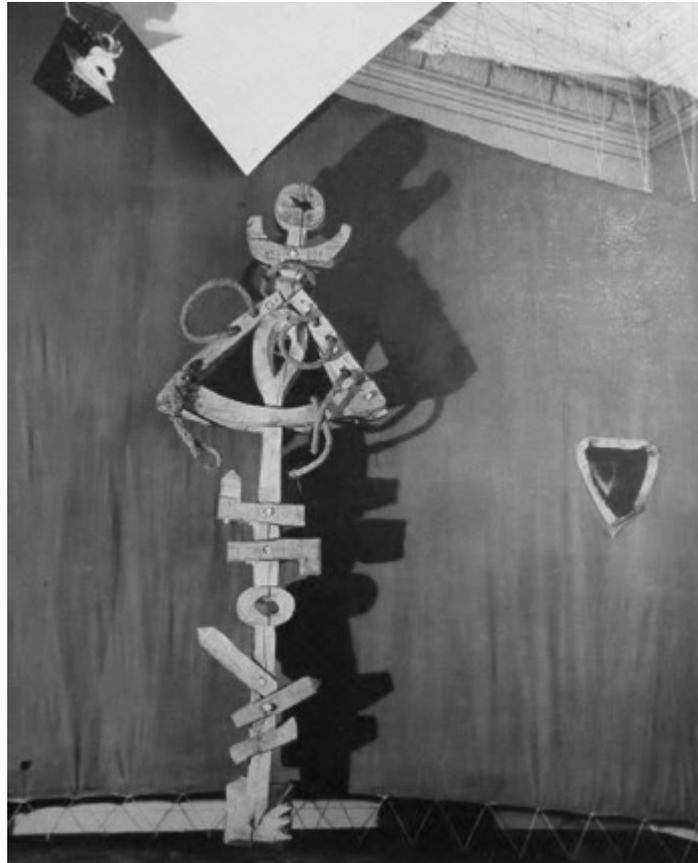
50. Friedrich Kiesler, Skizze zur *Réalité Plastique* (1947), Bleistift auf Papier, 28 × 21,5 cm, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, SFP 1197



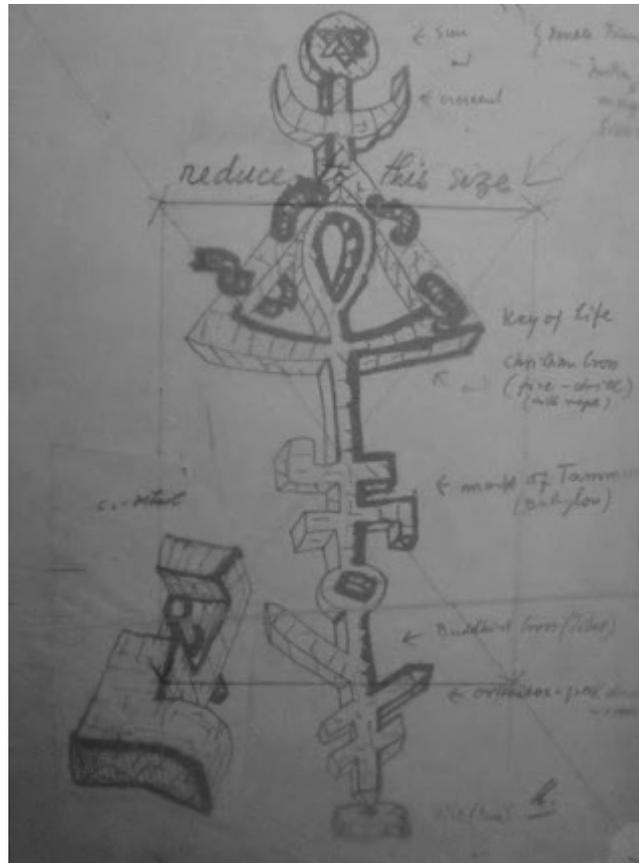
51. Marcel Duchamp, Hauptraum der *Exposition Internationale du Surréalisme*, Galerie Beaux-Arts, Paris (1938), in: Schneede 2006, Abb. S. 210, © Succession Marcel Duchamp / 2015, Pro Litteris, Zurich, Fotografie: Denise Bellon, © les films de l'équinoxe- fonds photographique Denise Bellon



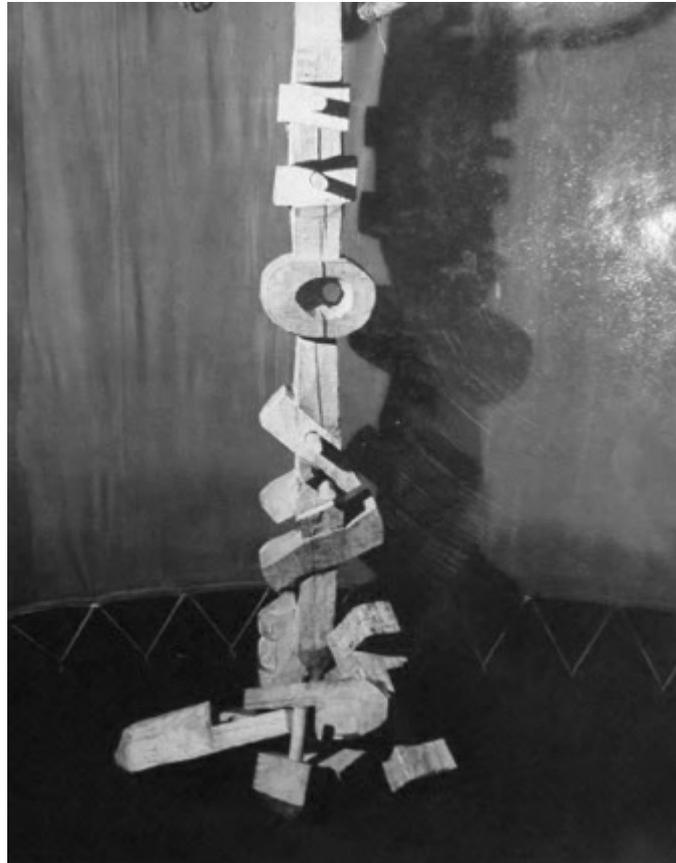
52. Marcel Duchamp, Installation der Ausstellung *First Papers of Surrealism*, White Law Reid Mansion, New York (1942), in: Paris 1996, Abb. S. 136, © Succession Marcel Duchamp / 2015, Pro Litteris, Zurich, Fotografie: John Schiff, Courtesy of the Leo Baeck Institute



53. Friedrich Kiesler, *Totem of all Religions*, *Salle de Superstition*, *Exposition Internationale du Surréalisme*, Galerie Maeght, Paris (1947), Fotografie: Willy Maywald, ©Association Willy Maywald / 2015, Pro Litteris, Zurich, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, PHO 926/0



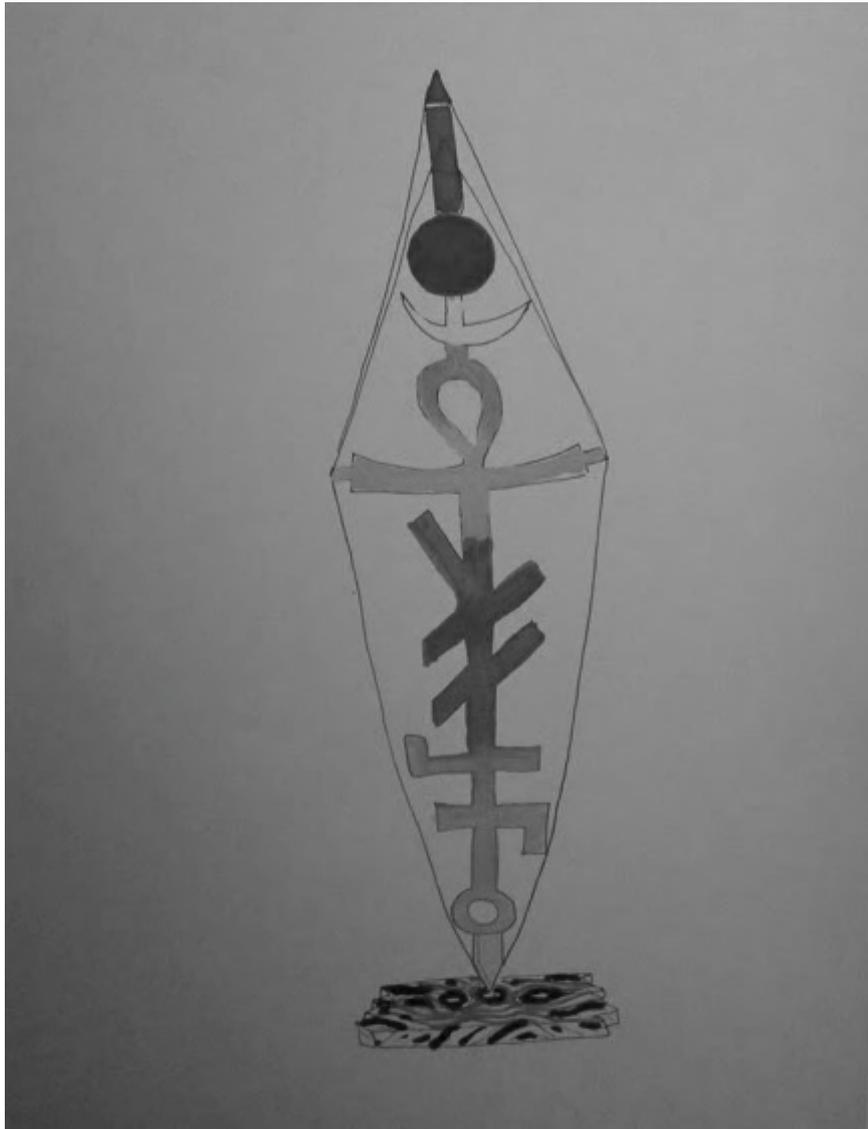
54. Friedrich Kiesler, Studie für *Totem of all Religions* (1947),
Tusche auf Papier, 37 × 24,2 cm, © Österreichische Friedrich und
Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, SFP 1208



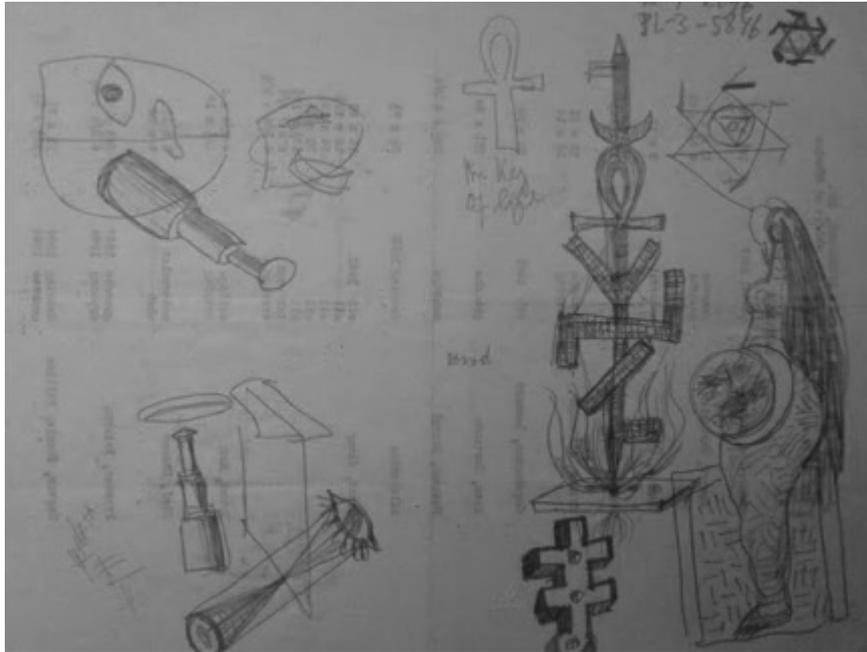
55. Friedrich Kiesler, *Totem of all Religions*, *Salle de Superstition*, *Exposition Internationale du Surréalisme*, Galerie Maeght, Paris (1947), Fotografie: Willy Maywald ©Association Willy Maywald / 2015, Pro Litteris, Zurich, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, PHO 927/0



56, Friedrich Kiesler, *Totem of all Religions*, *Salle de Superstition*, *Exposition Internationale du Surréalisme*, Galerie Maeght, Paris (1947), Fotografie: Willy Maywald © Association Willy Maywald / 2015, Pro Litteris, Zurich, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, PHO 928/0



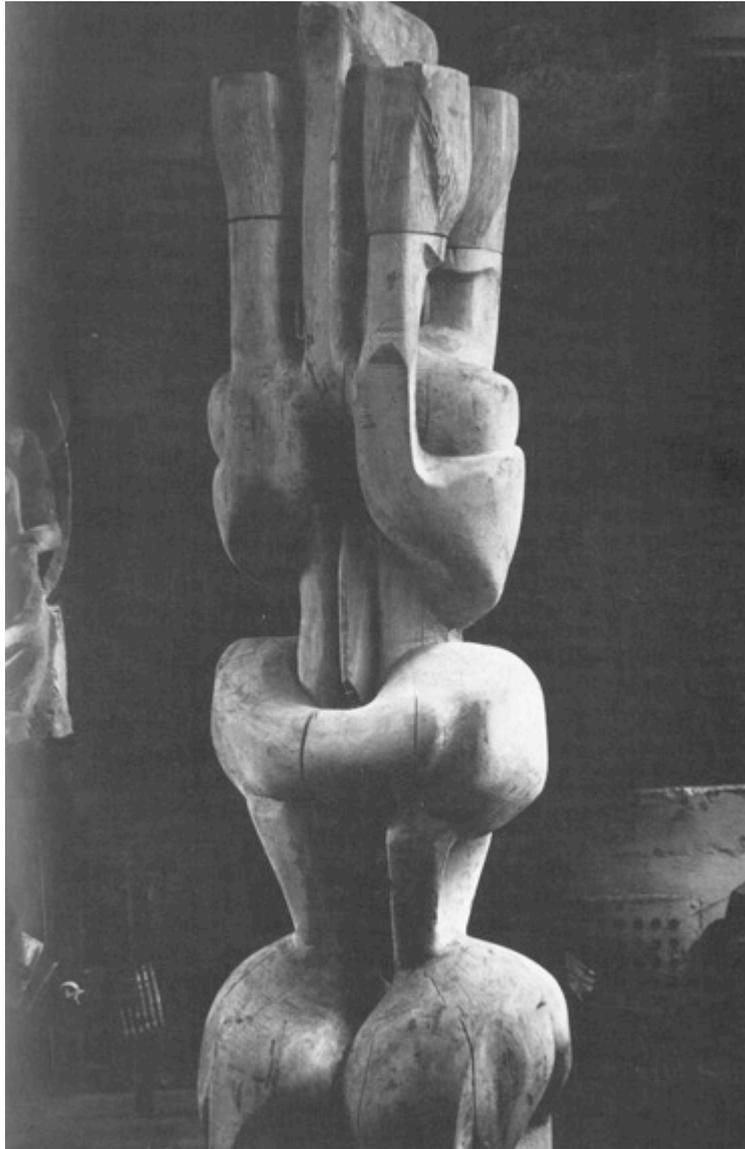
57. Friedrich Kiesler, Studie für *Totem of all Religions* (1947),
Gouache, 34 × 25,3 cm, © Österreichische Friedrich und Lillian
Kiesler-Privatstiftung, Wien, SFP 1123



58. Friedrich Kiesler, Studie für *Totem of all Religions* (1947),
Bleistift auf Papier, 25,5 × 34 cm, © Österreichische Friedrich und
Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, SFP 1201



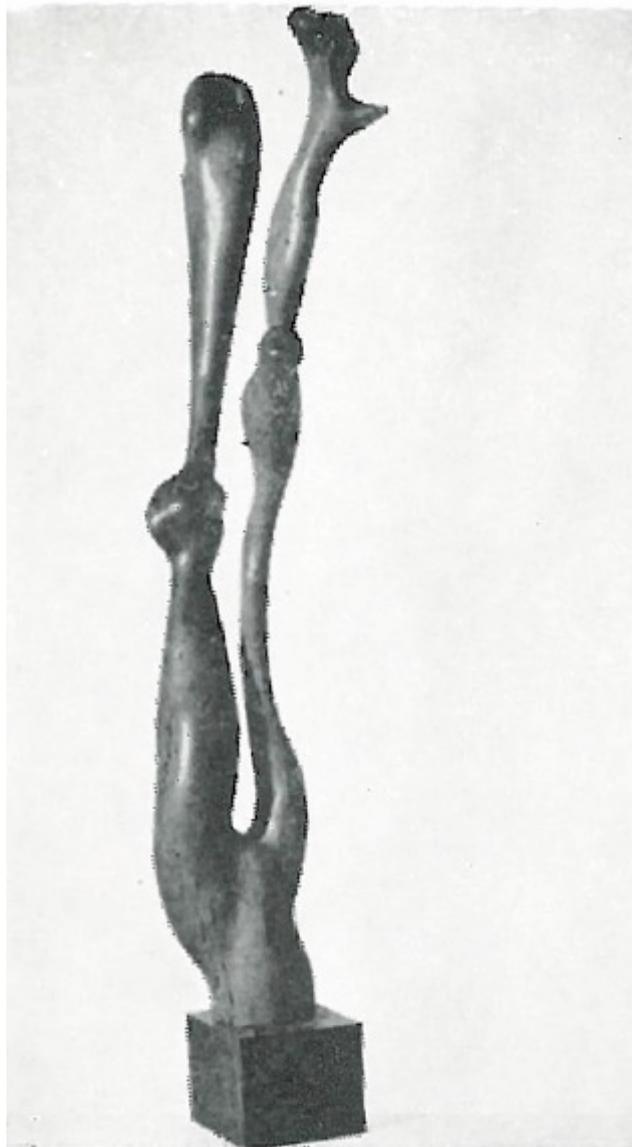
59. Friedrich Kiesler mit *Totem of all Religions* in der *Exposition Internationale du Surréalisme*, Galerie Maeght, Paris (1947),
Fotografie: Willy Maywald ©Association Willy Maywald / 2015, Pro
Litteris, Zurich, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian
Kiesler-Privatstiftung, Wien, PHO 928/0



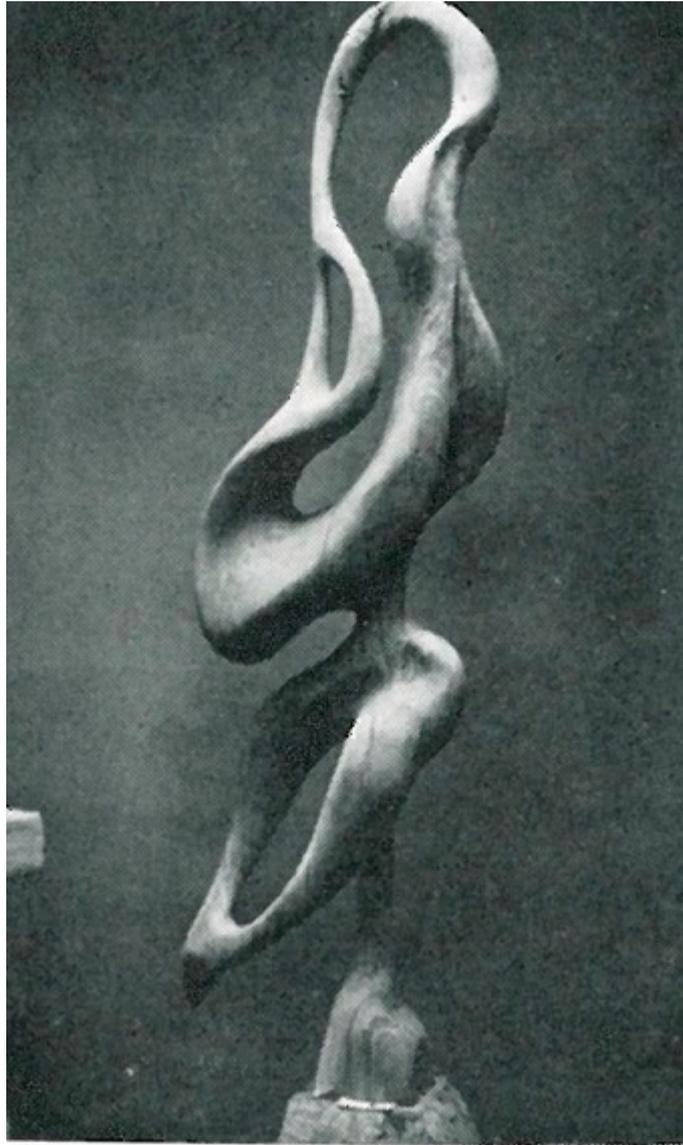
60. Etienne Martin, *Grand Couple* (1946), Holz, 215 × 60 × 50 cm, Sammlung Michel Tapié, Paris, in: (Ausst. Kat.) *Etienne Martin*, Kunsthalle Bern 1963, Abb. 6, © 2015, Pro Litteris, Zurich



61. Etienne Martin, *L'arbre* (1953), Bronze, 224 × 125 × 60 cm, Sammlung M. Couturier, Paris, in: (Ausst. Kat.) *Etienne Martin*, Kunsthalle Bern 1963, Abb. 12, © 2015, Pro Litteris, Zurich



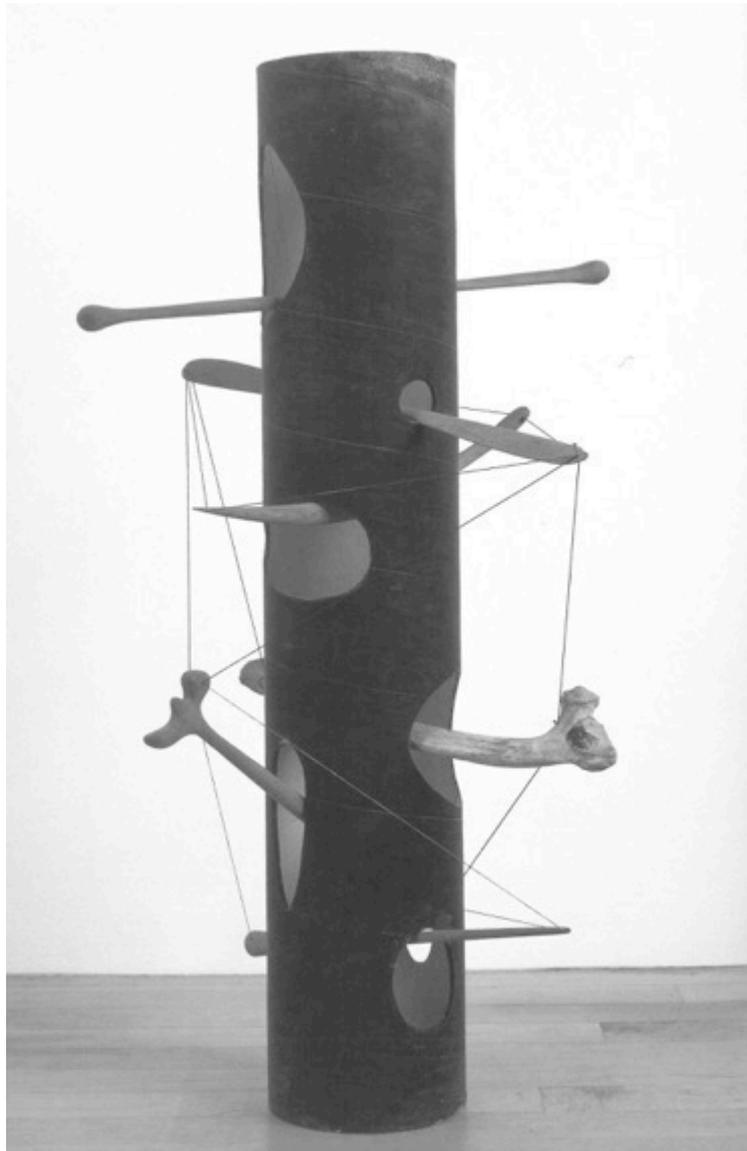
62. François Stahly, *Les Pousses* (1941–1945), Holz,
98 × 22 × 18 cm, Sammlung Paul Breton, in: (Ausst. Kat.), François
Stahly, Musée des Arts Décoratifs, Paris 1966, o.S., © 2015, Pro
Litteris, Zurich



63. François Stahly, *L'Ange* (1946–1949), Holz, 250 × 70 × 35 cm,
Ankauf durch den Französischen Staat, in: (Ausst. Kat.), *François
Stahly*, Musée des Arts Décoratifs, Paris 1966, o.S., © 2015, Pro
Litteris, Zurich



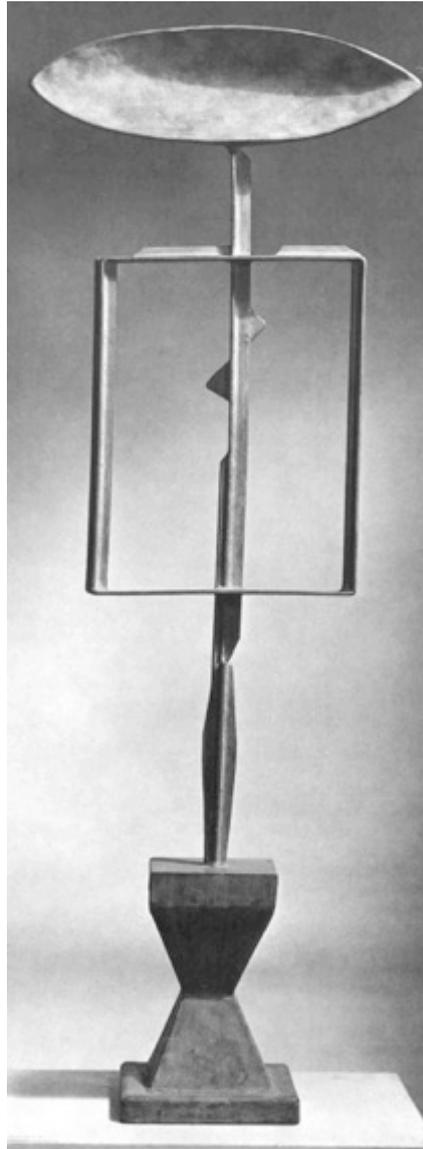
64. Friedrich Kiesler, *Totem of all Religions* (1947), Holz, Seil, 285,1 × 86,6 × 78,4 cm, Museum of Modern Art, New York, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, PHO 936/0



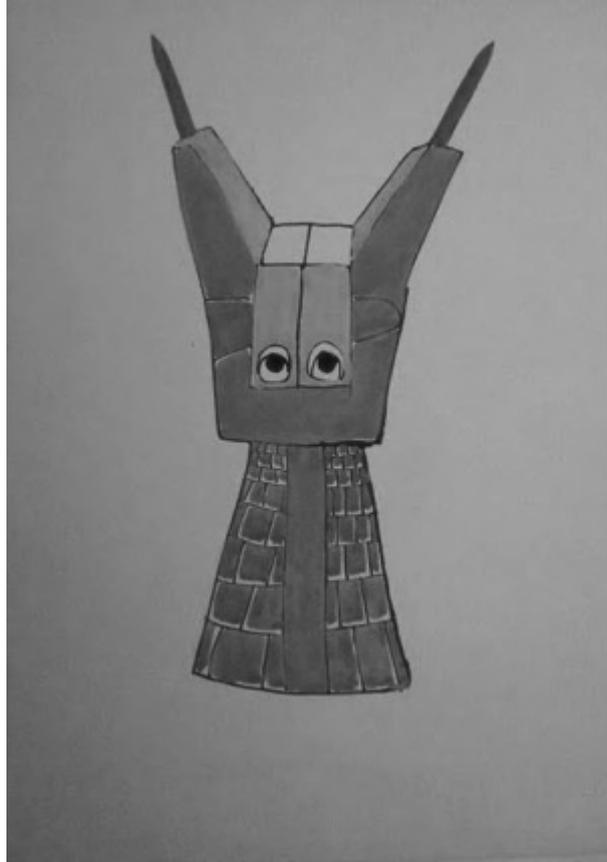
65. Isamu Noguchi, *Monument to Heroes* (1943), bemalter Karton, Knochen, Holz, Seil, 71,7 × 39,3 × 35,5 cm, The Noguchi Museum, New York, Fotografie: Kevin Noble, in: Valerie J. Fletcher (Hg.), *Isamu Noguchi. Master Sculptor*, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington DC, Whitney Museum of American Art, New York, London 2004, Abb. S. S. 68, © 2015, Pro Litteris, Zurich



66. David Smith, *Pillar of Sunday* (1945), bemalter Stahl,
73 × 44 × 24 cm, Indiana University Art Museum, Bloomington,
Fotografie: Ken Strothman, Harvey Osterhoudt, Indiana University
Art Museum, © 2015, Pro Litteris, Zürich



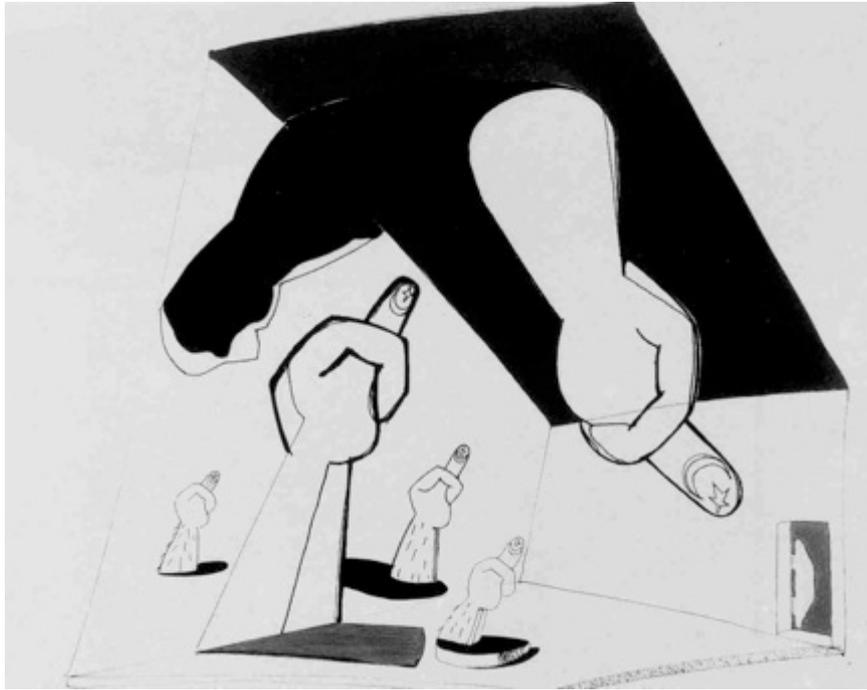
67. David Smith, *The Hero* – 1952 (1951/1952), bemalter Stahl, 187 × 65 × 30 cm, The Brooklyn Museum, New York, Dick S. Ramsey Fund, in: Rubin, *Primitivismus* 1984, S. 663, Abb. 993, © 2015, Pro Litteris, Zurich



68. Friedrich Kiesler, Studie für *Totem of all Religions* (1947),
Gouache, 50 × 60 cm, © Österreichische Friedrich und Lillian
Kiesler-Privatstiftung, Wien, SFP 1121



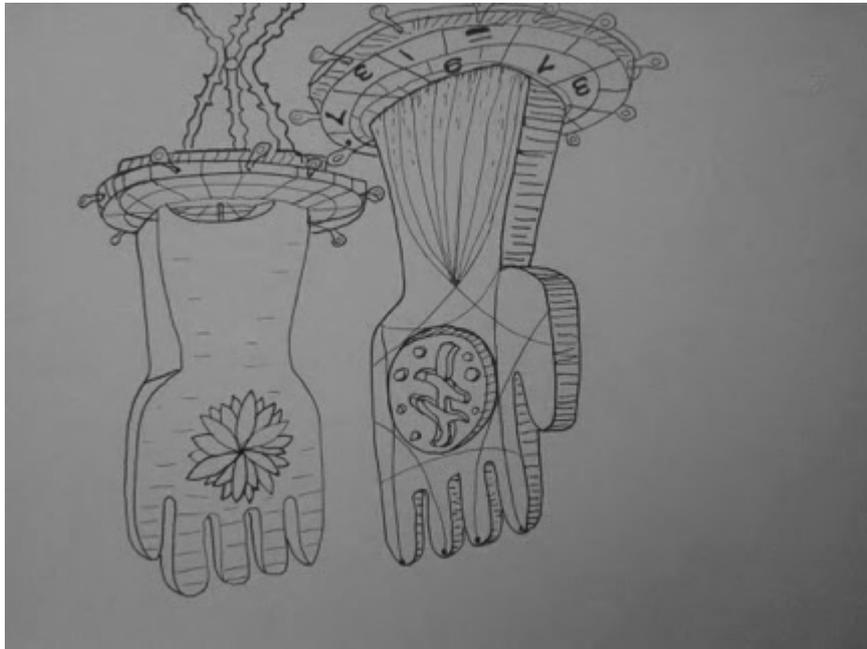
69. Friedrich Kiesler, *Anti-Tabou Figue*, *Exposition Internationale du Surréalisme*, Galerie Maeght, Paris (1947), Fotografie: Denise Bellon, © les films de l'équinoxe- fonds photographique Denise Bellon, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



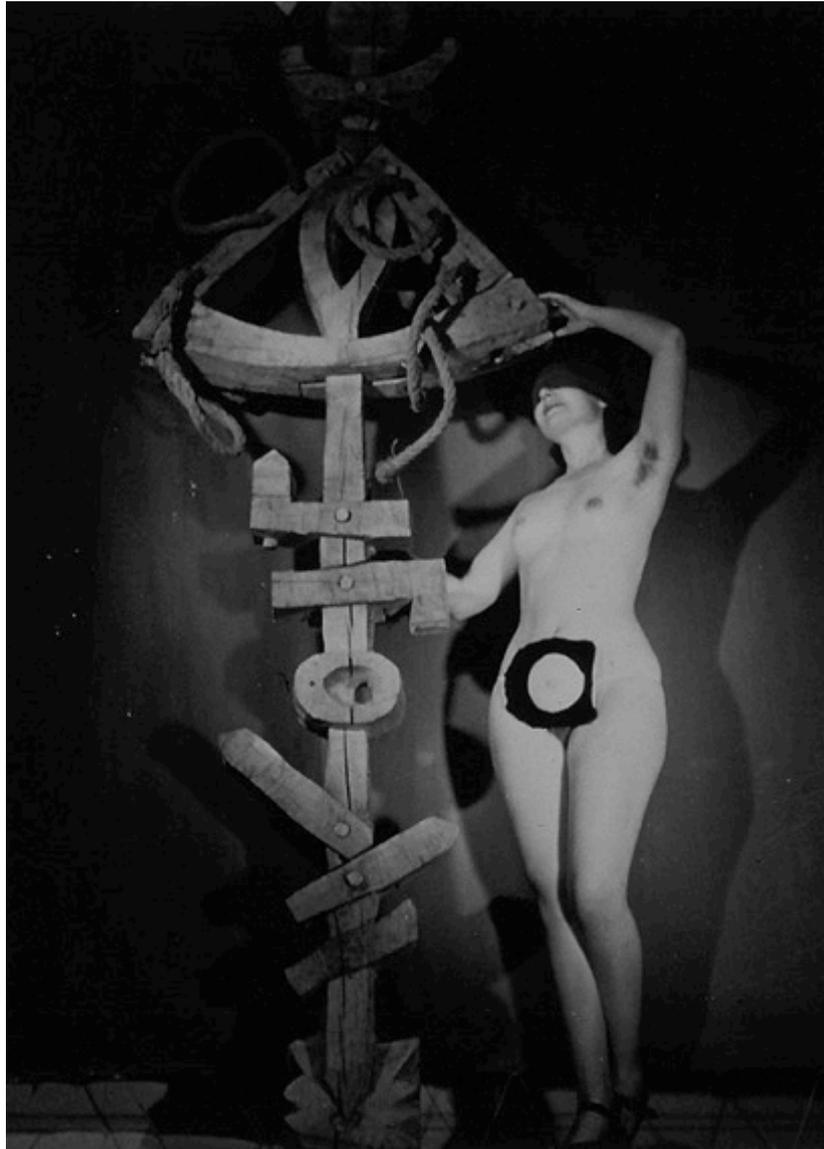
70. Friedrich Kiesler, Studie für *Anti-Tabou Figure* (1947), Gouache und Tusche auf Papier, 50 × 60 cm, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



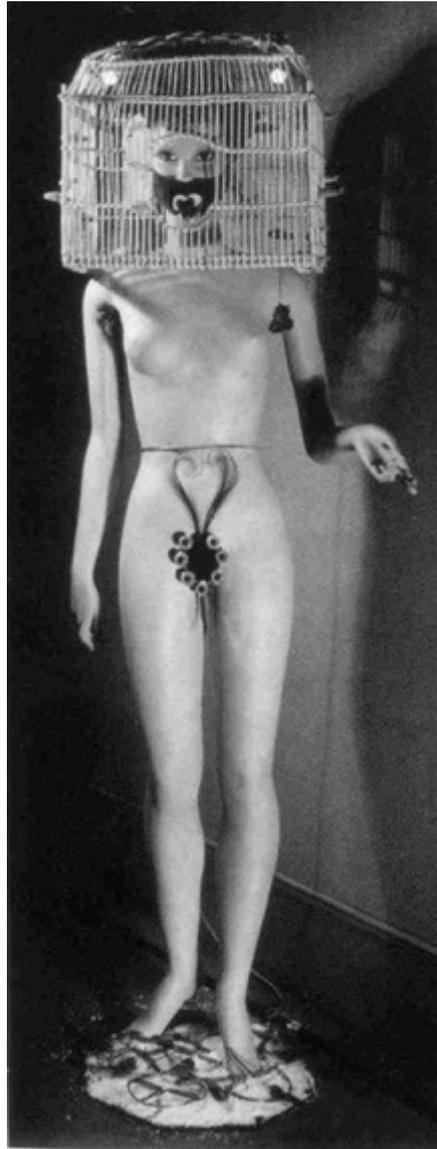
71. Friedrich Kiesler, Studie für *Anti-Tabou Figure* (1947), Tusche auf Papier, 50 × 65,2 cm, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, MFP 1014



72. Friedrich Kiesler, Studie für *Anti-Tabou Figure* (1947), Tusche auf Papier, 25,4 × 33,8 cm, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, SFP 1108



73. Friedrich Kiesler, *Totem of all Religions* und Mannequin mit *Prière de Toucher* von Marcel Duchamp, *Exposition Internationale du Surréalisme*, Galerie Maeght, Paris (1947), Fotografie: Claude Gaspari, Galerie Maeght, in: Paris 1996, S. 124, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



74. André Masson *Mannequin* (1938), Fotografie: Raoul Ubac, gelatin silver print, 22,8 × 9,3 cm, Cleveland Museum of Art, John L. Severance Fund 2007.130, in: Tom E. Hinson, Ian Walker, Lisa Kurzner, *Forbidden Games. Surrealist and Modernist Photography*, Cleveland Museum of Art, New Haven/London 2014, S. 94, Abb. 6 [56], © 2015, Pro Litteris, Zurich



75. Zigoto, Friedrich Kiesler und André Breton vor dem *Totem of all Religions*, *Exposition Internationale du Surréalisme*, Galerie Maeght, Paris (1947), in: Paris 1996, Abb. S. 117, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



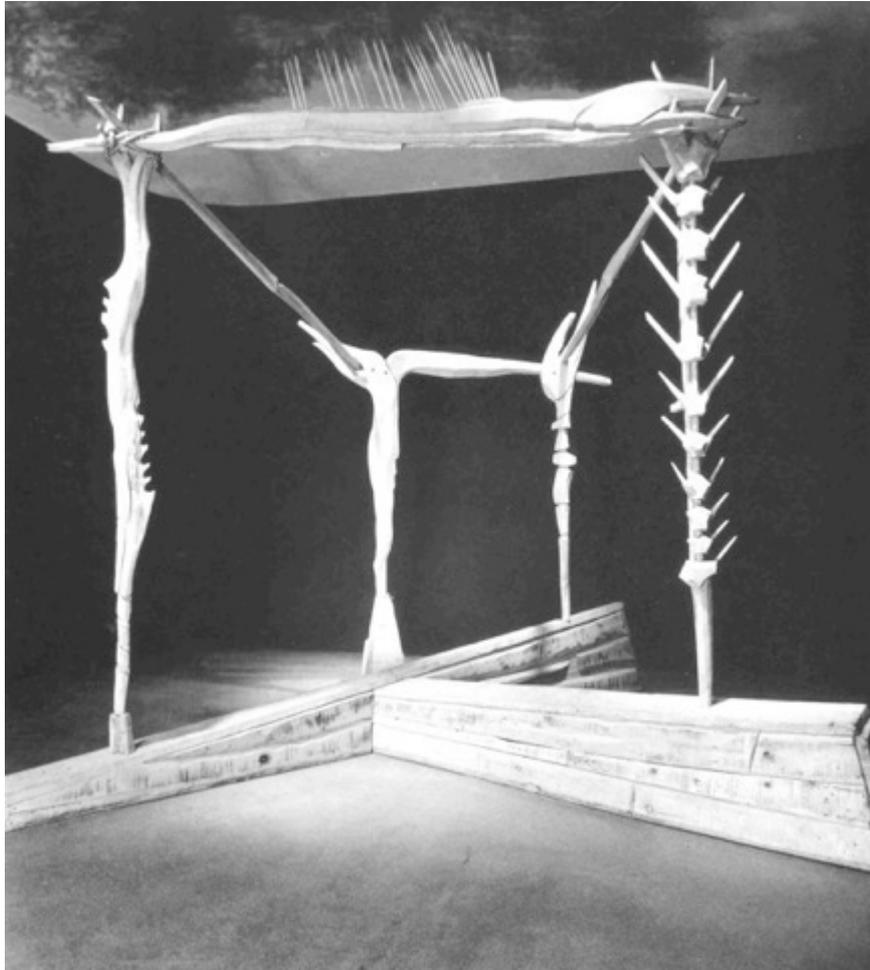
76. Friedrich Kieslers *Galaxy* (1947/1948, 1951) in Nelson Rockefellers Sammlung, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



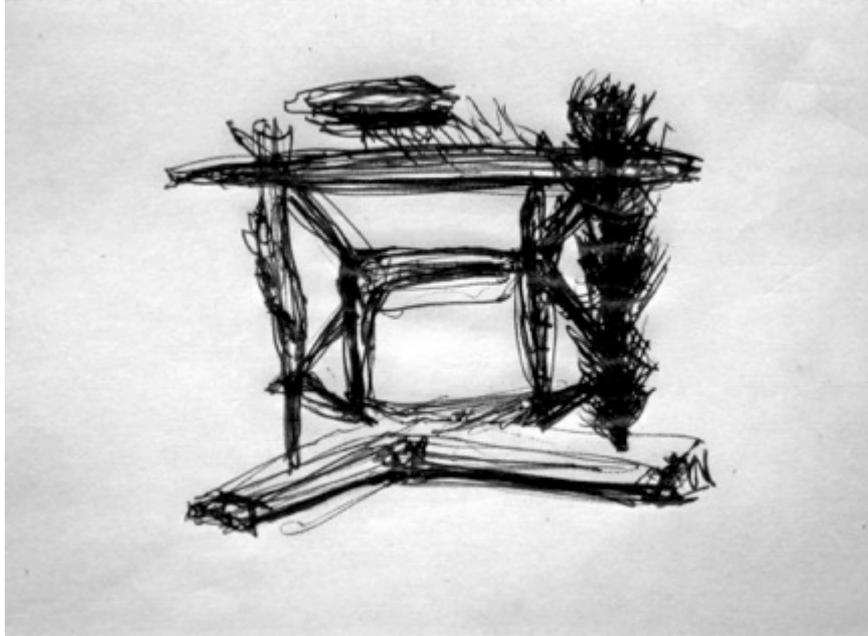
77. Friedrich Kiesler, *Galaxy* für Philip Johnson (1951) neben Johnsons *Glass House*, New Canaan (1949), Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



78. Friedrich Kiesler, Bühnenbild zu Darius Milhaud *The Poor Sailor* (1947), Fotografie: Gottscho Schleisner, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



79. Friedrich Kiesler, *Galaxy* (1947/1948,1951), Holz,
ca. 430 × 380 × 230 cm, Museum of Modern Art, Schenkung Mrs.
Nelson A. Rockefeller, Fotografie © Österreichische Friedrich und
Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



80. Friedrich Kiesler, Studie für *Galaxy* (um 1951), Tinte auf Papier, 12,7 × 20,3 cm, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, KE 4366



81. Friedrich Kiesler, Studie für *Galaxy* (um 1951), Tinte auf Papier, 12,7 × 20,3 cm, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, KE 4365



82. Friedrich Kiesler, *Galaxy*, Detail (1947/1948, 1951), Fotografie
© Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



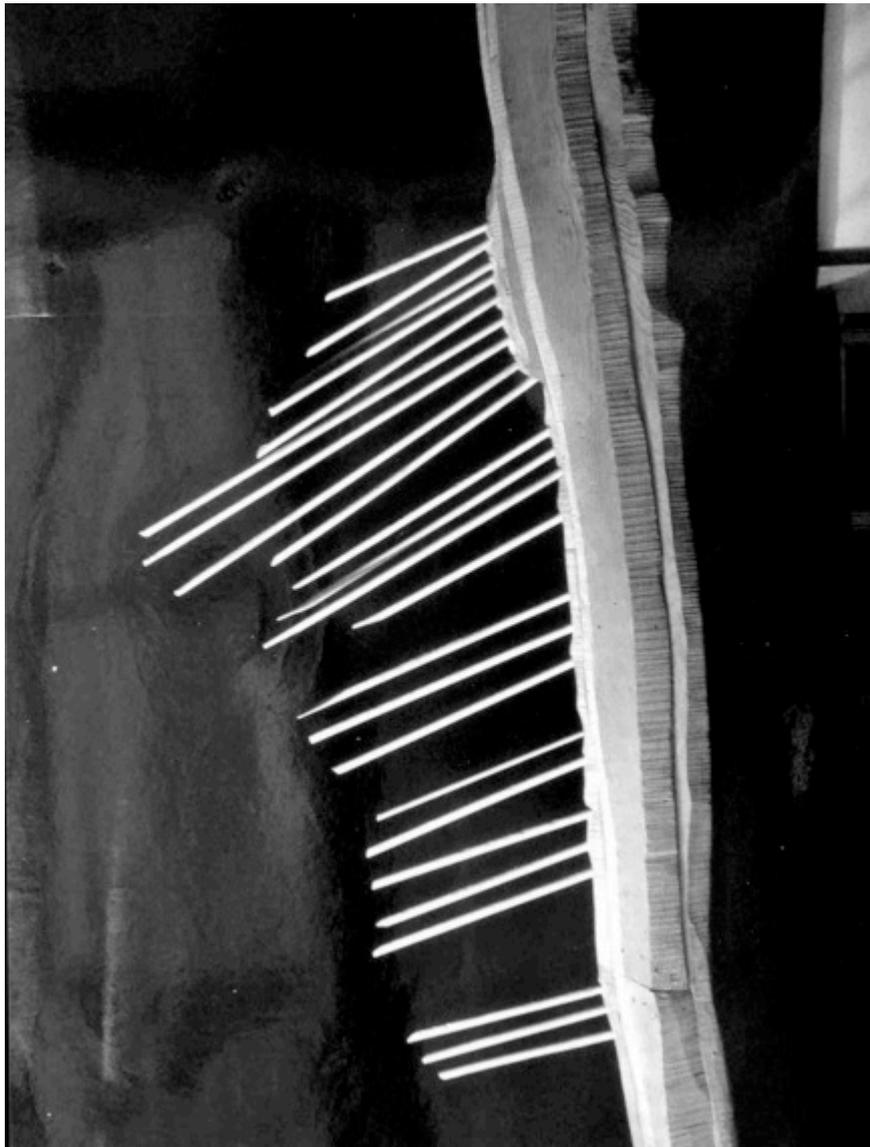
83. Friedrich Kiesler, *Galaxy*, Detail (1947/1948, 1951), Fotografie
© Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



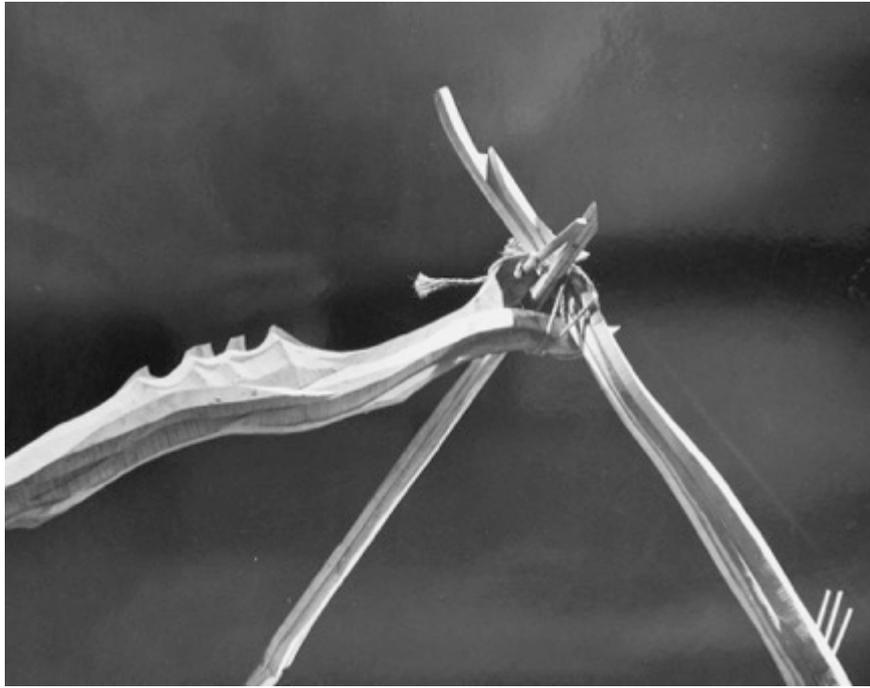
84. Friedrich Kiesler, *Galaxy*, Detail (1947/1948, 1951), Fotografie
© Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



85. Friedrich Kiesler, *Wall Bone 3* (1963), Holz, Bronze, Brauner Stein, 178 × 40 × 69 cm, Galerie Michael Werner, Köln, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



86. Friedrich Kiesler, *Galaxy*, Detail (1947/1948, 1951), Fotografie
© Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



87. Friedrich Kiesler, *Galaxy*, Detail (1947/1948, 1951), Fotografie
© Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



88. Friedrich Kiesler, Einzelelement der *Galaxy* (um 1947/1948, 1951), Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



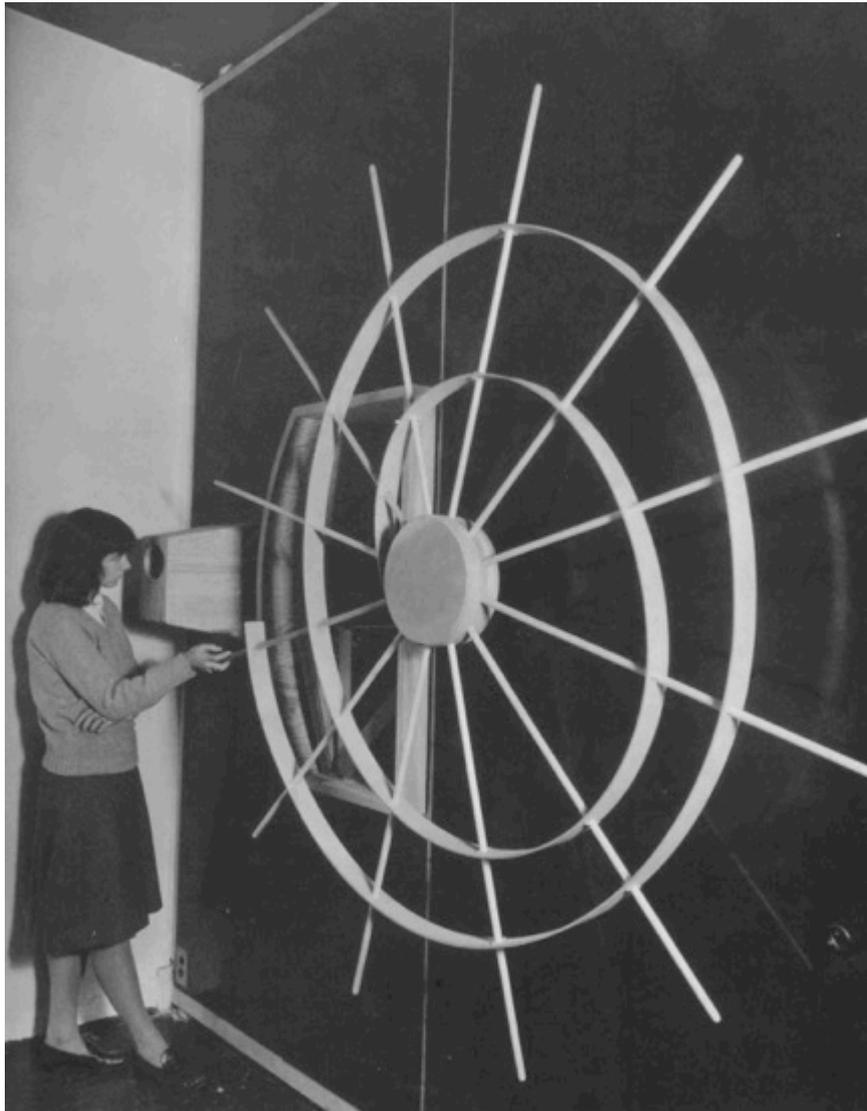
89. Schaufensterdekoration der B. Altman & Co., Fifth Avenue & 34 Street, New York (um 1952), Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



90. Schaufensterdekoration der B. Altman & Co., Fifth Avenue & 34 Street, New York (um 1952), Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



91. Schaufensterdekoration der B. Altman & Co., Fifth Avenue & 34 Street, New York (um 1952), Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



92. Friedrich Kiesler, Betrachtungsapparat für Marcel Duchamps
Boîte en Valise in der Galerie *Art of This Century* (1942), Fotografie
© Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien,
PHO 460/0



93. Isamu Noguchi, Bühnenbild für Martha Grahams Choreographie *Judith* (1950), Fotografie: Cris Alexander, in: Tracy 2001, Abb. S. 128/129, © 2015, Pro Litteris, Zurich



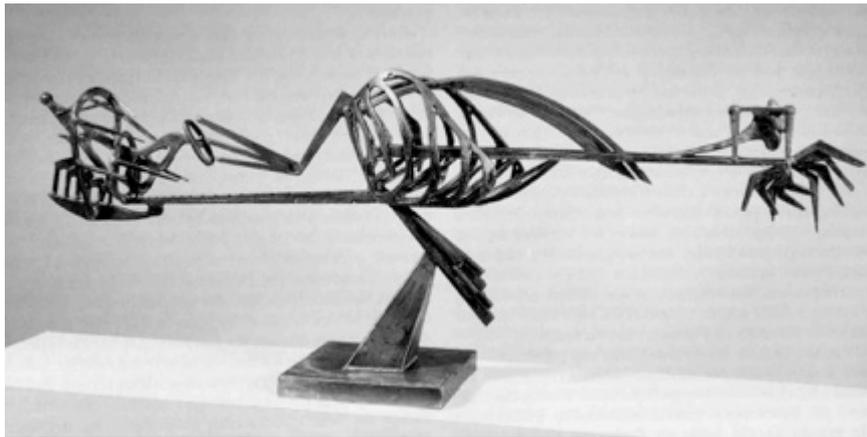
94. *Fort Rupert Haus* (1900), British Columbia, Kanada, in:
Hawthorn 1979, S. 54, Abb. 29



95. Seelöwen und Sisiutl Tragbalken des *Quatsino Haus*, British Columbia, Kanada, in: Hawthorn 1979, S. 58, Abb. 34



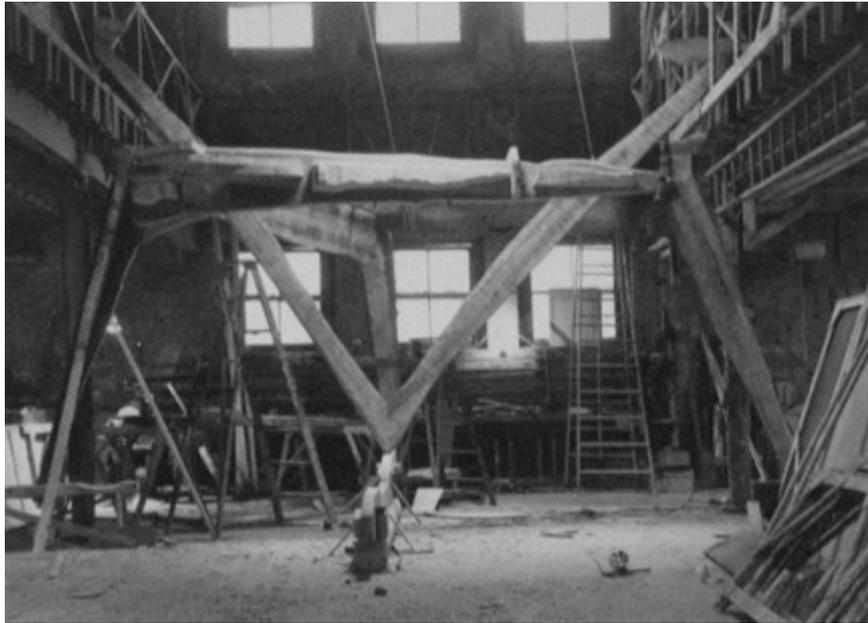
96. David Smith, *Jurassic Bird* (1945), Stahl, 64 × 89 × 19 cm,
Privatsammlung, in: Rubin, *Primitivismus* 1984, S. 633, Abb. 951, ©
2015, Pro Litteris, Zurich



97. David Smith, *Royal Bird* (1947/1948), Edelstahl geschweißt,
55 × 150 × 23 cm, Walker Art Center, Minneapolis, Schenkung T.B.
Walker Foundation, in: Rubin, *Primitivismus* 1984, S. 667, Abb. 998,
© 2015, Pro Litteris, Zurich



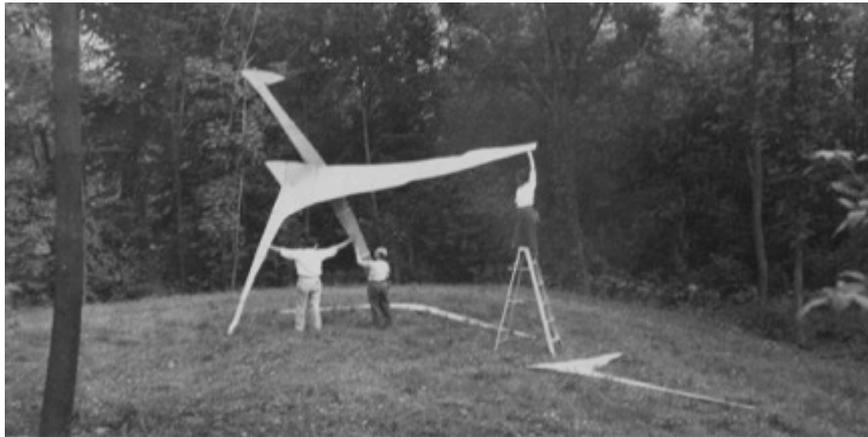
98. Friedrich Kiesler, *Galaxy* für Philip Johnson (dat. Lillian Kiesler 1950), Bleistift auf Papier, 14 × 21,6 cm, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, KE 4387



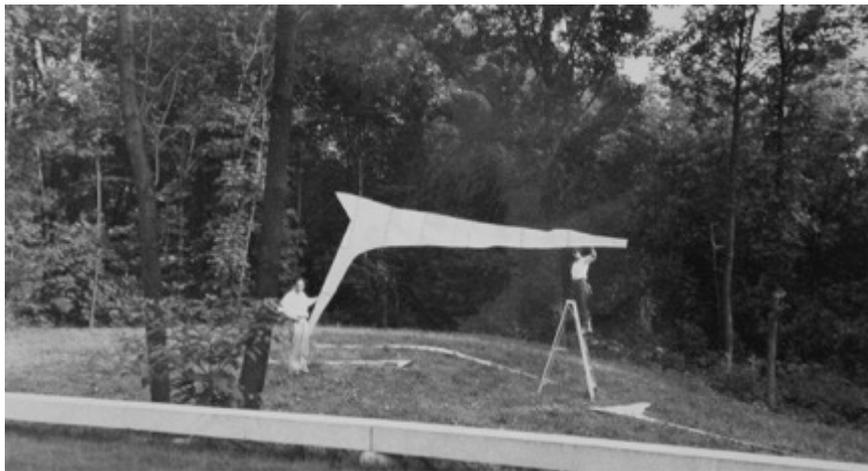
99. Aufstellung der *Galaxy* für Philip Johnson in Kieslers Atelier
(nach April 1953), Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian
Kiesler-Privatstiftung, Wien



100. Aufstellung der *Galaxy* für Philip Johnson in Kieslers Atelier (nach April 1953), Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



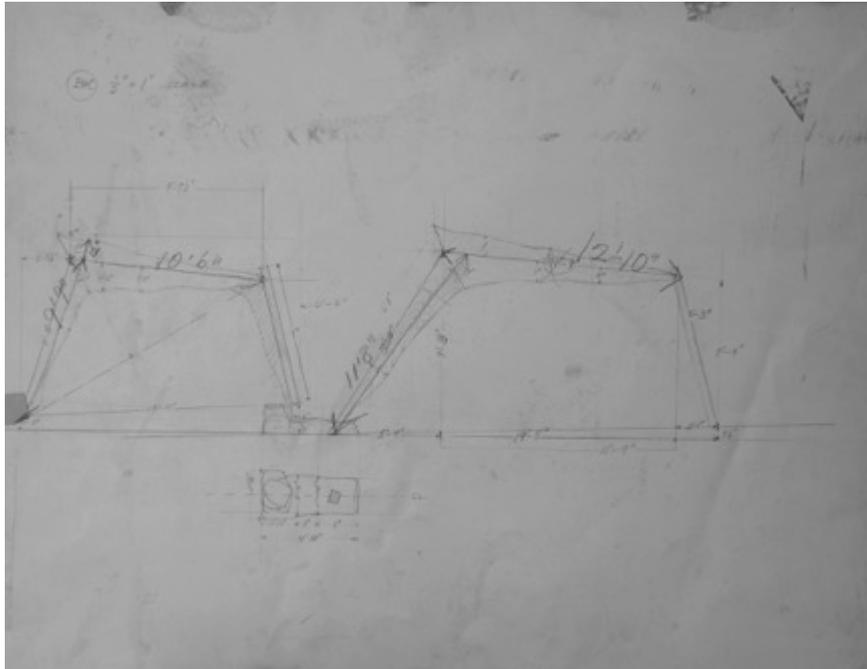
101. Friedrich Kiesler mit zwei Assistenten bei einer Probeaufstellung der Galaxy für Philipp Johnson mit einem 1:1 Modell, möglicherweise auf Johnsons Grundstück (um 1953), Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



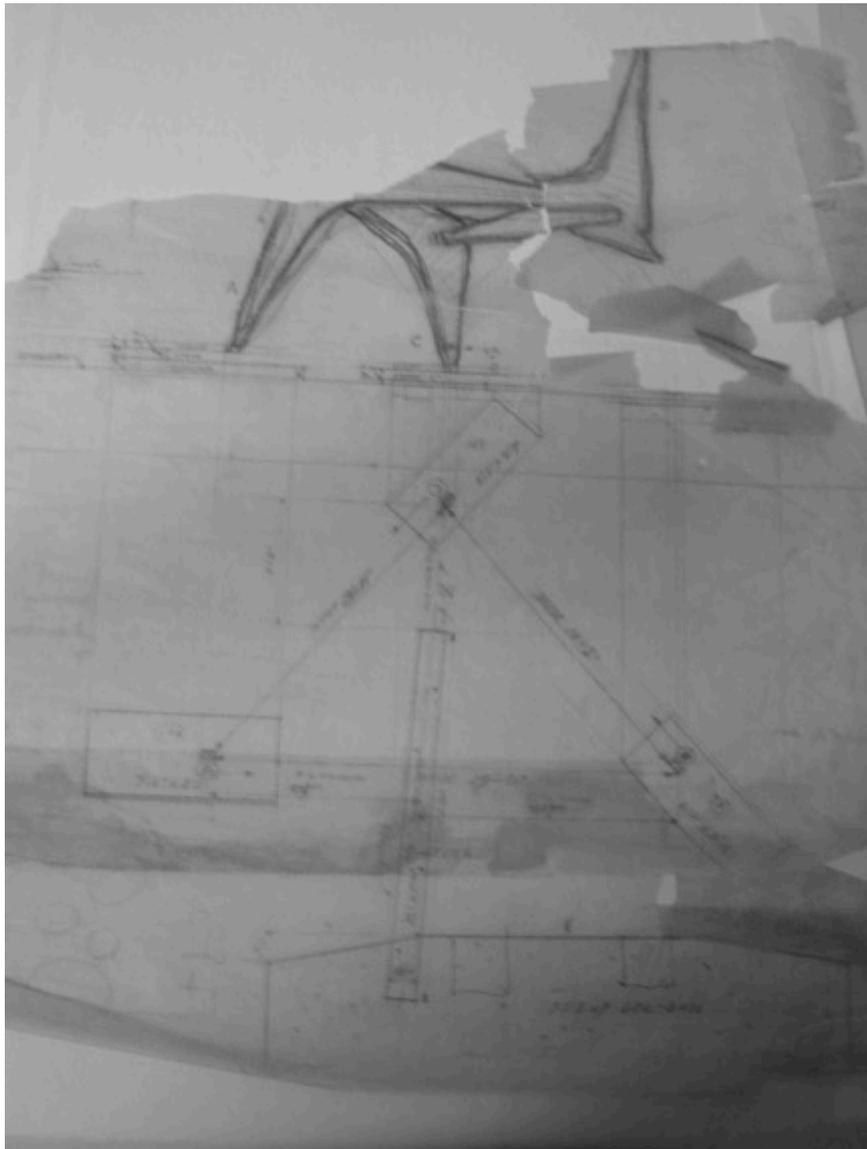
102. Friedrich Kiesler mit zwei Assistenten bei einer Probeaufstellung der Galaxy für Philipp Johnson mit einem 1:1 Modell, möglicherweise auf Johnsons Grundstück (um 1953), Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



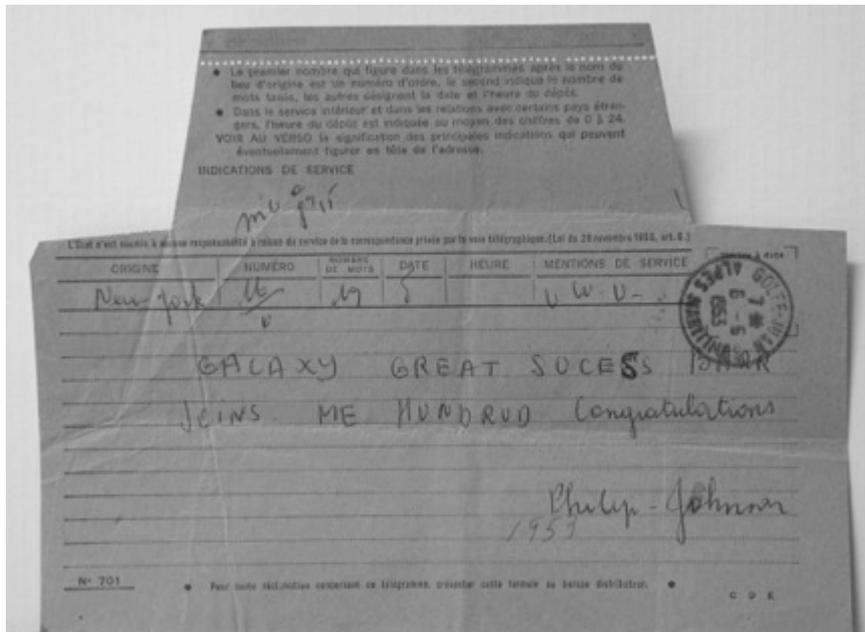
103. Kleines Holzmodell der *Galaxy* für Philip Johnson , H. ca. 20 cm, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



104. Friedrich Kiesler, Plan der *Galaxy* für Philip Johnson mit genauen Maßangaben, von Lillian als Rockefeller Galaxy bezeichnet, (um 1953), Bleistift auf Papier, 43,8 × 53,9 cm, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, KE 600



105. Friedrich Kiesler, Plan der *Galaxy* für Philip Johnson mit
genauen Maßangaben (um 1953), Bleistift auf Papier, 53,9 × 43,8 cm,
© Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



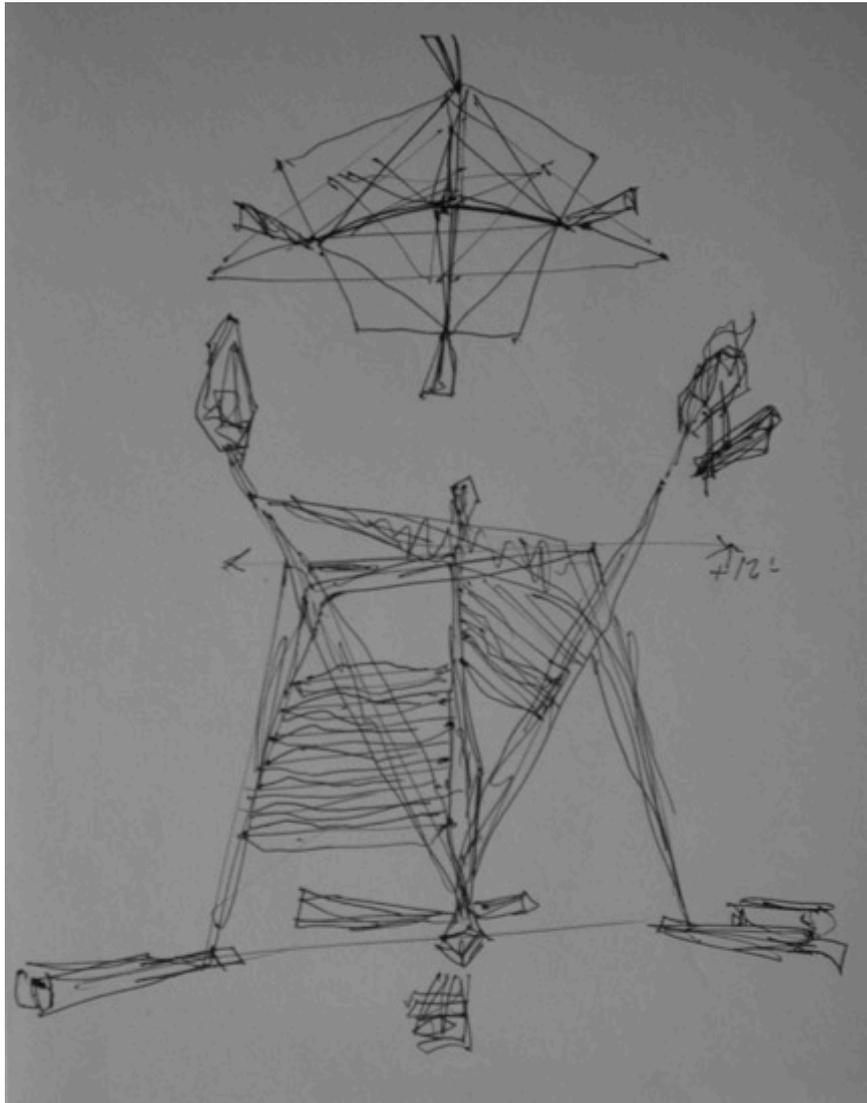
106. Telegramm von Philip Johnson an Friedrich Kiesler, Golfe Juan in Südfrankreich, nach erfolgreicher Aufstellung der *Galaxy*, 05.06.1953, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, LET 1412



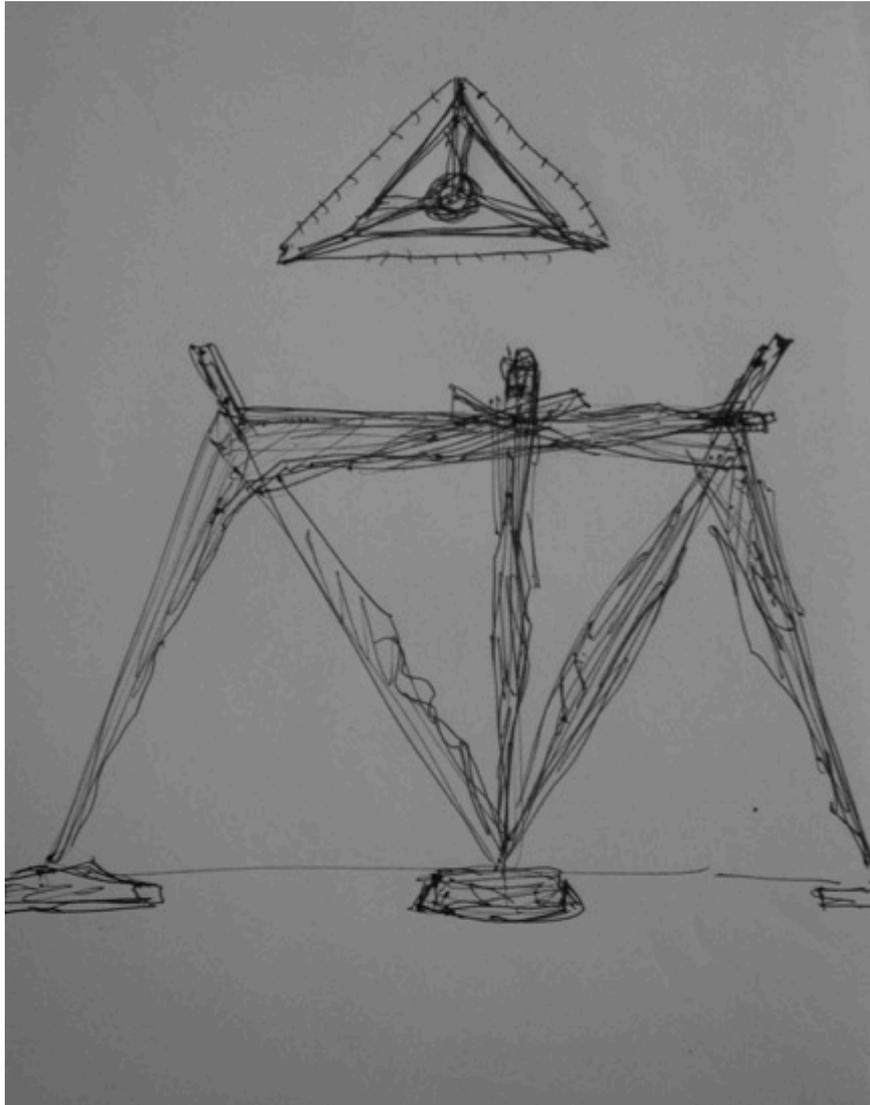
107. Friedrich Kiesler, *Galaxy* für Philip Johnson, New Canaan/CT, (um 1953) Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



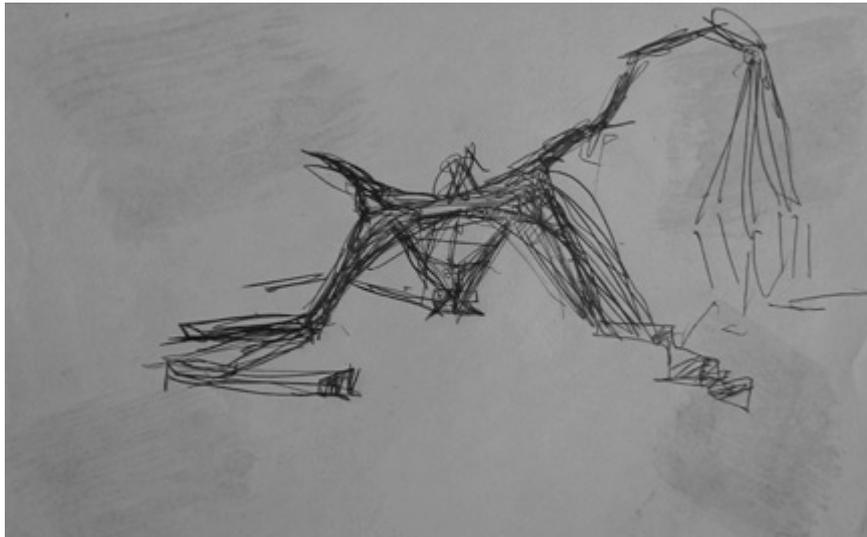
108. Friedrich Kiesler, *Galaxy* für Philip Johnson, New Canaan/CT, (um 1953) Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



109. Friedrich Kiesler, Studie für Philip Johnson-*Galaxy* (um 1951/1952), Tinte auf Papier, 27,9 × 21,6 cm, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, KE 4273



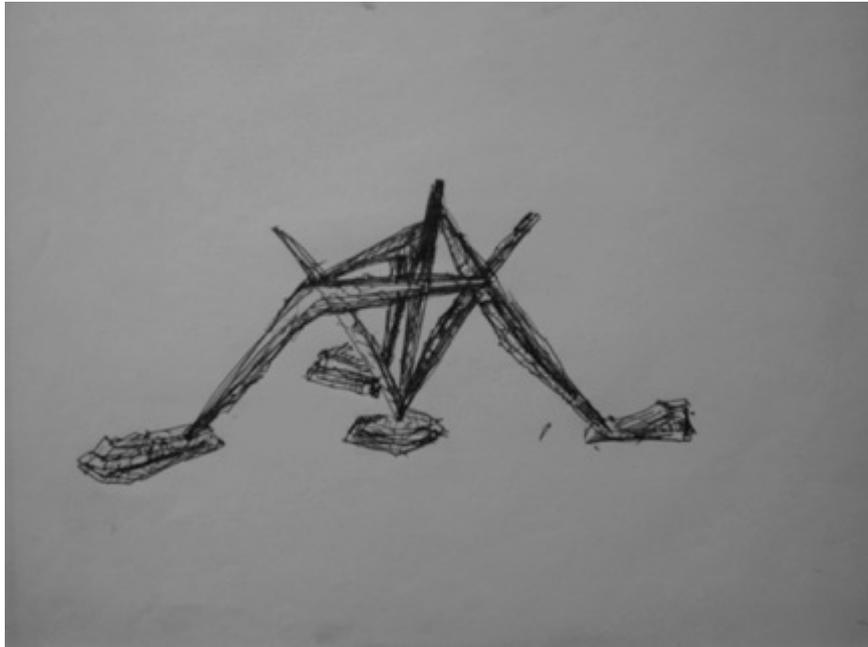
110. Friedrich Kiesler, Studie für Philip Johnson-*Galaxy*, (um 1951/1952), Tinte auf Papier, 27,9 × 21,6 cm, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, KE 4270



111. Friedrich Kiesler, Studie für Philip Johnson-*Galaxy* (um 1951/1952), Tinte auf Papier, 14 × 21,6 cm, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, KE 169 B



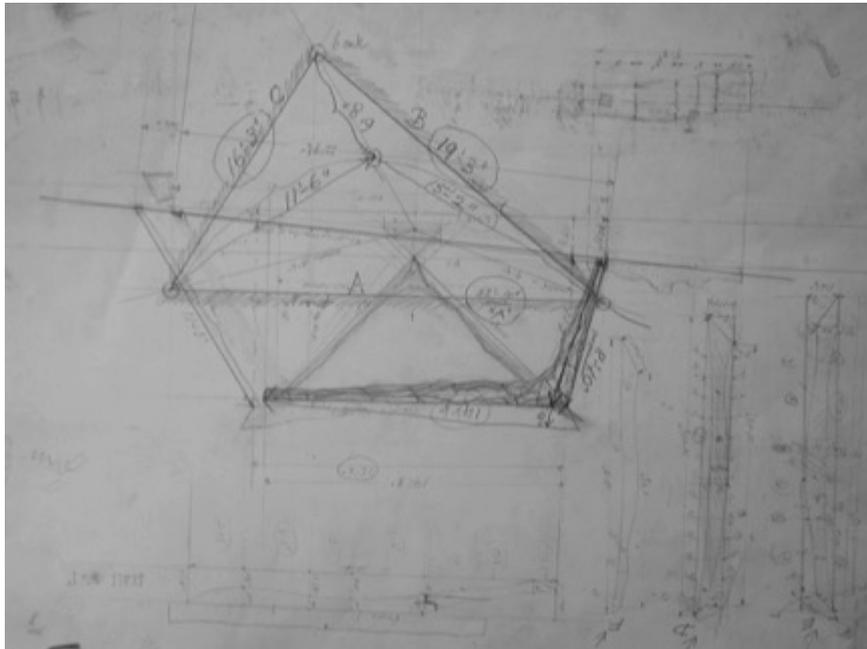
112. Friedrich Kiesler, Studie für Philip Johnson-*Galaxy* (um 1951/1952), Tinte auf Papier, 21,6 × 27,9 cm, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, KE 4282



113. Friedrich Kiesler, Studie für Philip Johnson-Galaxy (um 1951/1952), Tinte auf Papier, 21,6 × 27,9 cm, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



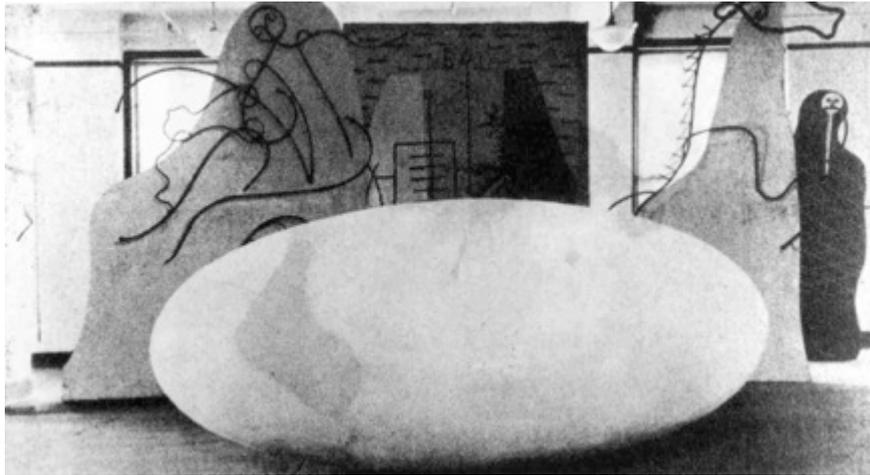
114. Friedrich Kiesler, *Galaxy* für Philip Johnson, New Canaan/CT, (um 1953), möglicherweise mit Stefi Kiesler, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



115. Friedrich Kiesler, Plan der *Galaxy* für Philip Johnson (um 1953), von Lillian Kiesler als „Rockefeller Galaxy“ bezeichnet, Bleistift auf Papier, 43,8 × 56,5 cm, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, KE 600 B



116. Friedrich Kiesler, Studie für Philip Johnson-*Galaxy* (um 1951/1952), Tinte auf Papier, 14 × 21,6 cm, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, KE 422



117. Friedrich Kiesler, Modell des *Endless Theatre* ausgestellt auf der International Exhibition of New Theater Techniques, New York (1926), Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



118. Friedrich Kiesler, Bühnenbild für *Helen Retires*, Juillard School of Music, New York (1934), Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, PHO 2940/0



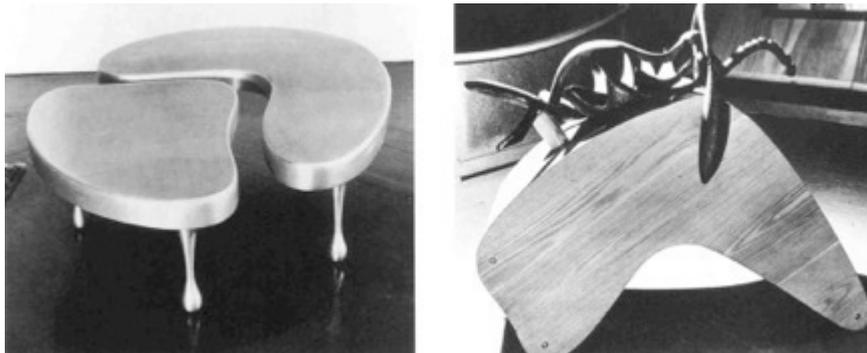
119. Friedrich Kiesler, Bühnenbild für *Helen Retires*, Juillard School of Music, New York (1934), Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, PHO 2938/0



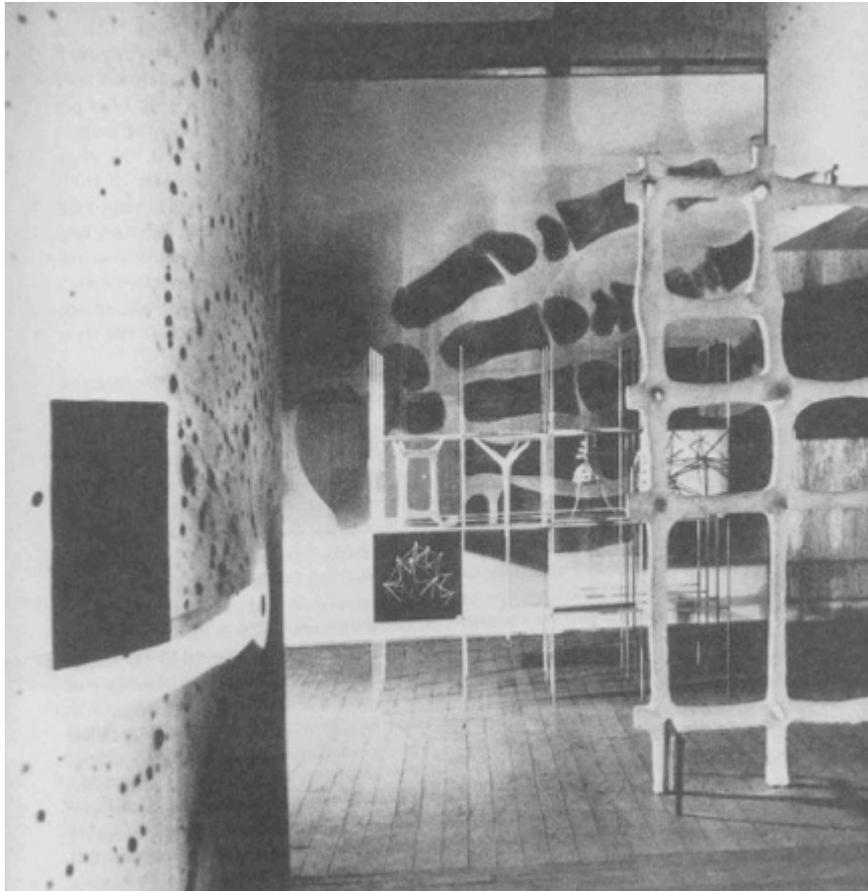
120. Hans Arp, *Konfiguration mit verlorenem Kopf* (1925), bemaltes Holz, 52 × 56 × 6 cm, Musée d'Art Moderne de Strasbourg, in: (Ausst. Kat.) *Arp. 1886–1966*, Cambridge/London, New York 1986/1987, S. 103, Abb. 88, © 2015, Pro Litteris, Zurich



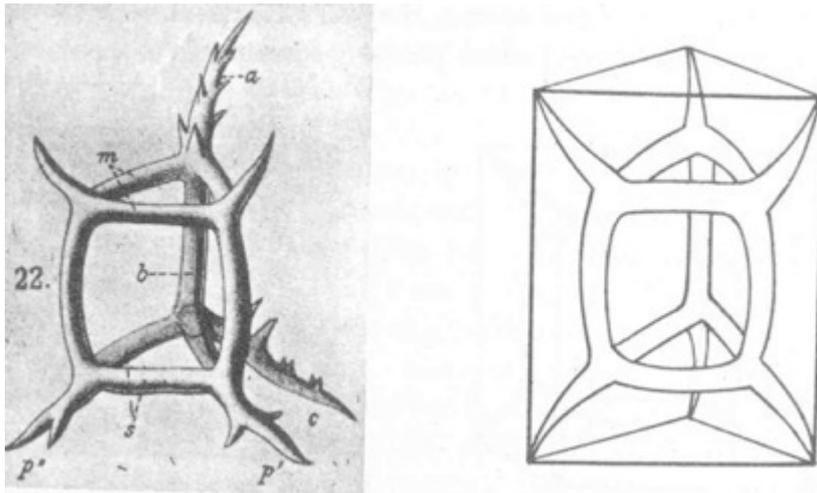
121. Stefi Kiesler während der *International Theatre Exhibition*, New York (1926), Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



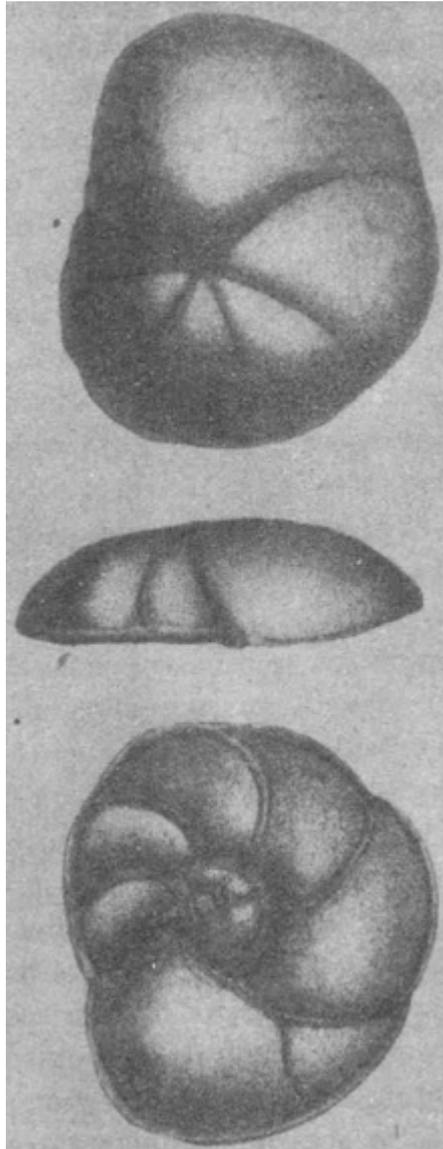
122. Friedrich Kiesler, links: *Nesting Table*, zwei Teile (1935/1936), Aluminium, Sammlung Rowshanak und Firouz Vakil, Paris, rechts: *Multifunktionales Möbel*, entworfen für die Galerie *Art of This Century*, New York (1942), Eschenholz, Linoleum, 84 × 84 × 40 cm, Privatsammlung, New York, Fotografien © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, PHO 344/0_121212



123. Richard Hamilton, Ausstellung *Growth and Form* am Institute of Contemporary Arts, London (1951), Fotografie: Richard Hamilton Collection, in: *October* 94 (2999), Abb. S. 111, © R. Hamilton. All Rights Reserved / 2015, Pro Litteris, Zurich



124. D'Arcy Wentworth Thompson, *On Growth and Form*, Vol. II, Cambridge 1952, S. 716, Ab. 332: „Prismaticum tripodium Hkl.“



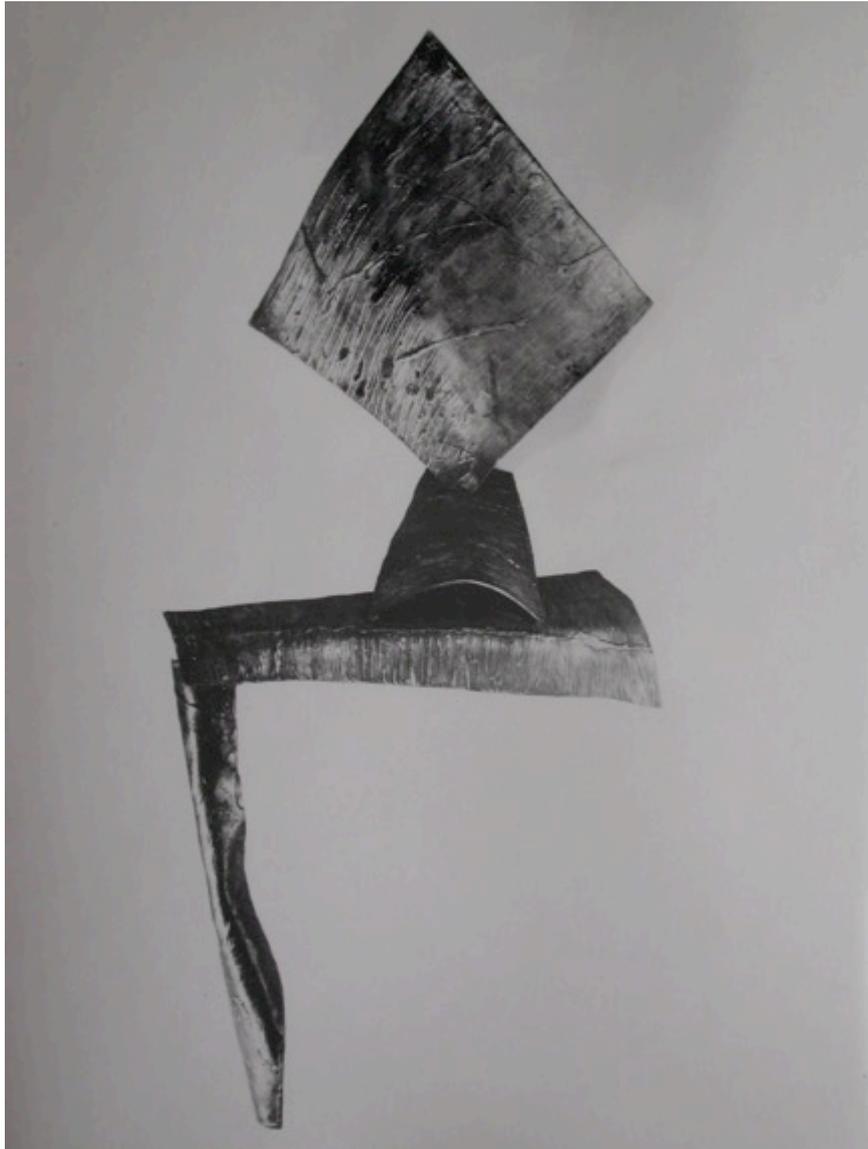
125. D'Arcy Wentworth Thompson, *On Growth and Form*, Vol. II, Cambridge 1952, S. 865, Abb. 430: „Discorbina bertheloti d'Orb.“



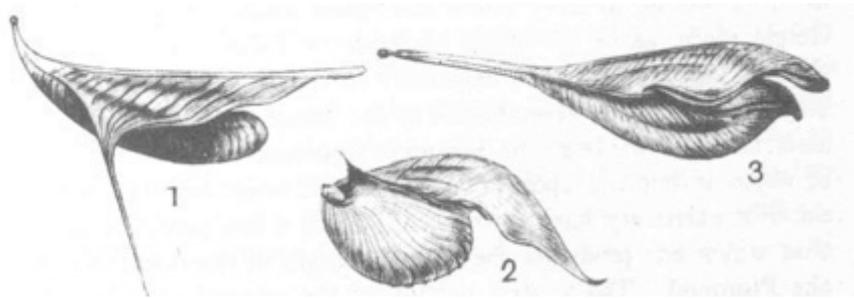
126. Friedrich Kiesler, *Arch as a Rainbow of Shells* (1960/1966) (1959/1965), Bronze, Aluminium, 229,7 × 340,4 × 91,4 cm, Kiesler Estate, New York, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



127. Friedrich Kiesler, *Grotto for Meditation* (1963), Ton,
82,6 × 61 × 4,6 cm, Foto: Almut Grunewald, The Estate of Frederick
Kiesler © Jason McCoy Gallery, New York, © Österreichische
Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



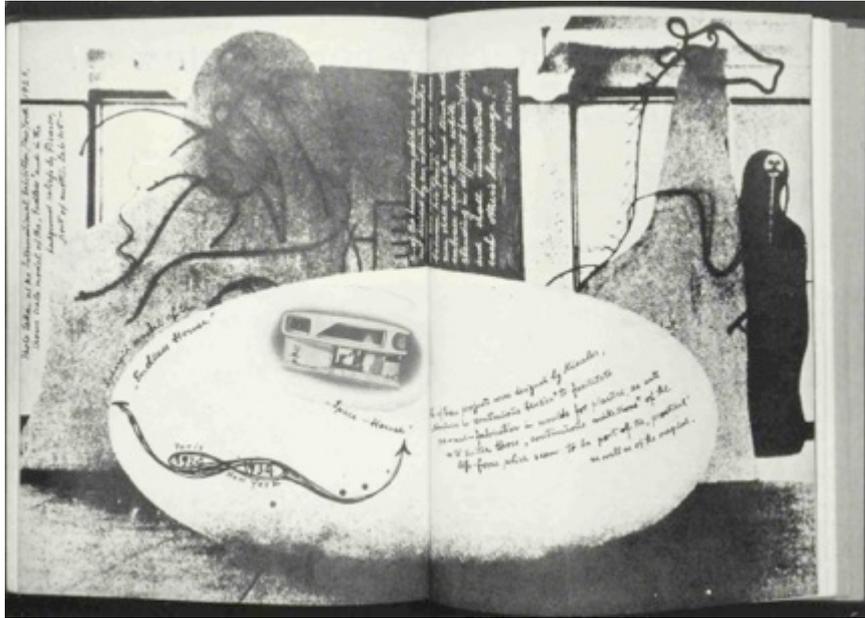
128. Friedrich Kiesler, *Shell Sculpture for Wall Mounting* (1958),
Bronze, 231 × 132 × 114,2 cm, Kiesler Estate, New York, Fotografie
© Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



129. D'Arcy Wentworth Thompson, *On Growth and Form*, Vol. II, Cambridge 1952, S. 837, Abb. 415: „pteropod shells, from the side (1) *Cleodorea euspidata*; (2) *Hyalaea longirostris*; (3) *H. trispinosa*“



130. Friedrich Kiesler, *Heloise* (1956/1959), Bronze,
152,4 × 76,2 × 49,53 cm, Sammlung Poses, New York, Fotografie:
Arnold Newman, © Arnold Newman Properties/Getty Images,
Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-
Privatstiftung, Wien



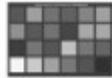
131. Friedrich Kiesler, Fotocollage mit *Endless Theatre* und *Space House*, in: VVV (1944), H. 4, S. 60/61, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



132. Friedrich Kiesler, *Manifeste du Corréalisme* (1947), in: *L'Architecture D'Aujourd'hui*, deuxième numéro hors série, consacré aux arts plastiques (Juni 1949), S. 82/83, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien

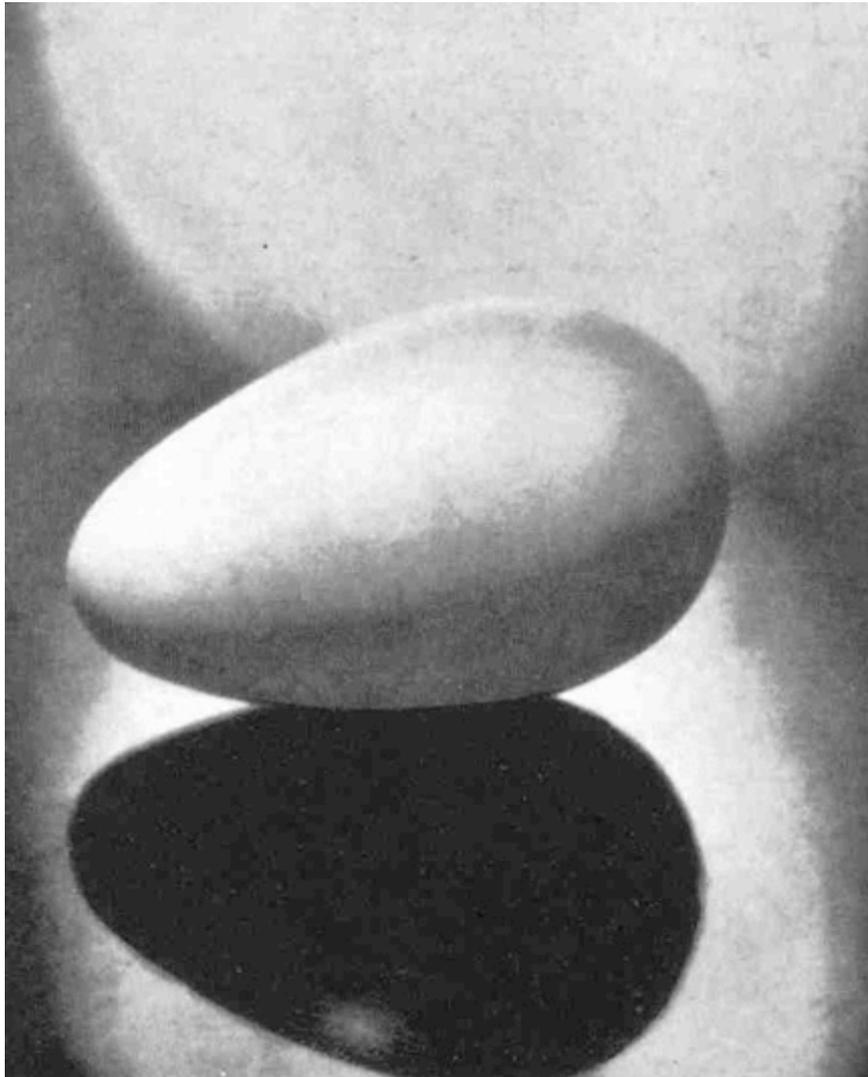


MC25

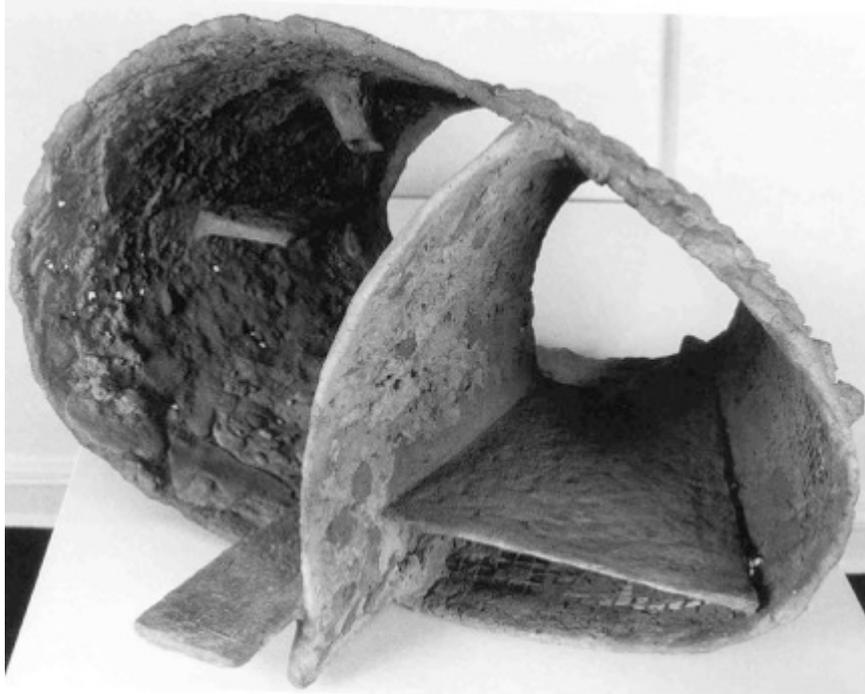


Digital Image © 2010 MoMA, N.Y.
This image will display properly on a monitor calibrated to sRGB, 2.2 gamma when using the embedded working space profile.

133. Friedrich Kiesler, *Endless House-Modell* (um 1950), Ton,
50,8 × 29,2 × 15,2 cm, Museum of Modern Art, New York, Purchase.
Acc. n.: MC25, Digital image © (2015) The Museum of Modern Art,
New York/Scala, Florenz, © Österreichische Friedrich und Lillian
Kiesler-Privatstiftung, Wien



134. Constantin Brancusi, *Plastik für Blinde* (1926), Foto: Constantin Brancusi, abgebildet in: *De Stijl* 7 (1927), H. 79–84 (= Jubiläum-Serie), S. 82, © 2015, Pro Litteris, Zurich



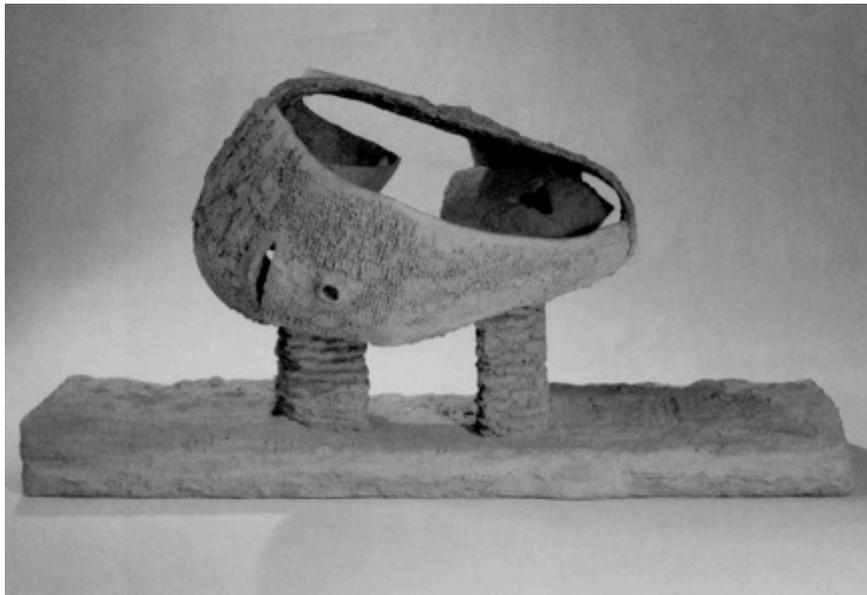
135. Friedrich Kiesler, *Endless House-Studie* (1959), Maschendraht, Zementgemisch (Zustand ohne Aluminiumüberzug), 38,1 × 66 × 25,4 cm, Kiesler Estate, New York, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



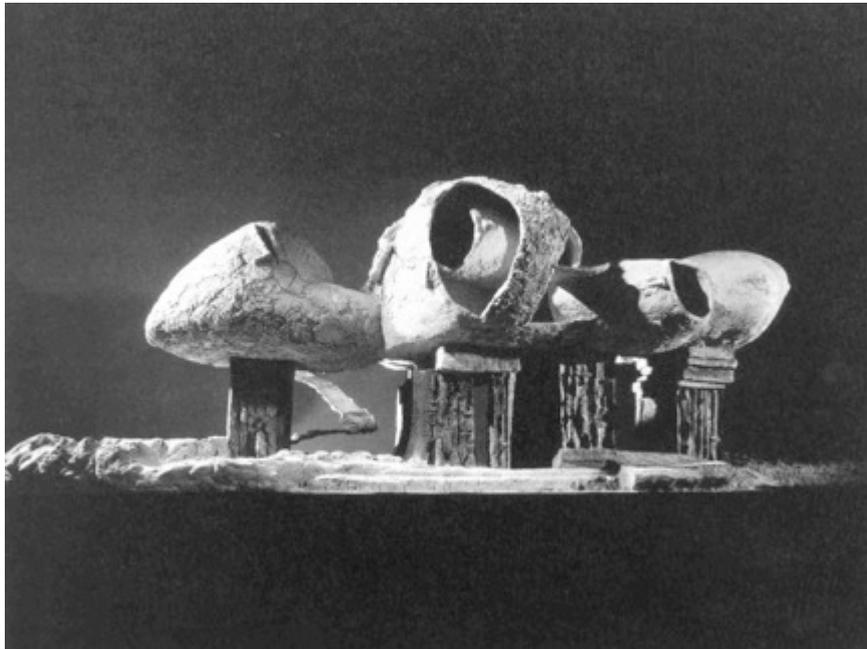
136. Friedrich Kiesler, *Endless House-Studie* (1959), Maschendraht, Zementgemisch (Zustand ohne Aluminiumüberzug), 104,1 × 99,1 × 86,4 cm, Kiesler Estate, New York, Fotografie: Almut Grunewald, in der Ausstellung *ArchiSkulptur*, Fondation Beyeler, Riehen (2004/2005), © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



137. Friedrich Kiesler, *Endless House*-Studie (1959), Maschendraht, Zementgemisch, das Modell wurde zwischen 2005 und 2008 mit einem Aluminiumüberzug versehen, 144,8 × 154,9 × 99,1 cm, The Estate of Frederick Kiesler © Jason McCoy Gallery, New York, FK 5332, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



138. Friedrich Kiesler, *Endless House-Modell* (1959), Maschendraht, Zementgemisch, 128 × 60 cm, Sammlung Dieter Bogner, Wien, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



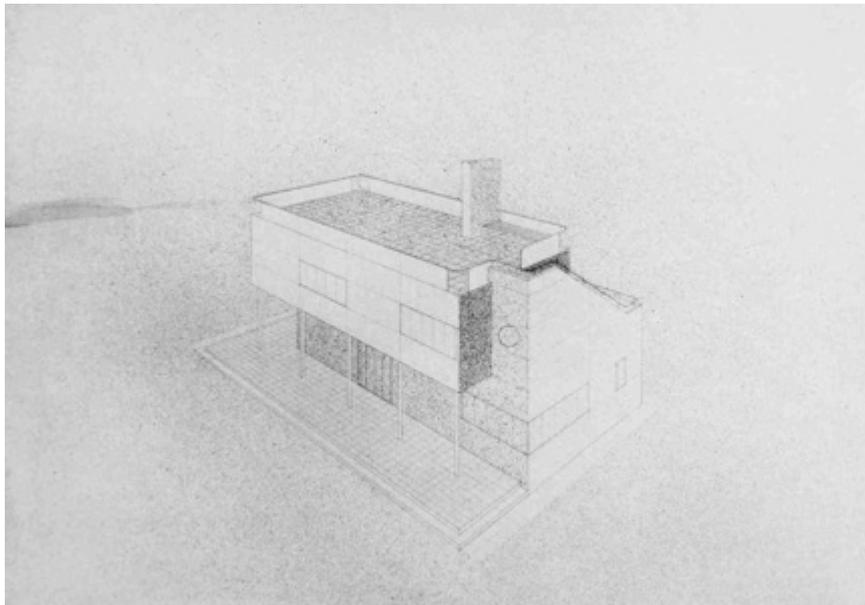
139. Friedrich Kiesler, *Endless House*-Modell (1959), Maschendraht, Zementgemisch, Plexiglas, 96,5 × 247 × 106,7 cm, Whitney Museum of American Art, New York, Schenkung Lillian Kiesler, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



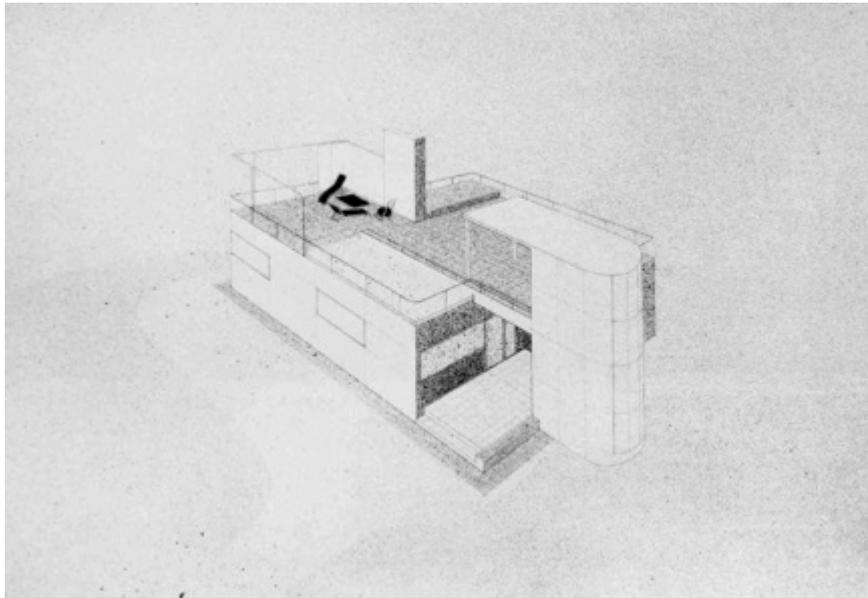
140. Friedrich Kiesler, *Space House*, Fassade (1933), Fotografie
© Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



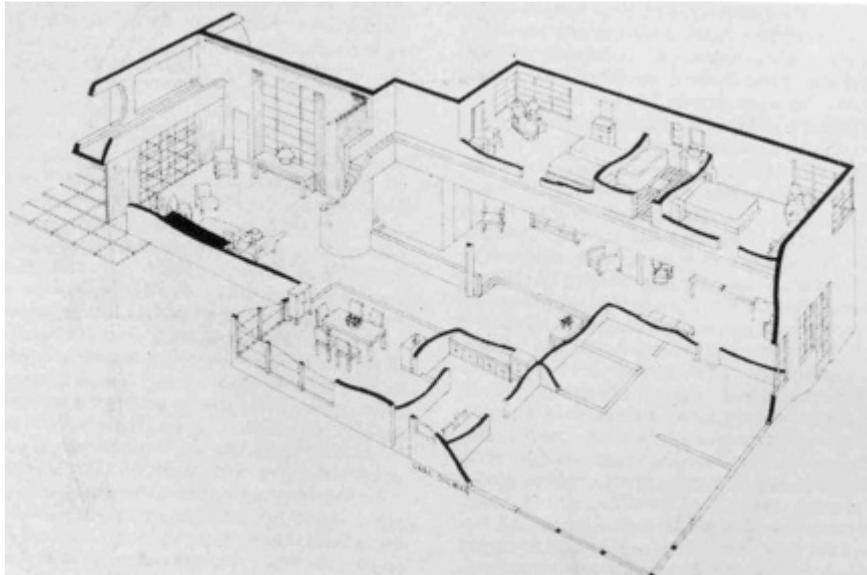
141. Hans Arp, *Muschel, die sich auflöst* (1936), Kalkstein 26 × 41 × 22 cm, Kunstmuseum Winterthur, in: (Ausst. Kat.) *Arp. 1886–1966*, Cambridge/London/New York 1986/1987, S. 183, Abb. 172, © 2015, Pro Litteris, Zurich



142. Friedrich Kiesler, Entwurf für ein Einfamilienhaus (um 1931),
Tusche auf Papier, 38 × 56 cm, © Österreichische Friedrich und
Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



143. Friedrich Kiesler, Entwurf für ein Einfamilienhaus (um 1931),
Tusche auf Papier, 38 × 56 cm, © Österreichische Friedrich und
Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



144. Friedrich Kiesler, *Space House* (1933), Isometrie,
© Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



145. Sigfried Giedion, Carola Giedion-Welcker, Hans Arp, Max Pulver und Frau, Oscar Stonorov im Garten der Doldertal-Villa, Zürich (1930), Fotografie: gta Archiv / ETH Zürich, Nachlass Sigfried Giedion, 43B-F-5-2-1



146. Stefi Kiesler, Nelly van Doesburg, Friedrich Kiesler, Theo van Doesburg und Hans Arp (Meudon 1930), Fotografie
© Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



147. Hans Arp und Friedrich Kiesler (Paris, 1947), Fotografie
© Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien,
PHO 817/0



148. Friedrich Kiesler, Hans Arp, Hans Richter (Paris, 1947),
Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-
Privatstiftung, Wien



149. Nelly van Doesburg, Cornelis van Eesteren, Ben Merkelbach
 und Alexander Bodon an Sigfried Giedion, Cambridge/MA,
 24.12.1938, gta Archiv / ETH Zürich, Nachlass Sigfried Giedion, 43-
 K-1938-12-24:1

Members of the Constituting meeting
of the CIAM Chapter for Relief
and Postwar Planning
School of Social Research
MAY 20th, 1944

- Marcel Breuer
- Emma Weisman
- ~~Waller~~
- Norman H. Hise
- Walter Gropius
- J. Gieroni
- Harvee Lamb
- Joseph S. T.
- Louis Chermayeff
- A. Lawrence Kahn
- Oscar Tamm
- Paul Nelson
- PIERRE CHARGAU
- Tibor Freny
- L. Moholy-Nagy
- ~~Richard NEUTRA~~
- Ladislav Sutnar
- X. H. H.

150. „Members of the constituting meeting of the CIAM Chapter for Relief and Postwar Planning, School Social Research, May 20th, 1944“, gta Archiv / ETH Zürich, CIAM Archiv, 42-JLS-33-97

C.I.A.M. CHAPTER FOR RELIEF AND POSTWAR PLANNING

Minutes of the Meeting of the Constituting Committee held at the New School for Social Research, 66 West 12th Street, New York, New York, Saturday, July 15, 1944, at 3:00 p.m.

Present: Pierre Charbon, Harwell H. Harris, Wallace K. Harrison, K. Lomborg Holt, Richard J. Neutra, Jose' Luis Sert, Paul Lester Wiener, Ernst Weissmann.

Delegation of Votes: Sigfried Giedion, Walter Gropius, Ludwig Hilberseimer, L. Soboly-Wasy, and Miss Van der Robe to Jose' Luis Sert. Theodore Larson, Paul Nelson and Oscar Stonorov to Ernst Weissmann. William Huchschmidt to K. Lomborg Holt. Joseph Hudnut to Wallace Harrison. Lawrence Kocher to Harwell Harris.

Chairman: Richard J. Neutra.

The minutes of the June twenty-fifth meeting were read and approved.

The report of a committee consisting of Ernst Weissmann, Paul Nelson and Theodore Larson was presented by Mr. Weissmann. The report is entitled "Shelter, Relief, Rehabilitation of Housing, Rural and Urban Development" and is included as a part of the minutes of this meeting. The purpose of this report was to assist the C.I.A.M. Chapter to discuss in what ways its own aims are the aims of existing agencies, and to help it determine the shape of its own program for work. The reading of the report and the discussion which followed led to the opinion that although relief and rehabilitation are looked upon as matters of expediency only, they are nevertheless of concern to the C.I.A.M. because of the likelihood that the patterns of temporary construction may be automatically perpetuated in the permanent construction to follow, temporary relief thus becoming a block to future planning. Further discussion consisted largely of efforts to determine to what extent the C.I.A.M. Chapter should attempt to participate in the immediate and temporary phases of planning, and to what extent it should confine itself to formulating standards for redevelopment of urban and rural communities. It was pointed out that planners of temporary construction should have before them the standards of more permanent construction.

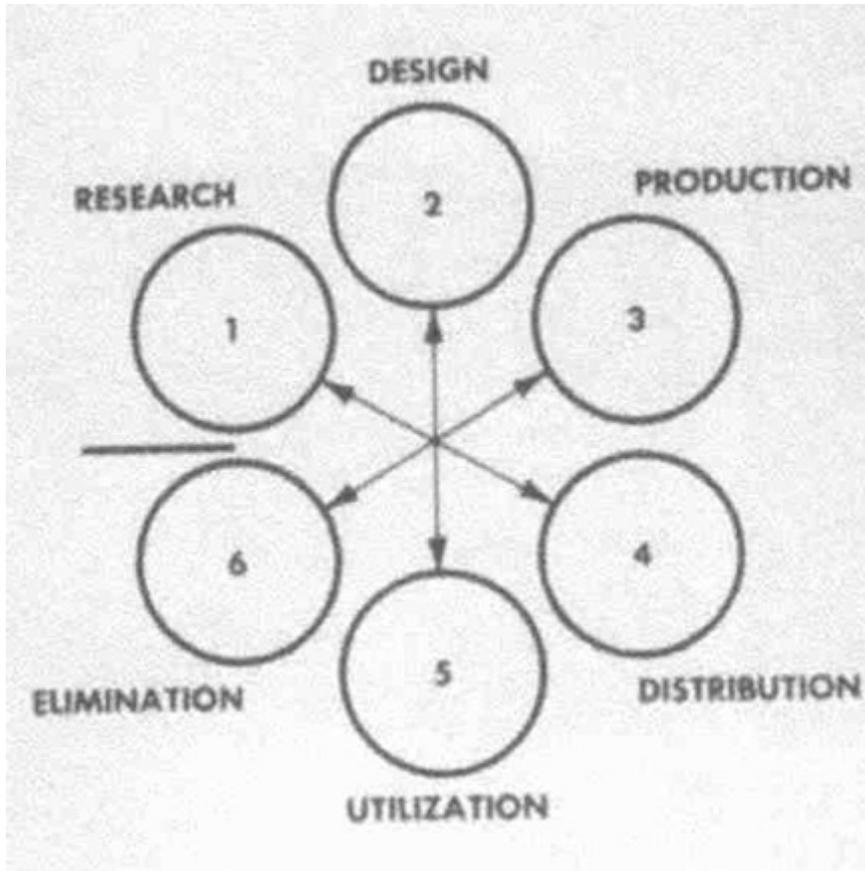
A motion was made by Mr. Harrison that a committee consisting of Mr. Wiener, Mr. Sert and Mr. Holt be appointed to go to Washington to discuss just what the C.I.A.M. Chapter can do that no existing agencies are prepared to do in planning for the rehabilitation of Europe. The motion was passed unanimously.

Mr. Sert suggested that before going to Washington, the committee should be prepared to answer the following questions: 1. What can the C.I.A.M. Chapter do? 2. What does it want to do? 3. How much will it cost?

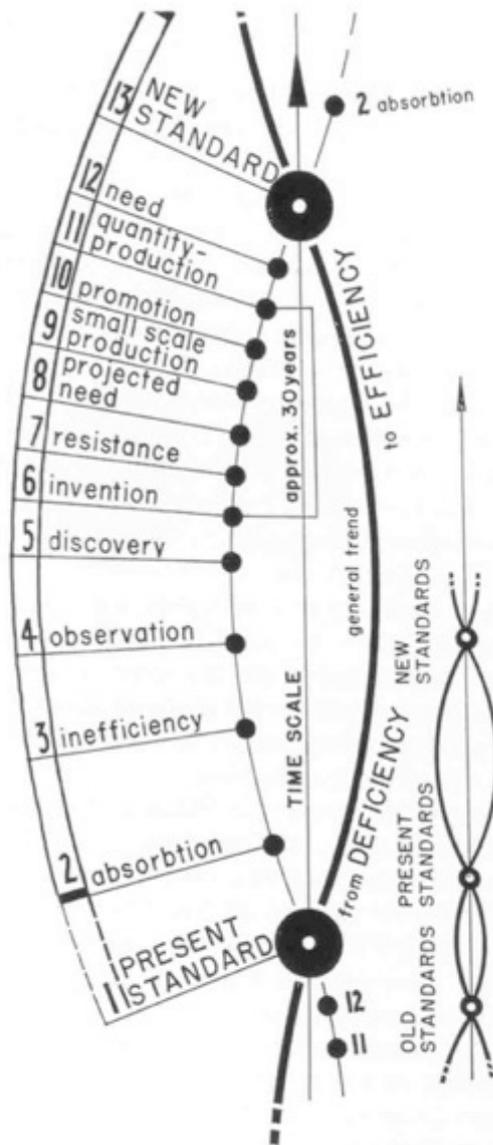
A motion was made by Mr. Wiener that a small group be appointed to study a collection of research material on temporary structures designed here and in Europe, and examine traditional building methods, etc., for the purpose of possibly editing such material for the benefit of the planners and architects here and abroad. The main idea would be to be helpful to those in charge of supplying and make sure that these temporary relief shelters will not interfere with the final reconstruction of countries and that they will not encroach upon proper townplanning. The policies of C.I.A.M. in connection with future townplanning should be the point of orientation. Such material might be edited and published. The motion was passed unanimously.

There being no further business, the meeting adjourned.

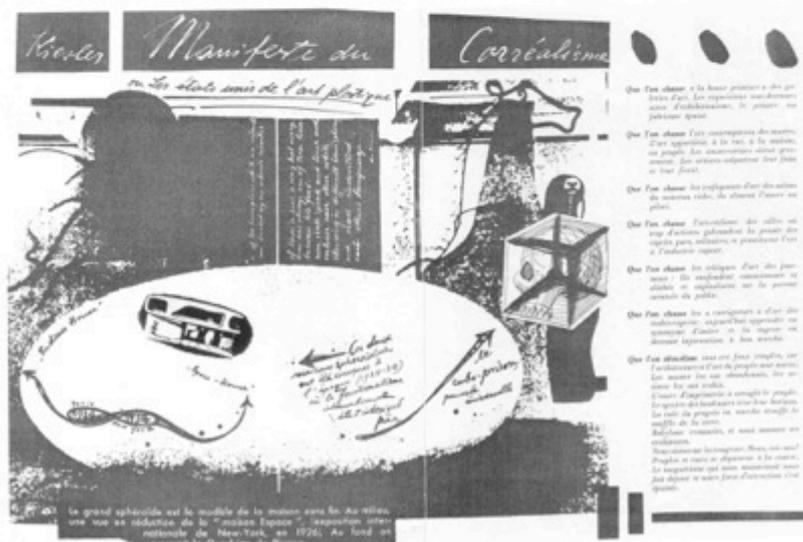
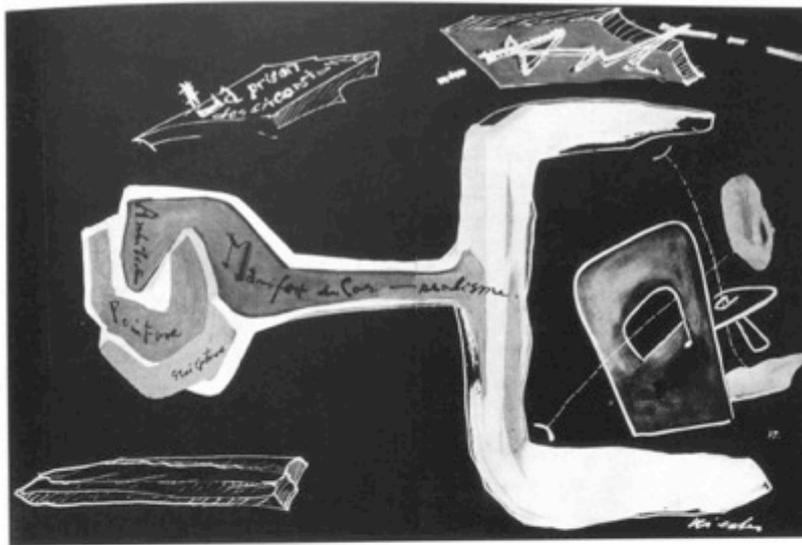
151. „C.I.A.M. Chapter for Relief and Postwar Planning, Minutes of the Meeting of the Constituting Committee held at the New School for Social Research, 66 West 12th Street, New York, Saturday, July 15, 1944, at 3:00 p.m.“, gta Archiv / ETH Zürich, CIAM Archiv, 42-SG-2-207



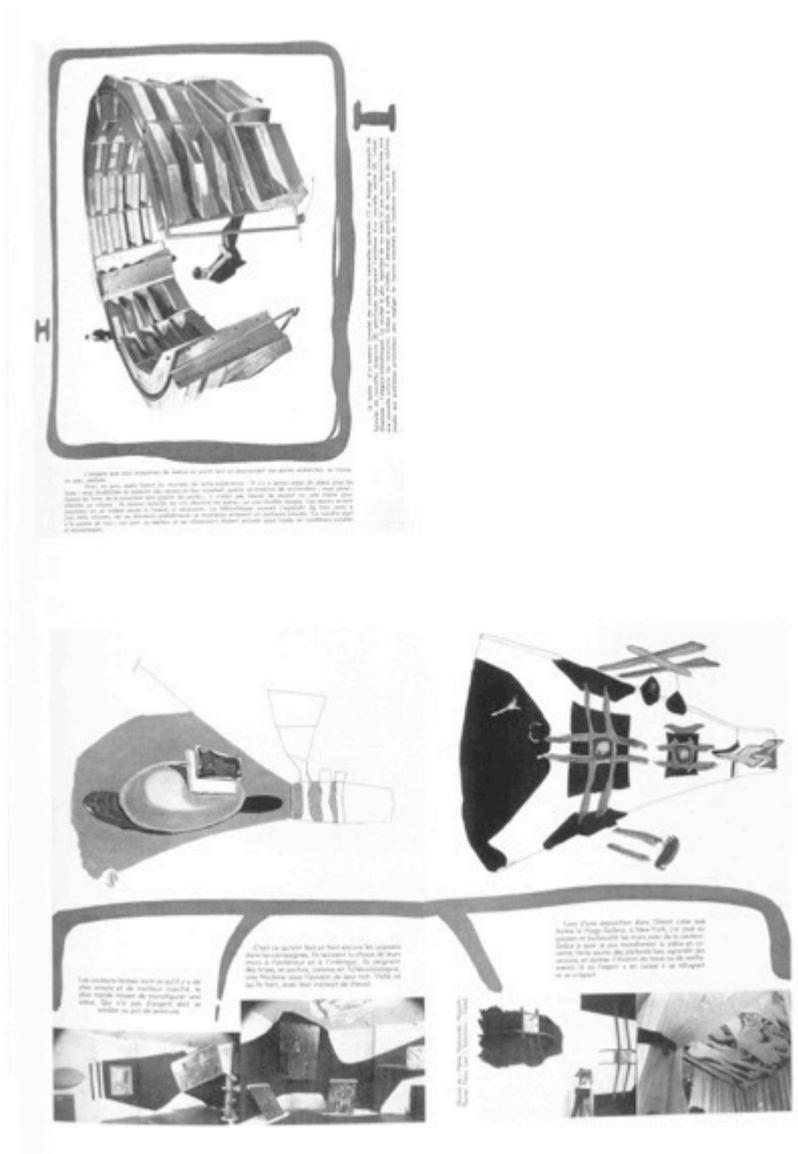
152. Knud Lönberg-Holm, *Cycle of Production*, in: ders., *Planning for Productivity*. International Industrial Relation Institute, The Hague 1940, Abb. S. 26



153. Friedrich Kiesler, *Chart of need-evolution in technology*, in: ders., *On Correalism and Biotechnique: Definition and Test of a New Approach to Building Design*, in: *Architectural Record* 86 (1939), H. 3, S. 64, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



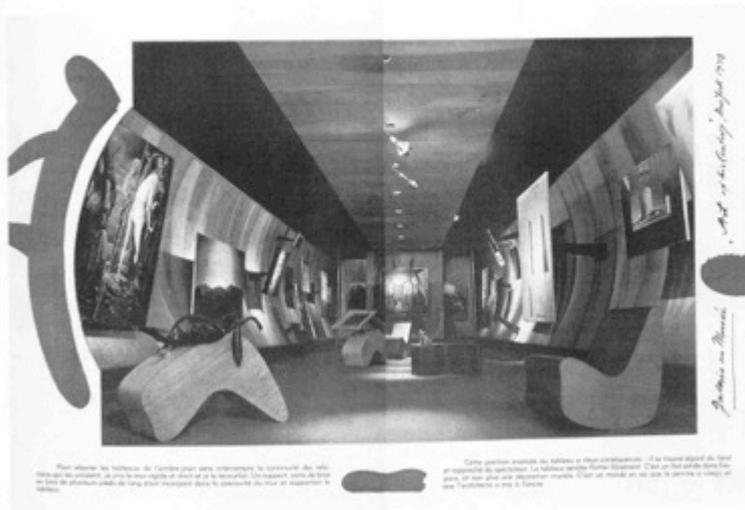
154. Friedrich Kiesler, *Manifeste du Corréalisme*, in: *L'Architecture d'Aujourd'hui*, deuxième numéro hors-série, consacré aux arts plastiques, Juni 1949, S. 80/81, 82/83, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien
rösse ändern



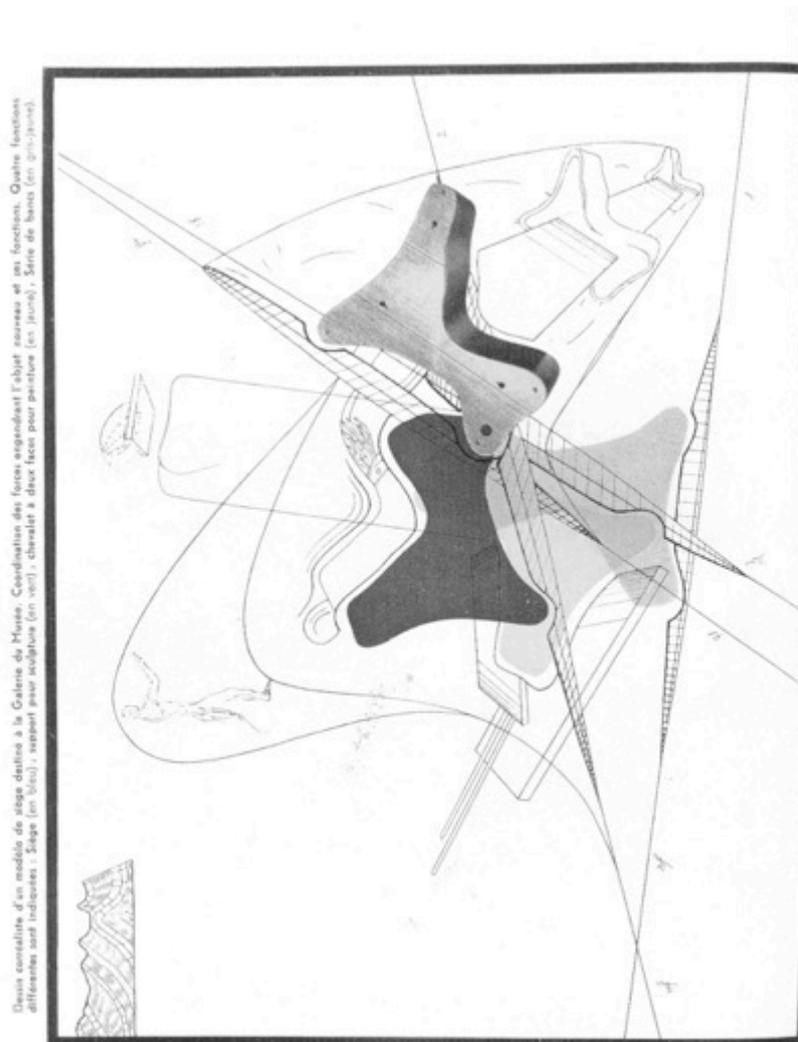
156. Friedrich Kiesler, *Manifeste du Corréalisme*, in: *L'Architecture d'Aujourd'hui*, deuxième numéro hors-série, consacré aux arts plastiques, Juni 1949, S. 90, 91/92, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



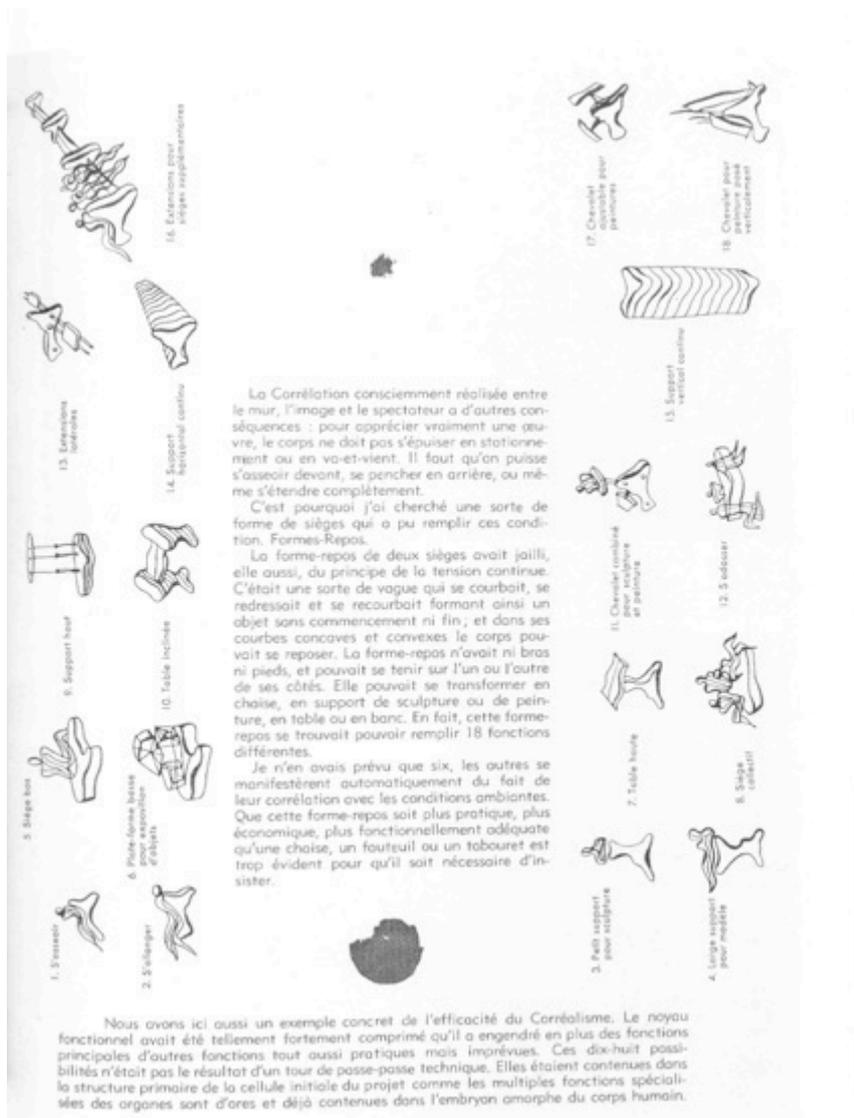
157. Friedrich Kiesler, *Manifeste du Corréalisme*, in: *L'Architecture d'Aujourd'hui*, deuxième numéro hors-série, consacré aux arts plastiques, Juni 1949, S. 93/94, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



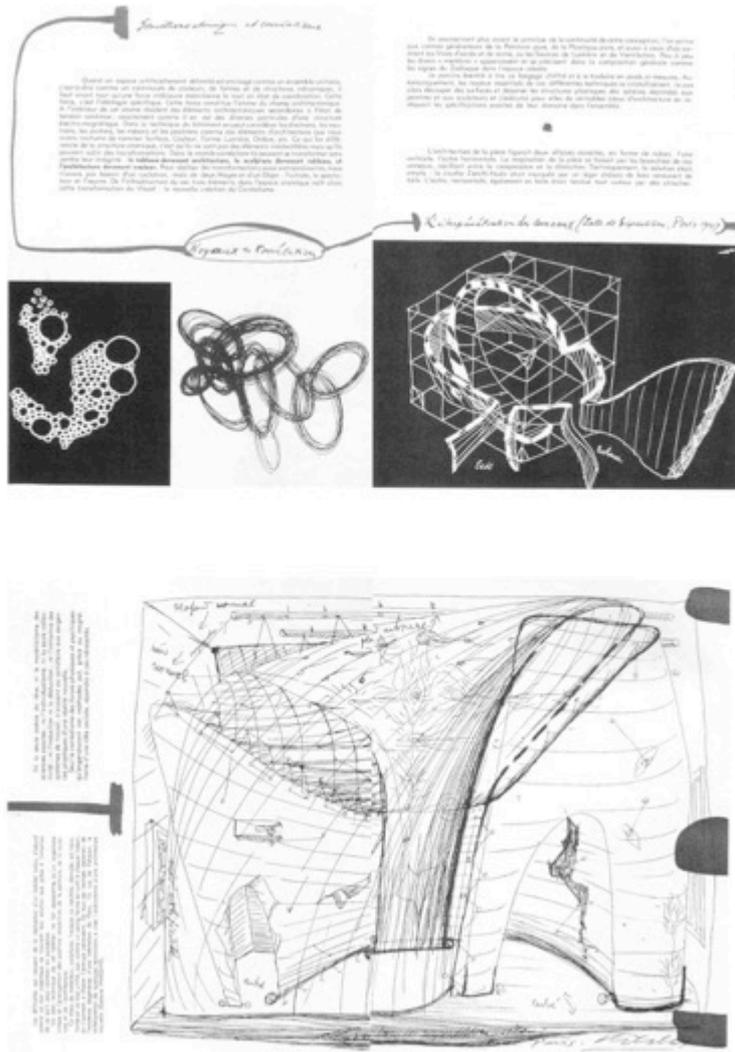
158. Friedrich Kiesler, *Manifeste du Corréalisme*, in: *L'Architecture d'Aujourd'hui*, deuxième numéro hors-série, consacré aux arts plastiques, Juni 1949, S. 95/96, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



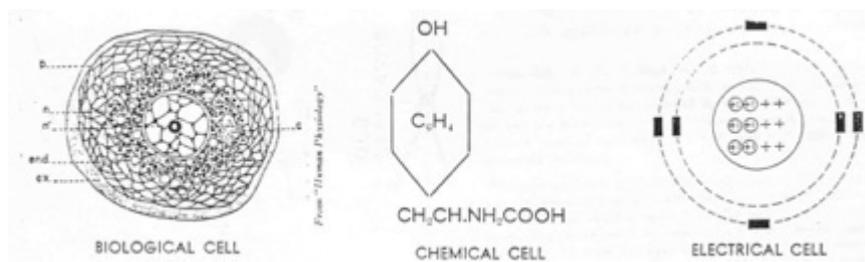
159. Friedrich Kiesler, *Manifeste du Corréalisme*, in: *L'Architecture d'Aujourd'hui*, deuxième numéro hors-série, consacré aux arts plastiques, Juni 1949, S. 97, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



160. Friedrich Kiesler, *Manifeste du Corréalisme*, in: L'Architecture d'Aujourd'hui, deuxième numéro hors-série, consacré aux arts plastiques, Juni 1949, S. 98, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



161. Friedrich Kiesler, *Manifeste du Corréalisme*, in: *L'Architecture d'aujourd'hui*, deuxième numéro hors-série, consacré aux arts plastiques, Juni 1949, S. 99/100, 101/102, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



163. Friedrich Kiesler, *Nuclear Concept of Production*, in: ders., *Correalism and Biotechnique: Definition and Test of a New Approach to Building Design*, in: *Architectural Record* 86 (1939), H. 3, S. 61, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



164. Walter Gropius, *Graduate Center*, Harvard University, Cambridge/MA (1949), Grillroom mit Holzreliefs von Hans Arp, Fotografie: gta Archiv / ETH Zürich, Nachlass Sigfried Giedion



165. Sigfried Giedion während des 6. CIAM Kongresses in Bridgwater (1947), Fotografie: gta Archiv / ETH Zürich, 42-AR-X-7



166. Friedrich Kiesler (1940er Jahre), Fotografie: Gjon Mili,
Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-
Privatstiftung, Wien



167. Friedrich Kiesler in seiner Sommerwohnung in Amagansett (1960er Jahre), Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



168. Marcel Duchamp, *1200 Kohlesäcke*, *Exposition Internationale du Surréalisme* (1938), Galerie Beaux Arts, Paris, Fotografie: Collection Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, in: Kachur 2001, Abb. S. 70, Abb. 2.35, © Succession Marcel Duchamp / 2015, Pro Litteris, Zurich



169. Salvador Dalí, Fassade des *Dream of Venus Pavilion*, New York World's Fair (1939), Fotografie: Eric Schaal, in: Dervaux 2004, Abb. S. 23, © Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueras, 2015/2015, Pro Litteris, Zurich



170. Friedrich Kiesler, *Abstrakte Galerie*, *Art of This Century*, New York (1942), Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, PHO 229/0-34



171. Friedrich Kiesler, *Surrealistische Galerie*, *Art of This Century*, New York (1942), Fotografie: Berenice Abbott, © Getty Images, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



172. Friedrich Kiesler, Ausstellung *Blood Flames*, Hugo Gallery, New York (1947), Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



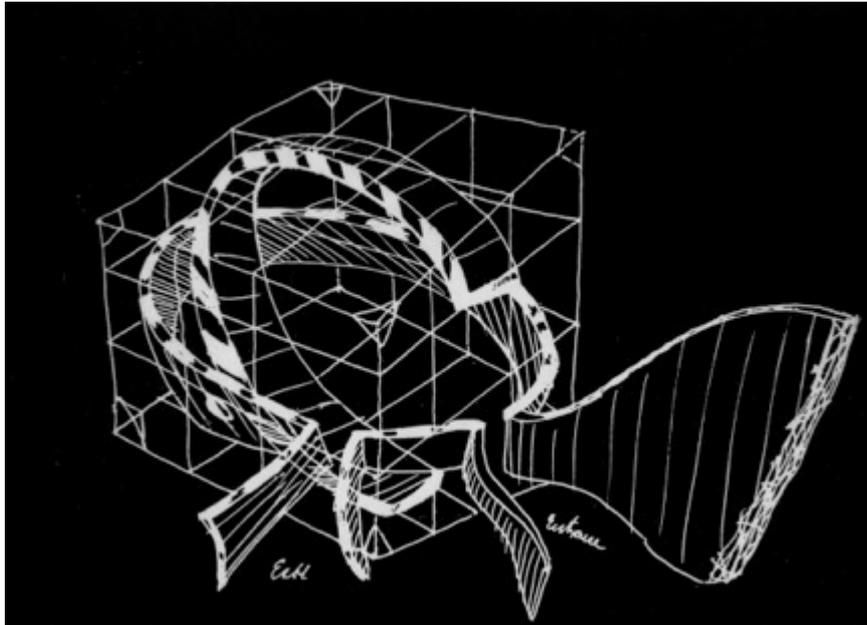
173. Kurt Schwitters, *Merzbau*, Hannover (um 1932/1933), in: Paris 1996, S. 118, Abb. 117, © 2015, Pro Litteris, Zurich



174. André Bloc, *Habitacle no. 2, Meudon* (1964), in: *L'architecture d'aujourd'hui* (2003), Nr. 349, Abb. S. 63, Fotografie: Gilles Ehrmann, coll. part. S. Ehrmann



175. Friedrich Kiesler, System zur Befestigung von Bildern in der *Surrealistischen Galerie* der *Ausstellung Art of This Century*, New York (1942), Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



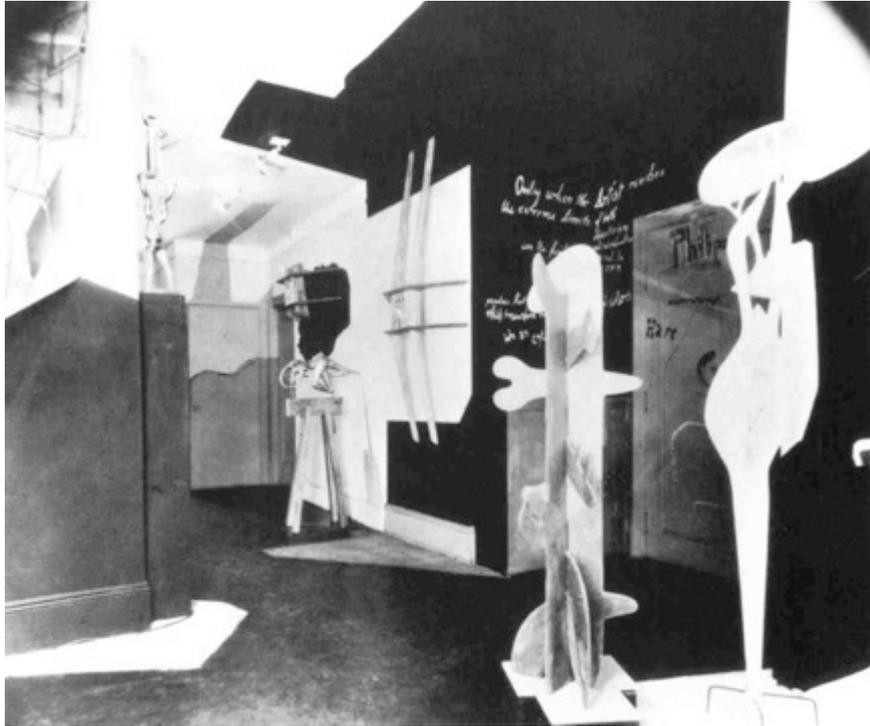
176. Friedrich Kiesler, *Salle de Superstition*, abgebildet in Kieslers *Manifeste du Correalisme*, in: *L'Architecture d'Aujourd'hui*, deuxième numéro hors-série, consacré aux arts plastiques (Juni 1949), Abb. S. 100, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



177. Friedrich Kiesler, *Salle de Superstition*, *Exposition Internationale du Surréalisme*, Galerie Maeght, Paris (1947),
Fotografie: Remy Duval, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, PHO 978



178. Friedrich Kiesler, Ausstellung *Blood Flames*, Hugo Gallery, New York (1947), Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



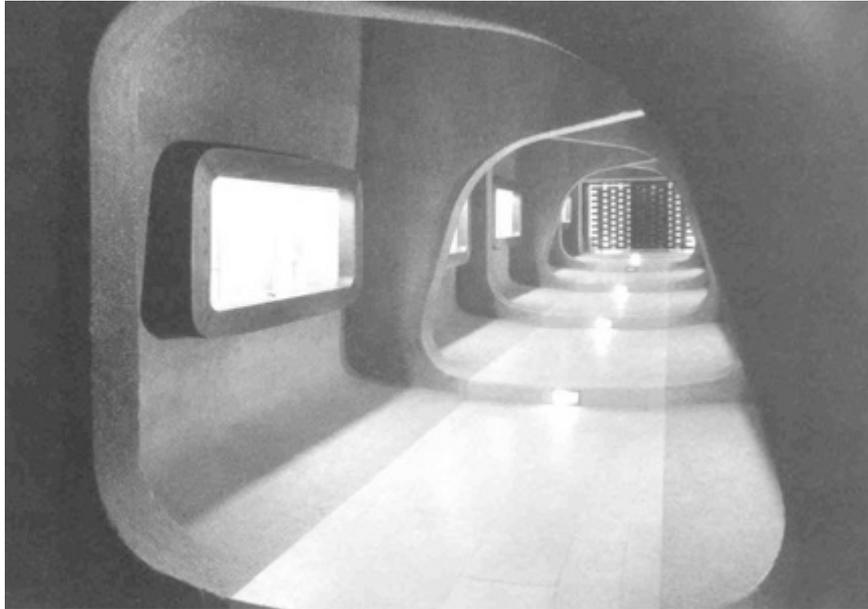
179. Friedrich Kiesler, Ausstellung *Blood Flames*, Hugo Gallery, New York (1947), Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



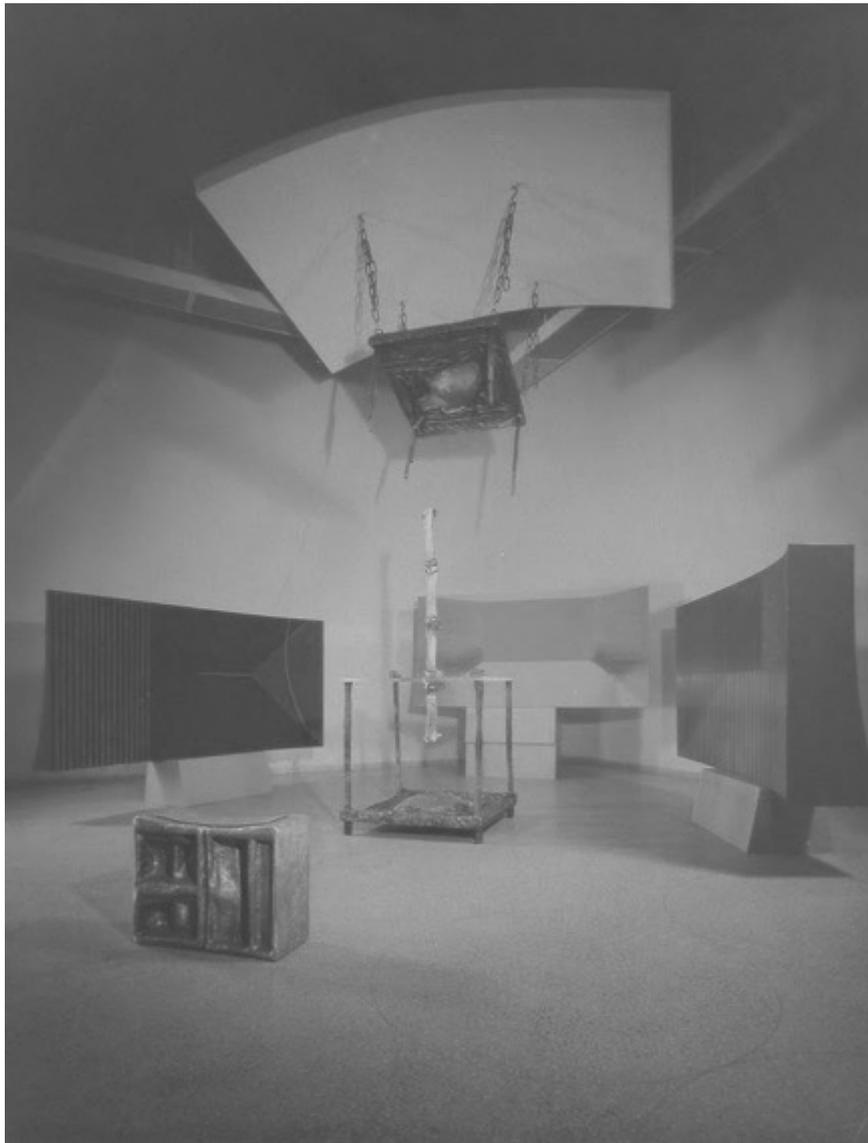
180. Friedrich Kiesler, *World House Gallery*, New York (1956/1957),
Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-
Privatstiftung, Wien



181. Friedrich Kiesler, *Shrine of the Book*, Jerusalem (1957–1965),
Fotografie in: *Progressive Architecture* 46 (1965), H. 9, Abb. S. 127,
© Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



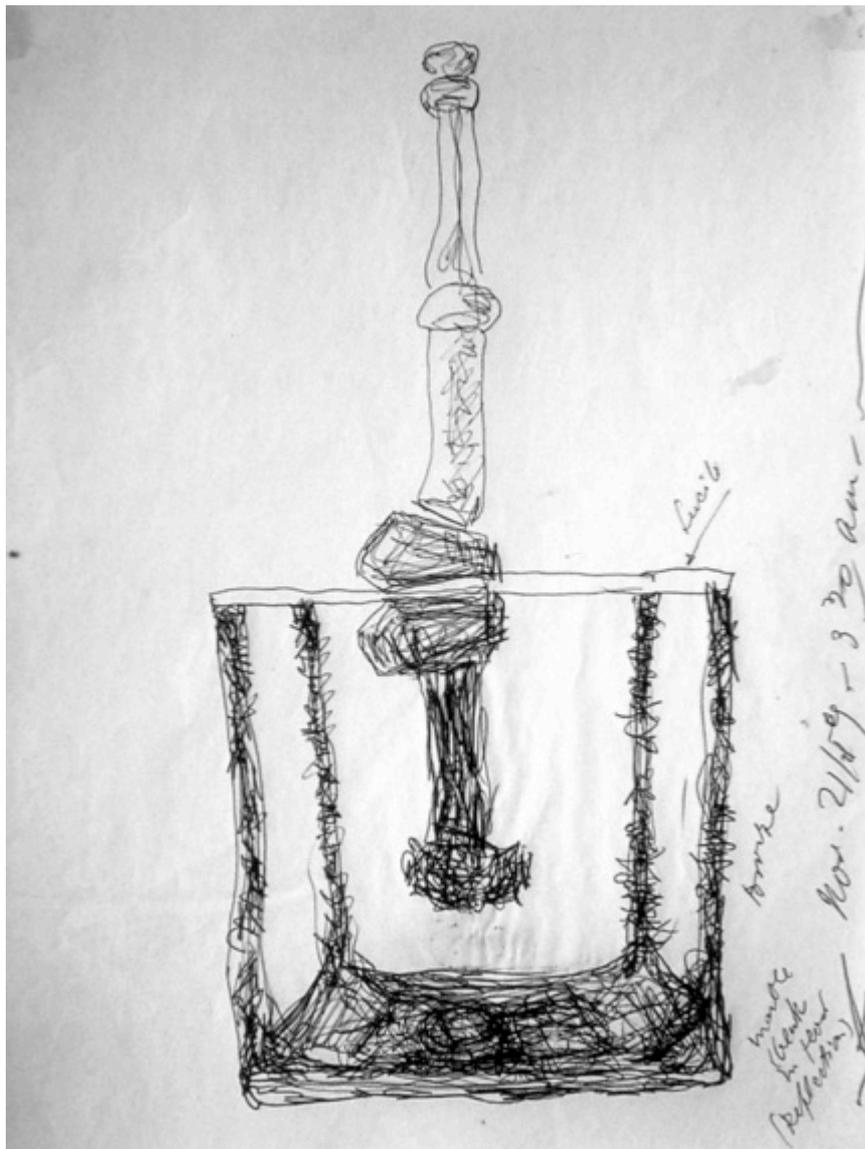
182. Friedrich Kiesler, *Shrine of the Book*, Jerusalem (1957–1965),
Fotografie in: *Progressive Architecture* 46 (1965), H. 9, Abb. S. 127,
© Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



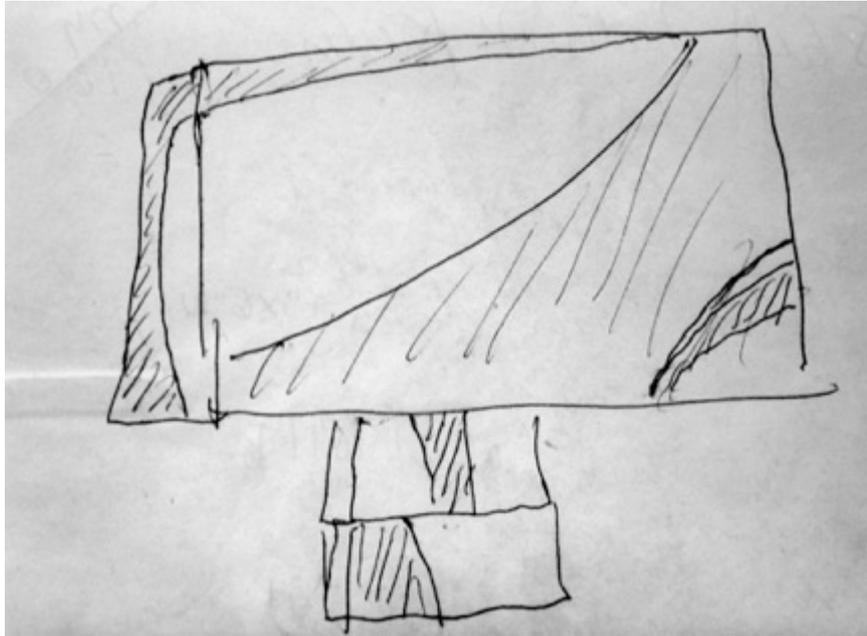
183. Friedrich Kiesler, *The Last Judgement* (1955–1959, 1964/1965), Bronze, Aluminium, bemalte Holzwände, Leder u. a., gesamter Umfang ca. 415 × 518 × 525 cm, in der Ausstellung *Frederick Kiesler. Environmental Sculpture*, Guggenheim Museum New York (1964), Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



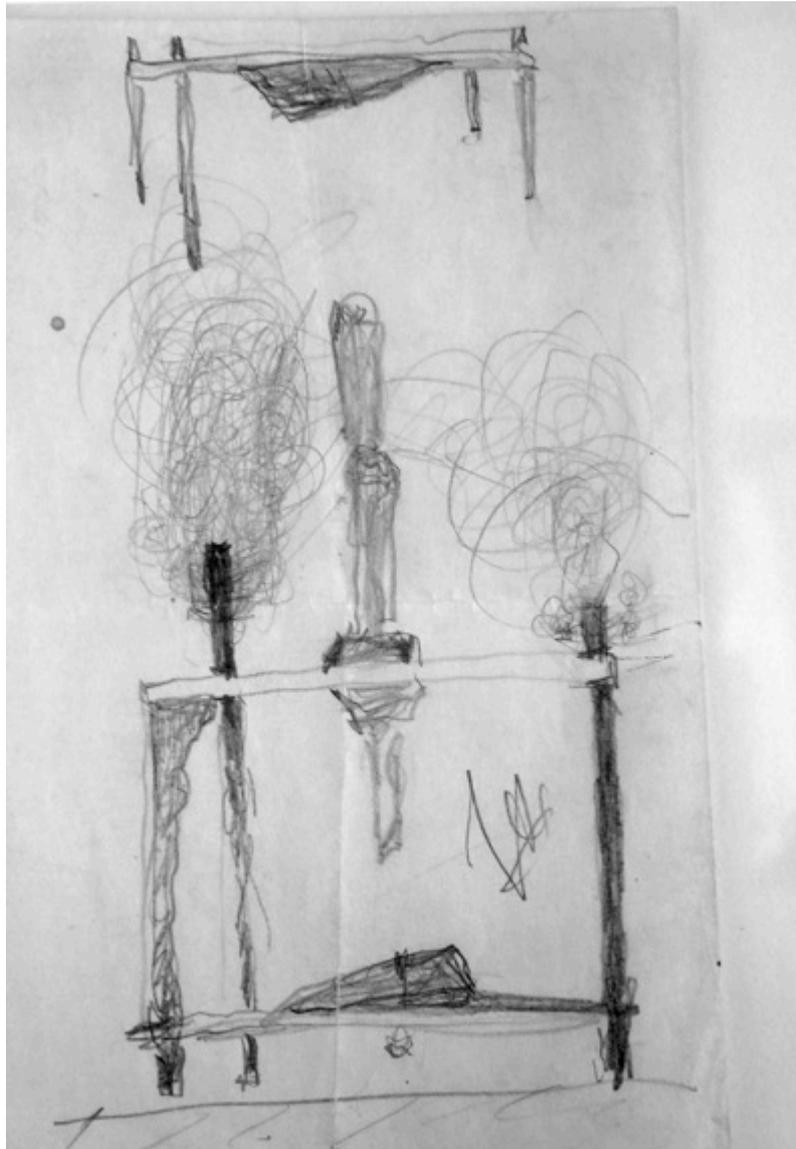
184. Friedrich Kiesler, *The Last Judgement* (1955–1959, 1964/1965), in der Ausstellung *Etats-Unis: Sculptures du XXe siècle*, Musée Rodin, Paris (1965), Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



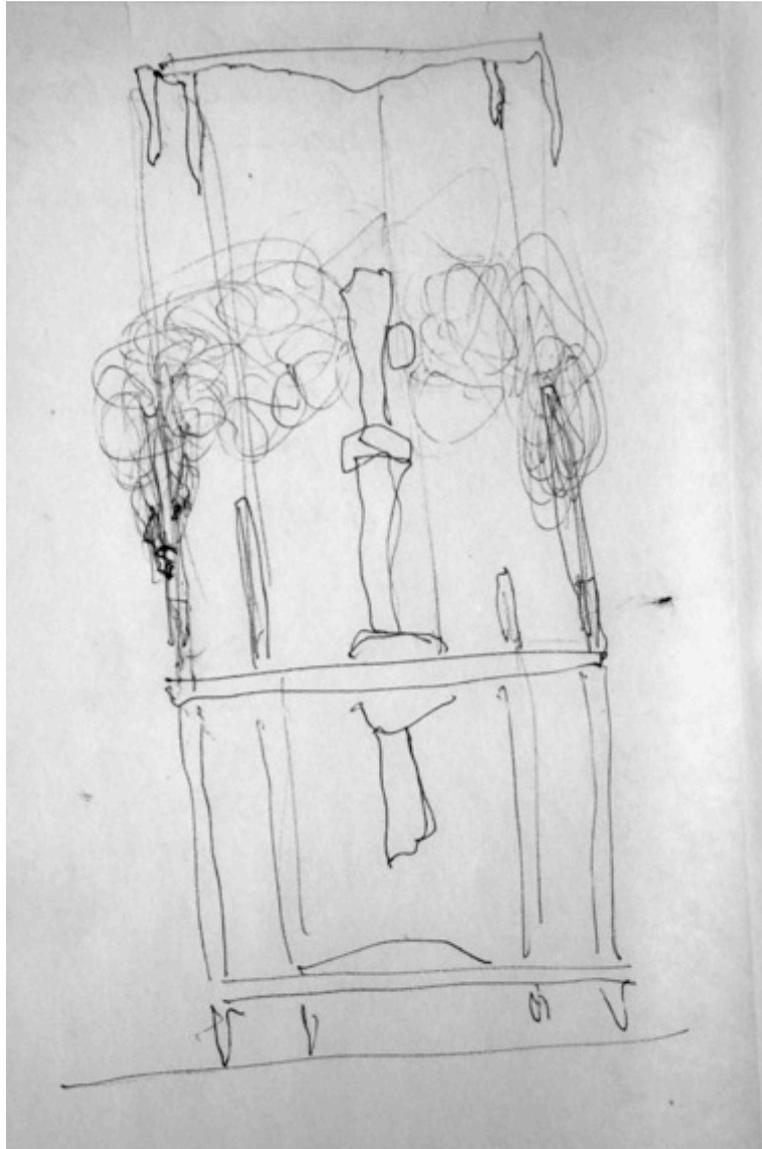
185. Friedrich Kiesler, Studie zu *The Last Judgement*, signiert und datiert (11.11.1959), Tinte auf Papier, 30 × 21 cm, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, KE 295



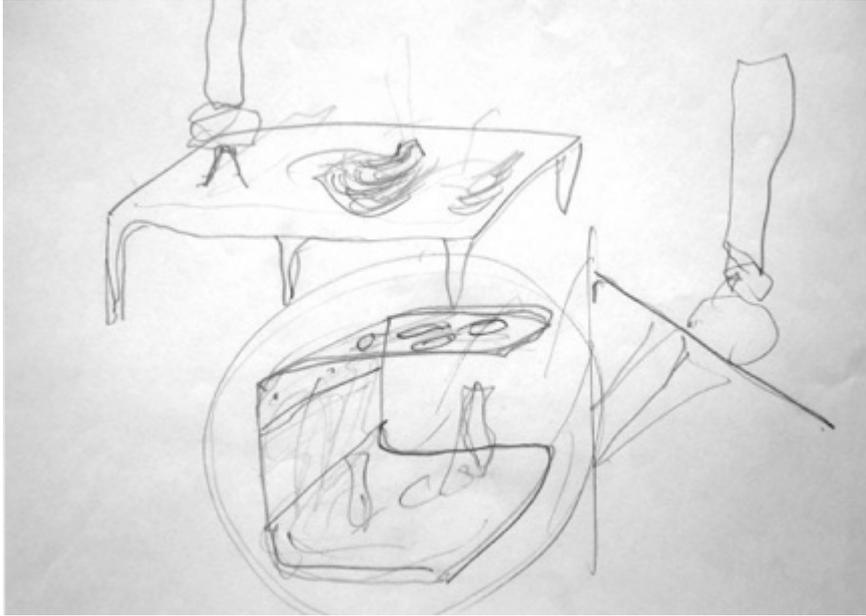
186. Friedrich Kiesler, Studie zu *The Last Judgement*, signiert „K“ (um 1960), Tinte auf Papier, 10,2 × 15,2 cm, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, KE 4864



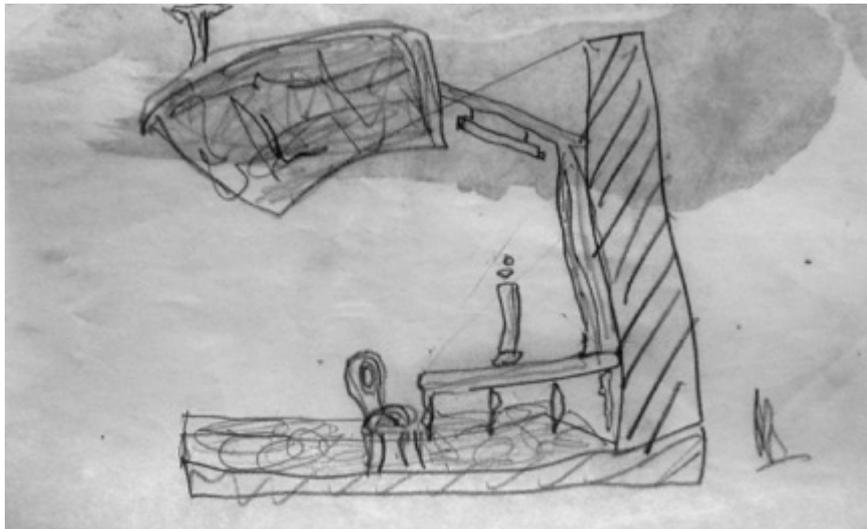
187. Friedrich Kiesler, Studie zu *The Last Judgement*, signiert „Kiesler“ (um 1960), Tinte auf Papier, 20,3 × 12,7 cm, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, EK 2409



188. Friedrich Kiesler, Studie zu *The Last Judgement* (um 1960),
Tinte auf Papier, 20,3 × 12,7 cm, © Österreichische Friedrich und
Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, EK 2401



189. Friedrich Kiesler, *Early Concept of The Last Judgement*, (um 1960), Bleistift auf Papier, 27,9 × 35,6 cm,
© Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien,
KE 4799



190. Friedrich Kiesler, *Environmental Sculpture Study*, signiert (o. J.), Bleistift auf Papier, 12,7 × 20,3 cm, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, KE 76



191. Friedrich Kiesler, *Birth of a Lake* (1960–1964), Bronze, Zinn, Aluminium, Blattgold, Holzrahmen mit weißer Kunststoffverkleidung, 365,7 × 144,7 cm, in der Ausstellung *Frederick Kiesler. Environmental Sculpture*, Guggenheim Museum, New York (1964), Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



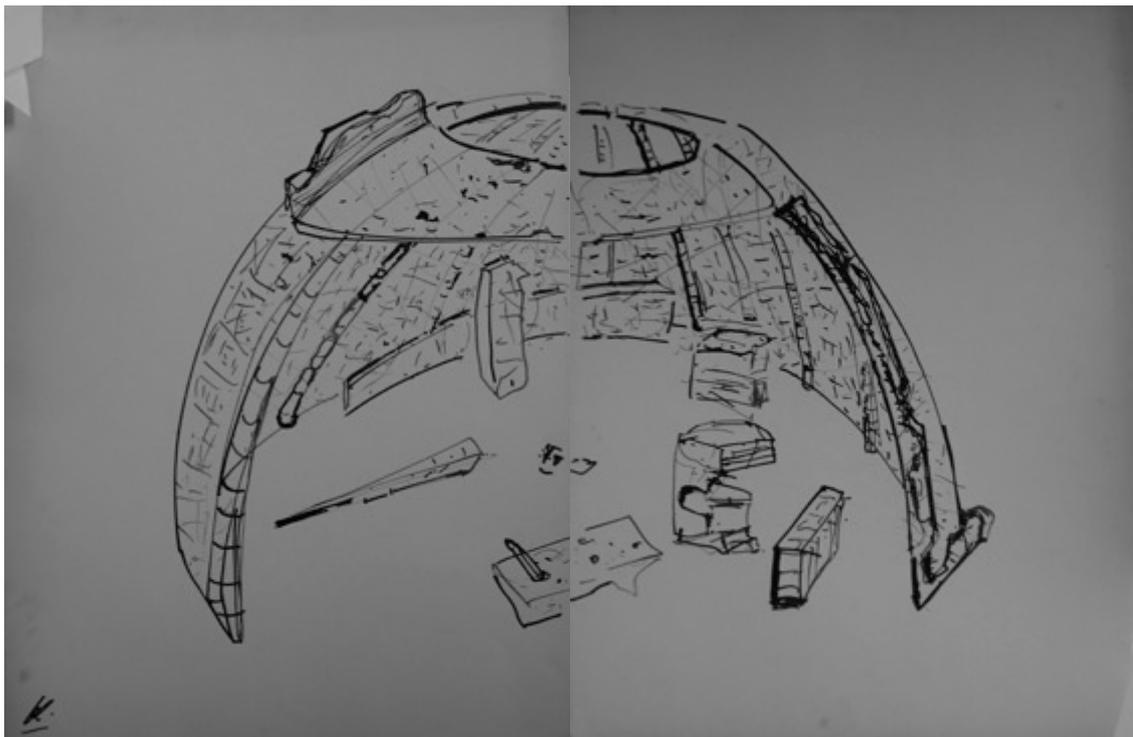
192. Friedrich Kiesler, Birth of a Lake (1960–1964), Bronze, Zinn, Aluminium, Blattgold, Holzrahmen mit weißer Kunststoffverkleidung, 365,7 × 144,7 cm., Guggenheim Museum, New York, ausgestellt im Musée Rodin, Paris (1965), Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



193. Friedrich Kiesler, 1. *Cup of Prometheus* und 2. *Ectoplasm* (1956–1959, 1964), 1. Holz, Bronze, 307,3 × 121,9 × 111,8 cm, 2. Bronze, 46,99 × 63,5 × 53,34 cm, 1. Kiesler Estate, New York, 2. Mr. and Mrs. Poses, New York, Fotografie: Mac Mullan, in der Ausstellung Frederick Kiesler. Environmental Sculpture, Guggenheim Museum, New York (1964), Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



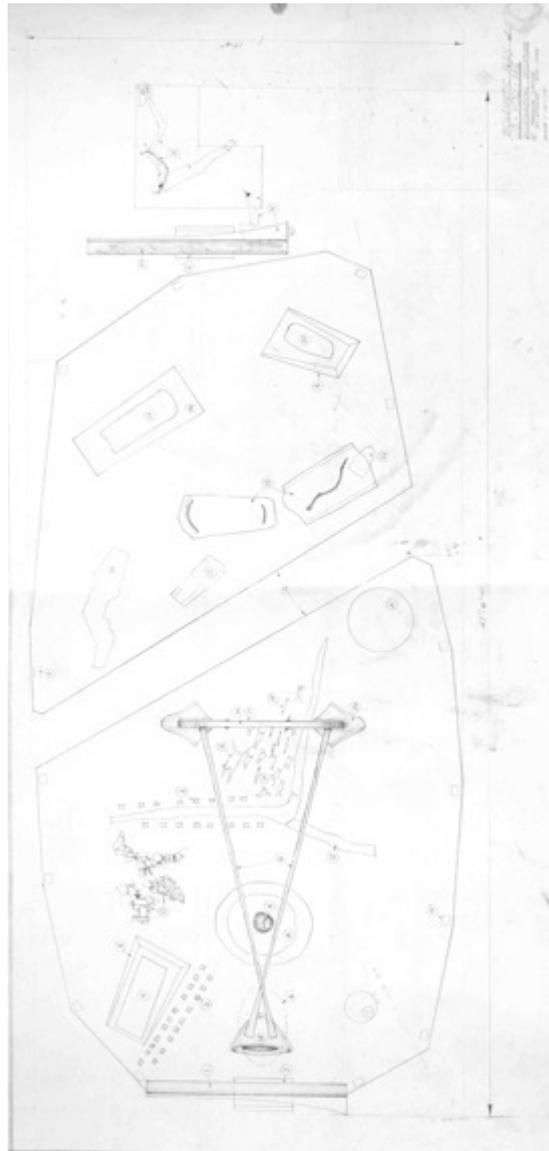
194. Friedrich Kiesler, 1. *Cup of Prometheus*, 2. *Ectoplasm*, 3. *Heloise* (1956–1959, 1964), 1. Holz, Bronze, 307,3 × 121,9 × 111,8 cm; 2. Bronze, 46,99 × 63,5 × 53,34 cm; 3. Bronze, 152,4 × 76,2 × 49,53 cm, 1. Kiesler Estate, New York, 2. und 3. Sammlung Poses, New York, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



195. Friedrich Kiesler, *Environmental Sculpture Concept enclosed in shell* (o. J.), Tusche auf Papier, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, KE 587 A, B



196. Friedrich Kiesler, *Us-You-Me*, Modell (um 1963), bemalter Gips, bemaltes Holz, Draht, Bleistift auf Papier mit Collage, Dimensionen variabel, Kiesler Estate, New York, Fotografie: Gary Mamay, in: Faltblatt zur Ausstellung *Frederick Kiesler. The Late Work US, YOU, ME* im Parrish Art Museum, Southampton 2003, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



197. Friedrich Kiesler, Plan von *Us-You-Me* (um 1963), © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



198. Friedrich Kiesler, *Us-You-Me* (1963–1965), Bronze, Aluminium, Nickel-Bronze, Bronze mit Blattgold, Holz, Gummi, Dimensionen variabel, Kiesler Estate, New York, Galerie Werner, Köln, Fotografie: Bill Jacobson, in: Faltblatt zur Ausstellung *Frederick Kiesler. The Late Work US, YOU, ME* im Parrish Art Museum, Southampton 2003, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



199. Friedrich Kiesler, *David*, aus *Us-You-Me* (1963–1965), Bronze, Nickel-Bronze, Stahl, Holz, 225 × 239 × 183 cm, Galerie Werner Köln, Fotografie: Lothar Schnepf, Köln, in: Wien 1988, Abb. S. 208, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



200. Friedrich Kiesler, *Man and Woman entangled in Business* (um 1963/1964), Fotografie der Form aus Maschendraht und einem Zementgemisch, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



201. Friedrich Kiesler, *Rushing Business Man with Briefcase* (um 1963), Fotografie der Form aus Maschendraht und einem Zementgemisch, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



202. Friedrich Kiesler, *Gong* (1963/1964, 1966), Fotografie
© Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



203. Friedrich Kiesler, *Man escaping into Outer Space* (1963/1965),
Fotografie der Form aus Maschendraht und einem Zementgemisch,
im Hintergrund Barriere, Fotografie © Österreichische Friedrich und
Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



204. Friedrich Kiesler, *Bucephalus* (1962–1965, 2006–2008),
Maschendraht, Zementgemisch, 823 × 274 × 427 cm, Kiesler Estate,
New York, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-
Privatstiftung, Wien



205. Friedrich Kiesler in *Bucephalus* Form (um 1964/1965), an den Innenwänden Kopf von Pegasus und Gedicht, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



206. Friedrich Kiesler in *Bucephalus*-Form (um 1964/1965),
Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-
Privatstiftung, Wien



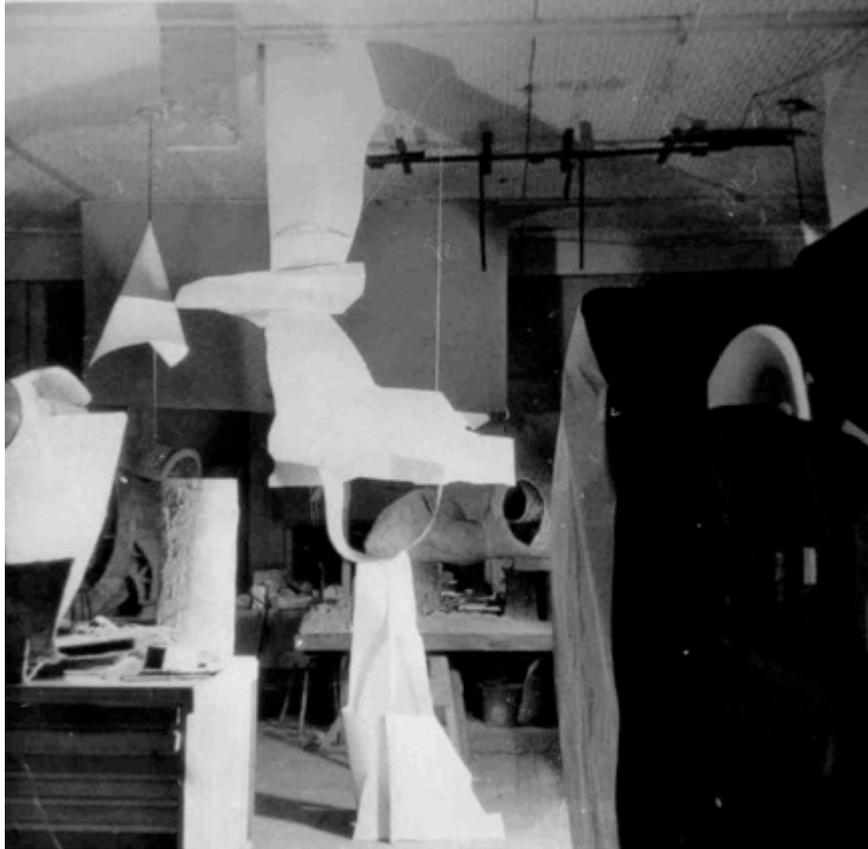
207. Friedrich Kiesler beim Skizzieren eines Centaurs für das Innere von *Bucephalus* (um 1964/1965), Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



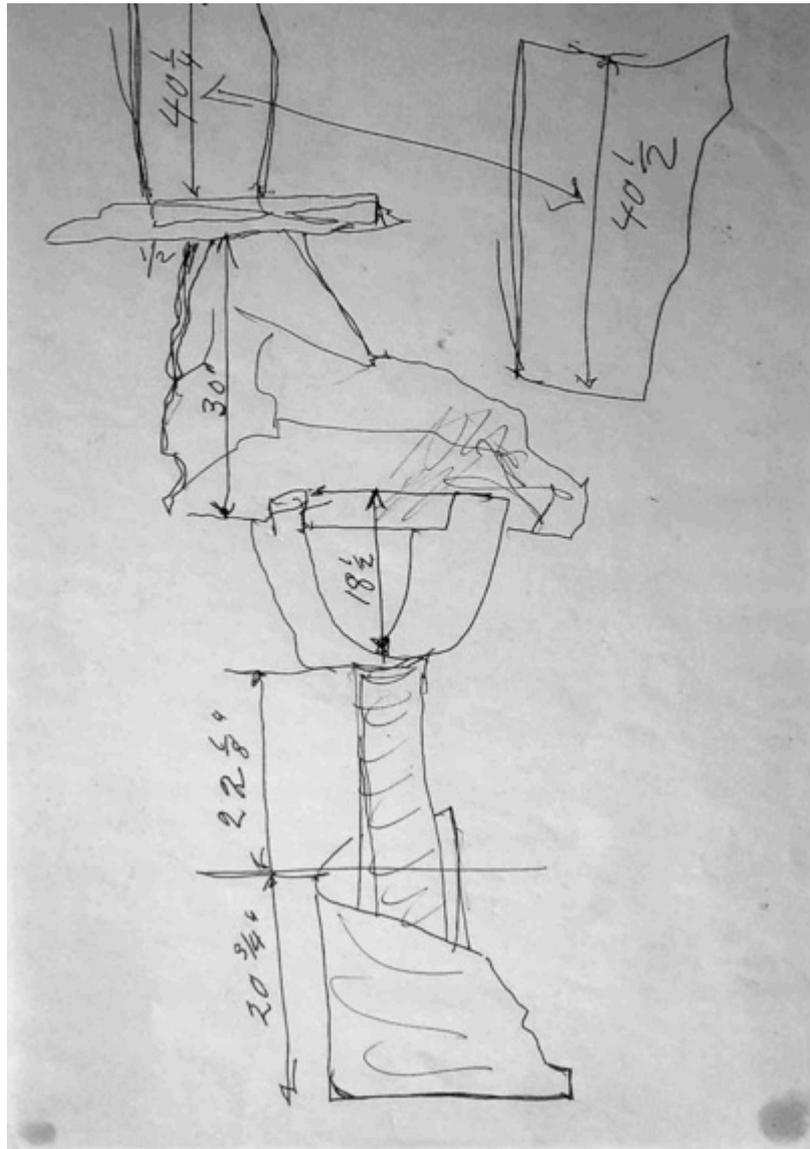
208. Friedrich Kiesler, *Shell Sculpture Floor to Ceiling* (1958, 1969),
Bronze, Kiesler Estate, New York, Fotografie © Österreichische
Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



209. Friedrich Kiesler, Papiermodell *Shell Sculpture Floor to Ceiling* (um 1958/1959), nicht erhalten, im Hintergrund *Endless House-*Modell, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



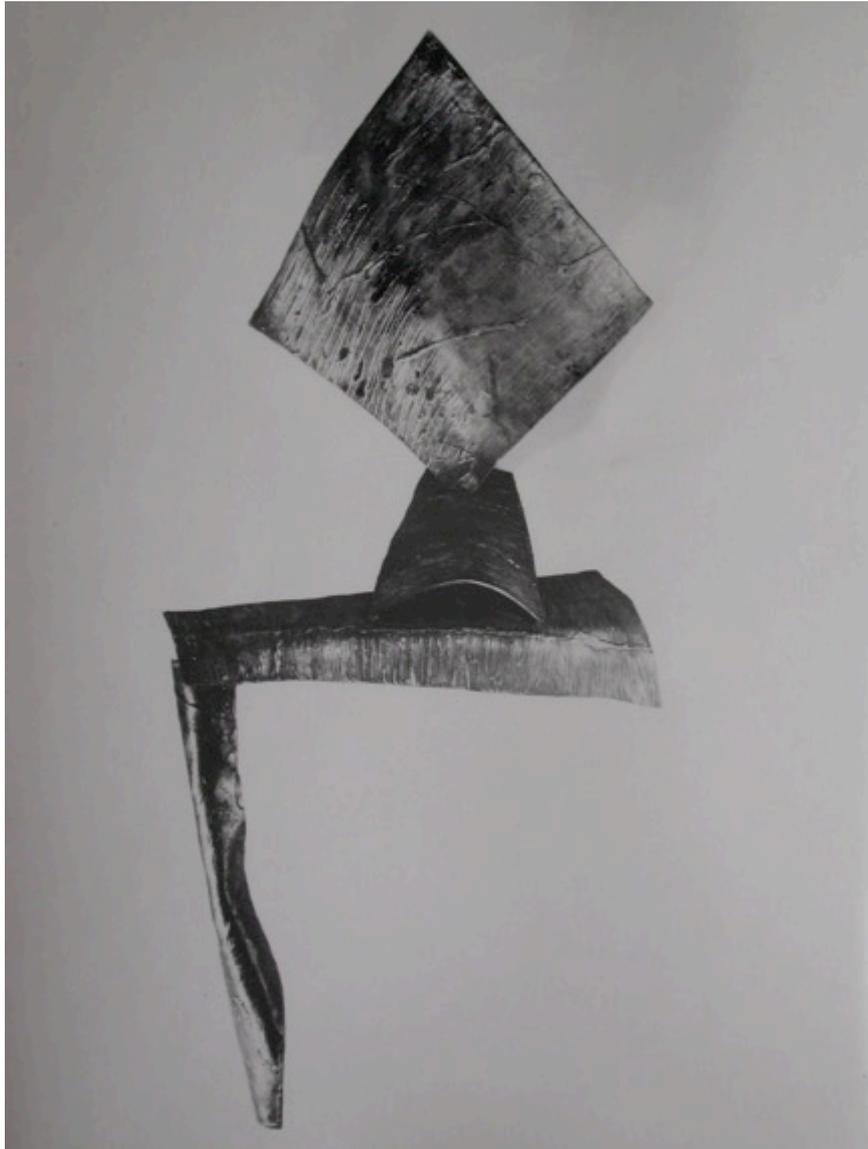
210. Friedrich Kiesler, Papiermodell *Shell Sculpture Floor to Ceiling* (um 1958/1959), nicht erhalten, im Hintergrund *Endless House*-Modell, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



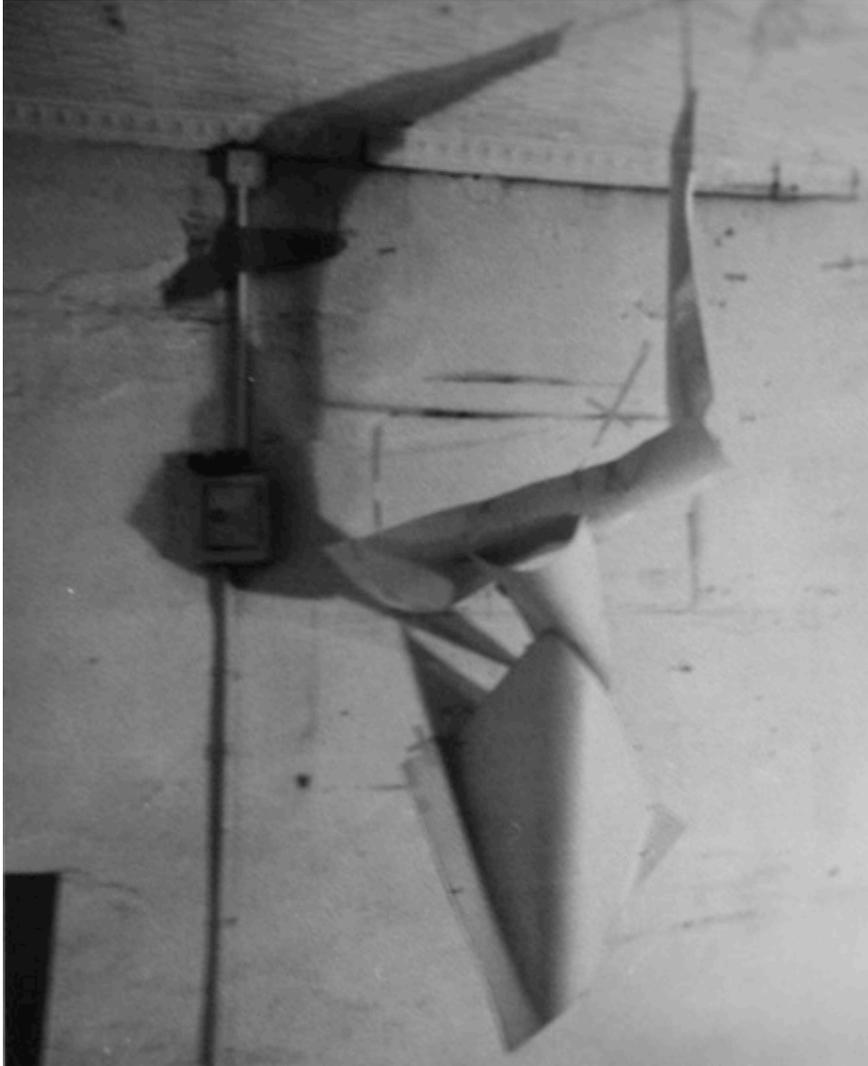
211. Friedrich Kiesler, *Shell Sculpture Floor to Ceiling* (um 1959)
Kugelschreiber auf Papier, 30 × 21 cm, © Österreichische Friedrich
und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, LK 111



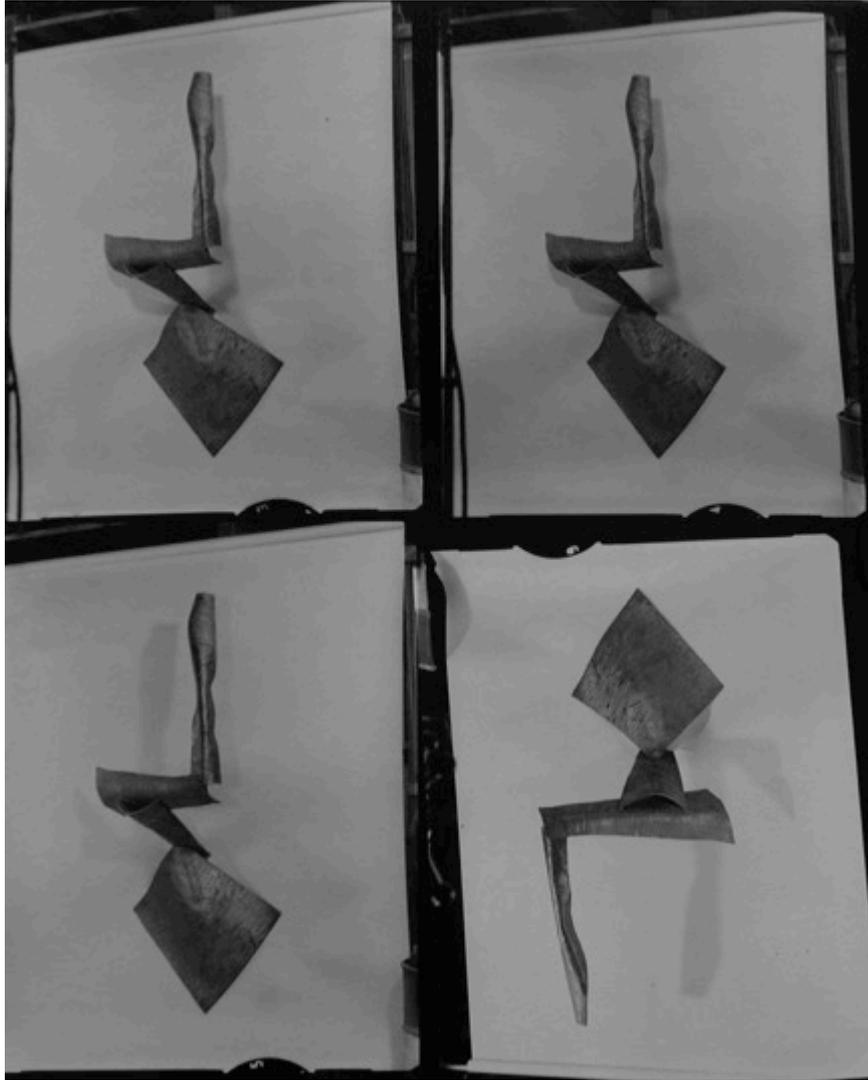
212. Friedrich Kiesler mit *Heloise* (1959, 1964), Bronze, 152,4 × 76,2 × 49,53 cm, Sammlung Poses, New York, Fotografie: Arnold Newman, ©Arnold Newman Properties/Getty Images, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



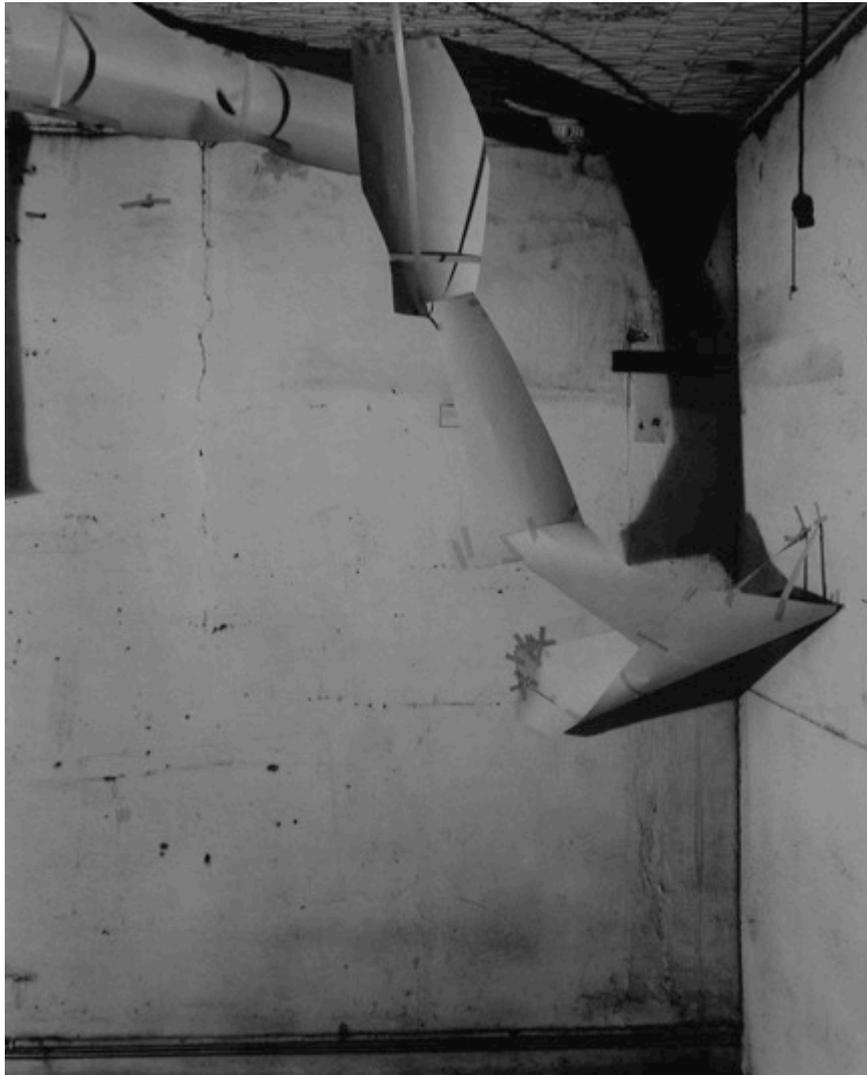
213. Friedrich Kiesler, *Shell Sculpture for Wall Mounting* (um 1958, 1964), Bronze, 231 × 132 × 114,2 cm, Kiesler Estate, New York, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



214. Friedrich Kiesler, Papiermodell für *Shell Sculpture for Wall Mounting* (um 1958), nicht erhalten, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



215. Friedrich Kiesler, *Shell Sculpture for Wall Mounting* (um 1958, 1964), Fotomontage mit verschiedenen Positionen, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



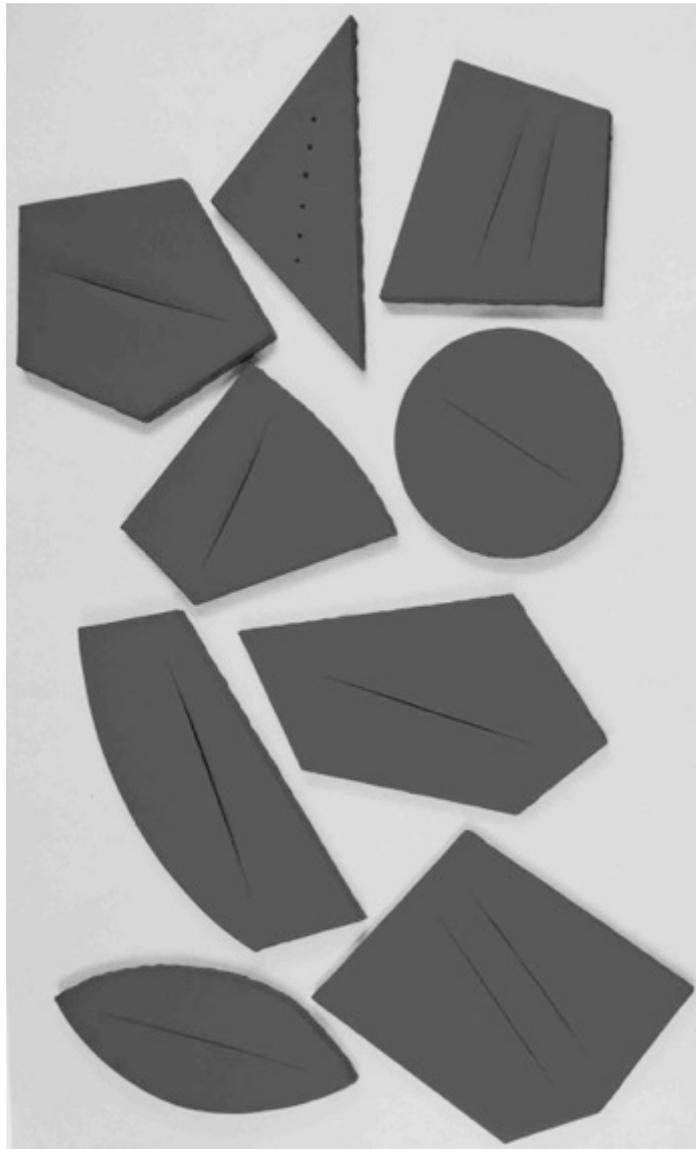
216. Friedrich Kiesler, Papiermodell *Shell Sculpture for Wall Mounting* (um 1958), nicht erhalten, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



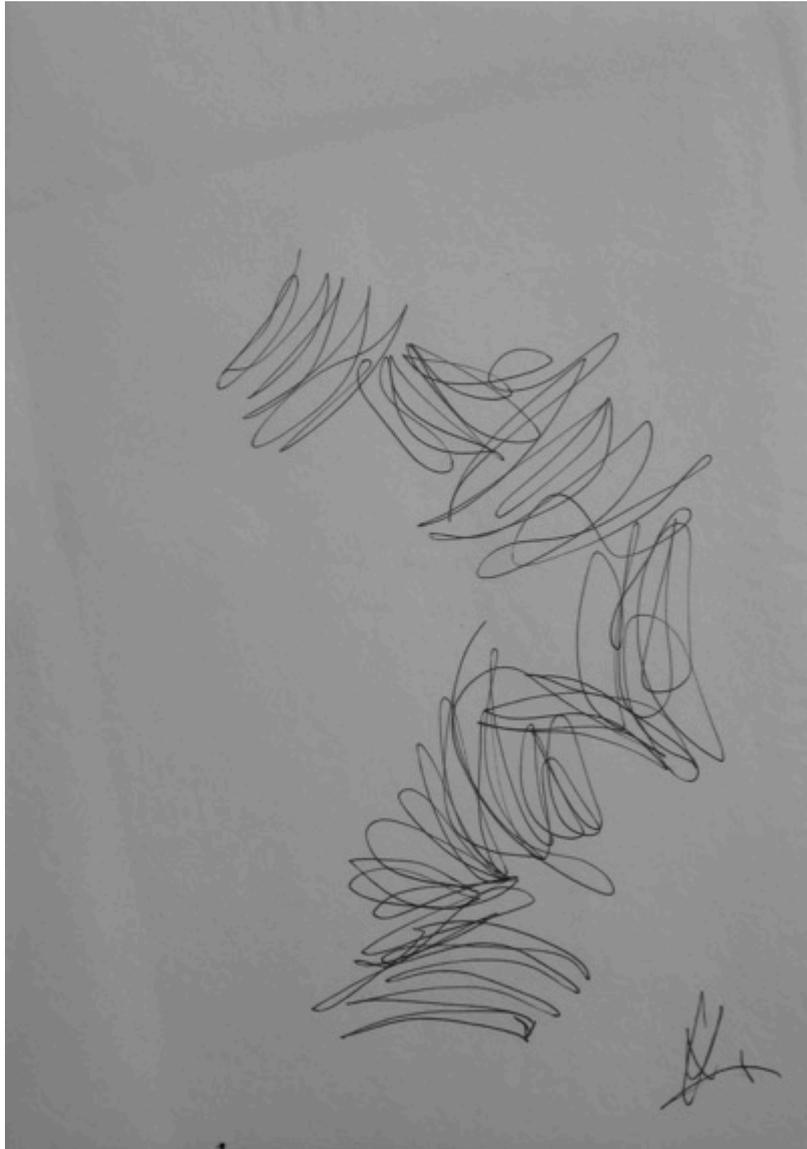
217. Friedrich Kiesler, *Heloise als Teil von Cup of Prometheus* (um 1960), Tinte auf Papier, 21,6 × 27,9 cm, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, Nr. 565



218. Friedrich Kiesler mit *Heloise* (1959, 1964), Bronze, 152,4 × 76,2 × 49,53 cm, Sammlung Poses, New York, Fotografie: ©Arnold Newman Properties/Getty Images, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



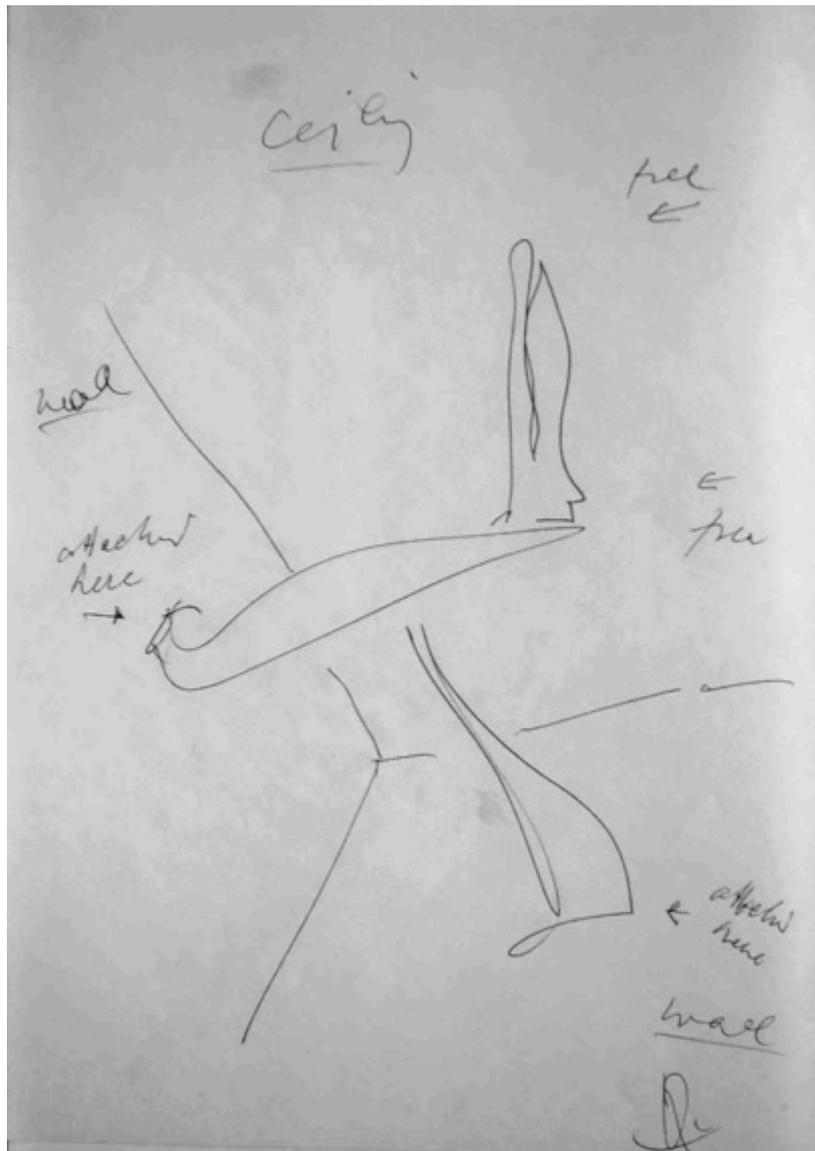
219. Lucio Fontana, *Concetto Spaziale, I Quanta* (1960), Öl auf Leinwand, o. Maße, Fondazione Lucio Fontana, Mailand, in: Crispolti 2006, Bd. I, Abb. S. CXCIV, © 2015, Pro Litteris, Zurich



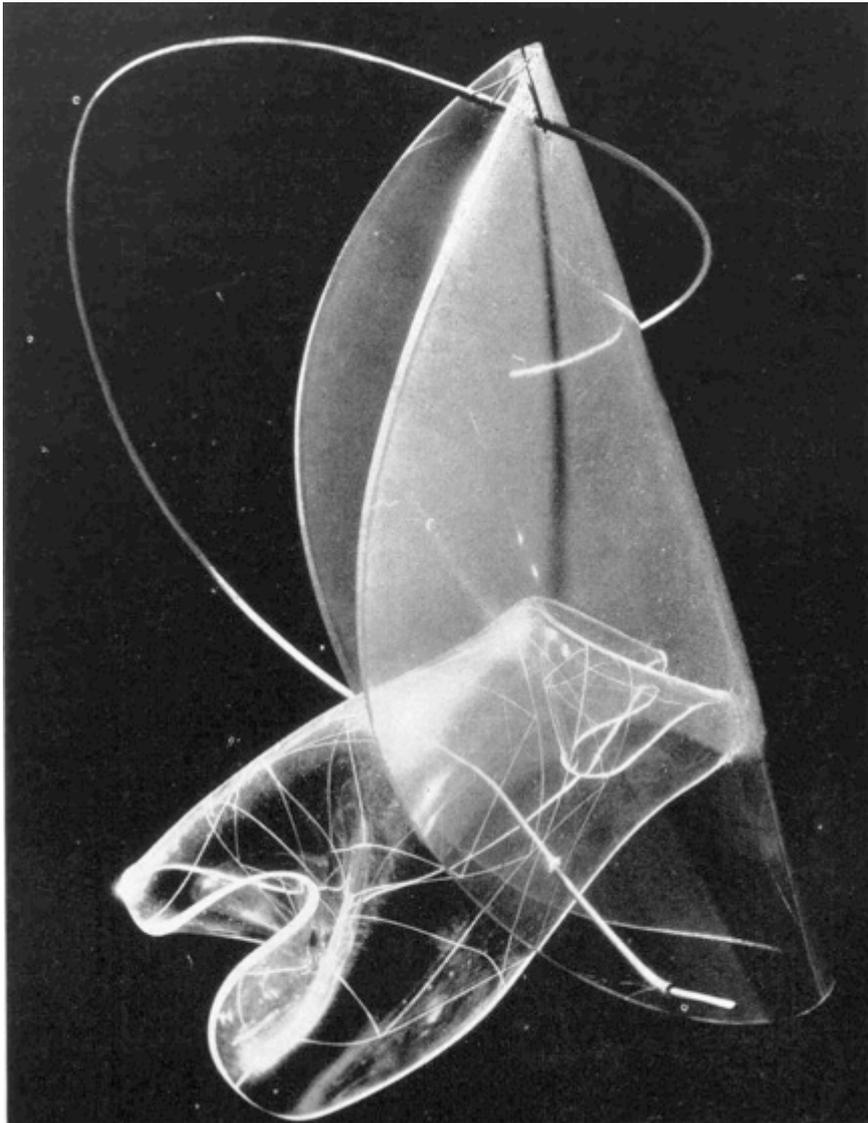
220. Friedrich Kiesler, *Wall Sculpture* (um 1959), Tinte auf Papier, 30 × 21 cm, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, LK 19



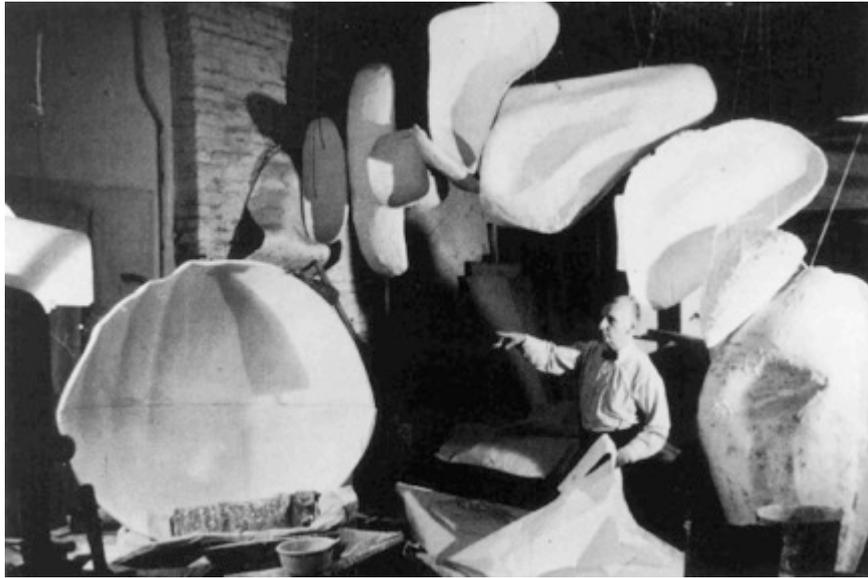
221. Friedrich Kiesler, *Magnetic Intervals* (um 1959), Bleistift auf Papier, 21 × 30 cm, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, KE 140



222. Friedrich Kiesler, *Wall Sculpture* (1959), Tinte auf Papier, 30 × 21 cm, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, LK 11



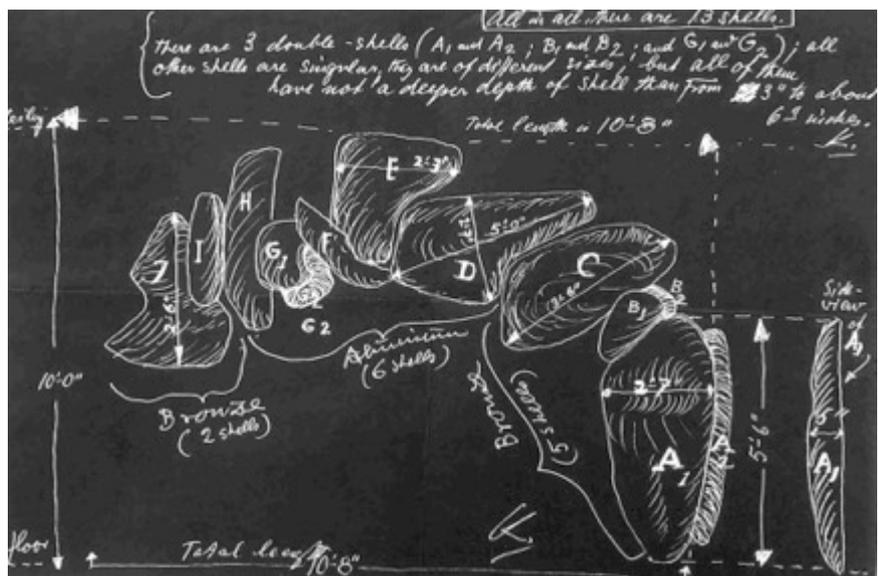
223. László Moholy-Nagy, *Space Modulator* (1940), Plexiglas, in: László Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, Chicago 1946, S. 235, Abb. 320, © 2015, Pro Litteris, Zurich



224. Friedrich Kiesler, *Universal Theatre* (1960/1961) und *Arch as a Rainbow of Shells* (1960–1965), Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



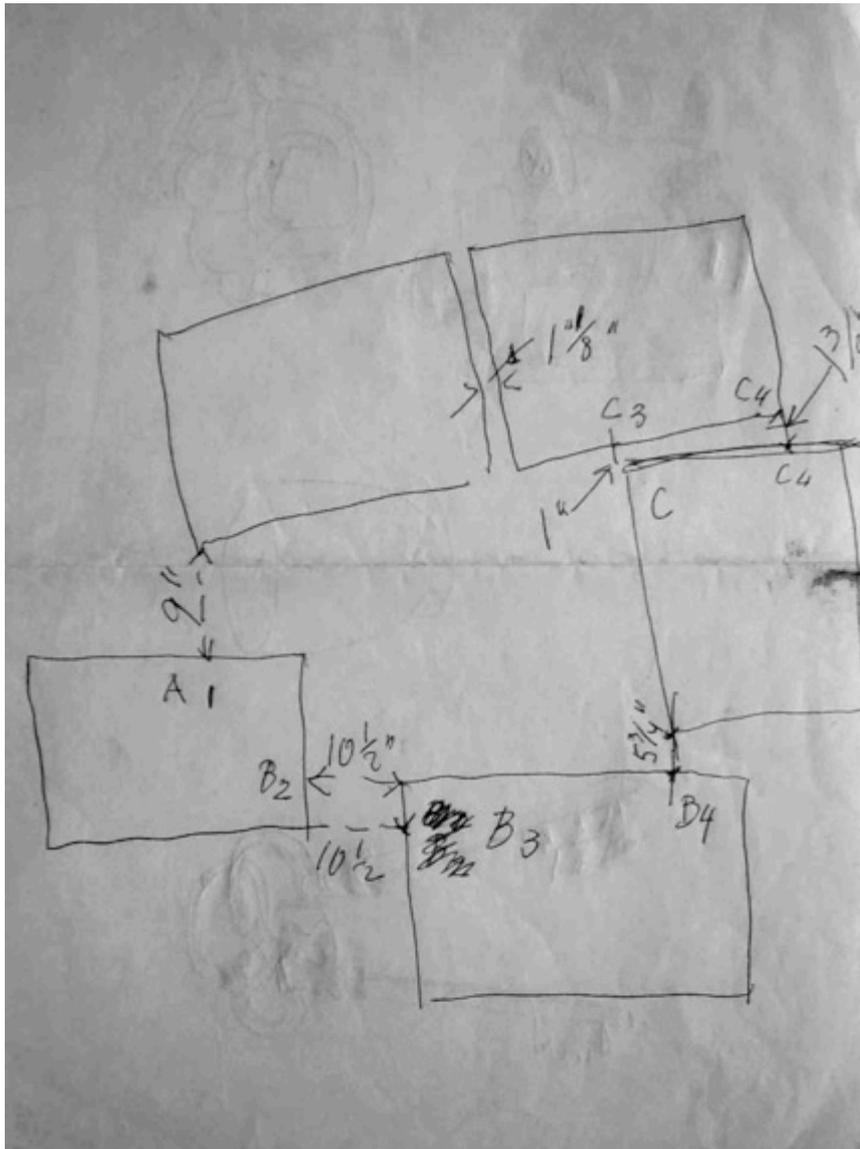
225. Friedrich Kiesler, *Arch as a Rainbow of Shells* (1960–1965),
Bronze, Aluminium, 299,7 × 340,4 × 91,4 cm, Kiesler Estate New
York, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-
Privatstiftung, Wien



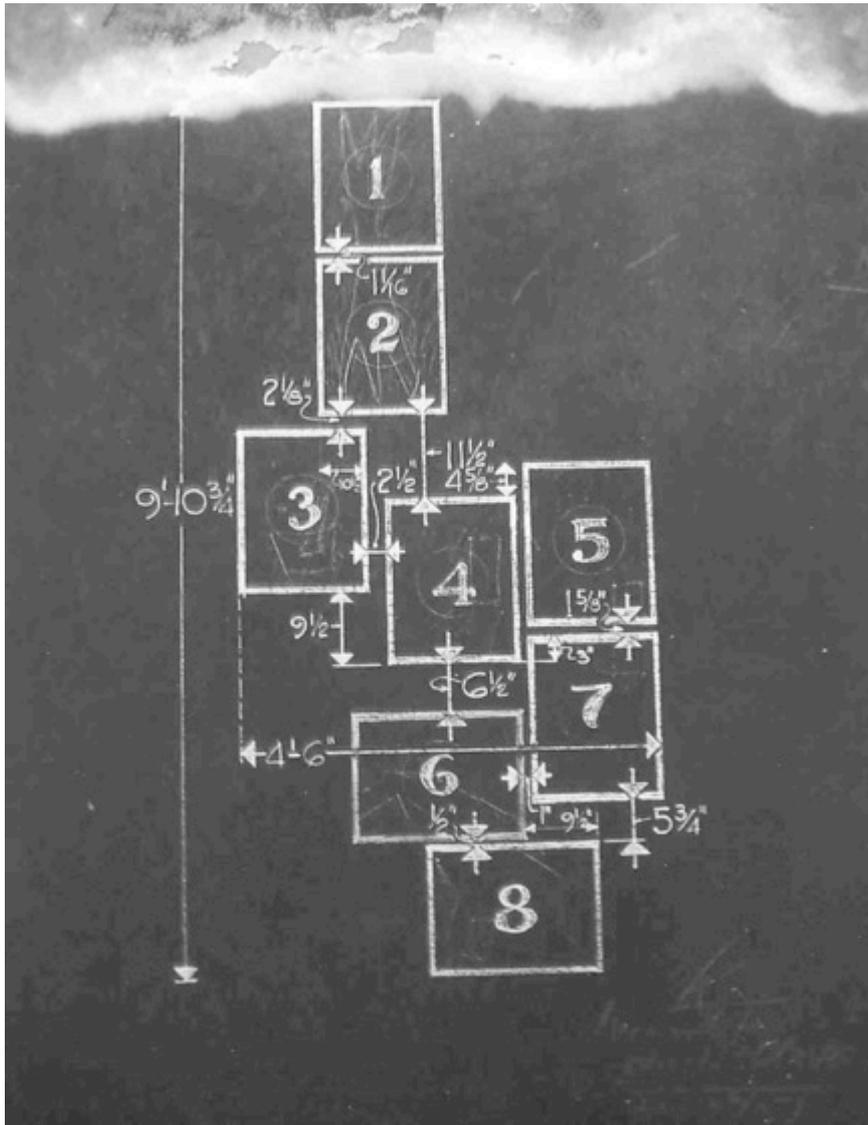
226. Friedrich Kiesler, Plan für Arch as a Rainbow of Shells (Anfang 1960er Jahre), Negativabzug © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



227. Friedrich Kiesler, Tonmodell *Grotto for Meditation* (1963/1964),
82,6 × 61 × 4,6 cm, Kiesler Estate, New York, Fotografie: Almut
Grunewald, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-
Privatstiftung, Wien



228. Friedrich Kiesler, Plan für eine *Galaxy* (laut Lillian Kiesler 1955 in Vallauris entstanden), Tinte auf Papier, 27,9 × 21,6 cm, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, KE 5743



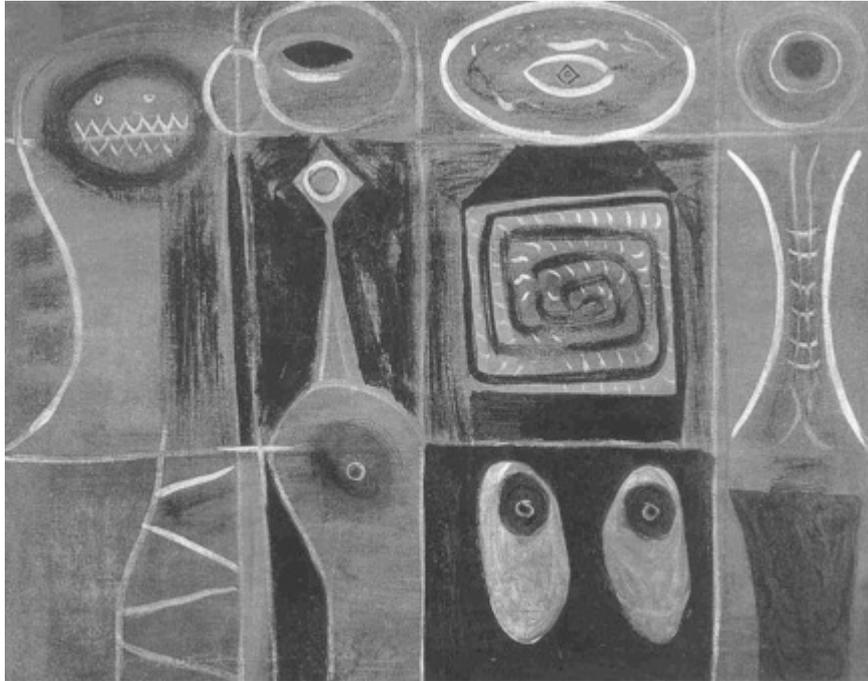
230. Friedrich Kiesler, Plan einer *Galaxy* (o. J.), Negativabzug,
© Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



231. David Smith, *Jurassic Bird* (1945), Stahl, 64 × 89 × 19 cm, Privatsammlung, in: Rubin 1984, S. 633, Abb. 951, © 2015, Pro Litteris, Zurich



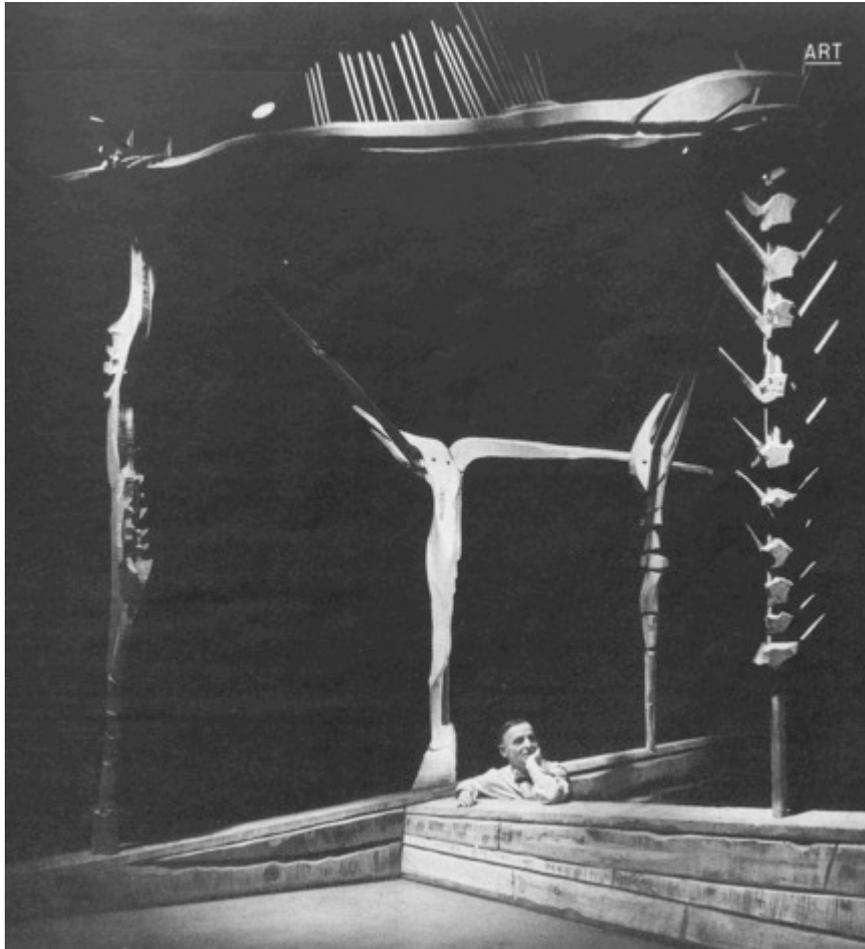
232. Mark Rothko, *Slow Swirl by the Edge of the Sea* (1944), Öl auf Leinwand, 191 × 215 cm, Museum of Modern Art, New York, in: Rubin 1984, S. 643, Abb. 964, © 1998 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko / 2015, Pro Litteris, Zurich



233. Adolph Gottlieb, *The Prisoners* (1946), Öl, Gouache, Tempera auf Leinwand, 63,18 × 81,12 cm, Adolph and Esther Gottlieb Foundation, New York, in: Rapaport und Stayton 2001, S. 79, Abb. 55, © Adolph and Esther Gottlieb Foundation / 2015, Pro Litteris, Zurich



234. Jackson Pollock, *Guardians of the Secret* (1943), Öl auf
Leinwand, 123 × 191,5 cm, San Francisco Museum of Modern Art,
in: Rubin 1984, S. 631, Abb. 948, © Pollock-Krasner Foundation /
2015, Pro Litteris, Zurich



235. Friedrich Kiesler mit *Galaxy* (1947/1948, 1951), in der Ausstellung *Fifteen Americans*, Museum of Modern Art, New York (1952), Fotografie: publiziert in dem Artikel *Meant to be lived in*, in: *LIFE Magazine* 32 (1952), H. 21, S. 79, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



236. Louise Bourgeois mit *The Blind leading the Blind* (1949), bemaltes Holz, 170,5 × 163,5 × 41,3 cm, Collection Louise Bourgeois Trust, in: New York 1989, Abb. S. 118, © The Easton Foundation/ ProLitteris, Zurich, Fotografie: Peter Moore, Photo © Barbara Moore/ Licensed by VAGA, New York, NY. Art, www.vagarights.com



237. Louise Bourgeois mit Skulpturen auf dem Dach ihres Hauses in New York (um 1944), Fotografie: Courtesy of the Louise Bourgeois Studio, in: Helfenstein 2002, Abb. S. 16, © The Easton Foundation/ProLitteris, Zurich



238. Ausstellung *Louise Bourgeois, Recent Work 1947–1949*.
Seventeen Standing Figures in Wood in der Peridot Gallery, New York
(1949), Fotografie: Jeremiah Russell, in: Helfenstein 2002, Abb. S.
29, © The Easton Foundation/ProLitteris, Zurich



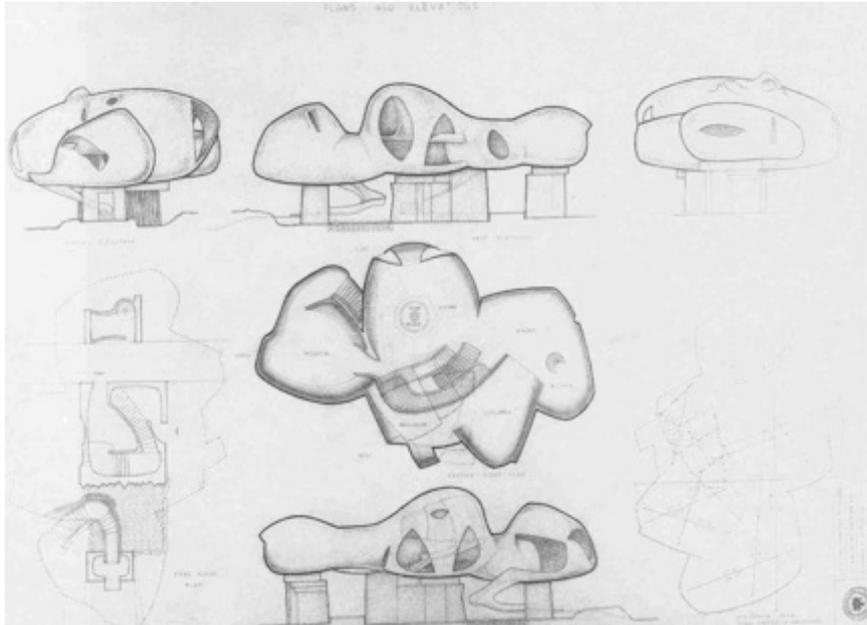
239. Friedrich Kiesler liegend in der *Bucephalus*-Form (um 1964/1965), Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



240. Friedrich Kiesler, *Multifunktionales Möbel* (1942), Schichtholz, Linoleum, 73,97 × 39,68 × 76,51 cm, Brooklyn Museum New York, Schenkung Ruth Abrams, 76.169., Brooklyn Museum photograph, in: Rapaport und Stayton 2001, S. 185, Abb. 168, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



241. Friedrich Kiesler im Gespräch mit einer Journalistin in der *Surrealistischen Galerie* der Ausstellung *Art of This Century*, New York (1942), Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, PHO 240/0



242. Friedrich Kiesler, *Endless House*, Pläne für das Projekt im Garten des Museum of Modern Art, New York (1958/1959), Bleistift auf Transparentpapier, 95,5 × 132 cm, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



243. Friedrich Kiesler, *The Last Judgement* (1955–1959, 1964/1965), Bronze, Guggenheim Museum, New York, in der Ausstellung *Frederick Kiesler. Environmental Sculpture*, Guggenheim Museum, New York (1964), Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



244. Friedrich Kiesler, *Us-You-Me*, Modell (um 1963), bemalter Gips, bemaltes Holz, Draht, Bleistift auf Papier mit Collage, Dimensionen variabel, Kiesler Estate, New York, Fotografie: Gary Mamay, in: in: Faltblatt zur Ausstellung *Frederick Kiesler. The Late Work US, YOU, ME* im Parrish Art Museum, Southampton 2003, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



245. Blick in die Ausstellung *Frederick Kiesler. Environmental Sculpture*, Guggenheim Museum, New York (1964), Fotografie
© Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



246. Friedrich Kiesler, *Galaxy* für Philip Johnson (1951–1953), New Canaan/CT, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



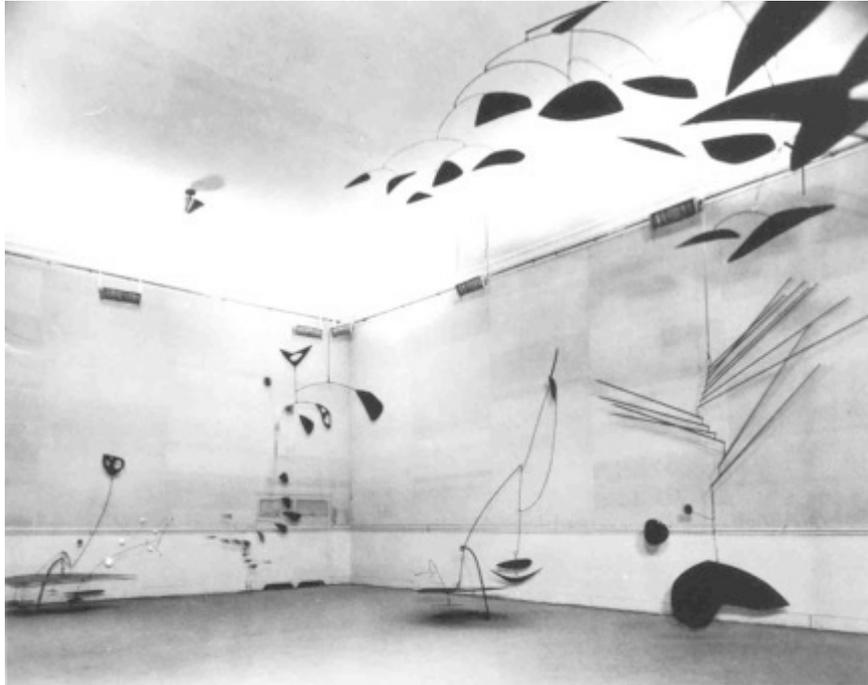
247. Hans Arp, *Germe géant = Fruit de la lune* (1936),
Duraluminium (1 Ex.), 110 × 150 × 100 cm, Nachlass Hans Arp,
Solduno, in: Stefanie Poley, *Hans Arp. Die Formensprache im
plastischen Werk*, Stuttgart 1978, S. 58, Abb. 83, © 2015, Pro Litteris,
Zurich



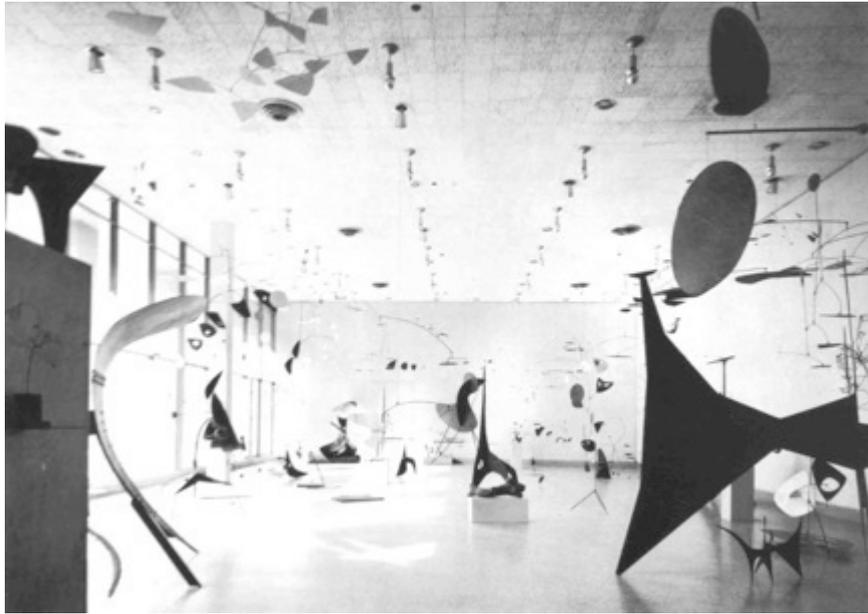
248. Hans Arp, *Concrétion humaine* (1933/1934) *sur Coupe* (1947),
Bronze (3 Ex.), 31 × 58 × 40 cm, Coupe 24,5 × 59 × 43 cm, o. O., in:
Stefanie Poley, *Hans Arp. Die Formensprache im plastischen Werk*,
Stuttgart 1978, S. 52, Abb. 67, © 2015, Pro Litteris, Zurich



249. Hans Arp, *Ptolemée I* (1953), Bronze (3 Ex.), 103 × 53 × 43 cm, o. O., in: Stefanie Poley, *Hans Arp. Die Formensprache im plastischen Werk*, Stuttgart 1978, S. 30, Abb. 39, © 2015, Pro Litteris, Zurich



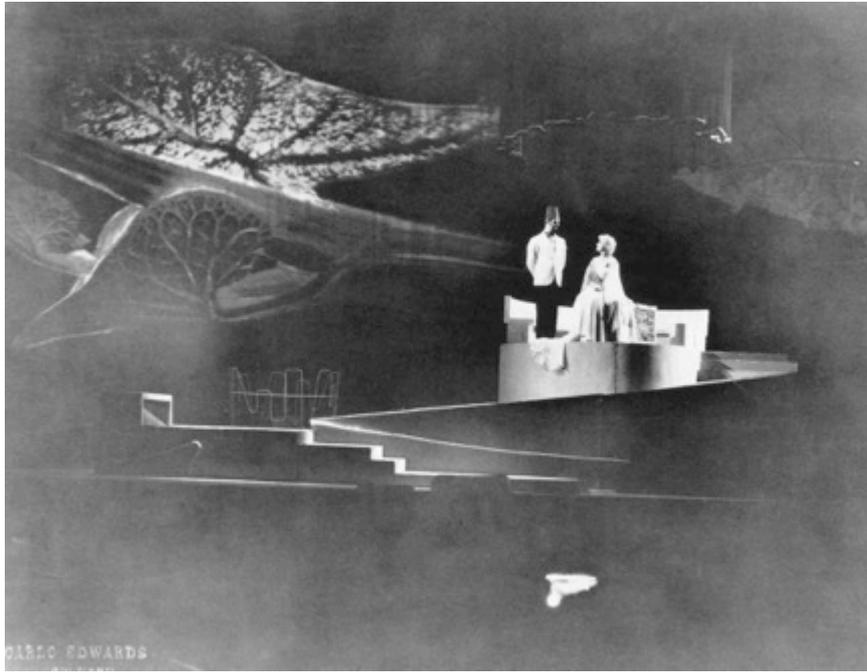
250. Alexander Calder, Ausstellung *Mobiles, Stables, Constellations*, Galerie Louis Carré, Paris (1946), Foto: The Alexander and Louisa Calder Foundation, New York, in: Prather 1998, S. 228, Abb. 40, © Calder Foundation, New York / 2015, Pro Litteris, Zurich



251. Alexander Calder, Ausstellung am Massachusetts Institute of Technology, Cambridge/MA (1950), Foto: Ezra Stoller, The Alexander and Louisa Calder Foundation, New York, in: Prather 1998, S. 230, Abb. 41, © Calder Foundation, New York / 2015, Pro Litteris, Zurich, © Ezra Stoller / Esto



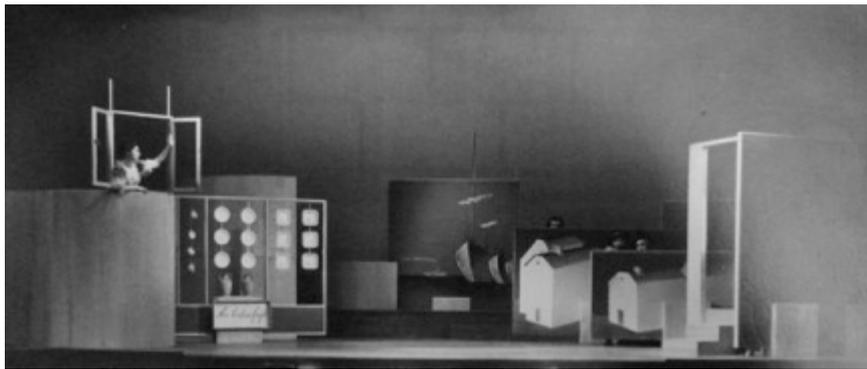
252. Friedrich Kiesler, Bühnenbild der Oper *Helen Retires* (1934),
Erskine/Antheil, Juillard School of Music, New York, Fotografie
© Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien,
AFKW, PHO 2942/0



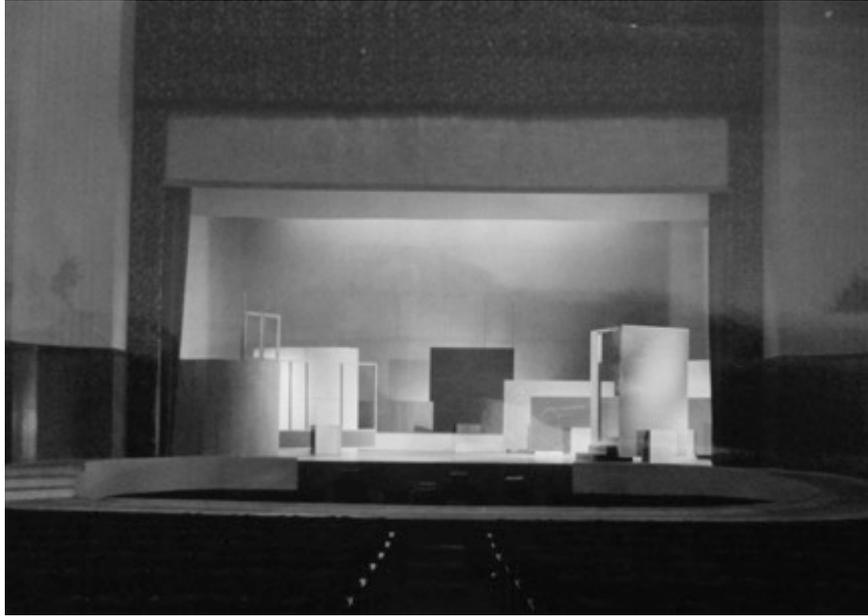
253. Friedrich Kiesler, Bühnenbild der Oper *In the Pasha's Garden* (1935), Seymour/Tracy, Juillard School of Music, New York, Fotografie: Carlo Edwards, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



254. Friedrich Kiesler, Bühnenbild der Oper *The Poor Sailor* (1948),
Milhaud/Cocteau, Juillard School of Music, New York, Fotografie
© Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



255. Friedrich Kiesler, Bühnenbild der Oper *Angelique* (1948), Ibert, Juillard School of Music, New York, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, PHO 2949/1



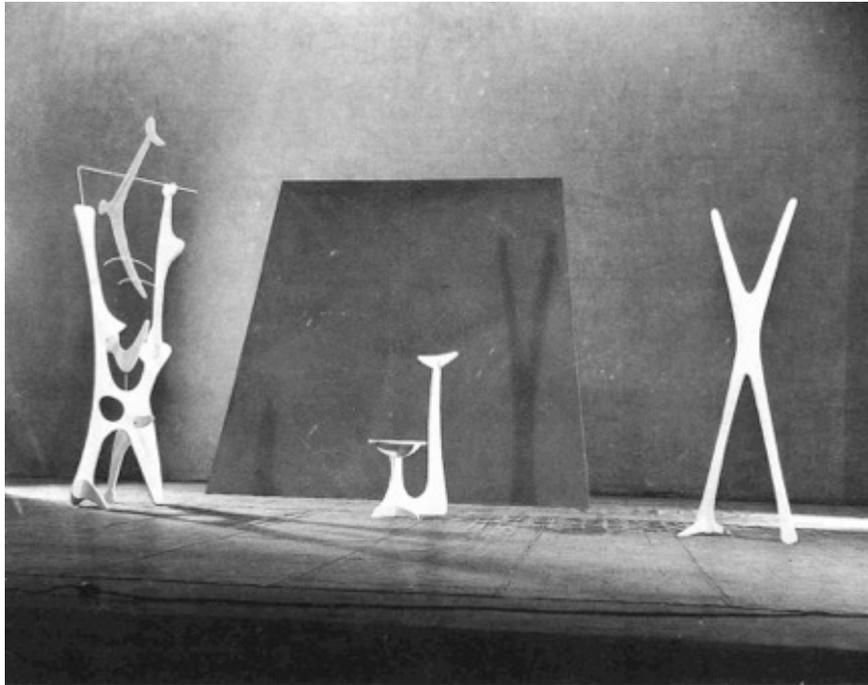
256. Friedrich Kiesler, Elemente für das Bühnenbild der Oper *Angelique* (1948), Ibert, Juillard School of Music, New York, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, PHO 2951/0



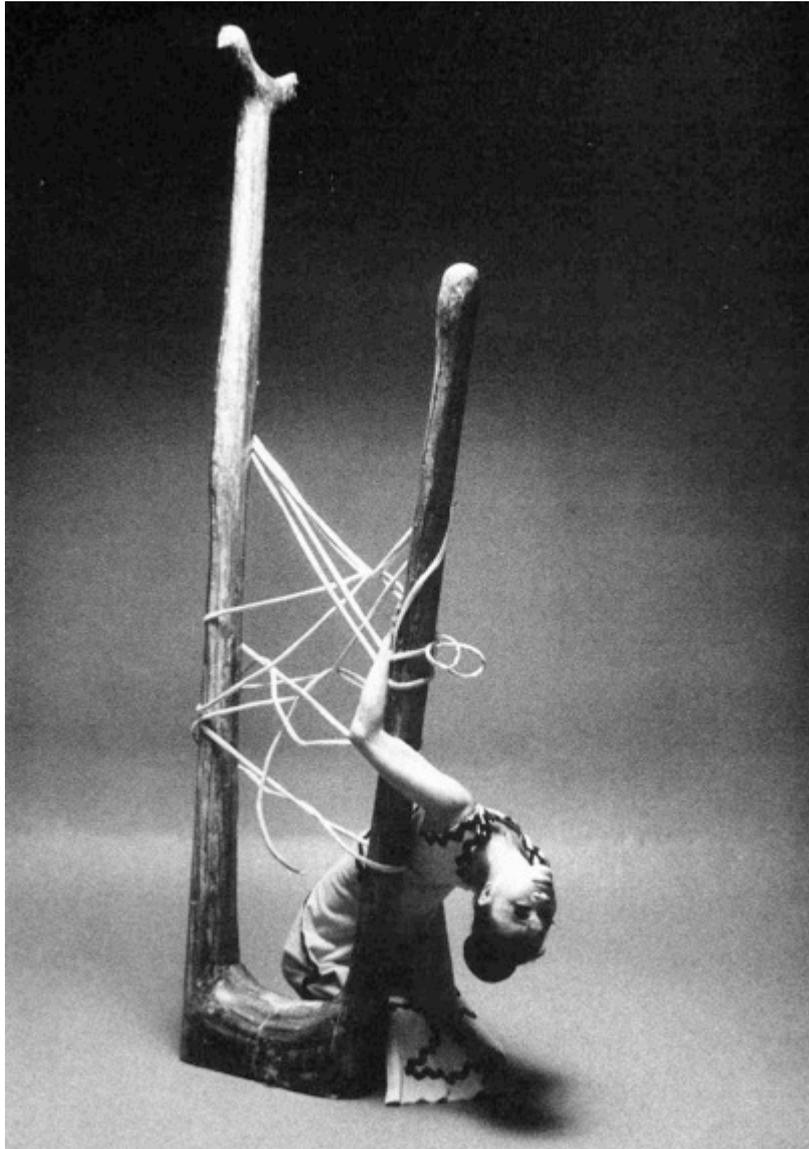
257. Friedrich Kiesler, Bühnenbild der Oper *The Magic Flute* (1949), Mozart, Juillard School of Music, New York, Fotografie
© Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, PHO 2981/0



258. Friedrich Kiesler, Bühnenbild der Oper *The Magic Flute* (1949),
Mozart, Juillard School of Music, New York, Fotografie
© Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien,
PHO 2983/0



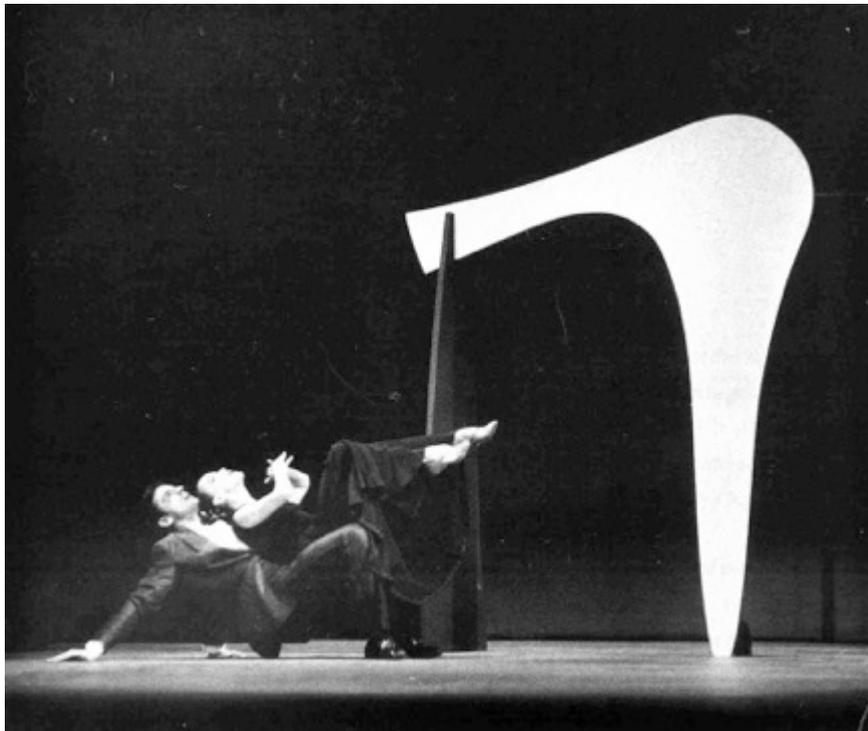
259. Isamu Noguchi, Bühnenbild für Martha Graham, *Herodiade* (1944), Fotografie: Arnold Eagle, in: Tracy 2001, Abb. S. 42/43, © 2015, Pro Litteris, Zurich



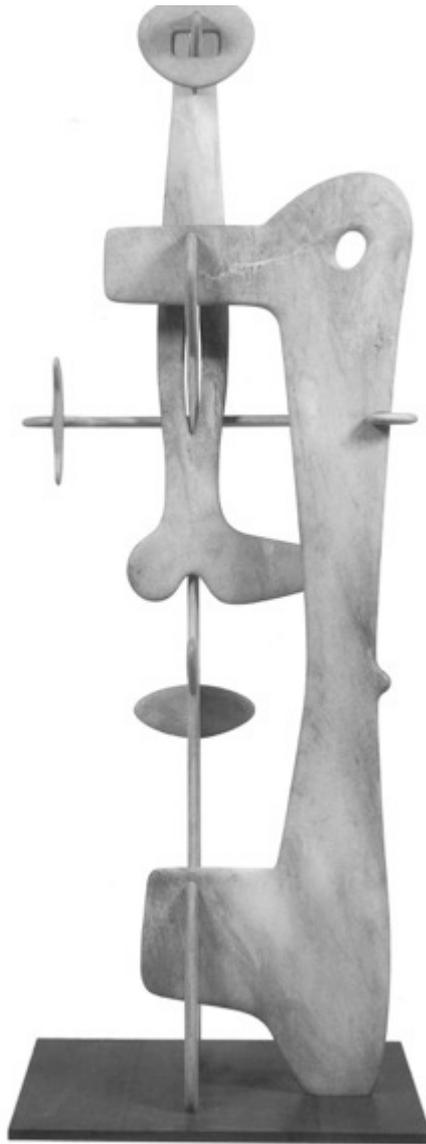
260. Isamu Noguchi, Bühnenbild für Martha Graham, *Errand into the Maze* (1947), Fotografie: Max Waldman, in: Tracy 2001, Abb. S. 86, © 2015, Pro Litteris, Zurich



261. Isamu Noguchi, Bühnenbild für Martha Graham, *Judith* (1950),
Fotografie: Cris Alexander, in: Tracy 2001, Abb. S. 128, © 2015, Pro
Litteris, Zurich



262. Isamu Noguchi, Bühnenbild für Martha Graham, *Voyage* (1953),
Fotografie: Arnold Eagle, in: Tracy 2001, S. 134/135, © 2015, Pro
Litteris, Zurich



263. Isamu Noguchi, *Kouros* (1946), Rosa Georgia Marmor auf grauer Schiefer Basis, 247,3 × 86,3 × 106,6 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, in: Valerie J. Fletcher (Hg.), *Isamu Noguchi. Master Sculptor*, London 2004, Abb. S. 105, © 2015, Pro Litteris, Zurich



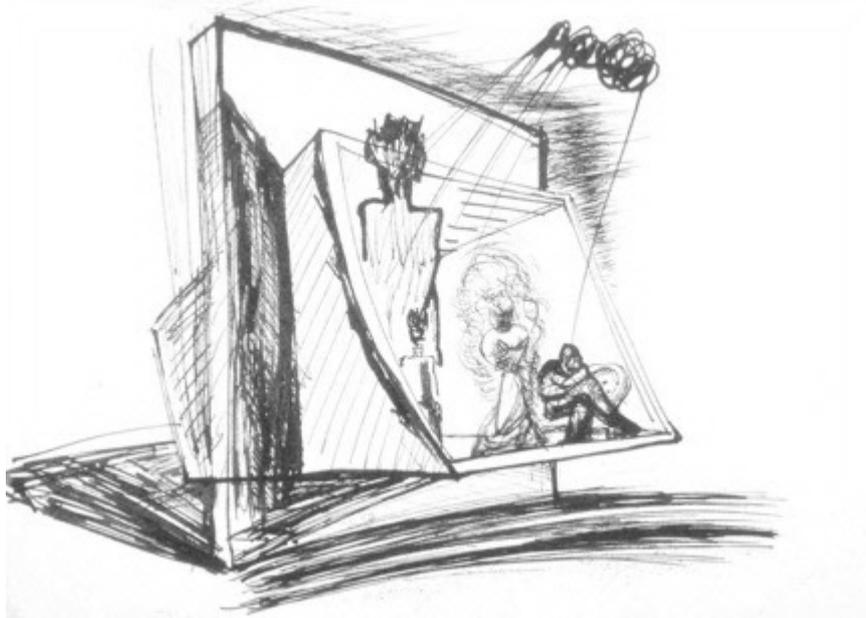
264. Isamu Noguchi, *Trinity* (1945), Schwarzer Schiefer, 139,7 × 55,8 × 50,8 cm, The Noguchi Museum, New York, Fotografie: Kevin Noble, in: Valerie J. Fletcher (Hg.), *Isamu Noguchi. Master Sculptor*, London 2004, Abb. S. 107, © 2015, Pro Litteris, Zurich



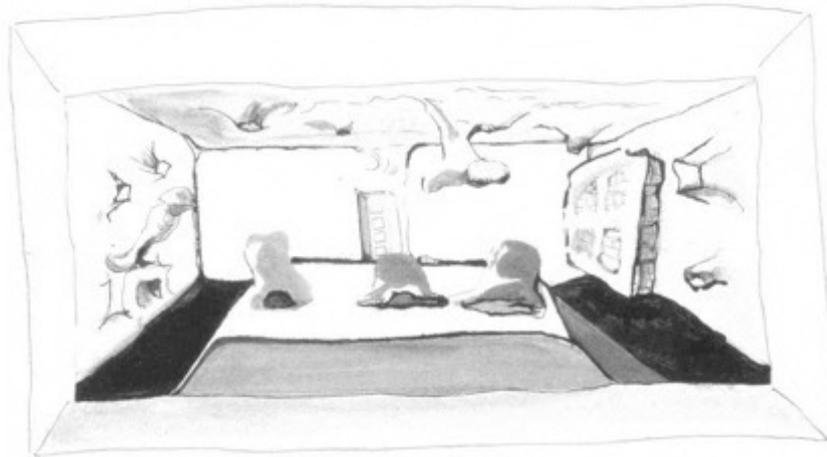
265. Isamu Noguchi, *Avatar* (1947), Rosa Georgia Marmor, 198 × 83,8 × 60,9 cm, Museum Kröller-Müller, Otterloo , in: Valerie J. Fletcher (Hg.), *Isamu Noguchi. Master Sculptor*, London 2004, Abb. S. 110, © 2015, Pro Litteris, Zurich



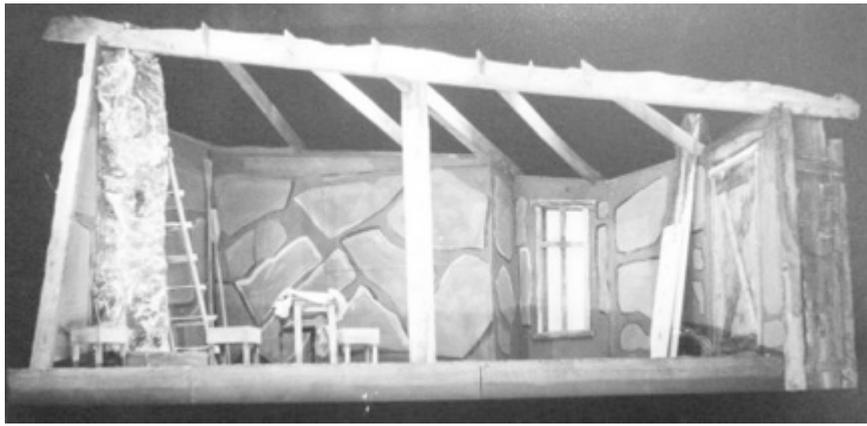
266. Friedrich Kiesler, Bühnenbild des Theaterstücks *No Exit* (1946), J.P. Sartre/P. Bowles, Broadway Produktion von J. Houston, Biltmore Theatre, New York, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, PHO 2934/0



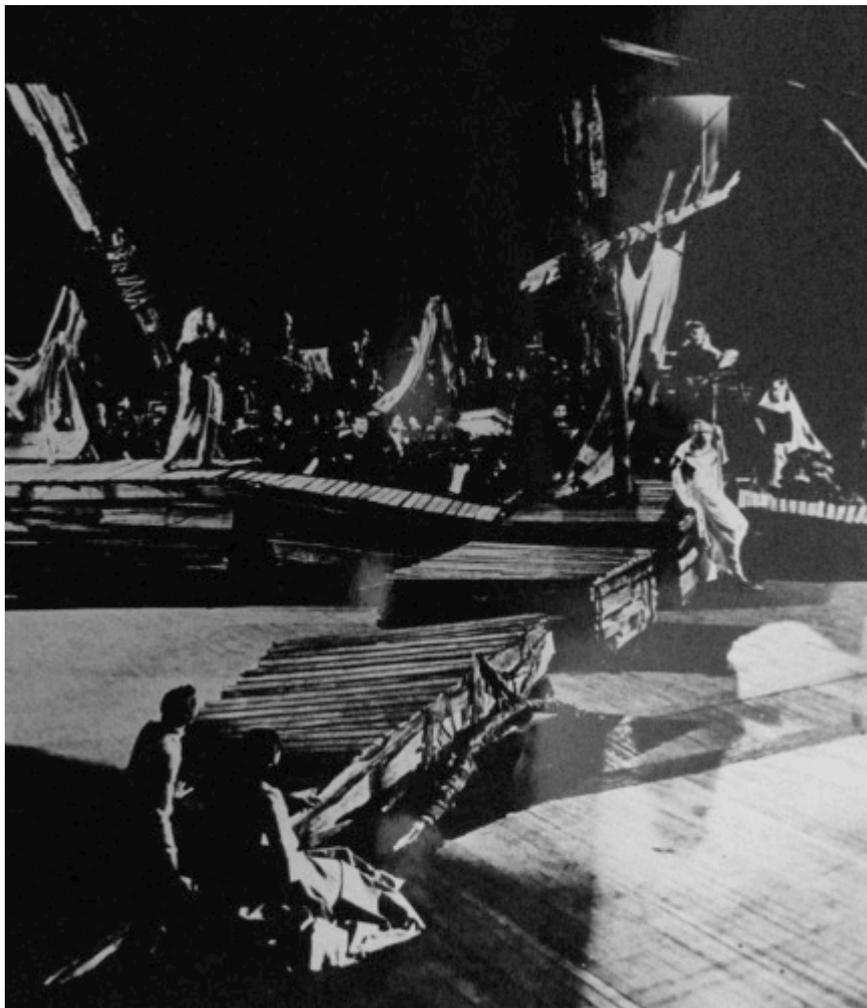
267. Friedrich Kiesler, Entwürfe für das Bühnenbild zu *No Exit* von Jean Paul Sartre (1946), Tusche und Deckfarbe auf Papier, 20,3 × 27,9 cm, Friedrich Kiesler Collection (MS Thr 729), in: Wien 1988, Abb. S. 116, © Houghton Library, Harvard University



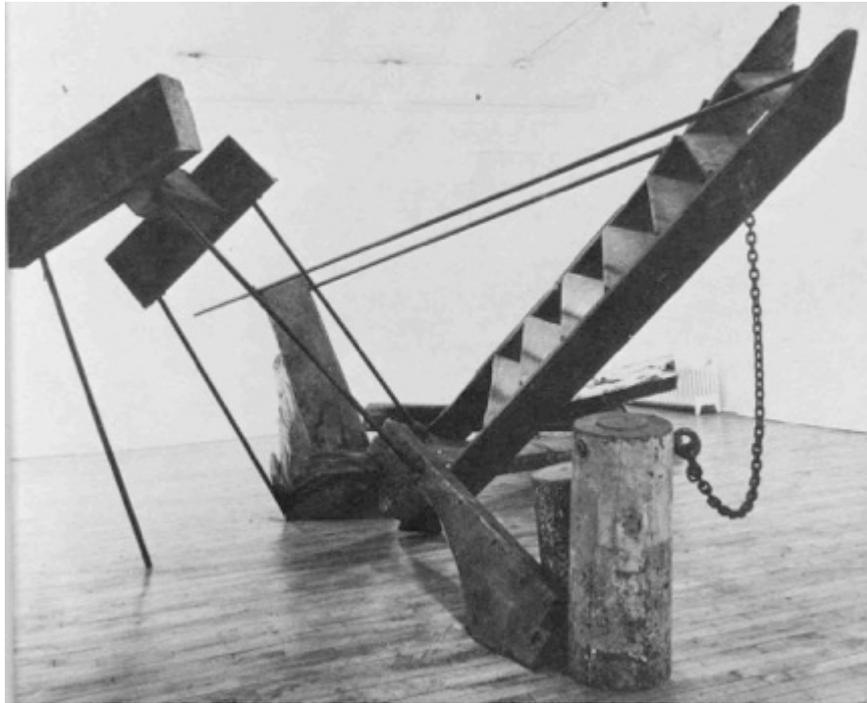
268. Friedrich Kiesler, Entwürfe für das Bühnenbild zu *No Exit* von Jean Paul Sartre (1946), Tusche und Deckfarbe auf Papier, 22,9 × 30,5 cm, Friedrich Kiesler Collection (MS Thr 729), in: Wien 1988, Abb. S. 116, © Houghton Library, Harvard University



269. Friedrich Kiesler, Bühnenbild der Oper *Riders to the Sea* (1946),
Vaughan Williams/Synge, möglicherweise Juillard School of Music,
New York, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-
Privatstiftung, Wien, PHO 2920/0



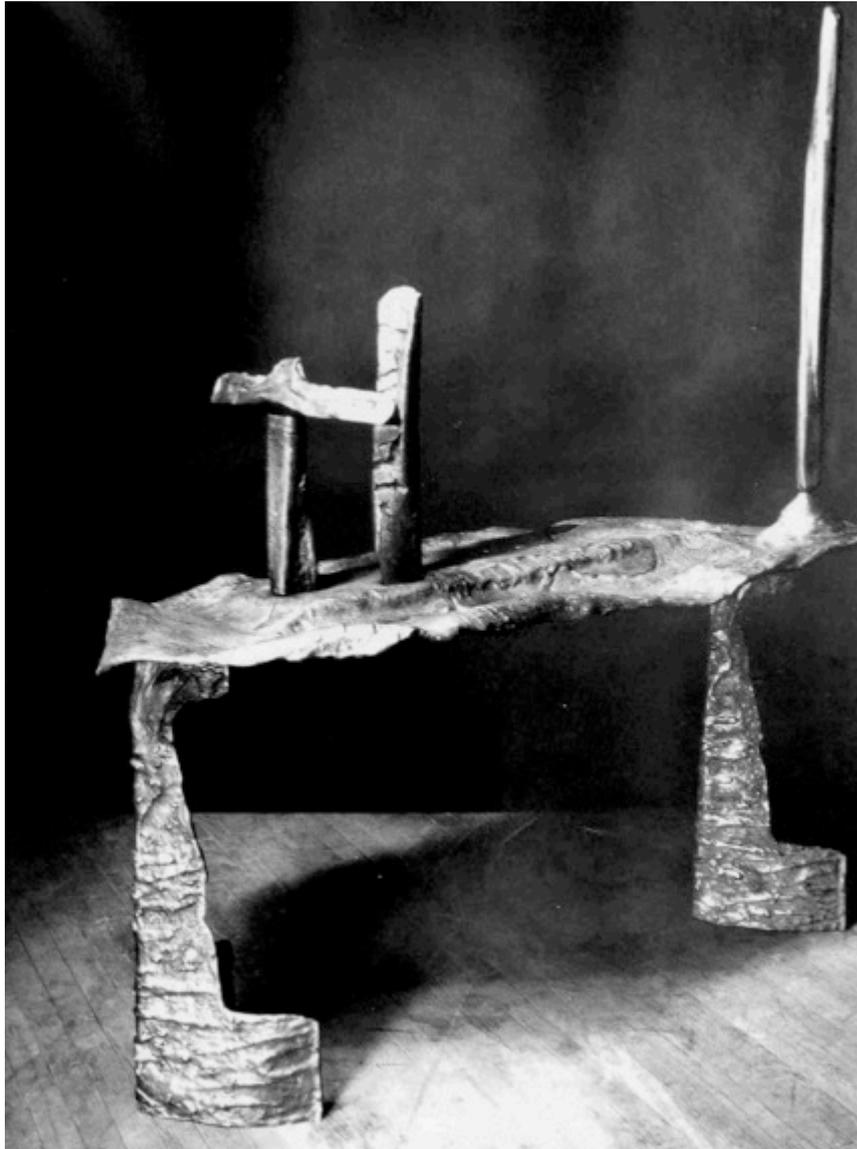
270. Friedrich Kiesler, Bühnenbild zur Bühnenmusik *The Tempest* (1954/1955), Sibelius/Shakespeare, Ellenville Music Festival, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, PHO 2937/0



271. Mark Di Suvero, *Ladder Piece* (1961–1962), Holz, Stahl, H. 177,8 cm, Collection Philip Johnson, Connecticut, Fotografie: Rudolph Burckhardt, in: Krauss 1999, Abb. S. 155, Photograph courtesy of the Artist and Spacetime C.C., Photograph © Rudolph Burckhardt, © 2015, Pro Litteris, Zurich



272. Mark Di Suvero, *Che Faró senza Eurydice* (1959–1960), Holz, Eisen, 213 × 264,1 × 231,1 cm, Collection of The Doris and Donald G. Fisher Collection at San Francisco Museum of Modern Art, Fotografie: Rudolph Burckhardt, in: Krauss 1999, Abb. S. 179, Photograph courtesy of the Artist and Spacetime C.C., Photograph © Rudolph Burckhardt, © 2015, Pro Litteris, Zurich



273. Friedrich Kiesler, *Marriage of Heaven and Earth* (1961/1962, 1964), Bronze, Silber, 185,4 × 161,2 × 74,93 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Wien, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



274. Friedrich Kiesler, *The Prairie* (1961–1964), Bronze, Aluminium, 113 × 72,07 × 53,34 cm, Guggenheim Museum, New York, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



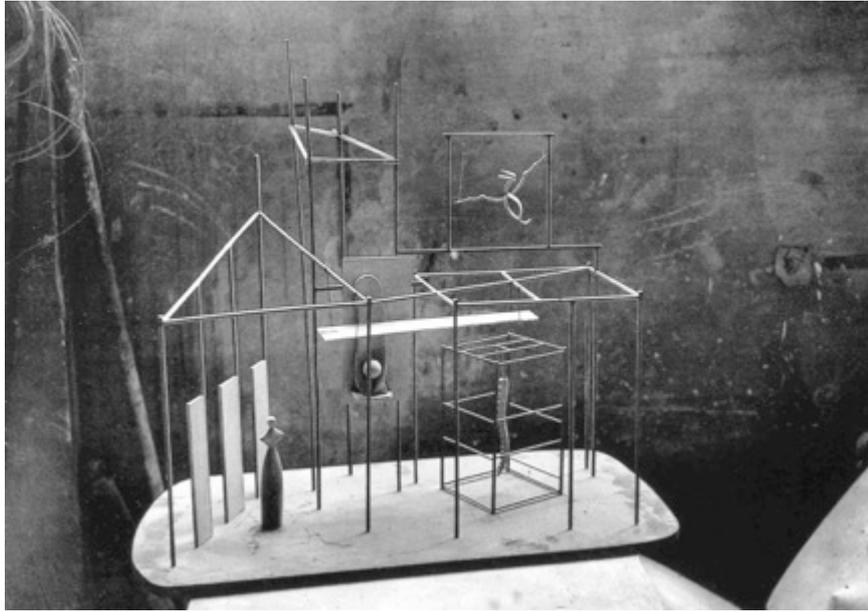
275. Friedrich Kiesler, *The Earth's Finger* (1962–1963), Bronze, 118,1 × 88,26 × 66,04 cm, Guggenheim Museum, New York, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



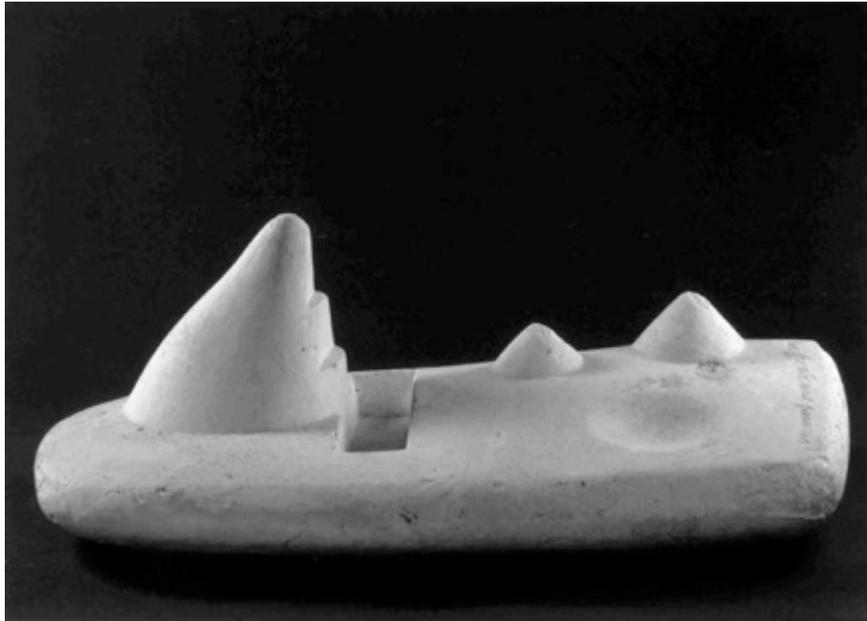
276. Friedrich Kiesler, *The Saviour has Risen* (1964), Bronze, Granit, Glas, 124 × 91,5 × 96,5 cm, Whitney Museum of American Art, New York, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



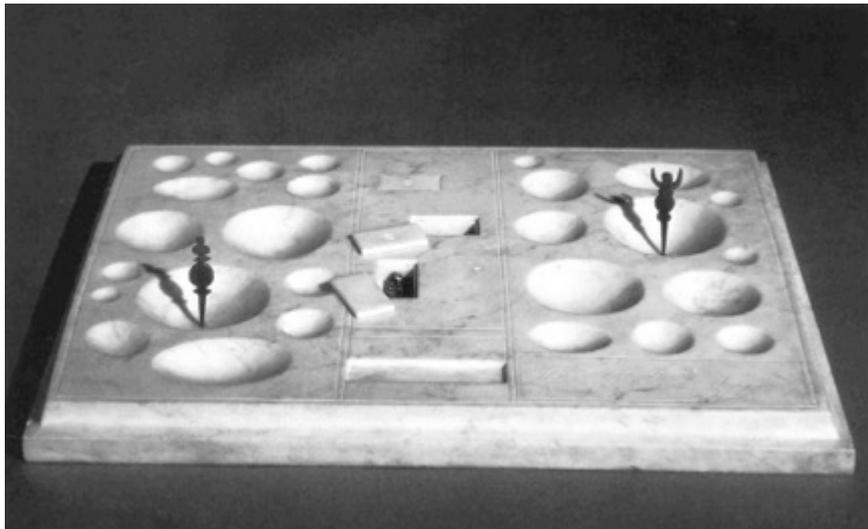
277. Friedrich Kiesler, *Arise Man* (1964), Granit Block, Glas, Bronze, Marmor, 83,82 × 62,23 × 110,4 cm, The University of Iowa Museum of Art, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



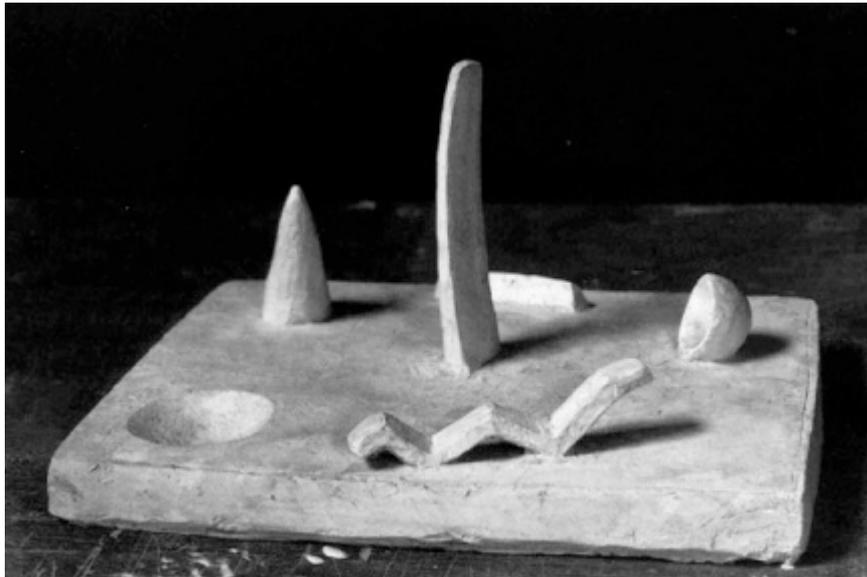
278. Alberto Giacometti, *Palais à quatre heures du matin* (1932), Holz, Glas, Draht, Schnur, 63,5 × 71,8 × 40 cm, Museum of Modern Art, New York, Fotografie: Brassai (1933), in: (Ausst. Kat.) *Alberto Giacometti*, Kunsthaus Zürich 2001, Abb. S. 101, © Succession Alberto Giacometti / 2015, Pro Litteris, Zurich



279. Alberto Giacometti, *Paysage – tête couchée* (1932), Gips, 25,5 × 68 × 37,5 cm, Musée national moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, in: (Ausst. Kat.) *Alberto Giacometti*, Kunsthaus Zürich 2001, S. 98, Abb. 48, © Succession Alberto Giacometti / 2015, Pro Litteris, Zurich



280. Alberto Giacometti, *On ne joue plus* (1932), Marmor, Holz, Bronze, 4,1 × 58 × 45,1 cm, National Gallery of Art, Washington D.C., Patsy R. and Raymond D. Nasher Collection, in: (Ausst. Kat.) *Alberto Giacometti*, Kunsthaus Zürich 2001, S. 106, Abb. 54, © Succession Alberto Giacometti / 2015, Pro Litteris, Zurich



281. Alberto Giacometti, *Projet pour une place* (1930/1931), Holz,
19,4 × 31,4 × 22,5 cm, Peggy Guggenheim Collection, Venedig,
Fotografie: Marc Vaux, in: (Ausst. Kat.) *Alberto Giacometti*,
Kunsthau Zürich 2001, S. 93, © Succession Alberto Giacometti /
2015, Pro Litteris, Zürich



282. Isamu Noguchi, *Contoured Playground* (1941), Gips, 8 × 66 × 66 cm, Isamu Noguchi Foundation, New York, in: Rubin 1984, S. 641, Abb. 961, © 2015, Pro Litteris, Zurich



283. Friedrich Kiesler, *Progress is the Devil*, Teil von *Us-You-Me* (1963–1965), Kiesler Estate, New York, Fotografie: Bill Jacobson, in: in: Faltblatt zur Ausstellung *Frederick Kiesler. The Late Work US, YOU, ME* im Parrish Art Museum, Southampton 2003, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



284. Friedrich Kiesler und Willem de Kooning (1960er Jahre),
Fotografie: Irving Penn, in: New York 1989, Abb. S. 158, © The
Irving Penn Foundation



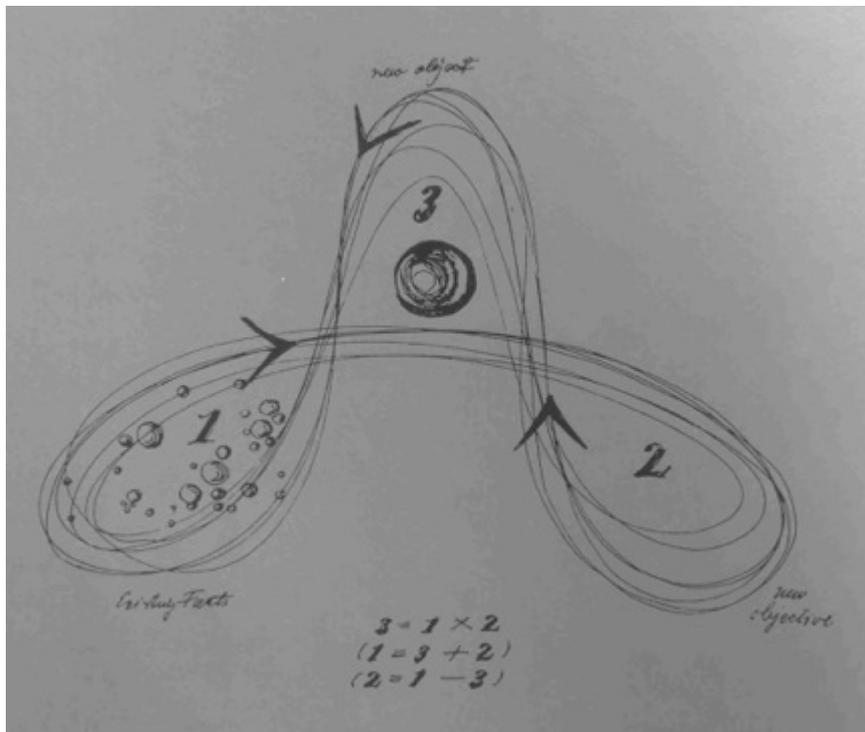
285. Friedrich Kiesler mit „Superstar“ und Andy Warhol (1950er Jahre), Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



286. Robert Rauschenberg, *Hommage to Frederick Kiesler* (1966),
Lithografie, 86,3 × 55,8 cm, Privatsammlung,
in: Faltblatt zur Ausstellung *Frederick Kiesler. The Late Work US,
YOU, ME* im Parrish Art Museum, Southampton 2003,
© Robert Rauschenberg / 2015, Pro Litteris, Zurich



287. Robert Rauschenberg, *Autoreifen* (1965), den Rauschenberg während Kieslers Trauerfeier bemalt hat, 86,4 × 20,3 cm, Fotografie: Almut Grunewald in den Räumen der Frederick Kiesler Estate, New York, aktuell The Menil Collection, Houston, RR5629



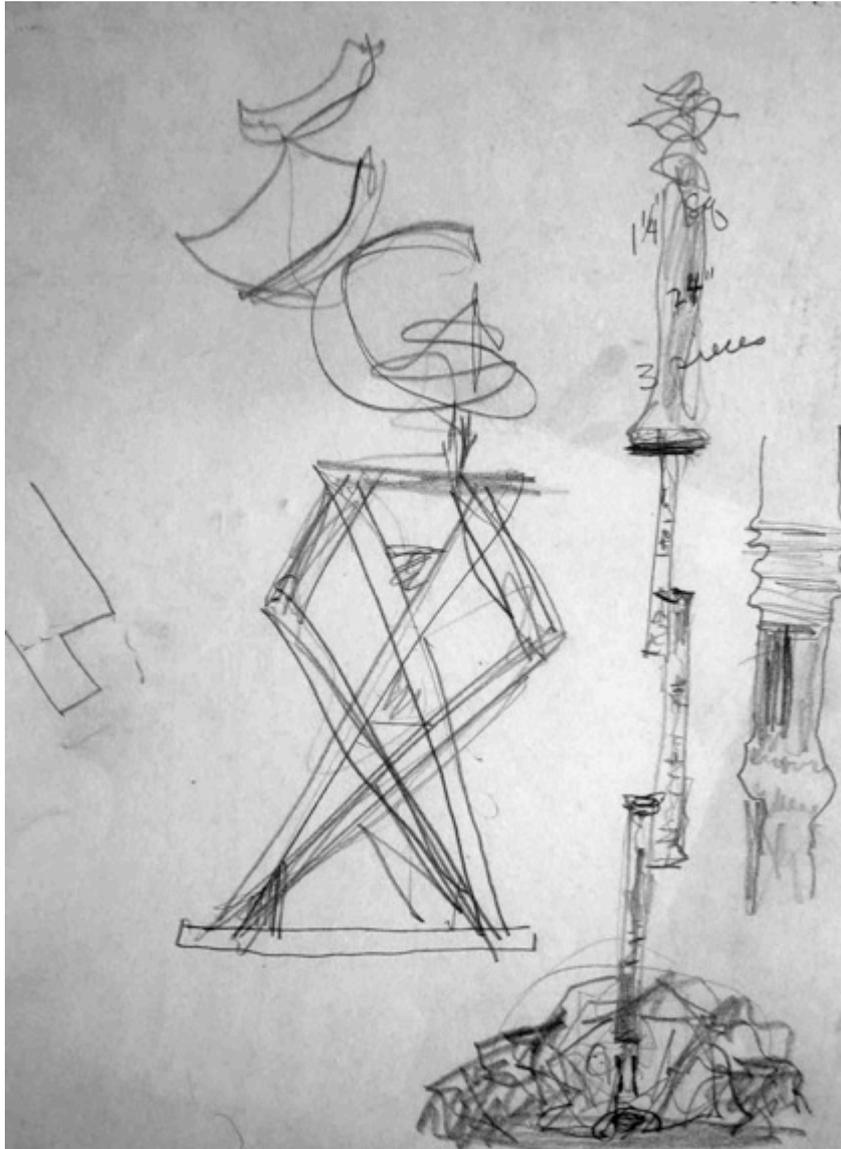
288. Friedrich Kiesler, *Chart of Creation-Mutation* (1949) mit Erläuterung, in: ders., *Pseudo-Functionalism in Modern Architecture*, in: *Partisan Review* XVI (Juli 1949), H. 2, S. 737f., © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



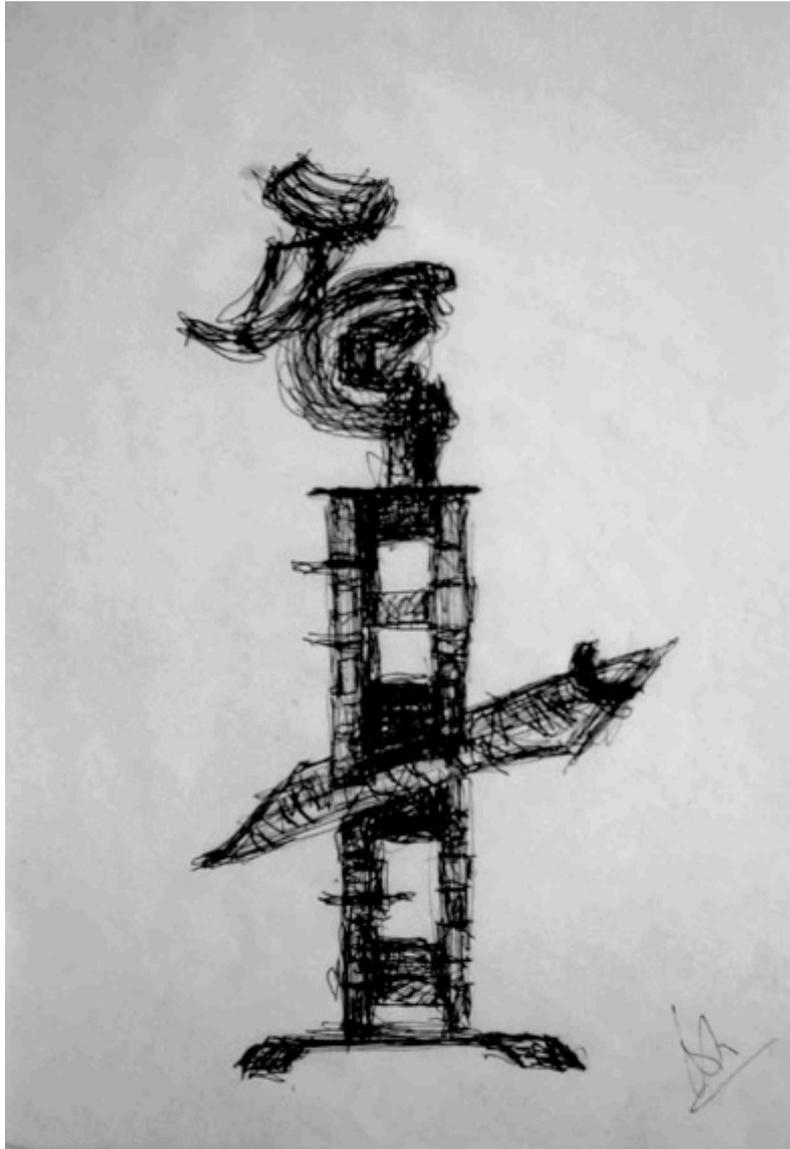
289. Friedrich Kiesler, *Continuous Shells* (1958), Tinte auf Papier, 21 × 30 cm, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, KE 63



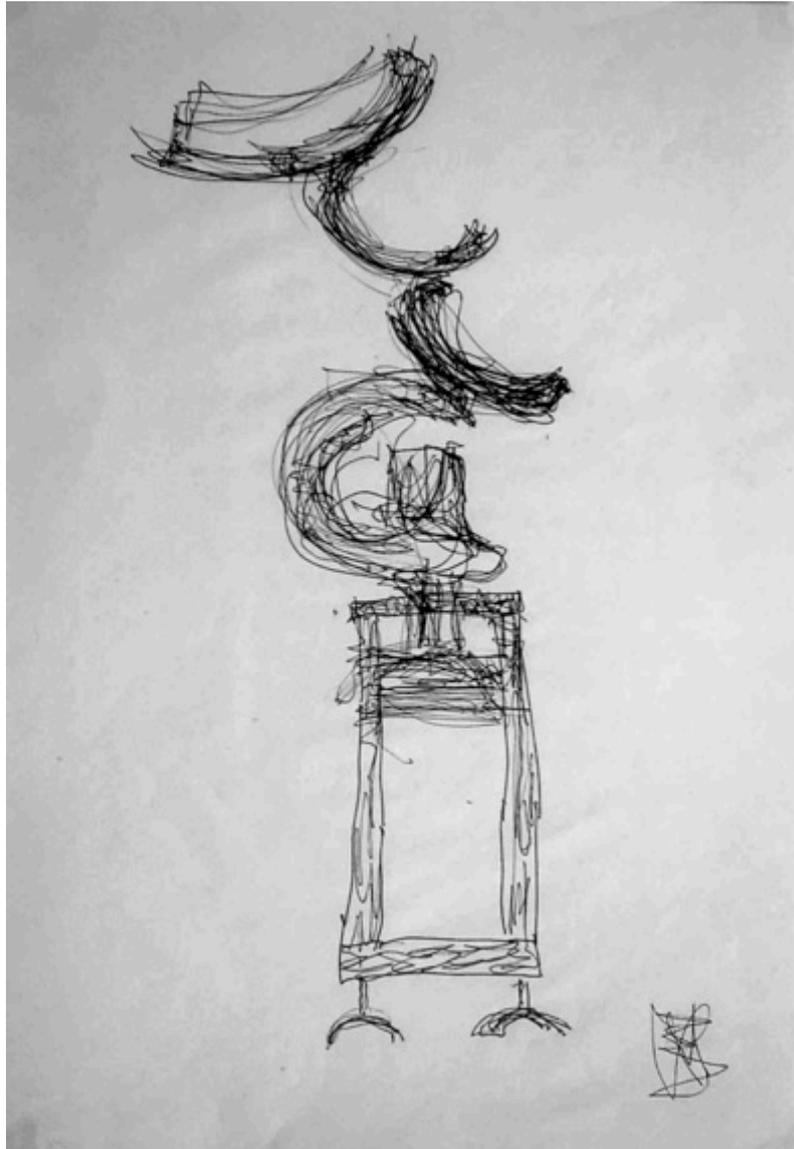
290. Max Bill, *unendliche schleife, version I* (1936), Gips, ca. 50 × 4 cm, im Schweizer Pavillon der Triennale Mailand, Fotografie: Binia Bill, in: Max Bill, *unendliche schleife 1935–95 und die einflächner*, mit Beiträgen von Jakob Bill, Max Bill, Dietmar Guderian, Michael Hilti, Wabern-Bern 2000, Abb. S. 39, © Pro Litteris, Zurich



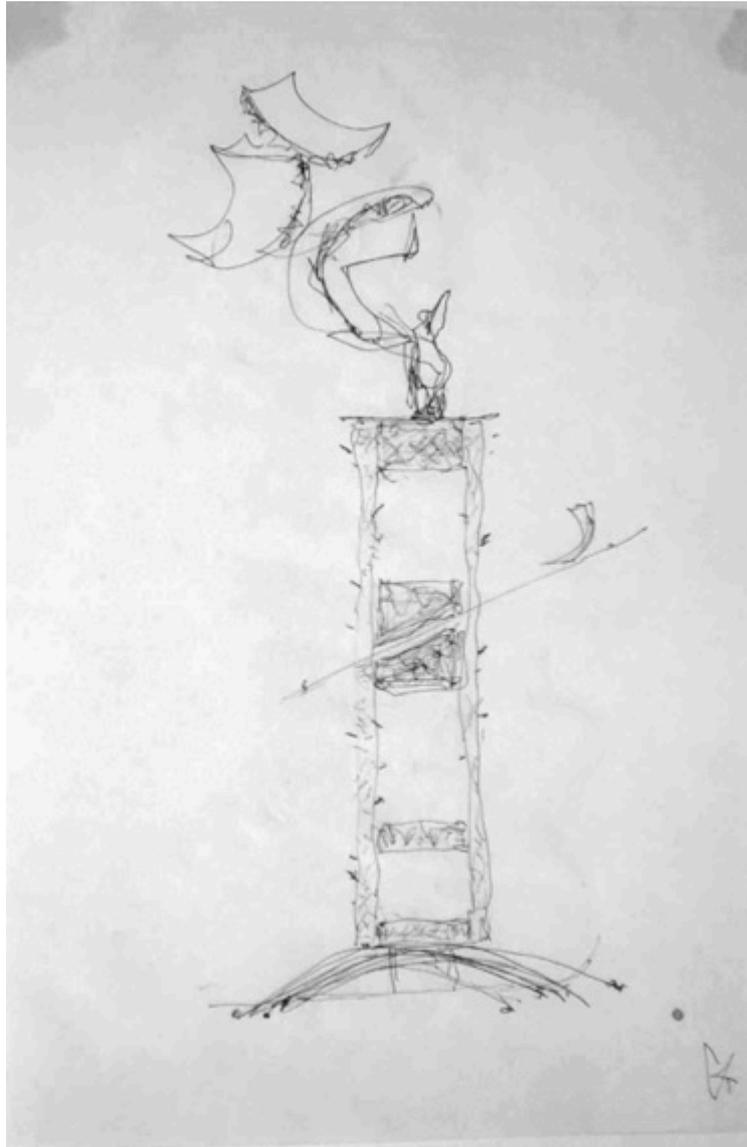
291. Friedrich Kiesler, Studie für *Cup of Prometheus* (um 1958/1959), Bleistift auf Papier, 35,6 × 27,9 cm, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, KE 4791



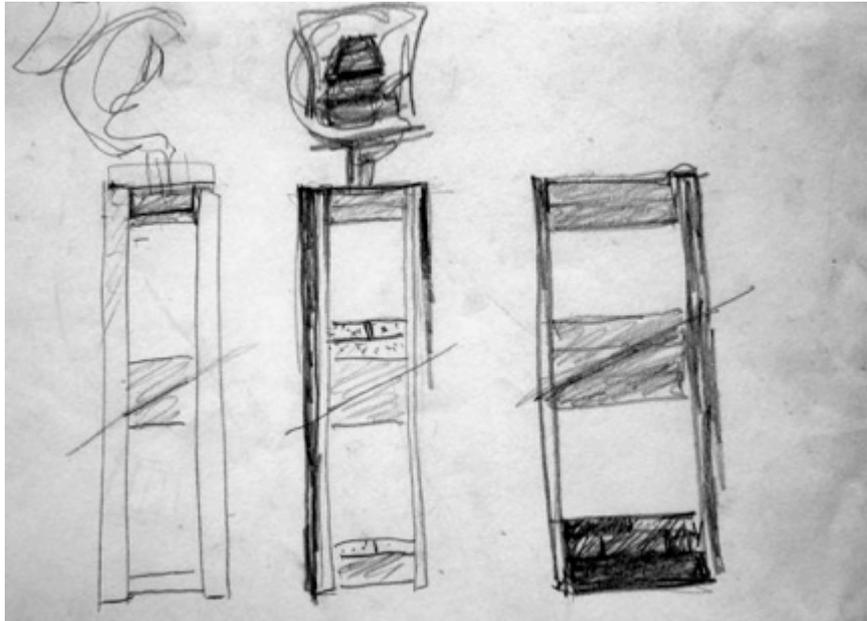
292. Friedrich Kiesler, Studie für *Cup of Prometheus* (um 1958/1959), Tinte auf Papier, 30 × 21 cm, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, LK 349



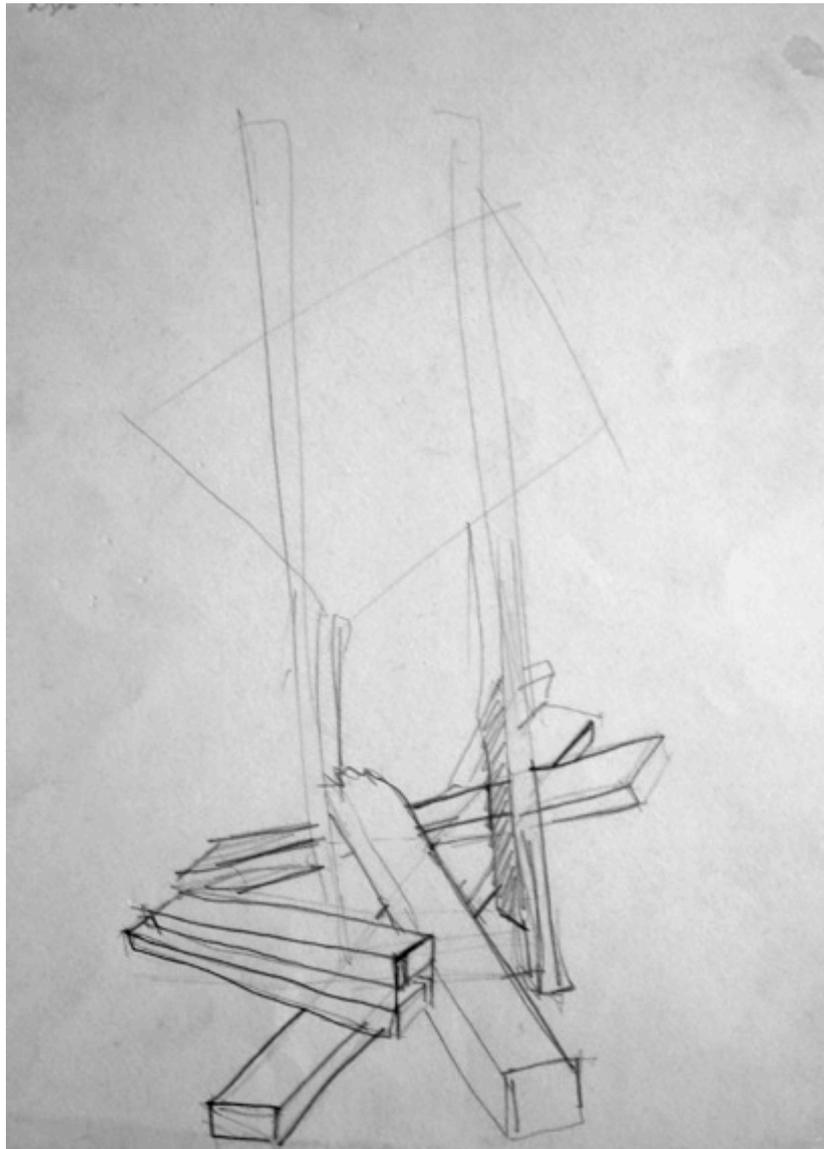
293. Friedrich Kiesler, Studie für *Cup of Prometheus* (auf 1957 von Lillian Kiesler datiert, ist aber ebenso wie die vorherigen Studien eher auf 1958/1959 zu datieren), Tinte auf Papier, 21 × 30 cm, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, LK 351



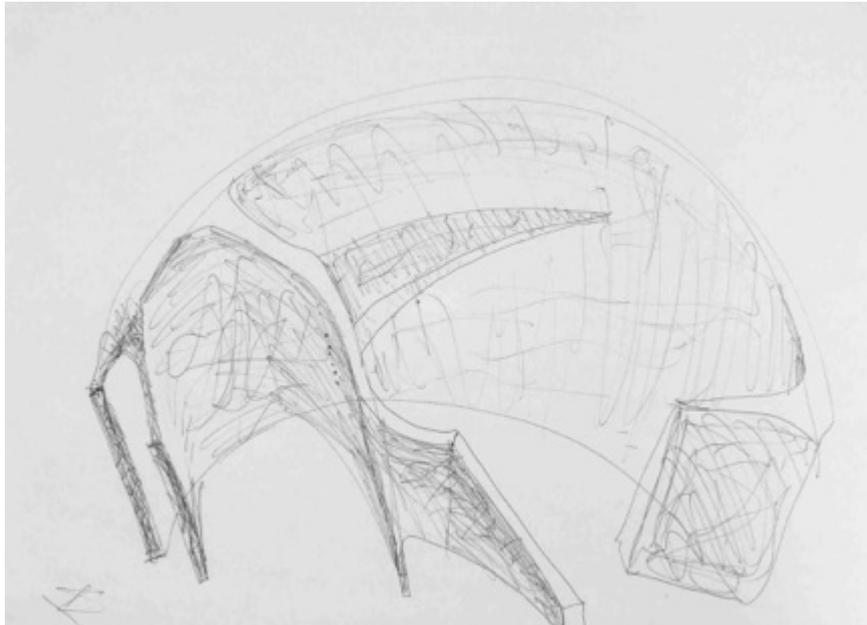
294. Friedrich Kiesler, Studie für *Cup of Prometheus* (auf 1957 von Lillian Kiesler datiert, ist aber ebenso wie die vorherigen Studien eher auf 1958/1959 zu datieren), Bleistift auf Papier, 21 × 30 cm, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, LK 352



295. Friedrich Kiesler, Studie für *Cup of Prometheus* (um 1958/1959), Bleistift auf Papier, 27,9 × 35,6 cm, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, KE 4873



296. Friedrich Kiesler, Studie für *Cup of Prometheus* (um 1958/1959), Bleistift auf Papier, 27,9 × 35,6 cm, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



297. Friedrich Kiesler, *Endless House*-Studie, die Kiesler 1956 in Bronze gegossen für seine Skulptur verwendet hat, Tinte auf Papier, 42,7 × 56 cm, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



298. Friedrich Kiesler, *Cup of Prometheus* (1956–1959, 1964), Holz, Bronze, 307,3 × 121,9 × 111,8 cm, Fotografie: Almut Grunewald, The Estate of Frederick Kiesler © Jason McCoy Gallery, New York, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



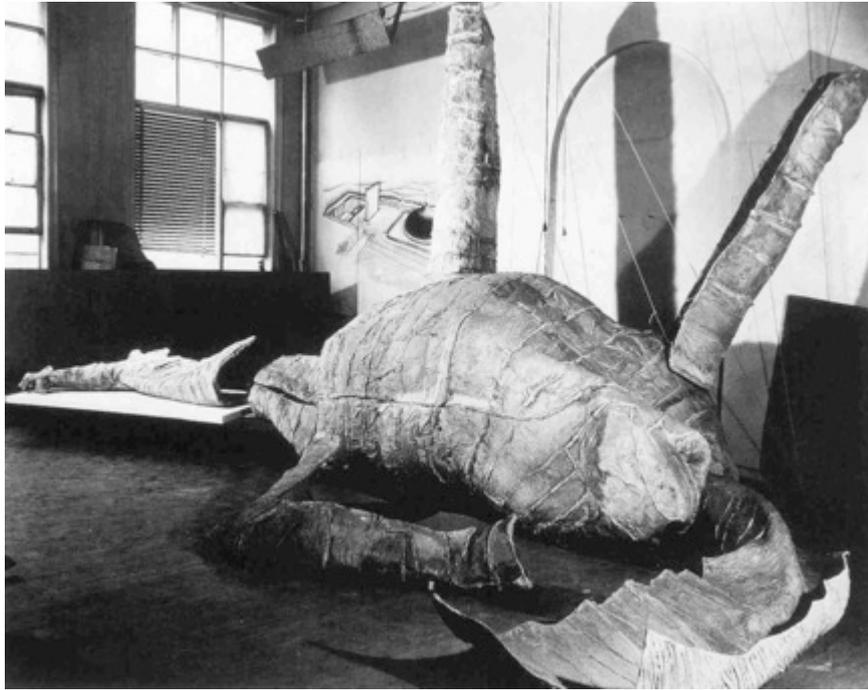
299. Friedrich Kiesler, *Endless House*-Modell (1959) und
Papiermodell für *Shell Sculpture for Wall Mounting* (um 1959),
Fotografie: © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-
Privatstiftung, Wien, LK 2198



300. Friedrich Kiesler, *Universal Theatre* (1960/1961) und *Arch as a Rainbow of Shells* (1960–1965), Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



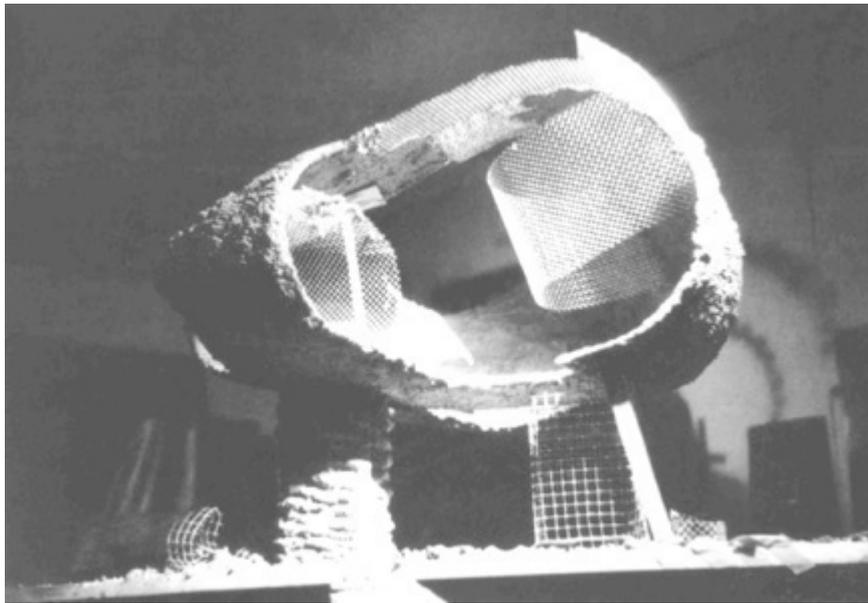
301. Friedrich Kiesler vor einer Zeichnung des *Shrine of the Book* (1957–1965), im Hintergrund *Bucephalus* (1962–1965), Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



302. Friedrich Kiesler, Zeichnung des *Shrine of the Book* (1957–1965) und *Bucephalus* (1962–1965), Maschendraht und Zementgemisch, 823 × 274 × 427 cm, Kiesler Estate, New York, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



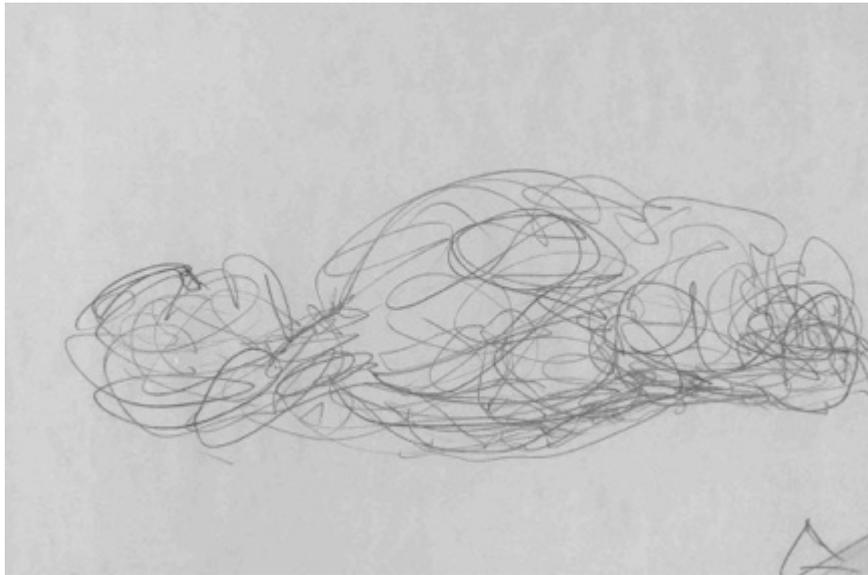
303. Friedrich Kiesler, *Embryo beziehungsweise Ectoplasma über dem Cup of Prometheus* an einem rechteckigen Deckensegment (1956–1959, 1964), Bronze, 46,99 × 63,5 × 53,34 cm, Sammlung Poses, New York, Fotografie in der Ausstellung *Frederick Kiesler. Environmental Sculpture*, Guggenheim Museum, New York (1964), Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



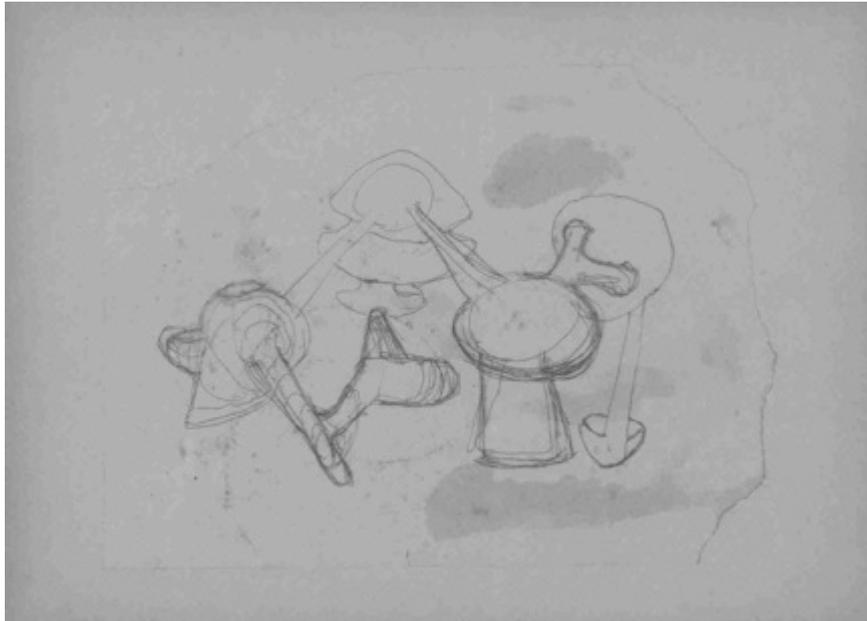
304. Friedrich Kiesler, *Endless House*-Modell (um 1959),
Maschendraht, Zementgemisch, Sammlung Bogner, Wien, Fotografie
© Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien,
PHO 690/0



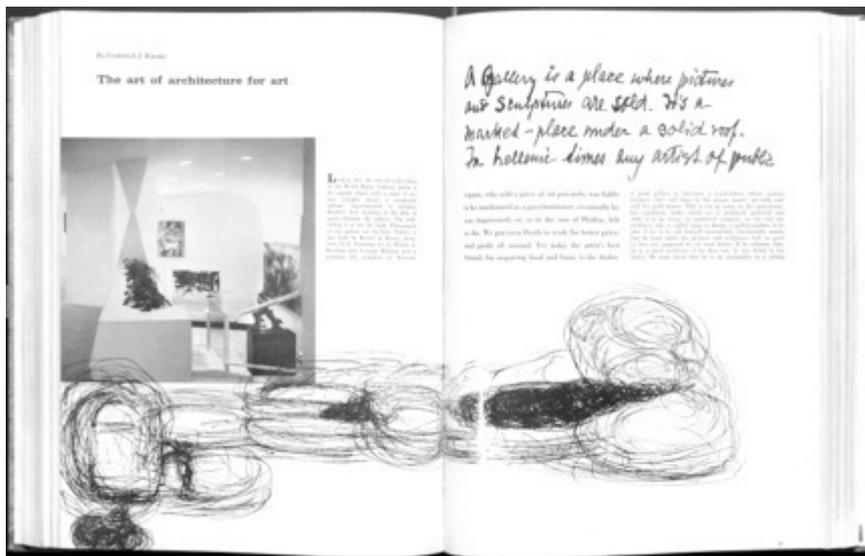
305. Friedrich Kiesler, Studie für *Endless House* (um 1958–1960), Bleistift auf Papier, 21 × 29,6 cm, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, SFP 665/0



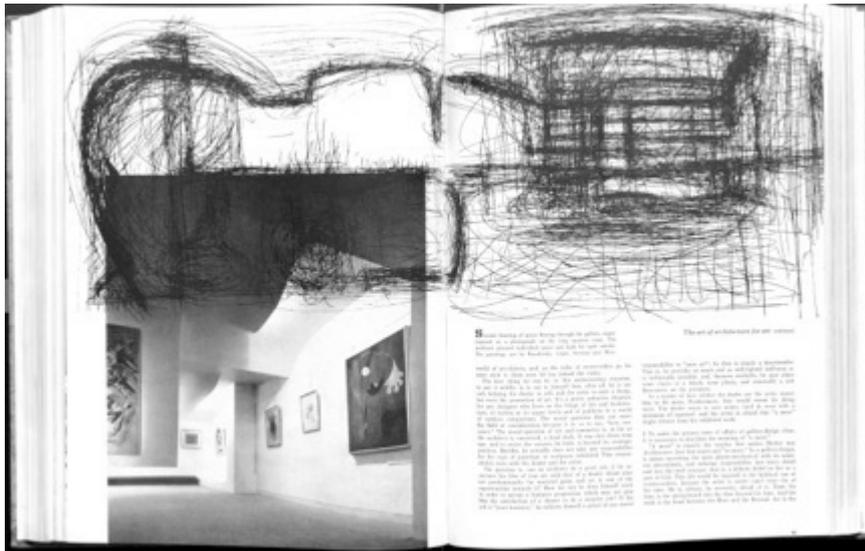
306. Friedrich Kiesler, Studie für *Endless House* (um 1958–1960), Bleistift auf Papier, 21 × 29,6 cm, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, SFP 688/0



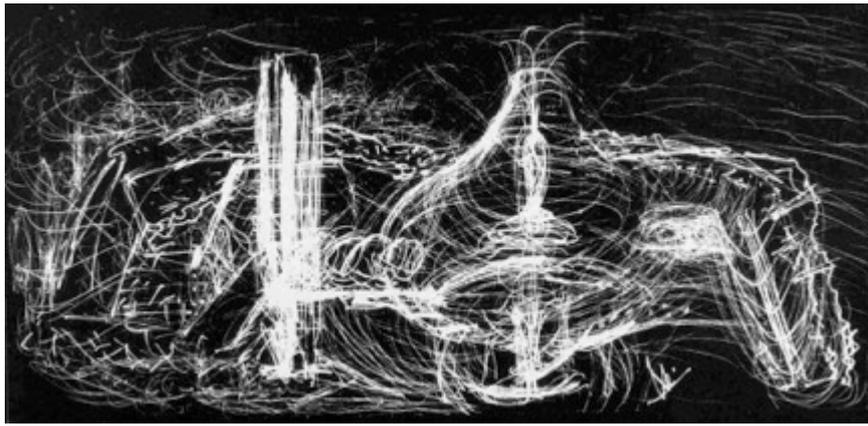
307. Friedrich Kiesler, Studie zu *Paris Endless* (um 1950), Tinte auf Papier, auf Karton montiert, 35,2 × 48,8 cm, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, SFP 515/0, KE 4373



308. Friedrich Kiesler, *The Art of Architecture for Art*, in: *Art News* 56 (1957), H. 6, S. 38/39, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



309. Friedrich Kiesler, *The Art of Architecture for Art*, in: *Art News* 56 (1957), H. 6, S. 40/41, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



310. Friedrich Kiesler, Entwurfszeichnung für den *Shrine of the Book* (um 1959), o. O., © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



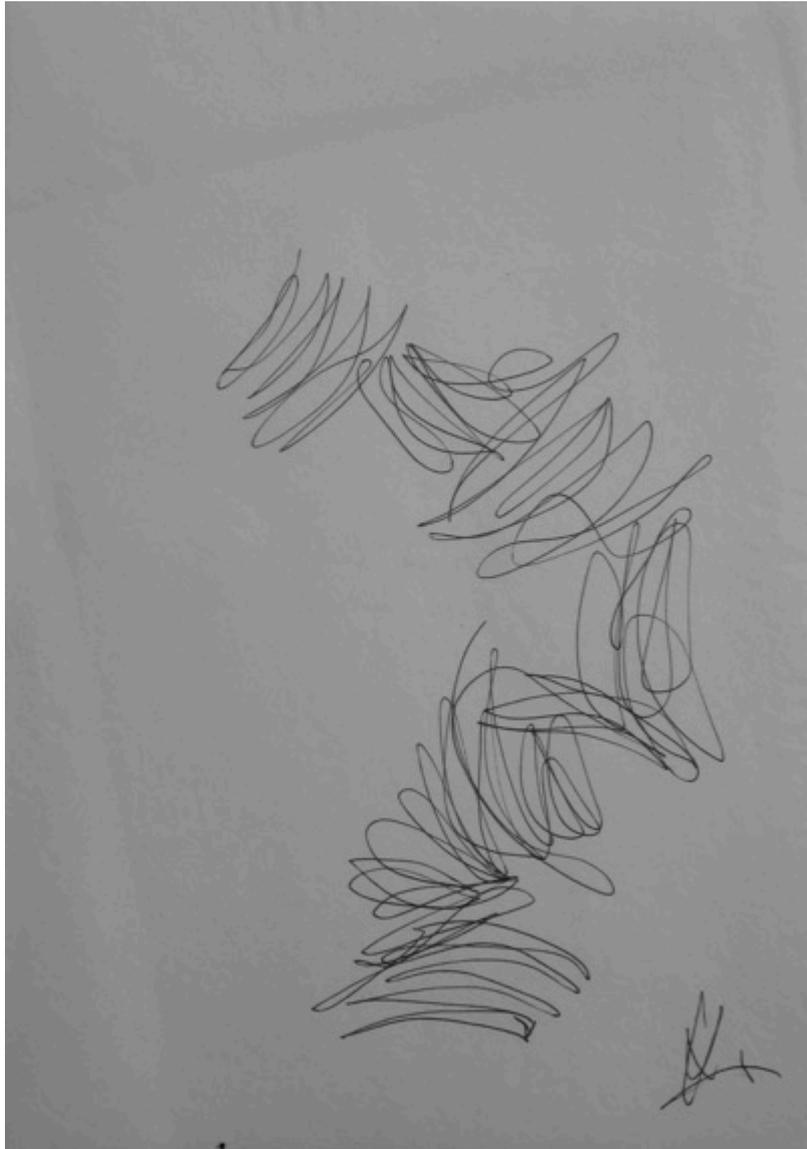
311. Friedrich Kiesler, Studie für *Cup of Prometheus* (um 1958), Tinte auf Papier, 30 × 21 cm, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, LK 348



312. Friedrich Kiesler, Studie für *Cup of Prometheus* (01.10.1959), „for Alice on the 1 of October 1959 most cordially Kiesler“, Tinte auf Papier, 30 × 21 cm, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



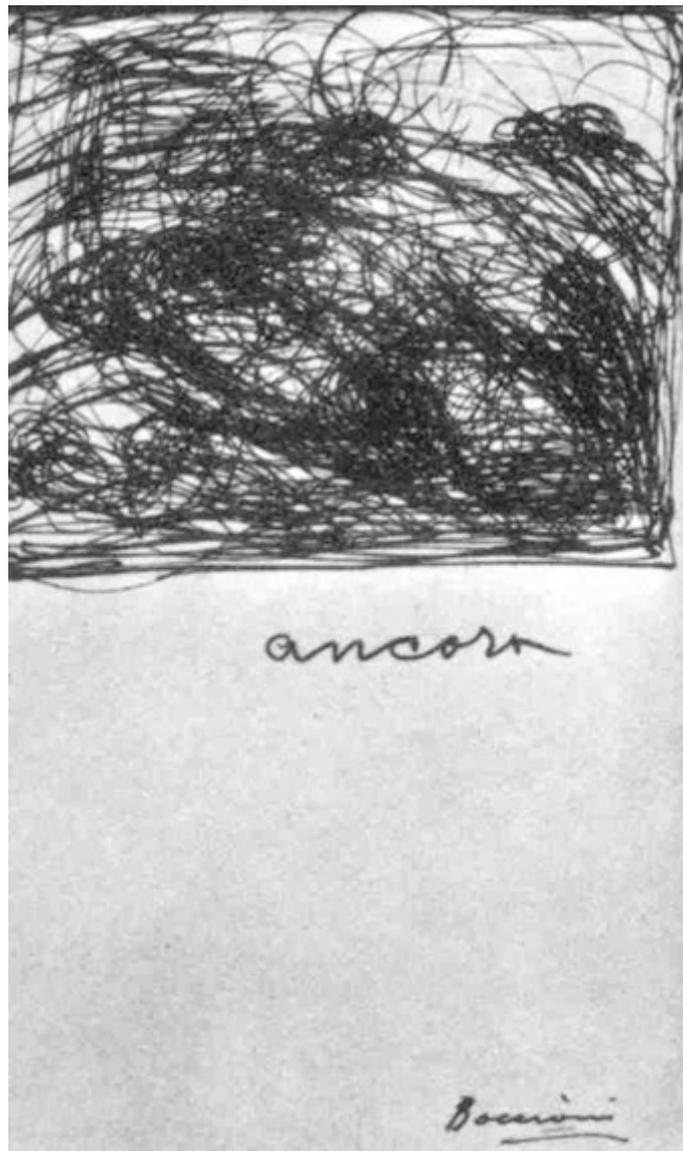
313. Friedrich Kiesler, *Wall Sculpture* (1959), Tinte auf Papier, 29,5 × 21 cm, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, LK 1B



314. Friedrich Kiesler, *Wall Sculpture* (um 1959), Tinte auf Papier, 30 × 21 cm, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, LK 19



315. Friedrich Kiesler, *Magnetic Intervals* (um 1959), Bleistift auf Papier, 21 × 30 cm, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, KE 140



316. Umberto Boccioni, Studie für *Die Weggehenden 2.* (1911),
Chinatusche auf Papier, Privatbesitz, in: Maurizio Calvesi und Ester
Coen, Boccioni. L'opera completa, Mailand 1983, S. 402, Nr. 729

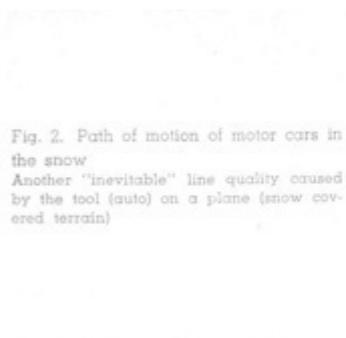


Fig. 2. Path of motion of motor cars in the snow
Another "inevitable" line quality caused by the tool (auto) on a plane (snow covered terrain)



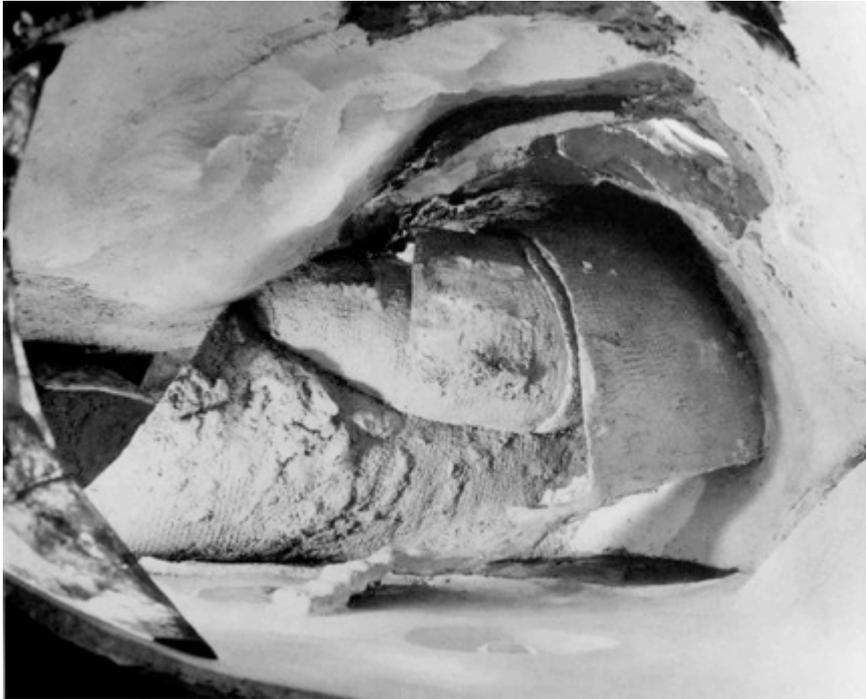
317. Laszlo Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, Chicago 1946, S. 36,
Abb. 2, © 2015, Pro Litteris, Zurich



Fig. 4. ○ L. Moholy-Nagy, 1938

Linear mobility

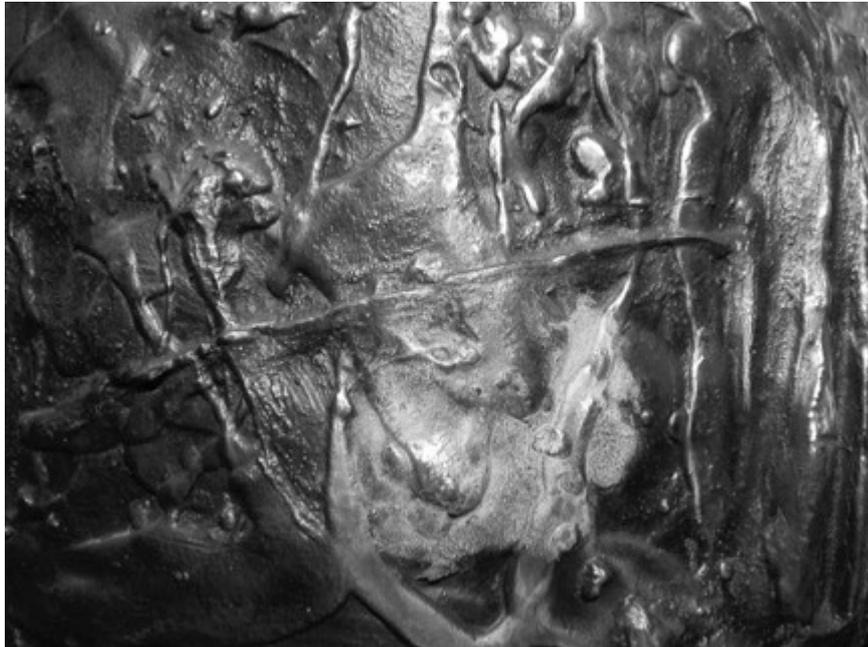
Every drawing can be understood as a motion study since it is a path of motion recorded by graphic means



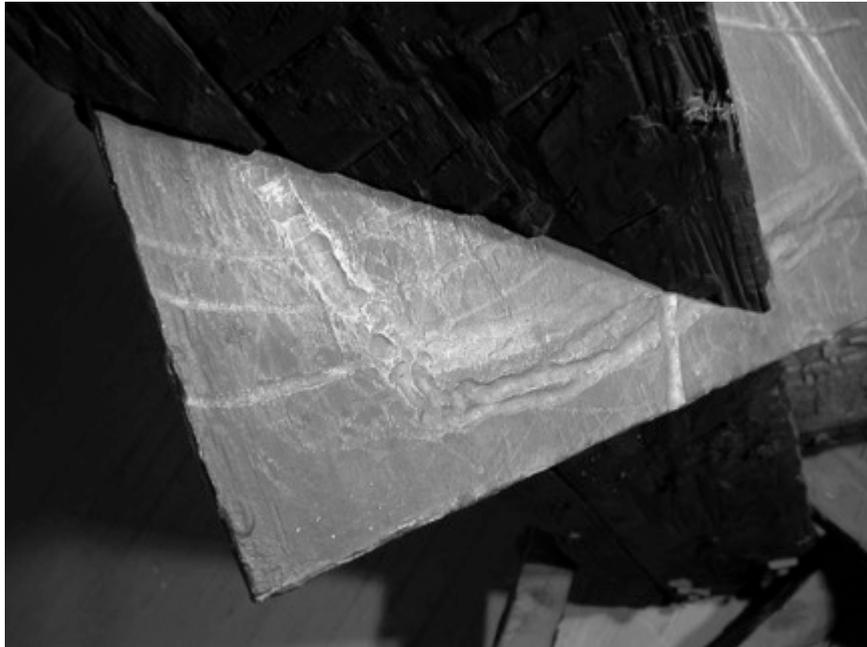
319. Friedrich Kiesler, *Endless House*-Modell (1959),
Innenaufnahme, Maschendraht, Zementgemisch, 96,5 × 243,9 × 106,7
cm, Whitney Museum of American Art, New York, Fotografie ©
Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



320. Friedrich Kiesler, Detail *Cup of Prometheus* (1956–1959, 1964),
Fotografie: Almut Grunewald, The Estate of Frederick Kiesler ©
Jason McCoy Gallery, New York, © Österreichische Friedrich und
Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



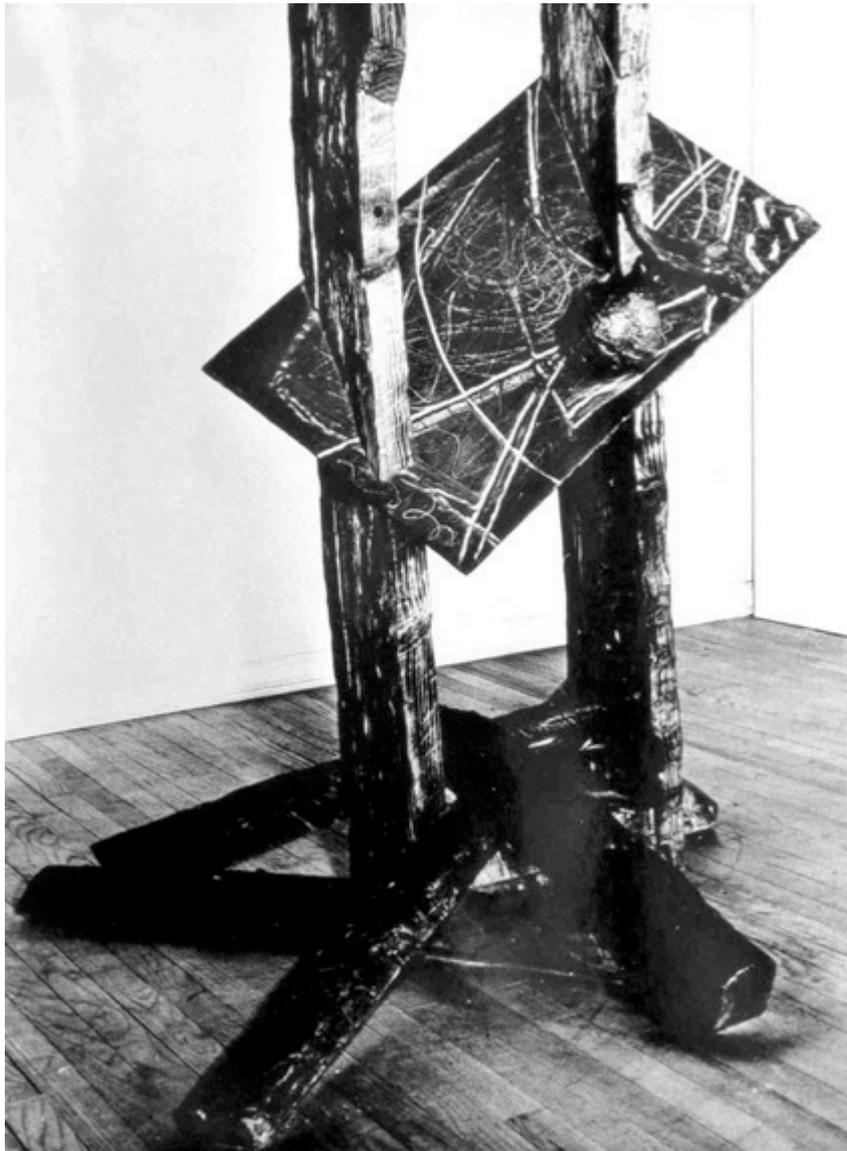
321. Friedrich Kiesler, *Shell Sculpture Floor to Ceiling*, Detail
Oberflächenstruktur (1958), Fotografie: Almut Grunewald, The Estate
of Frederick Kiesler © Jason McCoy Gallery, New York, ©
Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



322. Friedrich Kiesler, Detail *Cup of Prometheus* (1956–1959, 1964),
Bronzeplatte nachträglich mit elektrischer Feile bearbeitet, Fotografie:
Almut Grunewald, The Estate of Frederick Kiesler © Jason McCoy
Gallery, New York, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-
Privatstiftung, Wien



323. Friedrich Kiesler, Detail *Cup of Prometheus* (1956–1959, 1964),
Fotografie: Almut Grunewald, The Estate of Frederick Kiesler ©
Jason McCoy Gallery, New York, © Österreichische Friedrich und
Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



324. Friedrich Kiesler, Detail *Cup of Prometheus* (1956–1959, 1964),
Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-
Privatstiftung, Wien



325. Max Ernst, *Everyone Here Speaks Latin* (1943), Öl auf Leinwand, 45,7 × 54,6 cm, New Orleans Museum of Art, Schenkung Mr. and Mrs. Isaac S. Heller, in: Dervaux 2004, S. 130, © 2015, Pro Litteris, Zurich



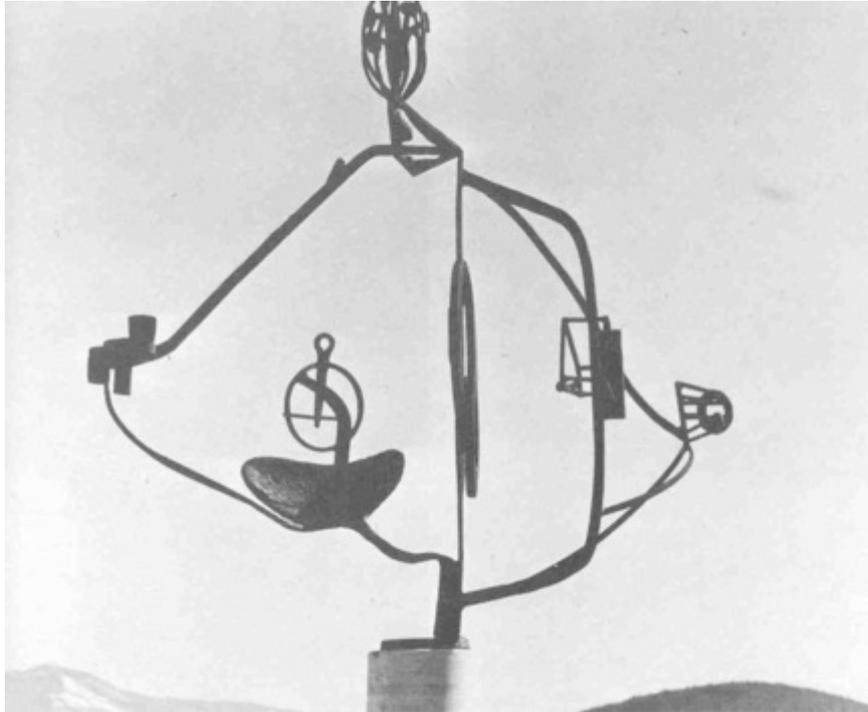
326. Kurt Seligmann, *Melusine and Three Great Transparents* (1943),
Öl auf Leinwand, 74,3 × 61 cm, The Art Institute of Chicago, in:
Dervaux 2004, S. 138, Abb. 90, © Orange County Citizens
Foundation / 2015, Pro Litteris, Zurich



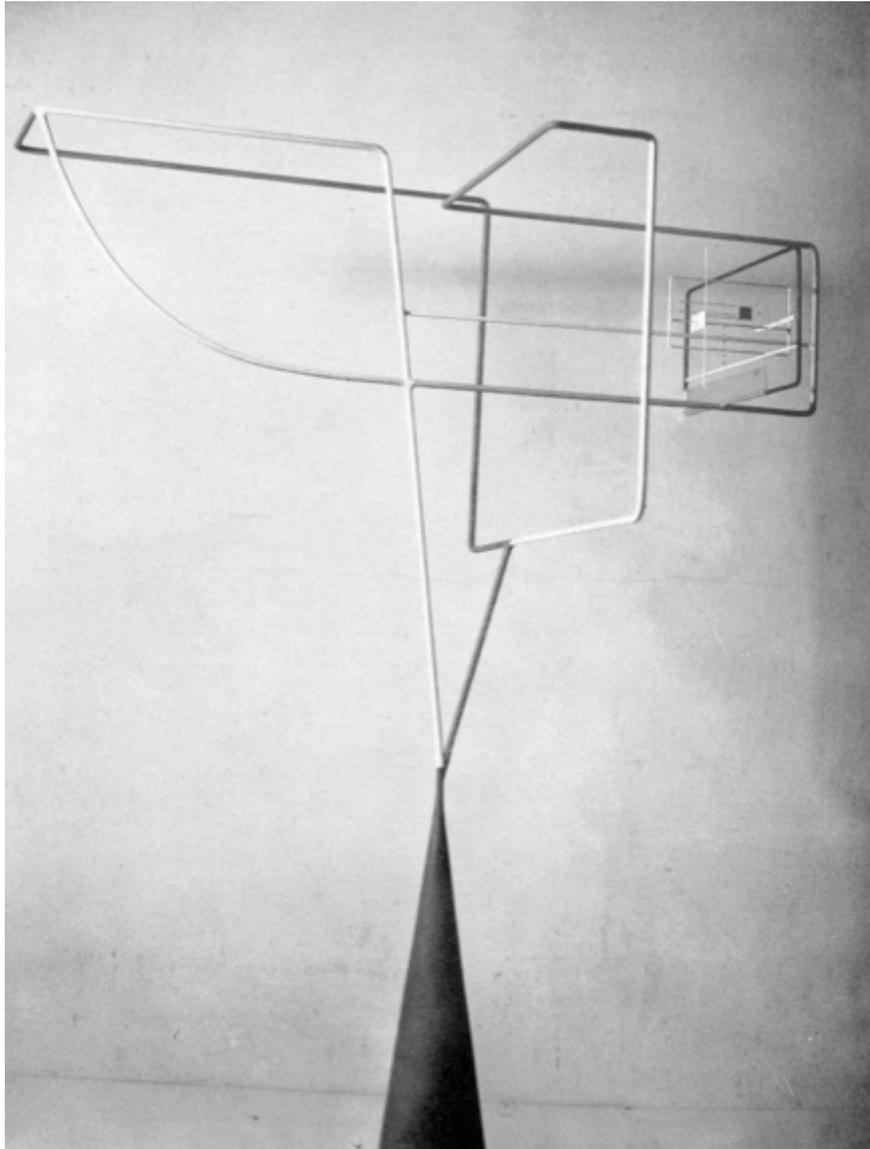
327. Kay Sage, *I saw Three Cities* (1944), Öl auf Leinwand, 91,1 × 70,8 cm, Princeton University Art Museum, in: Dervaux 2004, S. 139, Abb. 92, © Estate of Kay Sage / 2015, Pro Litteris, Zurich



328. Gordon Onslow-Ford, *Without Bounds* (1939), Emailfarbe auf Leinwand, 73 × 92 cm, Besitz des Künstlers, in: William S. Rubin, *Dada, Surrealism and their Heritage*, Museum of Modern Art, New York 1968, S. 325, Abb. XXXVIII, Courtesy of the Lucid Art Foundation



329. David Smith, *Blackburn: Song of an Irish Blacksmith* (1949/1950), Stahl, Bronze, 117,48 × 126,37 × 60,96 cm, Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg, in: Krauss 1999, S. 155, © 2015, Pro Litteris, Zurich



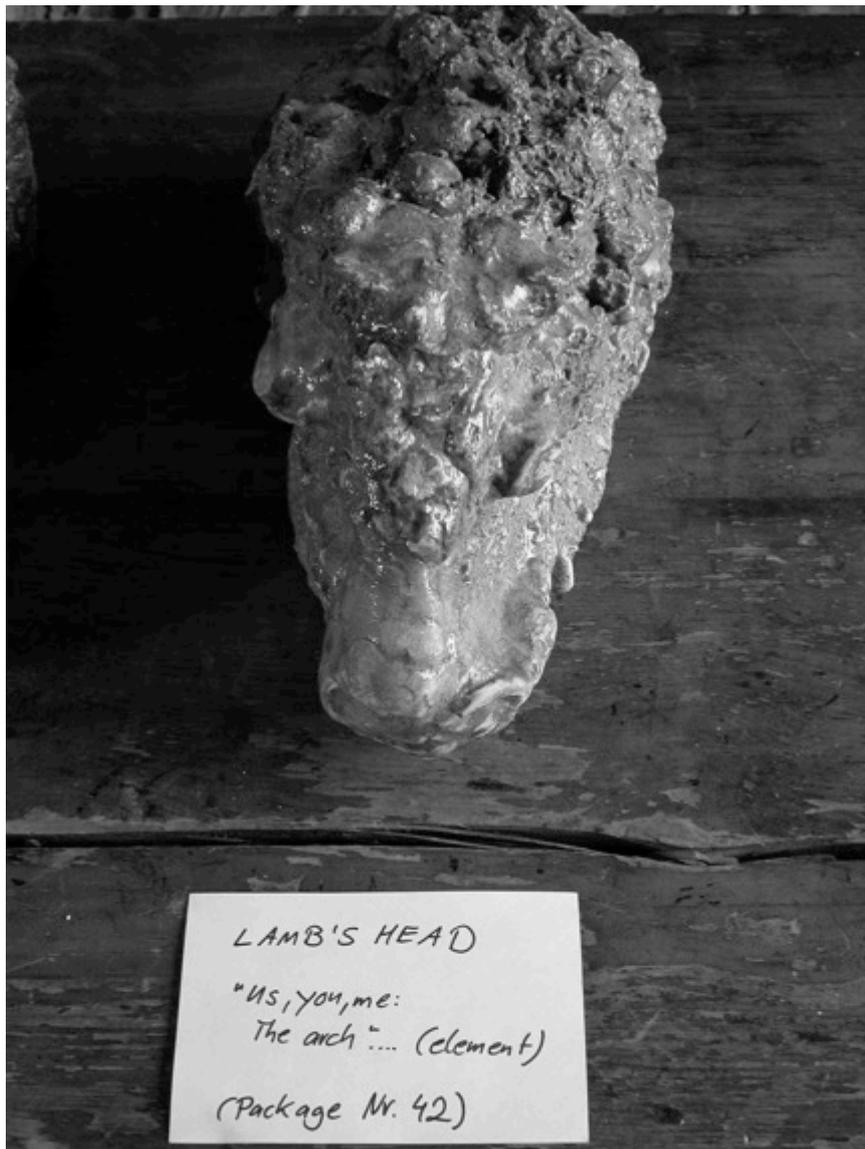
330. Theodore J. Roszak, *Spaceform Structure* (1945), gebogener Stahldraht, in: László Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, Chicago 1946, S. 234, Abb. 319, © 2015, Pro Litteris, Zurich



331. Herbert Ferber, *He is not a Man* (1956), Bronze mit geschweißten Metallstäben, 170,9 × 49,4 × 33,9, Basis 45,7 × 30,4 × 30,4 cm, Museum of Modern Art, New York, Acc. no.: 680.1971. Digital image © (2015) The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florenz



332. Jackson Pollock, *Number 1, 1948* (1948), Öl auf Leinwand, 173 × 264 cm, Museum of Modern Art, New York, Fotografie: Kate Keller, MoMA, in: Rubin 1984, S. 658, Abb. 984, © Pollock-Krasner Foundation / 2015, Pro Litteris, Zurich



333. Friedrich Kiesler, Schafskopf, Teil von *Us-You-Me* (1963–1965),
Betonfundstück, Fotografie: Almut Grunewald, The Estate of
Frederick Kiesler © Jason McCoy Gallery, New York, ©
Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



334. Friedrich Kiesler, *Cup of Prometheus und Heloise* (1956–1959, 1964), Holz, Bronze, 307,3 × 121,9 × 111,8 cm; Bronze, 152,4 x 76,2 x 49,53, The Estate of Frederick Kiesler © Jason McCoy Gallery, New York; Sammlung Poses, New York, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



335. Friedrich Kiesler, *Cup of Prometheus* und *Ectoplasm* (1956–1959, 1964), Holz, Bronze, 307,3 × 121,9 × 111,8 cm; Bronze, 46,99 × 63,5 × 53,34 cm, The Estate of Frederick Kiesler © Jason McCoy Gallery, New York; Sammlung Poses, New York, Fotografie in der Ausstellung *Frederick Kiesler. Environmental Sculpture*, Guggenheim Museum, New York (1964), Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



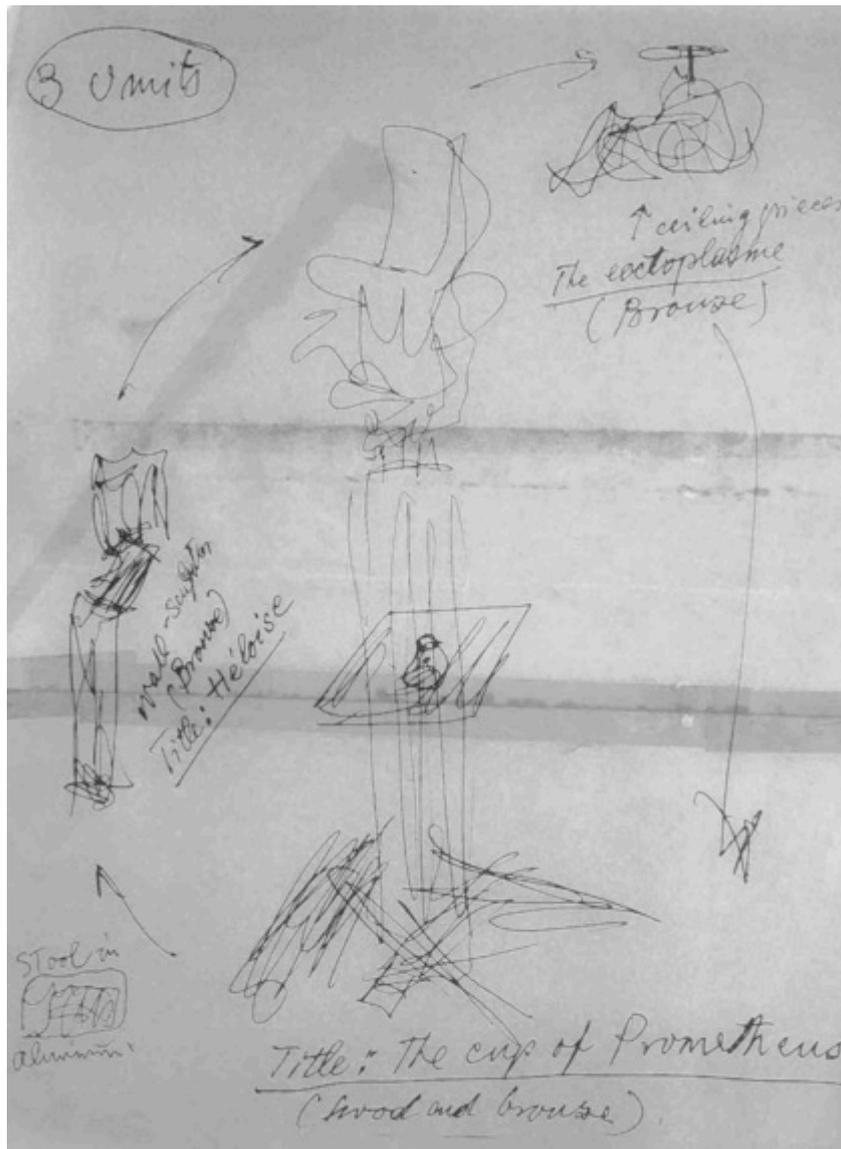
336. Friedrich Kiesler, *Cup of Prometheus* und *Ectoplasm* (1956–1959, 1964), Holz, Bronze, 307,3 × 121,9 × 111,8 cm; Bronze, 46,99 × 63,5 × 53,34 cm, The Estate of Frederick Kiesler © Jason McCoy Gallery, New York; Sammlung Poses, New York, Fotografie in der Ausstellung *Frederick Kiesler. Environmental Sculpture*, Guggenheim Museum, New York (1964), Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



337. Friedrich Kiesler, Detail *Cup of Prometheus* (1956–1959, 1964),
Fotografie: Almut Grunewald, The Estate of Frederick Kiesler ©
Jason McCoy Gallery, New York, © Österreichische Friedrich und
Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



338. Friedrich Kiesler, *Shell Sculpture* (1959–1963), Bronze, 67,31 × 43,18 × 20,3 cm, The Estate of Frederick Kiesler © Jason McCoy Gallery, New York, Fotografie © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



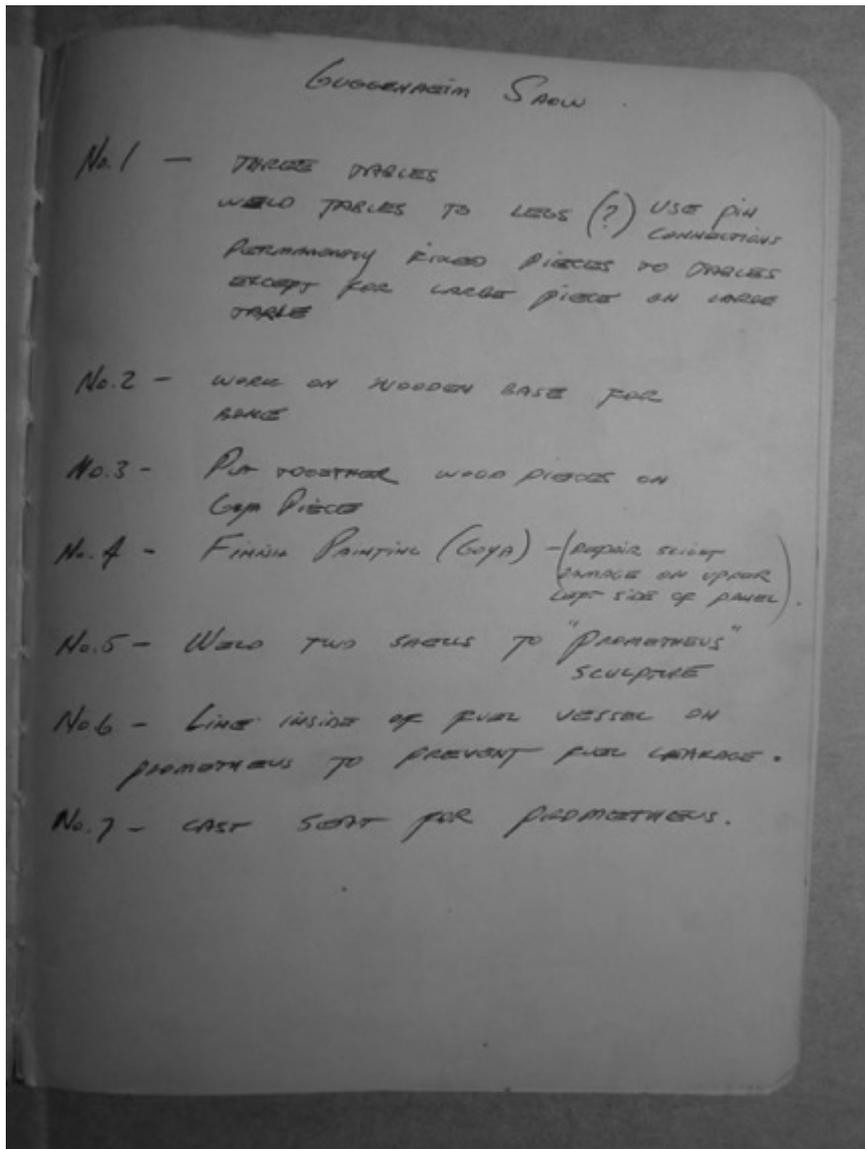
339. Friedrich Kiesler, *Cup of Prometheus for Guggenheim Museum Environment Exhibition* (1964, Titel und Datierung von Lillian Kiesler), Tinte auf Papier, 35,56 × 29,85 cm, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, KE 4298



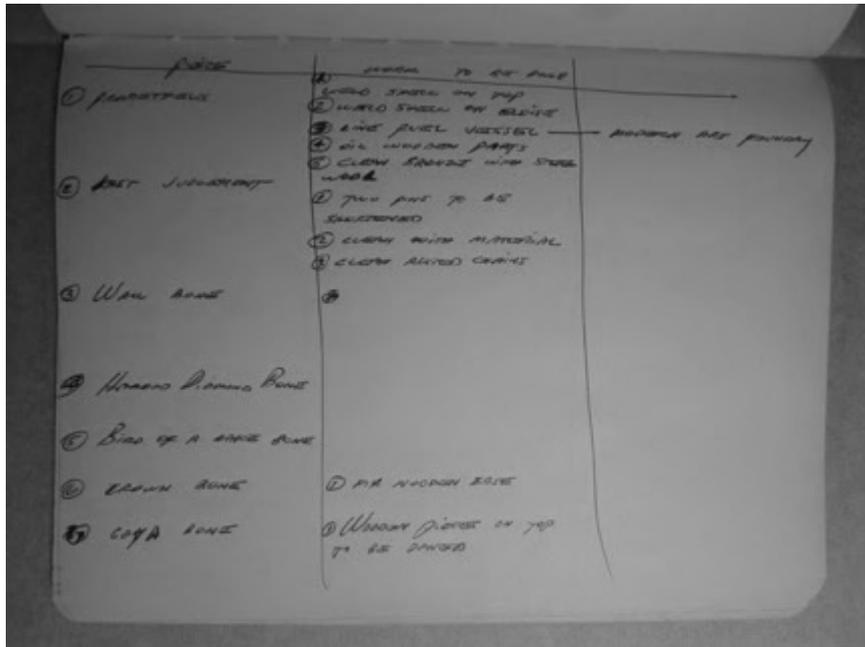
340. Friedrich Kiesler, *Prometheus Study-Stone* (1958, Titel und Datierung von Lillian Kiesler), Tinte auf Papier, 21 × 30 cm, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, LK 107



341. Friedrich Kiesler, „*One step down to the Vessel*“ (um 1958),
Tinte auf Papier, 21 × 30 cm, © Österreichische Friedrich und Lillian
Kiesler-Privatstiftung, Wien, LK 108



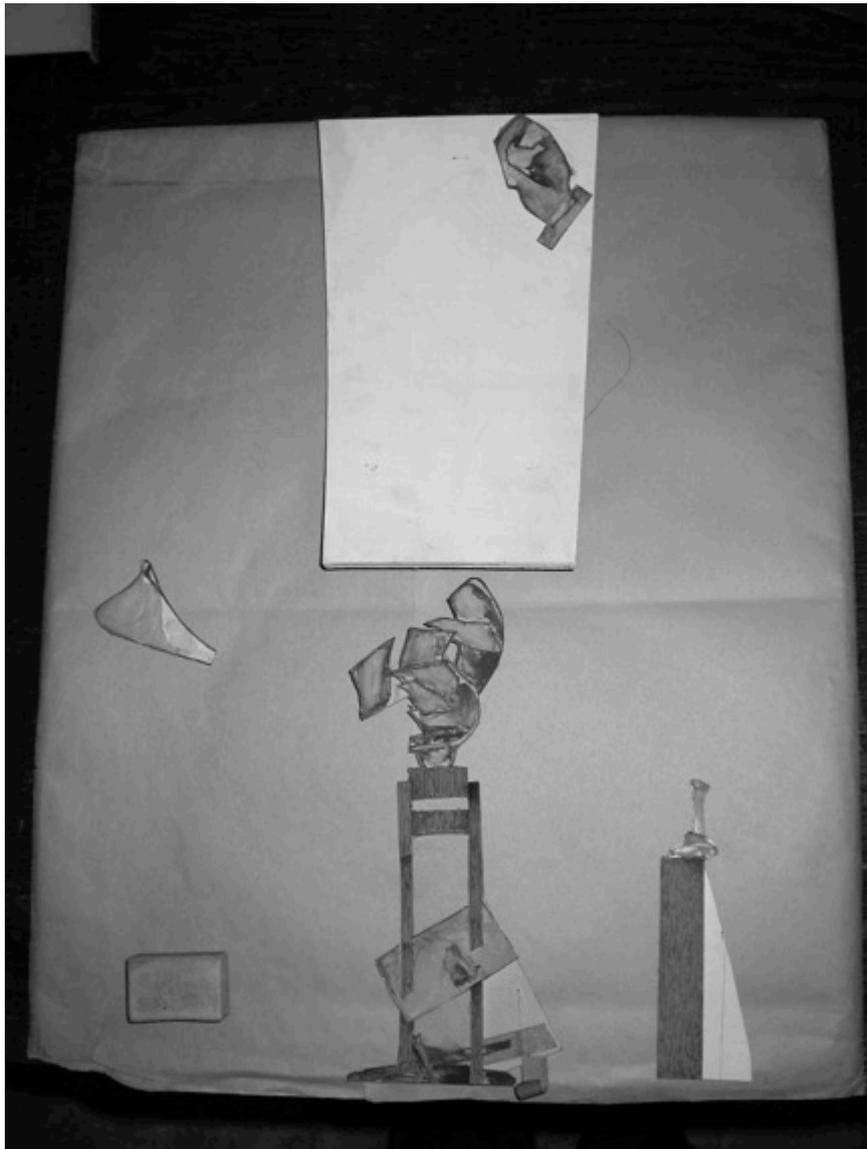
342. Skizzenbuch zur Guggenheim Ausstellung, Einträge von Len Pitkowsky (um 1963/1964), © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, MEO 200/0



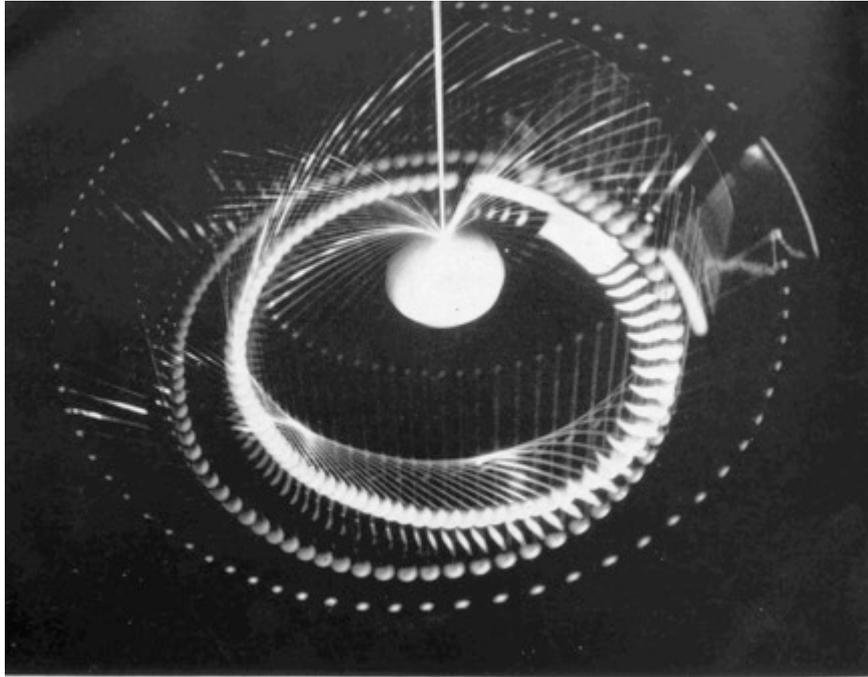
343. Skizzenbuch zur Guggenheim Ausstellung, Einträge von Len Pitkowsky (um 1963/1964), © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, MEO 200/0



344. Friedrich Kiesler oder ein Assistent, Kartonmodell (1963/1964)
für die Ausstellung *Frederick Kiesler. Environmental Sculpture*,
Guggenheim Museum, New York (1964), bemalter Karton, Holz,
Fotografie: Almut Grunewald, The Estate of Frederick Kiesler ©
Jason McCoy Gallery, New York



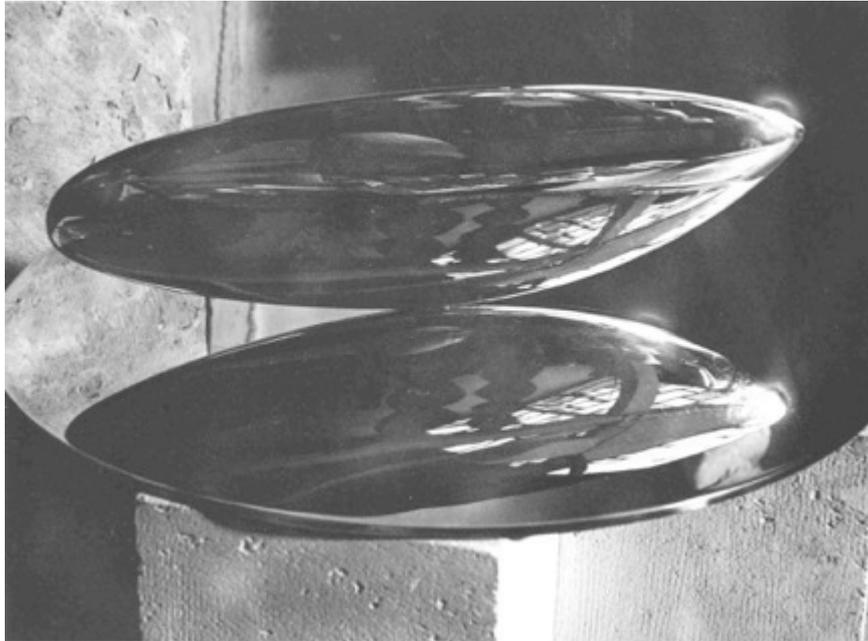
345. Friedrich Kiesler oder ein Assistent, *Cup of Prometheus*,
Kartonmodell (1963/1964) für die Ausstellung *Frederick Kiesler*.
Environmental Sculpture, Guggenheim Museum, New York (1964),
bemalter Karton, Holz, Fotografie: Almut Grunewald, The Estate of
Frederick Kiesler © Jason McCoy Gallery, New York



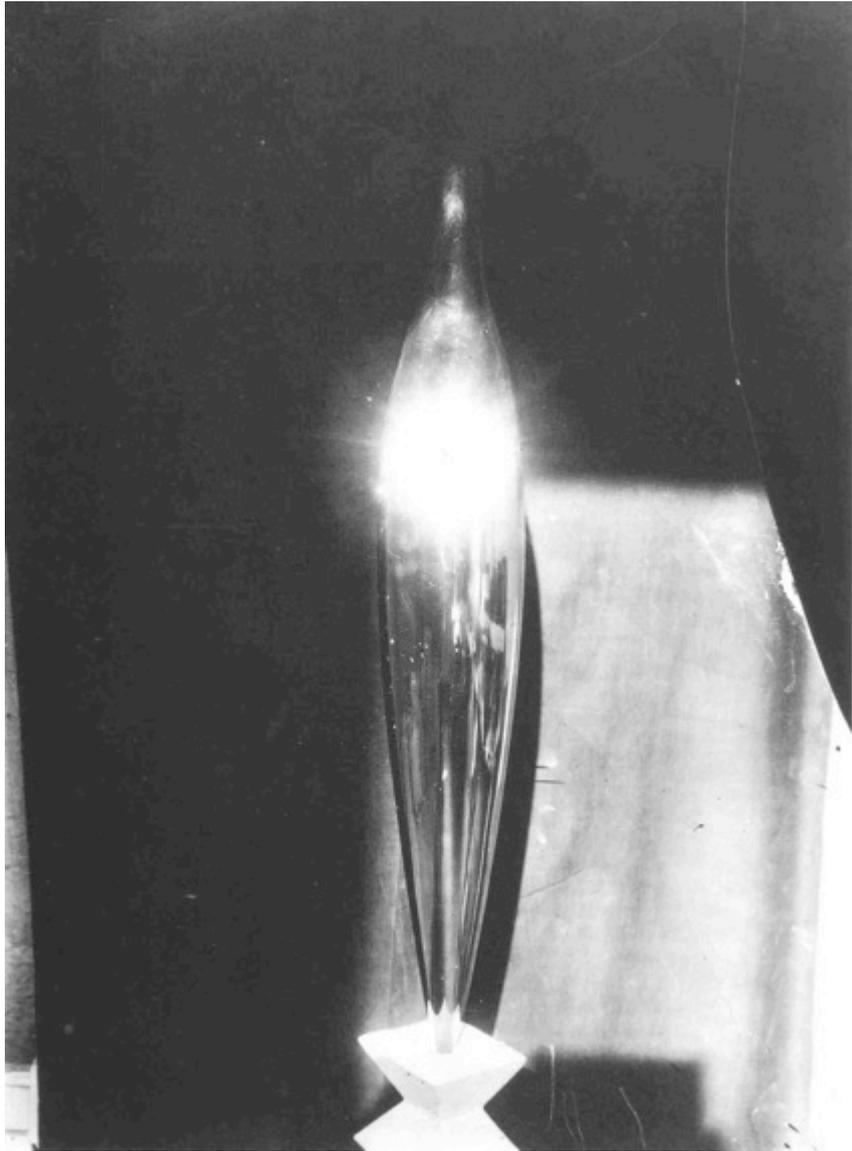
346. Herbert Matter, *Calder's Mobile in Motion* (1939), Fotografie,
in: László Moholy-Nagy, *Vison in motion*, Chicago 1946, S. 240, Abb.
327, © 2015, Pro Litteris, Zurich



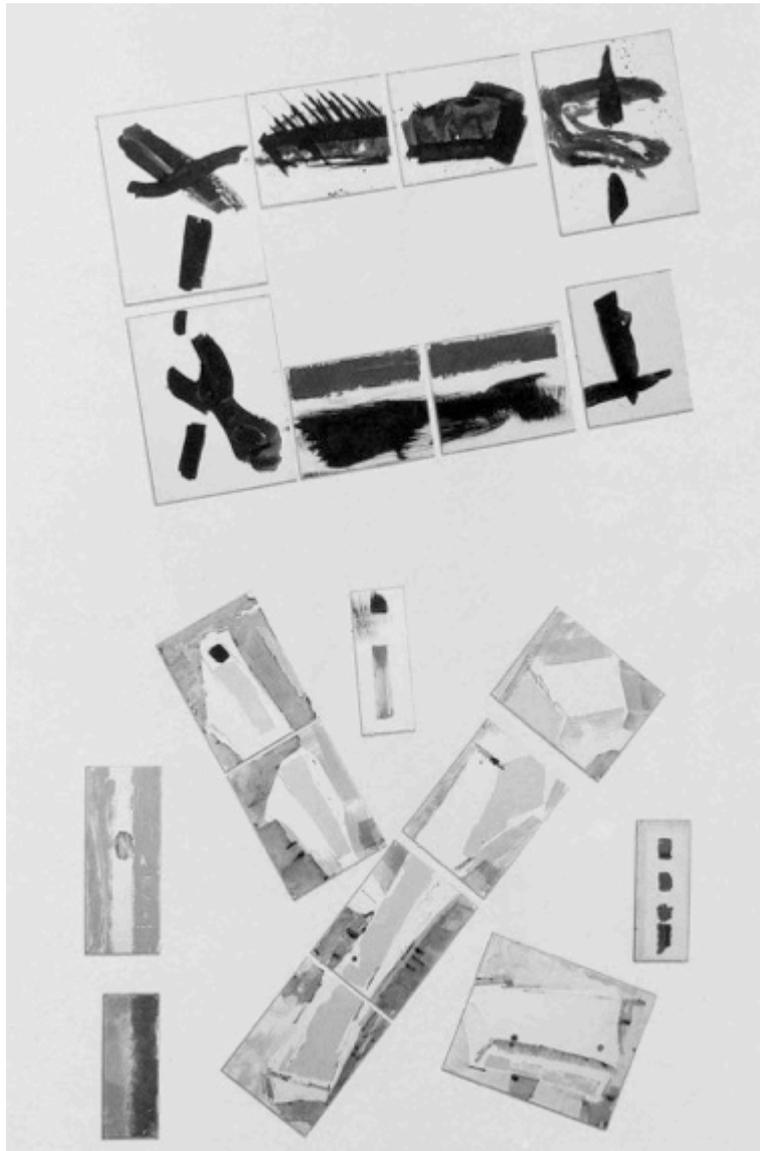
347. Constantin Brancusi, *Brancusi's Studio* (1923), Gelatin Silver Print, 39,5 × 29,3 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, Brancusi Bequest, 1957, Ph 35, in: Bach u.a. 1995, Abb. S. 328, © 2015, Pro Litteris, Zurich



348. Constantin Brancusi, *Fisch* (1924–1933), Gelatin Silver Print, 17,8 × 23,9 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, Brancusi Bequest, 1957, Ph 437, in: Bach u.a. 1995, Abb. S. 342, © 2015, Pro Litteris, Zurich



349. Constantin Brancusi, *Golden Bird* (1919–1922), Gelatin Silver Print, 23,6 × 18 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, Brancusi Bequest, 1957, Ph 467, in: Bach u.a. 1995, Abb. S. 334, © 2015, Pro Litteris, Zurich



350. Friedrich Kiesler, *Galaxy*, 19 Teile (1951/1952), Chinesische Tinte, Lackfarbe auf Papier, auf Pappe aufgezogen, 269 × 413 cm, in: Wien 1988, Abb. S. 103 © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



351. Friedrich Kiesler, *Galaxy, F* (Anfang 1960er Jahre), Kreide auf Papier mit Holz, 195 × 162 × 17 cm, MUMOK, Museum moderner Kunst, Stiftung Ludwig, Wien, in: Wien 1988, S. 104, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien



352. Friedrich Kiesler, *Galaxy A*, 5 teilig (1961), Kreide auf Papier (gerahmt), Holz, 161,9 × 91,4 × 38,1 cm, Collection Jerome L. Stern, in: Wien 1988, Abb. S. 170, © Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien