

/ecm  
educating  
curating  
managing

masterlehrgang für  
ausstellungstheorie & praxis  
an der universität für  
angewandte kunst wien

di:'Angewandte

Universität für angewandte Kunst Wien  
University of Applied Arts Vienna

## **Master Thesis**

/ecm – educating, curating, managing 2008 – 2010

Masterlehrgang für Ausstellungstheorie und –praxis an der  
Universität für angewandte Kunst Wien

## ***(dis)play***

Friedrich Kiesler und das inszenierte Ausstellen

## **Mag. Agnes Hannes**

Wien, September 2010

Betreut von Monika Sommer-Sieghart und Christine Haupt-Stummer

## **Abstract**

Diese Master Thesis widmet sich den Ausstellungsgestaltungen des österreichisch-amerikanischen Architekten und Künstlers Friedrich Kiesler (1890-1965). Er versteht das Ausstellen als *(dis)play* und konzipiert es als ein Zusammenspiel von Inhalt und Gestaltung. Während dieses Prozesses sind beide Faktoren gleichberechtigte Elemente und fügen sich zu einem gemeinsamen Ganzen. Für Friedrich Kiesler ist das Medium "Ausstellung" noch viel mehr. Gleichsam einem Spiel - *play* - treten die Protagonisten auf: Kunstwerk, Raum, Publikum, Licht, Farbe, Sound und Text. Erst in diesem, von Spannungen und Kräften durchzogenen Setting aller realisiert sich Kieslers Vision einer gelungenen Ausstellung.

Diese Strategie wird in der vorliegenden Arbeit einerseits anhand zweier historischer Retrospektiven zu Friedrich Kiesler hinsichtlich kuratorischer Sichtweisen und architektonischer Umsetzungen verglichen, andererseits aber auch anhand ausstellungsgestalterischer Rezeptionsweisen zweier zeitgenössischer Architekten thematisiert.

Ziel dieser Arbeit ist es, Möglichkeiten des Ausstellens in Bezug auf Kieslers Gestaltungsdenken zu analysieren und auf folgende Fragen Antworten zu finden: Welche Parameter wählt Friedrich Kiesler beim Ausstellungsmachen? Unter welchen Gesichtspunkten ist sein *(dis)play* Verständnis kuratorisch und auch gestalterisch rezipiert worden? Wird sein *(dis)play* Ansatz inhaltlich und architektonisch aktualisiert?

## **Abstract english**

This Master Thesis focuses on the *(dis)plays* of the Austrian-American architect and artist Frederick Kiesler (1890-1965). For him „to exhibit“ means „to *(dis)play*“, conceived as the interaction of content and design. During the exhibition process both elements are equal and result in an integrated whole. For the artist Kiesler, however, “to exhibit” signifies much more. As in a theatrical production the components space, light, colour, sound, text, artefact and audience act together in harmony. According to his vision it is only the correlated interplay of the above mentioned factors that guarantee a successful exhibition.

This approach will be analysed in this work. On the one hand it focuses on two retrospectives on the oeuvre of Frederick Kiesler, concentrating on the curational concept as well as the architectural realization. On the other hand it analyses the reference of two contemporary architects concerning Kiesler’s idea of *(dis)play*.

It is the aim of this Master Thesis to analyse the exhibition design concept with regard to Kiesler’s views on *(dis)play* as well as to find answers to the following questions: Which parameters are chosen by Kiesler to realize his ideas of *(dis)play*? To which extent has his curatorial as well as creative oeuvre of *(dis)play* generally been accepted? Did his concept of *(dis)play* find its way into the work of contemporary architects and curators?

## INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung  
Thema und Fragestellung

### Teil I

2. Friedrich Kiesler und sein Gestaltungsdenken
3. Ausgewählte *(dis)plays* des Avantgardisten Friedrich Kiesler

### Teil II

4. Ausstellungen zum Werk Friedrich Kieslers
  - 4.1. „Friedrich Kiesler – Visionär, 1890-1965“  
Museums des 20. Jahrhunderts, Wien 1988
  - 4.2. „Friedrich Kiesler. Das Archiv des Visionärs“,  
Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1997/1998

### Teil III

5. *(dis)play*: ausstellungsarchitektonische Rezeption
  - 5.1. Lars Spuybroek
  - 5.2. Christian Prasser
6. *(dis)play* aktualisiert?
7. Conclusio

Literaturverzeichnis

Lebenslauf

## 1. Einleitung

### Thema und Fragestellung

„Das Melos der Idee ist der Atem der Gestaltung.“<sup>1</sup>

Friedrich Kiesler (1890-1965) ist ein österreichisch-amerikanischer Visionär, der durch seine multiple Profession als Architekt, Bildhauer, Maler, Kurator, Bühnenbildner und Theoretiker im Laufe seines Schaffens mehrere Ausstellungen inhaltlich durchdacht und gestalterisch revolutionär entworfen hat. Vielseitig begabt vereint er in seiner Person architektonisches Denken, kuratorisches Handeln und künstlerische Kreativität. Das Ausstellungsmachen von Grundriss neu aufzubauen, ist Kieslers über Jahrzehnte verfolgtes Ziel. Doch: Welche Umsetzungsstrategien verfolgt dieser Denker und Gestalter im Prozess einer Ausstellung? Welche Faktoren und Rahmenbedingungen konstituieren für ihn diese Handlung? Die tiefe Überzeugung dieses Künstlers, so meine These, ist es, dass die Präsentation von Kunst als ein zusammenhängendes Ganzes zu verstehen ist. Er lässt alle Elemente einer Ausstellung, ob Kunstwerk, Architektur, BetrachterIn, Text, Licht, Farbe und Sound gleichberechtigt darin und als Protagonisten im Präsentationsraum auftreten.<sup>2</sup> Die Gestaltung ist für ihn mehr als nur eine Repräsentationsfläche im Ausstellungsprozess: Sie tritt gleichberechtigt in einen Dialog mit dem Inhalt, erst zusammen ergeben sie ein dramaturgisches Gesamtes - die Ausstellung.

Als Grundlage für diese Master Thesis dient meine persönliche Auseinandersetzung mit Friedrich Kieslers Ausstellungsgestaltungen seit mehreren Jahren.<sup>3</sup> Es ist daher schlüssig, die Fragestellung nach Kieslers Verständnis von *(dis)play* erneut aufzugreifen und eingehender anhand von Präsentationen zu seinem Werk und architektonischen Rezeptionsweisen zu erörtern. Als logische Konsequenz ergeben sich folgende Fragen aufgeschlüsselt nach den jeweiligen Teilen dieser wissenschaftlichen Arbeit:

Teil 1: Wie denkt und gestaltet Friedrich Kiesler eine Ausstellung? Welche Parameter sind für sein Gestaltungsdenken grundlegend? Wie ist der Begriff *(dis)play* bei Kiesler zu verstehen?

Teil 2: Welche inhaltlichen und gestalterischen Sichtweisen sind in den zwei, für diese Master Thesis analysierten Ausstellungen zum Werk Friedrich Kieslers gewählt worden? Wird sein *(dis)play* Ansatz reflektiert?

---

1. Friedrich Kiesler, in: Barbara Lesák, Die Kulisse explodiert. Friedrich Kieslers Theaterexperimente und Architekturprojekte 1923-1925, Wien 1988, S. 63f.

2. In der Master Thesis wird bewusst Präsenz verwendet, um den Gegenwartsbezug von Kieslers Denken und Gestalten herzustellen.

3. Mein Studium der Kunstgeschichte schloss ich mit folgender Diplmarbeit ab: Agnes Hannes, Ausstellungstechnologie und Avantgarde. Das interaktive Gesamtkunstwerk „Bloodflames 1947“ von Friedrich Kiesler, Universität Wien 2006.

Teil 3: In welcher Form wird Friedrich Kieslers *(dis)play* von zeitgenössischen Ausstellungsarchitekten rezipiert und weitergedacht?

Im Zuge von Recherche und Interviews ist der Versuch gestartet worden, einerseits auf die aufgeworfenen Fragen Antworten zu finden, andererseits aber auch sich den Möglichkeiten eines vergegenwärtigten und aktualisierten Ausstellungsdenkens Friedrich Kieslers bewusst zu werden.<sup>4</sup>

Ein zentrales Anliegen dieser Master Thesis ist es, den herkömmlich gebrauchten Begriff „display“ in Zusammenhang mit Friedrich Kieslers Verständnis von Ausstellung neu zu denken und zu formulieren.<sup>5</sup> Die für ihn grundlegende Verschmelzung von Inhalt und Gestaltung während eines Ausstellungsprozesses in Kombination mit den darin auftretenden Kunstwerken, Texten, BesucherInnen, Licht und Sound konstituiert sich im Sinne Kieslers in einem *play*.<sup>6</sup> Diese Definition muss im Kontext zu seiner jahrelangen Tätigkeit als Bühnenbildner gedacht werden. Denn sie umreißt ein Moment, in dem jeder Protagonist zur Bildung des Ganzen beiträgt und eine Rolle und eine Funktion darin besitzt.<sup>7</sup> Der Begriff des *plays* ist im Sinne Kieslers im Terminus „display“ verankert, aber auch eigenständig zu lesen: als *(dis)play*. Indem die Präposition „dis“ in Klammern gesetzt wird, wird der zweite Teil des Wortes „play“ akzentuiert und als selbstständiger gewertet. In dieser spezifischen Schreibweise *(dis)play*, so meine Schlussfolgerung, können Inhalt und Gestaltung als zusammenfließende und sich verflechtende Geschehen in Kieslers Denken gelesen werden. Erst durch die Synergie zwischen diesen gleichberechtigten Kräften wird das Moment „Ausstellung“ in seiner Vision Realität. In der gesamten Arbeit wird der Begriff in dieser Schreibweise *(dis)play* angewendet, um Kieslers Gleichstellung von inhaltlichem und gestalterischem Ansatz im Ausstellungsprozess zu manifestieren.

Drei Teile strukturieren diese Master Thesis. Der erste Teil beleuchtet Friedrich Kieslers Sichtweise und Überzeugung vom Prozess einer Ausstellung. Wie denkt und gestaltet dieser Architekt das Ausstellungsmachen? Die Grundmanifeste seiner kuratorischen und gestalterischen Handlung, ob im Galeriebereich oder in der Architektur, in seinen

---

4. Mit folgenden Personen wurden Interviews und Gespräche geführt: Dieter Bogner, Christine Haupt-Stummer, Martina Kandeler-Fritsch, Barbara Lésak, Boris Podrecca, Christian Prasser, Evelyn Rudnicki, Johnny Winter. Im Falle einer Tonbandaufnahme, das nur mit Einverständnis der Gesprächspartner durchgeführt wurde, ist der Verweis mit Interview gekennzeichnet. Ansonsten sind die Gespräche mit handschriftlichen Notizen festgehalten worden.

5. Der Begriff des „displays“ wird im gängigen Ausstellungskontext als Gestaltung und Architektur einer Ausstellung verstanden: „to display“ im Englischen heißt „ausstellen, zeigen“.

6. Der Begriff des *plays* ist hier als ein Moment zu verstehen. Eine Ausstellung, verstanden im Sinne von *play*, formiert sich ständig neu, ist nicht statisch, sondern prozesshaft und temporär. Der Begriff des *plays* besitzt Ähnlichkeiten zu einer Aktion oder einem Happening.

7. Jedes Element hat in diesem Prozess eine Funktion, nimmt eine Stellung in einem bestimmten Moment ein. Jede Rolle darin ist jedoch als gleichwertig und -entscheidend für das Aufgehen und die Realisierung des *(dis)plays* zu sehen. Auch gibt es für die einzelnen Rollen keine vorgelegten Scripts oder Handlungsanweisungen, viel mehr ist der Auftritt als eine persönliche Handlung ohne Vorgabe, aber im Sinne eines gemeinsamen Ganzen zu verstehen.

Bühnenbildern oder Schaufenstergestaltungen, sind die drei Parameter „Flexibilität“, „Interaktion“ und „Inszenierung“.<sup>8</sup> Wie rote Fäden durchziehen sie sein Werk und prägen sein Gestaltungsdenken nicht nur im Ausstellungsprozess, sondern auch in seinen Designentwürfen, architektonischen Konzepten und Bühnenbildern. Als grundlegend sieht er eine einfache, flexible und mobile Handhabung der Ausstellungsarchitektur an, die präsentierten Objekte treten mit dem Publikum in einen interaktiven Dialog und werden durch Licht, Farbe und räumliche Einbettung inszeniert.

Der zweite Teil der Master Thesis widmet sich dem Ausstellungsmachen über Friedrich Kiesler. Der Fokus liegt auf der Wiener Ausstellungslandschaft, beispielhaft werden zwei Präsentationen zu seinem Werk herausgegriffen. 1988 wird im 20er Haus (Museum des 20. Jahrhunderts) die Retrospektive „Friedrich Kiesler - Visionär, 1890-1965“ gezeigt. 1997/1998 wird die Ausstellung „Friedrich Kiesler. Das Archiv des Visionärs“ anlässlich der Rückführung des Nachlasses von New York nach Wien im Historischen Museum der Stadt Wien präsentiert.

Der dritte Teil verweist auf zwei Architekten, die in ihren Ausstellungsgestaltungen Kieslers Gestaltungsdenken weiterführen und seinen (*dis*)play Ansatz rezipieren. Als internationales Beispiel ist Lars Spuybroek mit seiner Ausstellungsgestaltung „Wet Grid“ für die Schau „Vision Machine“ im Musée des Beaux-Arts in Nantes von 1999/2000 erwähnt. Als österreichischer Architekt wird Christian Prasser mit mehreren Ausstellungsgestaltungen im Sinne Kieslers (*dis*)play vorgestellt.

Als abschließender Exkurs wird der Blick auf eine aktualisierte Präsentation einer Ausstellungsgestaltung Kieslers in der Tate Modern (London) gelegt.

Die Conclusio fasst die These dieser Arbeit in ihren wesentlichen Überlegungen und Ansätzen nochmals zusammen.

---

8. Die Definition dieser drei Parameter habe ich im Rahmen meiner Diplomarbeit „Ausstellungstechnologie und Avantgarde. Das interaktive Gesamtkunstwerk ‘Bloodflames’ von Friedrich Kiesler“ 2006 vorgenommen und anhand ausgewählter Beispiele aus architektonischen und ausstellungstechnologischen Bereichen kategorisiert.

## Teil I

### 2. Friedrich Kiesler und sein Gestaltungsdenken

*But just as economic and social barriers are more and more vanishing and lose their rigidity, so in my work, whether it be an architectural project, a sculpture or a painting, the desire to coordinate parts of various plasticities into a related ONE, has replaced the isolated object on the wall and in space.<sup>9</sup>*

Das Zitat Friedrich Kieslers umreißt zum einen sein herausragendes Verständnis vom Kunstschaffen, zum anderen beschreibt es treffend seine eigene, vielseitig begabte Person. Friedrich Kiesler, geboren 1890 in Czernowitz, inskribiert 1908/09 Architektur an der k.k. technischen Hochschule und beginnt 1910 Malerei und Kupferstecherei an der Universität für bildende Kunst in Wien zu studieren. Bald entdeckt er sein breitgefächertes Talent und sein Interesse, in andere Kunstbereiche einzutauchen. In den 1920er Jahren widmet er sich schon als junger Künstler parallel mehreren künstlerischen Disziplinen: Er skizziert als angehender Maler Porträts von Künstlerkollegen und entwirft 1924 das revolutionäre Ausstellungsdesign „Leger- und Trägersystem“ für die „Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik“ im Wiener Konzerthaus. Nur ein Jahr später, 1925, entwickelt er eine utopische Städtebauvision für Paris, indem er Entwürfe für ein horizontales Hochhaus vorlegt. Während seines gesamten Schaffens fließen die einzelnen Kategorien der Kunst ineinander über, sie befruchten sich gegenseitig, ebenso lenken sie seine künstlerische Wahrnehmung und steuern sein integratives Denken. Kiesler ist Maler, Bildhauer, Architekt, Bühnenbildner, Schaufenstergestalter, Theoretiker, Ausstellungsgestalter, Kurator, Professor – er vereint diese Professionen gebündelt in sich und verfolgt fortwährend die Idee, Kunst in eine neue Dimension zu transferieren:

*Das traditionelle Kunstwerk, sei es ein Bild, eine Skulptur oder ein architektonisches Werk, wird nicht mehr als ein isolierter Gegenstand angesehen, sondern muss im Zusammenhang mit dem sich erweiternden Umraum betrachtet werden. Das Umfeld wird genauso wichtig wie das Objekt, vielleicht sogar wichtiger. Denn das Objekt atmet in seine Umgebung hinaus und atmet auch die Wirklichkeit der Umgebung ein – gleichgültig in welchem Raum, ob eng beisammen oder weit auseinander, ob im Freien oder im Innenraum.<sup>10</sup>*

---

9. Frederick Kiesler. Selected Writings, Siegfried Gohr und Gunda Luyken (Hg.), Ostfildern-Ruit 1996, S. 108.

10. Friedrich Kiesler, Second Manifesto of Correalism, in: Art International, März 1965, S. 16.

Diesem Ansatz legt Kiesler seine eigene Theorie zugrunde: den „Correalismus“. Der Terminus setzt sich aus den Begriffen „coordinated correlation“ und „realism“ zusammen und definiert die wechselseitigen Beziehungen des Lebens. Diese Bezugnahmen treten für den Theoretiker in der Kunst auf, ebenso aber im täglichen Leben und Schaffen. Der Mensch steht als „nucleus of forces“<sup>11</sup> im Zentrum seiner Theorie, er ist Knotenpunkt und Schnittstelle für natürliche, menschliche und technologische Prozesse (Abb.1.). Lebenswelten fließen ineinander über, Humanbedürfnisse werden von technologischen Entwicklungen produziert, die menschliche Gesundheit basiert auf natürlichen Prozessen.<sup>12</sup> Mit dem Unterbegriff der „Biotechnique“ fasst Kiesler zusammen: „Wechselbeziehungen eines Körpers mit seinem spirituellen, physikalischen, sozialen Umraum.“<sup>13</sup> Der Mensch legt durch seine Kräfte Energien frei, sie fließen ineinander, überlagern sich und bedingen einen Prozess des Gestaltens und der Schöpfung. Neue Konzepte für neue Lebenswelten entstehen, natürliche, wie künstliche Formen ergeben durch ihre Vermischung neue Realitäten:

*Correalismus ist die eigentliche, das Leben vorantreibende Kraft. Correalismus ist die Kraft des inneren Zusammenhangs. Er ist der innere Zusammenhang. Correalismus ist jener Begriff, der mir am geeignetsten erscheint, die Verdichtung der Dynamik des inneren Zusammenhangs zu bezeichnen.*<sup>14</sup>

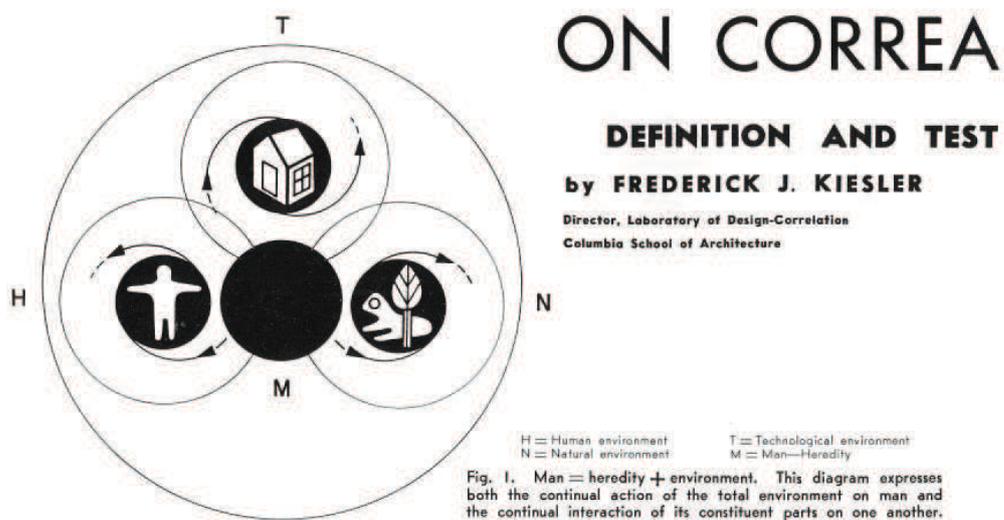


Abb.1.: Diagramm für „Mobile Home Library“ von Friedrich Kiesler

11. Frederick Kiesler, On Correalism and Biotechnique. Definition and Text of a new Approach to Building Design, in: Architectural Record 86/3, September 1939 (Reprint), S. 60.

12. Als Beispiel hierfür führt Kiesler in „On Correalism and Biotechnique“ die Entwicklung und den Gebrauch von Geräten und Hilfsmittel der Defensive und der Offensive an.

13. Friedrich Kiesler, Notes on Architecture. The Space House, in: Hound and Horn, März 1934, S. 292.

14. Friedrich Kiesler, Correalism. Biotechnique. A New Approach to Design, Typoskript, 1938, o. S.

Die Kräfte des „correalistischen“ Zusammenhangs bedürfen immer wieder einer Neudefinition, die aufgrund von menschlichen Bedürfnissen und polarisierten natürlichen Kräften zu Gestaltungsideen und Designdenken führen.

Eine solche Neudefinition, die in eine konkrete Gestaltungsidee mündet, von Kiesler vor allem in seinem Spätwerk weiter entwickelt wird und das Fließen in den Umraum nachvollziehbar illustriert, sind seine „Galaxies“: Vierteilige, malerische Arbeiten werden durch verbindende, hölzerne Stege über Decke, Boden und Wände verteilt, es sind einzelne Arbeiten, die erst in ihrer Kombination und in ihrer räumlichen Dimension das zusammenhängende Ganze ergeben (Abb.2.). Kiesler verhandelt in diesem Konzept das Zweidimensionale der Malerei, mit dem Dreidimensionalen der Skulptur und verknüpft es zu einem raumgreifenden, eigenständigen Werk:<sup>15</sup>



*... jede gemalte Einheit, besonders wenn sie aus der Wand herausragt und von der Seite betrachtet wird, nimmt den Wert eines plastischen Wesens ganz in der Art einer Skulptur an, während der Anblick der gesamten 'Galaxien' die Idee von etwas der Architektur Gleichwertigem fördert, ohne dabei den Eindruck, dass es sich um ein Gemälde handelt, zu zerstören. Damit ist die traditionelle Unterteilung der bildenden Künste in Malerei, Skulptur und Architektur umgeformt und überwunden.<sup>16</sup>*

Abb.2.: Friedrich Kiesler, „Galaxy F.“, Anfang 1960er

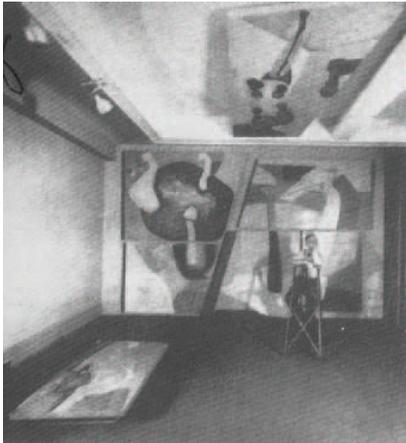
Diese Überwindung definiert Kiesler als das „räumliche Kontinuum“, es bedeutet ein Fließenlassen und ineinander Übergehen dieser einzelnen, im gegenseitigen Austausch funktionierenden Kräfte. Der Mensch, „nucleus of forces“, befindet sich inmitten dieses Spannungsgeflechts, er bündelt, er steuert und er gleicht aus: „Die Kraft, die diese Einheiten (Bilder) zusammenhält, ist nicht die perspektivische Anordnung, sondern der Betrachter.“<sup>17</sup>

15. Diese Gegenüberstellung von Zweidimensionalität der Malerei und Dreidimensionalität der Skulptur greift die lange Rivalität zwischen diesen beiden Gattungen auf. Die Kubisten beispielsweise thematisieren diese Spannung, indem sie die dreidimensionale Ansicht eines Gegenstandes in die zweidimensionale Fläche der Leinwand bannen. Die Allsichtigkeit des Objekts kann durch die zerklüftete, geometrische Darstellung auch auf der zweidimensionalen Leinwand von allen Seiten wahrgenommen werden.

16. Friedrich Kiesler, in: Friedrich Kiesler. Architekt – Maler – Bildhauer 1890-1965, Dieter Bogner (Hg.), Wien 1988, S. 282.

17. Friedrich Kiesler, in: Ebenda, S. 227.

Das Publikum steht mitten in der Arbeit, Kiesler selbst ist Betrachter wie auch Künstler und zeigt sich in diesem „räumlichen Kontinuum“, illustriert anhand seiner „Horse Galaxy“ (Abb.3.). Diese Arbeit wird 1954 in der Sidney Janis Gallery als Ausstellung präsentiert und erzielt hinsichtlich des *(dis)plays* eine starke Wirkung auf die Abstrakten Expressionisten. Die Idee des „sich in der Arbeit Befindens“ greift beispielsweise auch der lettisch-amerikanische Künstler und Zeitgenosse Kieslers Mark Rothko (1903-1970) auf:



*Ich male auch sehr große Bilder, ... jedoch ist der genaue Grund dafür – und ich denke das trifft auch auf andere Maler, die ich kenne, zu – dass ich vertraulich und menschlich sein möchte. Ein kleines Bild zu malen bedeutet, dich außerhalb deiner Erfahrung zu positionieren, wie mit stereooptischem Blick oder einem Verkleinerungsglas auf sie herunterzuschauen. Wenn du jedoch ein großes Bild malst, befindest du dich in ihm.<sup>18</sup>*

Abb.3.: Friedrich Kiesler sitzend in seiner Installation „Horse Galaxy“, 1954

Die Krise des Staffeleibildes führt in den späten 1940er Jahren und frühen 1950er Jahren in den USA zu einer neuartigen Präsentationsweise von Kunst. 1955, ein Jahr nachdem Kiesler seine raumgreifende Arbeit „Horse Galaxy“ in der Sidney Janis Gallery ausgestellt hat, zeigt Jackson Pollock seine großformatigen Drippaintings ebenso an diesem Ort. Der Abstrakte Expressionist definiert gemeinsam mit Peter Blake, Vorstand des „Department for Architecture and Industrial Design“ des MOMA, die Ausstellung als räumliches Erlebnis, es konfrontiert das Publikum mit Räumlichkeit in architektonischer wie malerischer Weise. Pollocks Drippaintings werden einerseits als Trennwände aufgestellt, andererseits hängen sie von der Decke als auch schräg im Raum. Die BetrachterInnen können darin eintauchen, sich darin verlieren. Ein Bestreben, das Kiesler Zeit seines Lebens mit seinem vielseitigen Schaffen, als auch mit seiner Theorie des „Correalismus“ verfolgt: „Kein Gegenstand der Natur oder der Kunst kann ohne seine Umgebung existieren. Es ist eine Tatsache, dass das Objekt sich selbst sogar in einem Maße erweitern kann, so dass es zu seiner eigenen Umgebung wird.“<sup>19</sup> Diese „Galaxies“ lassen das Publikum Malerei als ein

18. Mark Rothko, How to combine Architecture, Painting, and Sculpture?, 1951, in: Mark Rothko. Writings on Art, Miguel López Remiro (Hg.), New York 2006, S. 74.

19. Friedrich Kiesler, in: Friedrich Kiesler. Architekt – Maler – Bildhauer 1890-1965, Dieter Bogner (Hg.), Wien 1988, Wien 1988, S. 283.

räumliches Gesamtkunstwerk erleben: „Consequently the environment becomes equally as important as the object, because the object breathes with the surroundings as we do.“<sup>20</sup> Atmen und fließen lassen im „räumlichen Kontinuum“, Aktivierung wechselseitiger Spannungen und reziproker Kräfte, ein zusammenhängendes Ganzes von Raum, Malerei, Skulptur, Architektur und Publikum sind die lebenslangen und in seiner Theorie des „Correalismus“ definierten Bestrebungen und Visionen Friedrich Kieslers im *(dis)play*.

---

20. Friedrich Kiesler, in: Ebenda, S. 301.

### 3. Ausgewählte (dis)plays des Avantgardisten Friedrich Kiesler

Friedrich Kiesler versteht das Medium „Ausstellung“ als inszeniertes (dis)play, in dem Kunstwerk, Raum und BetrachterIn als gleichwertige Elemente dieses Erlebnisses auftreten:

*Der Rezipient, wie auch die Kunstwerke waren Teil dieses Austausches und bildeten zusammen mit dem Ausstellungsraum ein gemeinsames Kontinuum. Sie alle waren Schauspieler einer umfassenden Inszenierung, die Kiesler auch durch changierende Lichtsituationen und einer sich immer wieder verändernden Geräuschkulisse unterstrich.<sup>21</sup>*

Jedem (dis)play Kieslers liegt eine Inszenierung zugrunde, die Objekte werden im Einklang mit dem Publikum in einem räumlichen Setting verortet, gemeinsam ergeben sie ein Ensemble. Kiesler agiert als Regisseur, er wählt Farbe, Licht und Sound, bestimmt die Ausstellungsarchitektur und legt damit die Basis für den Auftritt der einzelnen Protagonisten. Kieslers jahrzentelange Auseinandersetzung mit Bühnenbild, Schauspiel und Theater prägt seine Herangehensweise an Ausstellungsgestaltung stark. Zu seinen frühesten Aufträgen zählt seine Gestaltung zu Karel Čapeks Theaterstück „W.U.R.“ aus dem Jahr 1923 in Berlin, das mit seinem „elektro-mechanisch“ entworfenen Bühnenbild die Aufmerksamkeit der internationalen Kunstavantgarde auf sich zieht und ein großer Erfolg wird.<sup>22</sup> 1924 realisiert er die revolutionäre Raumbühne für die „Internationale Ausstellung neuer Theater Technik“ im Mozartsaal des Wiener Konzerthauses.<sup>23</sup> 1931 nimmt Kiesler an einem Wettbewerb für ein Theater in Woodstock teil, das er in Konkurrenz gegen Frank Lloyd Wright gewinnt. Das Projekt wird aus Geldmangel jedoch nie realisiert. Von 1933 bis 1956 ist Friedrich Kiesler als Bühnenbildner an der „Juilliard School of Music“ tätig und lehrt an der Fakultät für Theaterdesign. Seine Auffassung und seine Vision des Bühnenbildes lassen sich in einer Analogie zu seinem Verständnis von (dis)play lesen:

*Die Beziehung zwischen Spieler, Bühne, Zuschauer muss für jedes Stück, für jede Szene neu geschaffen werden. Künstlich. Aus Elementen des Bühnenspiels. Die Bindung durch den Inhalt eines Stückes genügt nicht. Solchen Kontakt erfüllt das gedruckte Buch besser.<sup>24</sup>*

---

21. Agnes Hannes, in: Ausstellungstechnologie und Avantgarde. Das interaktive Gesamtkunstwerk „Bloodflames 1947“, Diplomarbeit, Universität Wien 2006, S. 3.

22. Nach der Erstaufführung lernt Kiesler El Lissitzky, Theo van Doesburg, László Moholy-Nagy und Hans Richter kennen. Dieses Treffen wird seine künstlerische Laufbahn stark beeinflussen und prägen.

23. Friedrich Kiesler reist 1926 mit seiner Frau Stefi nach New York, um die 1924 in Wien gezeigte „Internationale Ausstellung neuer Theater Technik“ als „International Theatre Exposition“ im Steinway Building gemeinsam mit Jane Heap zu zeigen. Obwohl diese Reise als temporärer Aufenthalt gedacht ist, wird Friedrich Kiesler, der sich in den USA Frederick J. Kiesler nennt, mit seiner Frau bis zu seinem Tod im Jahr 1965 in den USA bleiben.

24. Friedrich Kiesler, in: Barbara Lesák, Die Kulisse explodiert. Friedrich Kieslers Theaterexperimente und Architekturprojekte 1923-1925, Wien 1988, S. 63.

Friedrich Kiesler begreift den Dramatiker als Ingenieur des Bühnenkunstwerks, auf diesem bündeln sich viele Kräfte und schweißen das gesamte Werk zusammen. Der einzelne Teil ist nichts, erst im Zusammenspiel und in der Kombination mit den anderen Teilen erlangt das Gesamte die konstituierende Bedeutung. Eingehend betont er, dass es im Theaterstück nicht darum geht, die Fassade neu zu gestalten, sondern von Grund auf das Verständnis und die Wahrnehmung von dem Zusammenspiel – *play* – der einzelnen Protagonisten zu begreifen.<sup>25</sup> Eine Strategie, die auch in Kieslers Ausstellungsgestaltungen aufgeht, so die Analyse der vorliegenden Master Thesis.

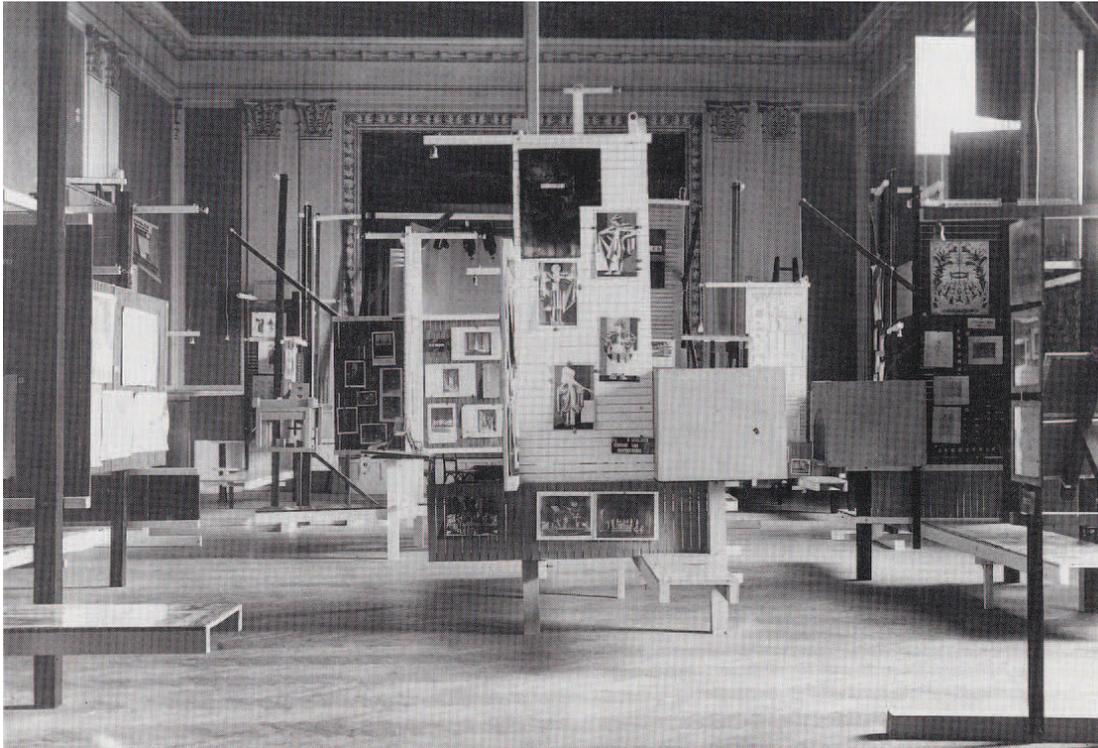


Abb.4.: Friedrich Kiesler, „Leger- und Trägersystem“ für die „Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik“, Wien 1924

In den zwanziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts verschafft er sich mit dem „Leger- und Trägersystem“ (Wien 1924) (Abb.4.) und der „City in Space“ (Paris 1925) (Abb.5.) international einen anerkannten Namen als revolutionärer Ausstellungsarchitekt. 1942 bittet ihn Peggy Guggenheim, ihre Galerie „Art of This Century“ (Abb.6.) neu zu gestalten. Dieser Auftrag führt Kiesler mit seinem bis heute avantgardistischen (*dis*)play

---

25. Friedrich Kiesler, in: Ebenda, S.42.

zum Höhepunkt seiner künstlerischen Laufbahn. Seine Auseinandersetzung mit dem Surrealismus, dessen Ideen und Formen sein Werk besonders stark in den 1940er Jahren beeinflussen, gipfeln in zwei Ausstellungsgestaltungen. 1947 konzipiert er gemeinsam mit André Breton die „Salle de Superstition“ für die Galerie Maguerite et Aimé Maeght in Paris (Abb.7.), einem jungen prosperierenden Kristallisationspunkt für zeitgenössische Kunst. Im gleichen Jahr entwickelt er ein *(dis)play* für die Ausstellung „Bloodflames“ in der Kleinraum Galerie Hugo in New York (Abb.8.). 1957 entwirft er gemeinsam mit Armand Bartos im Auftrag von Herbert Mayer die, über zwei Geschosse reichende „World House Gallery“ (Abb.9.). Das *(dis)play* tritt sowohl in der Hängung der Werke, als auch in der Gestaltung von Wänden, Decke, Boden und Farbe inszenatorisch deutlich zurück, ein reduzierter, der weißen Ausstellungswand verschriebener ausstellungsarchitektonischer Ansatz wird von Kiesler und Bartos gewählt.

Kiesler inszeniert in seiner vereinigenden Profession als Architekt, Künstler und Kurator Ausstellungen in linearen als auch zirkulären Rundgängen. Als lineare Abfolge ist die 1947 konzipierte Ausstellung „Salle de Superstition“ für die Pariser Galerie Maeght zu verstehen. Dort schreitet das Publikum am Beginn des Rundgangs an der „Anti Tabou Figure“ (Abb.10.) vorbei. Diese Skulptur erinnert an eine zu einer Faust geformten Hand, sie ist überdimensional groß im Eingangsbereich der Ausstellung positioniert und ist in ihrer Funktion mystisch aufgeladen, soll sie doch das Böse fernhalten. Im Verlauf des Rundgangs entdeckt das Publikum weitere, ebenfalls mystisch aufgeladene Kunstobjekte, wie beispielsweise den „Totem of all Religions“, ein hölzernes Objekt, das aus vielen einzelnen Teilen zusammengebaut und mit Seilen versehen an einen Totemstab erinnert (Abb.11.). Während des linear vorgegebenen Ausstellungsrundgangs erblickt das Publikum teilweise hinter Vorhängen positionierte, nur durch Sehschlitze zu erkundende Objekte.

Friedrich Kiesler gestaltet allerdings Ausstellungsrundgänge auch zirkulär. Für „Art of This Century“ 1942 und auch für „Bloodflames“ 1947 ist die Begehung nicht so wegweisend von der Architektur vorbestimmt.<sup>26</sup> Auch in „Bloodflames“ 1947 ist es dem Publikum aufgrund des minimierten Platzangebots (ein Raum) möglich, selbstständig zu entscheiden, mit welchem Kunstwerk es seinen Rundgang beginnt.

---

26. Die Galerie „Art of This Century“ kann vom Mittelgang aus durch mehrere Türen zentral betreten werden.

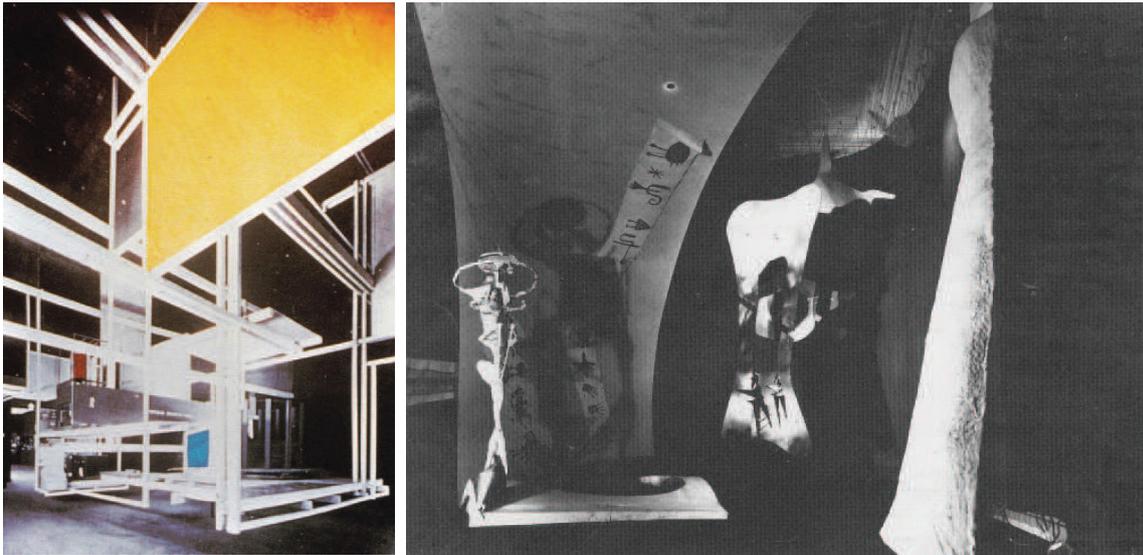


Abb.5.: Friedrich Kiesler, „City in Space“, Paris 1925

Abb.7.: Einblick in die „Salle de Superstition“, Paris 1947



Abb.6.: Einblick in die Surrealistische Galerie in Peggy Guggenheims „Art of This Century“, New York 1942



Abb.8.: Einblick in die Ausstellung „Bloodflames“, New York 1947

Abb.11.: Friedrich Kiesler, „Totem of All Religions“, „Salle de Superstition“, Paris 1947



Abb.9: Einblick in die World House Gallery, New York 1956/57

Abb.10: „Anti Tabou Figure“, „Salle de Superstition“, Paris 1947

**Flexibilität, Interaktion und Inszenierung** sind die Grundfäden Kieslers (*display*) Verständnisses, ob in Ausstellungsgestaltung, Architektur, Design oder Schaufensterdekoration. Diese drei Parameter definieren Kieslers Gestaltungsdenken und sie werden im Folgenden anhand von drei spezifischen Ausstellungsgestaltungen erneut aufgerollt, um sie eingehender mit Kieslers (*display*) Verständnis zu verknüpfen.<sup>27</sup>

## Flexibilität

Kieslers Idee von „Flexibilität“ zieht sich als kontinuierlicher roter Faden durch seine gesamten künstlerischen Betätigungsfelder.<sup>28</sup> Ob Ausstellungsarchitektur, Design oder Möbelstück, zentral sind ihm der einfache Auf- und Abbau, die Typisierung, schnelle Transportoptionen als auch die mobile Nutzung des Raumes, wie das nachstehend näher erläuterte Beispiel zeigt.<sup>29</sup>

### *Das „Leger- und Trägersystem“ (Wien 1924)*

1924 wird Kiesler beauftragt, ein (*display*) für die „Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik“ im Wiener Konzerthaus zu konzipieren. Gemeinsam mit der Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst organisiert er diese Schau im Rahmen des Musik- und Theaterfestes der Stadt Wien. Als Forderung von Seiten der Direktion gilt, dass die Wände unversehrt belassen und eine Ausstellungsarchitektur im Inneren der Räume entwickelt werden soll. Diese Vorgabe ist ganz im Sinne Kieslers, der nun die Möglichkeit erkennt, eine Ausstellungsgestaltung abseits der traditionellen und gängigen formalen Konventionen zu entwickeln. Hierfür konzipiert er aus einfachen Holzbalken und -flächen bestehende Einheiten, die entweder individuell oder in Raumparzellen zusammengestellt die Ausstellungsobjekte präsentieren: das „Leger- und Trägersystem“ (Abb.4.).

Der „L-Typ“ (Abb.12.) besitzt eine lang gezogene Ebene, auf der primär dreidimensionale Objekte, wie Modelle oder Skulpturen, präsentiert werden. Der „T-Typ“ (Abb.13.) dient der Hängung von zweidimensionalen Stücken, ist er doch mit einer vertikalen Fläche versehen. Durch ihre panelartige Lattenstruktur und ihre Farbigkeit in rot, schwarz und weiß entsteht eine offene, dynamische und durchlässige Konstruktion. Die Akzentuierung auf Horizontalität, Vertikalität und Diagonale greift das geometrisch-abstrakte

---

27. Diese drei Parameter habe ich im Rahmen meiner Diplomarbeit „Ausstellungstechnologie und Avantgarde. Das interaktive Gesamtkunstwerk `Bloodflames 1947““ (Universität Wien, 2006) näher definiert und analysiert.

28. Im Rahmen meiner Diplomarbeit habe ich diesen Begriff weiter gefasst und in Kombination mit „Mobilität“ und „Elastizität“ im Werk Friedrich Kieslers analysiert. Im Rahmen der Master Thesis jedoch fokussiere ich auf den Begriff „Flexibilität“.

29. Als weitere Beispiele für Kieslers flexibles Gestaltungsdenken sind hier die „Mobile Home Library“ (1938/39) sowie das „Correalistisches Instrument“ (1942) erwähnt.

Gestaltungsdenken der holländischen Künstlerbewegung „De Stijl“ auf, weshalb dieses (dis)play auch auf große Begeisterung bei Theo van Doesburg, einem Vertreter dieser Stilrichtung, stößt:

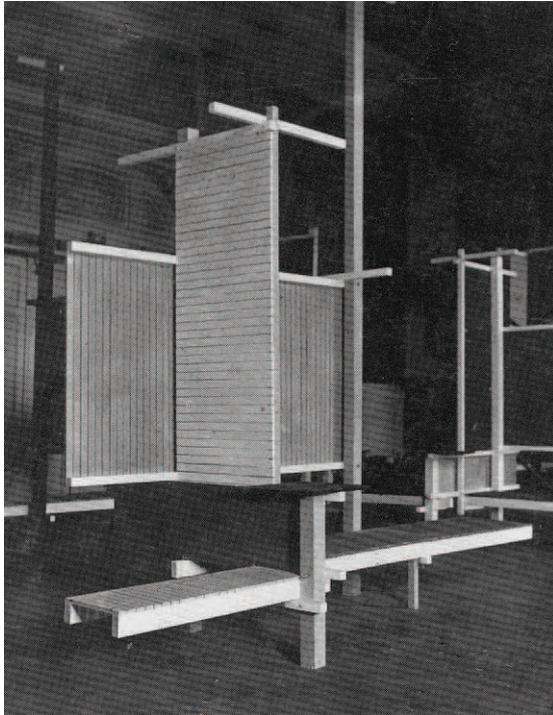


Abb.12.: Friedrich Kiesler, „Leger-Typ“, 1924

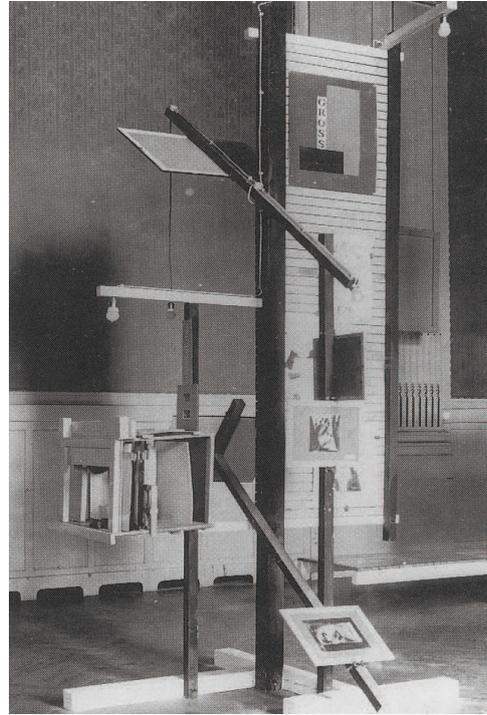


Abb.13.: Friedrich Kiesler, „Träger-Typ“, 1924

*Während meiner Reise durch Deutschland, Frankreich, Holland und Italien erforschte ich die Resultate der neuesten Bestrebungen auf dem Gebiet der Architektur. Ich war äußerst überrascht, als ich auf der „Internationalen Ausstellung neuer Theatertechnik“ in Wien mit einer völlig neuen Art, Bilder zu zeigen, konfrontiert wurde. Ich habe in keiner Stadt der Welt etwas Ähnliches gesehen. Im Unterschied zu anderen Ausstellungen, in denen Kunstwerke ohne gegenseitigen Bezug nebeneinander aufgehängt waren, wurde mit Hilfe dieser neuen Präsentationsmethode durch das Arrangement der Werke im Raum eine enge Beziehung zwischen den verschiedenen Werken hergestellt. Für das Theater- und Musikfest ist es äußerst wichtig und bedeutend, dass mit dem neuen, von Kiesler entwickelten Ausstellungssystem eine grundlegende, praktische und ökonomische Lösung zu diesem Problem gefunden worden war.<sup>30</sup>*

30. Theo van Doesburg, in: Friedrich Kiesler. Architekt – Maler – Bildhauer 1890-1965, Dieter Bogner (Hg.), Wien 1988, S. 273.

Dieses revolutionäre *(dis)play* hat den Ausstellungsraum auf neuartige Weise für sich eingenommen: „Der Ausstellungssaal mit seinen Arbeiten kann nicht mehr simultan, sondern sukzessiv erfasst werden. Dadurch ergibt sich ein optisches Überraschungsmoment, das allein die Suggestionskraft besitzt, jedes Objekt demonstrativ zur Geltung zu bringen.“<sup>31</sup> Auch die Neue Freie Presse rezensiert die Ausstellung hinsichtlich ihrer markanten Gestaltung:

*Die Träger und Leger, diese neuen Konstruktionstypen, die gegenüber den frühen Ausstellungsarrangements eine bedeutende Raumersparnis ermöglichen, bewähren sich aufs beste, erhöhen aber noch den bizarren Gesamteindruck dieser wirklich ungemein modernen Ausstellung.*<sup>32</sup>

Gestalterisch ist Kiesler neben der flexiblen Architektur auch für die konstruktivistische Typographie von Katalog, Plakat, Eintrittskarte und Briefpapier verantwortlich. Neben dieser Funktion trägt er aber auch Theaterkonzepte, Bühnenbild- und Kostümentwürfe, Plakate und Modelle der künstlerischen Avantgarde aus Russland, Italien, Deutschland, Frankreich, Österreich und anderen Ländern zusammen. Dieser kuratorische Einsatz zeigt sein immerwährendes künstlerisches Anliegen, Gestaltung und Inhalt zusammen zu denken und im Sinne des gemeinsamen *(dis)plays* zu realisieren.

## Interaktion

Die Interaktion, verstanden als wechselseitiger Dialog zwischen Kunstwerk und BetrachterIn, ist ein grundlegender Parameter in Friedrich Kieslers strukturellem Denken. Der Austausch manifestiert sich in einem stetigen Fließen von Kräften zwischen diesen beiden Polen. Während eines Ausstellungsrundgangs interagieren und kommunizieren Objekt und Publikum, sie nehmen einander wahr und entdecken sich. Im Sinne Kieslers findet die Interaktion aktiv-partizipatorisch, aber auch passiv-kontemplativ statt, er arbeite an „... einem Konzept, das einer Begegnung von Kunstwerk und Besucher förderlich ist“<sup>33</sup>. Denn gerade heute ist Kieslers Verständnis von der Intergration des Publikums in eine Ausstellung moderner denn je, so die These meiner Master Thesis. Erst durch die aktive wie passive Interaktion zwischen Kunstwerk und Publikum geht Kieslers Ansatz eines ganzheitlichen Ausstellungskonzepts auf. Das Moment „Ausstellung“ sieht er als interaktives Medium an, das das Kunstwerk von seiner traditionellen Aura befreit und sich

---

31. Barbara Lesák, Die Kulisse explodiert. Friedrich Kieslers Theaterexperimente und Architekturprojekte 1923-1925, Wien 1988, S. 107.

32. „Die internationale Ausstellung neuer Theatertechnik“, Neue Freie Presse (Wien), 24. September 1924, S. 7.

33. Friedrich Kiesler, in: Friedrich Kiesler. Architekt – Maler – Bildhauer 1890-1965, Dieter Bogner (Hg.), Wien 1988, S. 274.

mit den RezipientInnen auf gleicher räumlicher Ebene befindet.<sup>34</sup> Dieses Argument soll nun hinsichtlich der Ausstellung „Art of This Century“ näher definiert werden.

#### *Art of This Century (New York 1942)*

1942 bittet Peggy Guggenheim den Architekten, ihre Galerie „Art of This Century“ revolutionär und neuartig zu konzipieren.<sup>35</sup> Für Kiesler eröffnet sich die Möglichkeit, seine theoretisch und gestalterisch durchdachte Idee des *(dis)plays* fortzuführen und in jeweils vier verschiedenen Ausstellungsbereichen zu thematisieren (Abb.6. und Abb.14.).



*Es wurde ein neues System für die Koordination von Architektur, Malerei und Skulptur und deren Beziehung zum Betrachter angestrebt. Bei diesem neuen Korrelationssystem handelt es sich um das Verfahren einer 'Räumlichen Ausstellung'. ... Das Wesen dieses Verfahrens der 'räumlichen Präsentation' besteht darin, die Bilder nicht an den Wänden aufzuhängen und für Skulpturenpräsentation keine Sockel zu verwenden, sondern die Objekte frei im gesamten zur Verfügung stehenden Raum anzuordnen, und zwar unter Zuhilfenahme von, technisch gesprochen, verschiedenen freitragenden Ausleger- und Hängekonstruktionen.<sup>36</sup>*

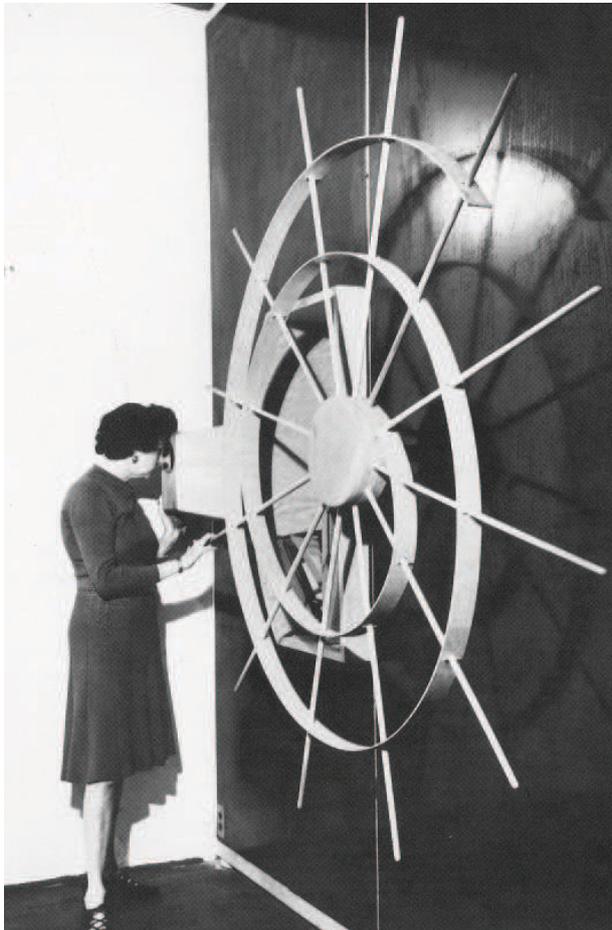
Abb.14.: Einblick in die Abstrakte Galerie, „Art of This Century“, New York 1942

34. Agnes Hannes, in: Ausstellungstechnologie und Avantgarde. Das interaktive Gesamtkunstwerk „Bloodflames 1947“ von Friedrich Kiesler, Diplomarbeit, Universität Wien 2006, S. 6.

35. 1926 übersiedelt Friedrich Kiesler mit seiner Frau Stefi nach New York, arbeitet in verschiedenen Architekturbüros und entwickelt Entwürfe für Museen, Kinos und Schaufenstergestaltungen. Die wirtschaftliche Depression trifft auch Kiesler, woraufhin Stefi 1927 in der „New York Public Library“ zu arbeiten beginnt. Sie bleibt bis zu ihrer Pensionierung 1959 dort beschäftigt und trägt somit zur finanziellen Absicherung bei.

36. Friedrich Kiesler, in: Friedrich Kiesler. Architekt – Maler – Bildhauer 1890-1965, Dieter Bogner (Hg.), Wien 1988, S. 103f.

Das zentrale Anliegen dieses *(dis)plays* Kieslers ist, den Ausstellungsrundgang als interaktives Erlebnis zu gestalten (Abb.15.). Das Publikum ist aufgefordert, die Kunstwerke in „Art of This Century“ selbstständig zu entdecken und diese aufgrund einer speziellen architektonischen und gestalterischen Formen-, Farb- und Soundauswahl zu erleben. Kieslers 1942 niedergeschriebene Worte untermauern sein Verständnis von Interaktion:



*The spectator must be drawn into the work of art, be inspired to participate in it, both actively and passively; sometimes he must feel like contemplating, at other times, like acting.<sup>37</sup>*

Abb.15.: Einblick in die Kinetische Galerie, „Art of This Century“, New York 1942

Die vierziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts stellen für den in den USA lebenden Kiesler eine äußerst erfolgreiche, berufliche Zeit dar, er steht in engem Kontakt mit Zeitgenossen wie André Breton, Marcel Duchamp, Max Ernst und Piet Mondrian und ist am Höhepunkt seiner inszenatorischen Ausstellungsgestaltungen angelangt (Abb.16.).<sup>38</sup>

---

37. Friedrich Kiesler, in: Is today's Artist with or against the Past?, Interview mit Friedrich Kiesler, in: Art News, vol. 57/ no. 5, September 1958, S. 63.

Zahlreiche Skizzen und Zeichnungen entstehen zu „Art of This Century“, als ob der kreative Prozess und das Versprühen revolutionärer Ideen zunächst auf einem Blatt Papier gebannt werden müssen. Es sind detailreiche Illustrationen, die sich der Präsentation von Malerei und Skulptur, ebenso wie der interaktiven Einbindung der BetrachterInnen in das *(dis)play*, als auch der Funktion von Licht und Klang im Galerieraum widmen. Peggy Guggenheims Sammlung zeitgenössischer KünstlerInnen gliedert Kiesler in vier Bereiche: die Surrealistische Galerie, die Abstrakte Galerie, die Kinetische Galerie und die Artothek: „Alle Installationen sind mobil und demontierbar. Das gilt gleichermaßen für Wände, Trennwände, Mechanik und Beleuchtungseinrichtung. ... Ein Minimum an Kosten und Arbeitskraft sowie ihre einfache Handhabung in der Galerie.“<sup>39</sup> Die neuartige Präsentation von Bildern auf Greifarmen, die von konkaven Wänden in den Raum zielen, ist ein wesentliches *(dis)play* Element der Surrealistischen Galerie (Abb.17.):

*Diese verräumlichte Position des Bildes hat zwei Konsequenzen: es wird von der Wand abgehoben und nähert sich dem Betrachter. Das Bild scheint sich im Raum zu bewegen. Es ist eine feste Insel im Raum und nicht mehr eine Dekoration der Wand. Es stellt eine Welt für sich dar, die der Maler entworfen und die der Architekt verankert hat.*<sup>40</sup>



Abb.16.: Friedrich Kiesler mit Marcel Duchamp, André Breton, Piet Mondrian, Fernand Léger u.a., New York 1941

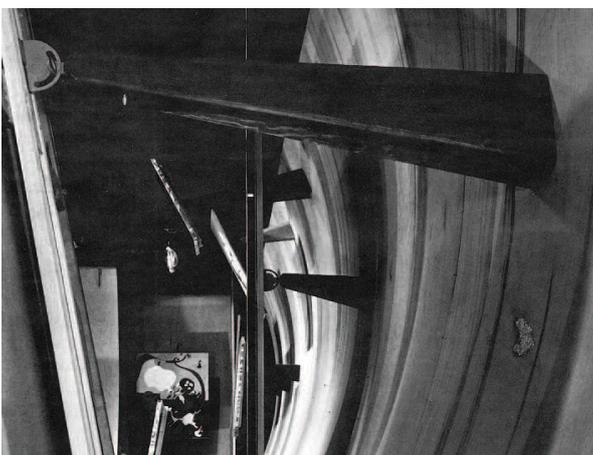


Abb.17.: System zur Befestigung von Bildern in der Surrealistischen Galerie, „Art of This Century“, New York 1942

38. Neben seiner Tätigkeit als Direktor für Bühnenbild an der „Juilliard School of Music“ (1933-1957), ist er Mitglied der Designervereinigung AUDAC und entwirft das Doppeltheater für „Woodstock“ (1931) und das „Space House“ (1933). 1937 gründet er an der Columbia University das „Laboratory for Design Correlation“. Während des zweiten Weltkrieges sind die Kieslers durch ihre Kontakte in New York ein wichtiger Bezugspunkt für emigrierte KünstlerInnen aus Europa.

39. Friedrich Kiesler, in: Friedrich Kiesler. Architekt – Maler – Bildhauer 1890-1965, Dieter Bogner (Hg.), Wien 1988, S. 103.

40. Friedrich Kiesler, in: Manifeste du Correalisme, in: L'Architecture d'Aujhourd'hui, Paris 1949, o.S.

Der höhlenartige Charakter dieses Galeriebereiches wird durch das konkave Element der Wände inszenatorisch aufgeladen:

*Der surrealistische Ausstellungsraum hat ausschließlich gebogene Wände, aus denen spezielle Trägerarme für Gemälde hervorstehen, die so angebracht sind, dass sie dem Besucher – sowohl sitzend als auch stehend – eine bessere Betrachtung ermöglichen. Die Wölbung dieser Wände zielt zusammen mit der entworfenen Beleuchtung auf eine bessere räumliche Beziehung zwischen der Architektur, den Gemälden, Skulpturen und dem Betrachter.<sup>41</sup>*

Auch die Abstrakte Galerie fördert diesen intendierten Dialog zwischen Objekt und RezipientIn, wie eine Zeichnung Kieslers zur Betrachtung von Skulptur zeigt (Abb.18.). Aktiv wird das Publikum hier aufgefordert, die horizontalen Trägerflächen zu drehen, die Skulptur gleichsam in Bewegung zu setzen, um ihre Allansichtigkeit vor dem Auge rotieren zu lassen. Auch die Artothek lädt ein, sich der interaktiven und individuellen Kunstvertiefung zu widmen (Abb.19.):



*In der Tageslichtgalerie, ... hat der Betrachter die Möglichkeit, vor mobilen Ständern zu sitzen und selbst jedes Gemälde in jene Lage zu bringen, die für seine Studien am besten geeignet ist; darüber hinaus kann er einige Gemälde dem eingebauten Depot entnehmen und austauschen.<sup>42</sup>*

Abb.18.: Studie für eine Skulpturenpräsentation in „Art of This Century“, New York 1942

41. Friedrich Kiesler, in: Friedrich Kiesler. Architekt – Maler – Bildhauer 1890-1965, Dieter Bogner (Hg.), Wien 1988, S. 105f.

42. Friedrich Kiesler, in: Ebenda, S. 105.

In der Kinetischen Galerie inszeniert Kiesler eine automatisch durchlaufende Bildpräsentation, die durch das Publikum aktiviert wird: ein Gemälde-Pater-Noster mit Werken von Paul Klee (Abb.20.). Es ist ein kinetisches Objekt, das „das automatische Erscheinen dieser Bilder ermöglicht, wobei der Besucher die Kontrolle ausübt.“<sup>43</sup> Kiesler fügt weiters an: „Ein ähnliches Verfahren wird bei dem Spiralrad angewendet, das in ununterbrochenem Fluss spezielle Reproduktionen von vierzehn bedeutenden Bildern und Entwürfen Marcel Duchamps zeigt.“<sup>44</sup> Durch ein Guckloch blicken die BetrachterInnen auf diese Werke und können die Geschwindigkeit und den Durchlauf der einzelnen Abbildungen selbst steuern (Abb.15.).<sup>45</sup> Neben der interaktiven Miteinbeziehung des Publikums ist den beiden kinetischen Präsentationsformen auch der flexible Platznutzen zuzusprechen: „Beide Verfahren wurden angewendet, um in einem kleinen Raum mehr Ausstellungsfläche zu gewinnen.“<sup>46</sup>



Abb.19.: Einblick in die Tageslichtgalerie, „Art of This Century“, New York 1942

Abb.20.: Pater Noster für die Werke Paul Klees, „Art of This Century“, New York 1942

## Inszenierung

Die Kunst neuartig wahrzunehmen, den Raum präsen-ter zu erfahren, den Dialog mit dem Publikum anzuregen und diese Faktoren in ein zusammenhängendes, verknüpftes Ganzes zu transferieren, sind die elementaren Denkstrukturen Friedrich Kieslers, wenn er sein

43. Friedrich Kiesler, in: Ebenda, S. 107.

44. Friedrich Kiesler, in: Ebenda, S. 107.

45. Alle Fotografien, die AusstellungsbesucherInnen bei der Interaktion mit dem *(dis)play* zeigen, wirken bewusst inszeniert. Kiesler durchdenkt und gestaltet jede dokumentarische Aufnahme bis ins kleinste Detail und unterwirft es seinem dramaturgischen Auge und seiner inszenierten Geste.

46. Friedrich Kiesler, in: Friedrich Kiesler. Architekt – Maler – Bildhauer 1890-1965, Dieter Bogner (Hg.), Wien 1988, S. 107.

(dis)play Konzept entwickelt. Ähnlich einem Regisseur inszeniert er den Auftritt jedes Objekts, ob Gemälde oder auch BetrachterInnen, Skulptur oder Wandabwicklung, er arrangiert durch gezielte Lichtführung und Geräuschkulisse. Beispielsweise lässt Kiesler in „Art of This Century“ das Geräusch eines vorbeifahrenden Zuges in der surrealistischen Galerie erklingen. Er verwendet Farbe, um räumliche Verbindungen zu akzentuieren, er befreit das Bild von der ‚Tragödie der Wand‘ und löst es aus dem starren Rahmensystem. Jedes Element hat seinen individuellen Auftritt und ist für Kieslers Gesamtkunstwerk bestimmend.

Höhepunkte dieses inszenatorischen Zugangs finden sich insbesondere in Ausstellungsgestaltungen der 1940er Jahre, wie beispielsweise „Art of This Century“ (New York, 1942) oder „Salle de Superstition“ (Paris, 1947). Kieslers inszeniertes (dis)play findet sich auch in seinen Schaufenstergestaltungen und Bühnenbildentwürfen wieder.<sup>47</sup> Im Folgenden wird das inszenatorische (dis)play „Bloodflames“ (New York, 1947) näher erläutert.

„Bloodflames“ (New York 1947)

*In der Klein-Raum Ausstellung (Hugo) in New York habe ich mit Pferdeinstinkt die Wände beschmiert und Bauer gespielt, denn mit der Illusion der Malerei konnte ich flache Wände in Höhlen, niedrige Decken auffliegen lassen, Zimmerecken ausstrecken und Löcher und Schwellungen dort hinzaubern, wo der Kastendeckelgeist trotzig steif verbleiben wollte.<sup>48</sup>*

Schon diese Worte allein zeigen Kieslers blumige und dramatisierte Vorstellung von seiner Ausstellungsgestaltung, die er bei dieser kleinen Schau 1947 in New York anwendet (Abb.21.). Die Inszenierung des Ortes als eine Höhle verkörpert seine Vision des „unendlichen Fließens“, Farbbahnen gleiten über den ganzen Raum, frei und keinem klaren Prinzip folgend, überziehen die starken Hell-Dunkel Kontraste Boden, Decke und Wandflächen<sup>49</sup>: „Formen sind das einfachste, das billigste, das rascheste Mittel, einen Raum visionär umzugestalten. Wer kein Geld hat, muss sich am Farbtopf besaufen!“<sup>50</sup> Diese höhlenartige Geborgenheit trägt eine klare Absicht Kieslers in sich, sieht er doch in den prähistorischen Lebensformen eine stimmigere Verbindung von Kunst und Wohnraum: „... for instance in the time of the cave dwellers. There, art remains part of everyday life,

47. 1928-29 entwirft Friedrich Kiesler für das Warenhaus „SAKS Fifth Avenue“ in New York Schaufenstergestaltungen.

48. Friedrich Kiesler, in: Economy and Exuberance, Typoskript 1947, o.S.

49. Leider gibt es von dieser Ausstellung keine erhaltenen Farbfotografien, somit ist die tatsächliche Farbwahl Kieslers offen. Einzig und allein über seine Skizzen und Zeichnungen zu dieser Ausstellung ist anzunehmen, dass er eine bunte Farbpalette dafür gewählt hat.

50. Friedrich Kiesler, in: Economy and Exuberance, Typoskript 1947, o.S.

a ritual closely interwoven with fate...<sup>51</sup> Das kreative Bewusstsein der BewohnerInnen wird durch Ritzzeichnungen an den Wänden ihrer Höhlen in das tägliche Leben integriert. Diese Verbindung zwischen Mensch, Lebensraum und künstlerischer Kreativität stellt für Kiesler ein lebenslanges Ziel dar, wenn er immer wieder und kontinuierlich beharrend von der Notwendigkeit des Austausches zwischen Architektur, Malerei, Skulptur und Mensch spricht.



Abb.21.: Einblick in die Ausstellung „Bloodflames“, New York 1947

Die Werke folgender Künstler werden in der Ausstellung „Bloodflames“ gezeigt: David Hare, Arshile Gorky, Roberto Matta, Isamu Noguchi, Jeanne Reynal, Gerome Kamrowski, Wilfredo Lam und Helen Phillips. Unkonventionell und an ein Künstleratelier erinnernd, lehnt Kiesler beispielsweise die Arbeiten von Kamrowski an die Wand und positioniert sie schräg über Eck (Abb.22.). Die Arbeit „Le Present Eternel“ von Wilfredo Lam ist in der Mitte des Raumes horizontal, von der Decke abgehängt präsentiert (Abb.23.). Die BetrachterInnen sind aufgefordert, durch die vier, das Werk umrahmenden Vorhänge, einen Raum im Raum zu schließen und sich in eine intime Betrachtungsatmosphäre zu begeben. Das voyeuristische Moment, das stehend, aber auch sitzend in einem

---

51. Friedrich Kiesler, in: Friedrich Kiesler. Architekt – Maler – Bildhauer 1890-1965, Dieter Bogner (Hg.), Wien 1988, S. 43.

correalistischen Instrument erlebt werden kann, erfährt durch den Inhalt des Bildes eine doppelte Steigerung, zeigt das Werk doch erotische Züge. Auch für diese Arbeit wählt Kiesler einen inszenatorischen Duktus und lässt das Publikum mit der Gestaltung interagieren: Vier Vorhänge, Kunstwerk, correalistisches Instrument und Publikum schaffen ein „Raum-im-Raum Szenario“. Der Bereich ist gleichzeitig abgeschlossen und intim, aber auch transparent und durchlässig. Die umliegenden Kunstwerke, die RezipientInnen und die Architektur werden zu ZuschauerInnen eines weiteren *plays* inmitten der tatsächlichen Ausstellung.



Abb.22.: Einblick in die Ausstellung  
"Bloodflames", New York 1947



Abb.23.: Einblick in die Ausstellung  
"Bloodflames", New York 1947

Für die Mosaikarbeiten Jeanne Reynals entwirft Friedrich Kiesler, trotz seiner Absage an die Zwänge des Rahmens, ein eigenes Präsentationssystem. Dessen geschwungene Form erinnert in der Inszenierung an einen Bogen, aber auch an einen Boomerang (Abb.24.):

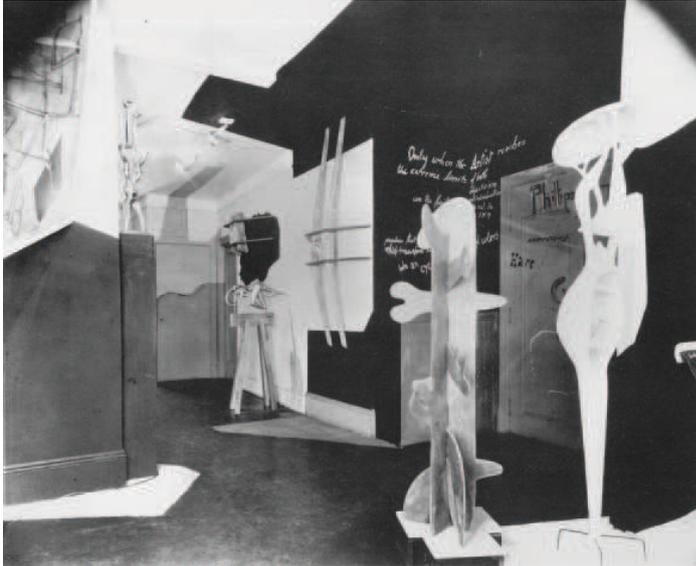


Abb.24.: Einblick in die Ausstellung "Bloodflames", New York 1947

*Heutzutage ist das gerahmte Bild an der Wand ein dekoratives Nichts ohne Leben und Bedeutung geworden; oder, für den empfindsamen Betrachter, ein interessantes Objekt in einer Welt, die von der seinen abgesondert ist. Der Rahmen ist zugleich Symbol und Werkzeug einer künstlichen Dualität von 'Wunschbild' und 'Wirklichkeit' oder 'Bild' und 'Umgebung'; eine reale Schranke, über die der Mensch aus der Welt, in der er lebt, auf die fremde Welt, in der das Kunstwerk seinen Platz hat, blickt. Diese Schranke muss aufgehoben werden: Der Rahmen, der heutzutage nur noch ein willkürliches, starres System ist, muss seine architektonische, räumliche Bedeutung wiedererlangen.<sup>52</sup>*

Neben einer gezielten Lichtregie setzt Kiesler auch Schrift als Gestaltungselement ein. So zitiert er an der Wand einerseits den Ausstellungskurator Nicolas Calas, verankert aber auch alle Namen der teilnehmenden KünstlerInnen darauf.<sup>53</sup> Auch den

52. Friedrich Kiesler, in: Ebenda, S. 277.

53. Diese neben der Eingangstüre mit Hand geschriebenen Zitate und Nennungen fallen dem Publikum sofort beim Betreten der Ausstellung ins Auge.

Entstehungsprozess der ausstellungsarchitektonischen Form inszeniert der Architekt, indem er den Katalog mit dem axonometrischen Entwurf ummantelt (Abb.25.).<sup>54</sup> Der detaillierte Blick auf das Cover lässt auch in dieser Skizzierung die grundlegende Intention des Künstlers erkennen: das Fließen des Raumes.<sup>55</sup>

Dass die Inszenierung auch mit der Aktivierung des Publikums einhergeht, illustriert das folgende Blatt (Abb.26.). Hier unterteilt Kiesler die Wandfläche in vier Sektionen (A, B, C, D) und präsentiert auf einer verbindenden Farbbahn vier Gemälde mit einem davor stehenden Betrachter. Zur Erklärung bringt er persönliche, schriftliche Anmerkungen auf dem Skizzenblatt an. In Abschnitt B analysiert er einen interaktiven Bewegungsmechanismus: Die Person ergreift eine Schnur und kann durch das Ziehen den Deckel einer Box öffnen, um das verborgene Kunstwerk zu enthüllen. Die Ausstellung wird erst durch diesen aktivierten Dialog von Objekt und RezipientIn in ihrer ganzen Komplexität erfahrbar gemacht.

Die Presse reagiert unterschiedlich auf diese Gesamtinszenierung, teilweise werden kritische Worte geäußert, teilweise sehr lobende, auch euphorische.<sup>56</sup> Ad Reinhardt beispielsweise schreibt damals als Kritiker von PM über „Bloodflames“: „The fusion of pictures, statues and spectators definitely promises the visitors a completer art-experience. ... The wall, ceiling and floor space were repainted and changed not only to emphasize the art-object, but to make the onlooker a psychological part of the picture.“<sup>57</sup> Diese Ausstellung, so Reinhardt, ist ein einzigartiges Kunstexperiment, das das Publikum in ein farbliches und räumliches Erlebnis integriert. Kiesler öffnet die Pforte zu dieser Ausstellung und die BetrachterInnen tauchen ab in eine neuartige, magische Erzählung: „Art is grounded in magic but the artist is not a magician; he is a poet.“<sup>58</sup> Kiesler entführt in seine verspielte, verschlungene Wahrnehmung von Raum, Objekt und Betrachtung, er lässt die BesucherInnen partizipatorisch als auch kontemplativ daran teilhaben:

*It has become increasingly clear to me that the new content in the arts is the desire to correlate, to link, that is, to integrate any part of our created environment into a new unity, a unity not rigid and seperatist, but part of the continuum of our life.*<sup>59</sup>

---

54. Bei näherer Betrachtung dieser Aufnahme ist auch hier das gezielte Arrangement erkennbar, denn es handelt sich um eine in der Ausstellung aufgenommene Modestrecke.

55. In diesem Entwurfsstadium sind die Grundgedanken des Höhlenraumes und der sich über Decke, Boden und Wände schwingenden Farbbahnen als auch die ins Innere greifende Präsentationsform festgehalten.

56. Pressestimmen sind: Emily Genauer, Art and Antiques – Pictures on Ceilings, in: New York World Telegram, Saturday, March 8, 1947; Henry McBride, Modernism Rampant – The New Sculptors and the New Painters Exalt the New Freedoms, in: ART, Friday, March 7, 1947; Judith Reed Kaye, Kiesler, the Tent-Maker, in: Art Digest, New York, vol. 21, no. 12, 15th March 1947.

57. Ad Reinhardt, Neo-Surrealists Take Over a Gallery, in: PM, Tuesday, March 11, 1947.

58. Nicolas Calas, in: „Bloodflames“, Ausstellungskatalog, 1947, S. 5.

59. Friedrich Kiesler, in: Selected Writings, Siegfried Gohr und Gunda Luyken (Hg.), 1996, S. 108.

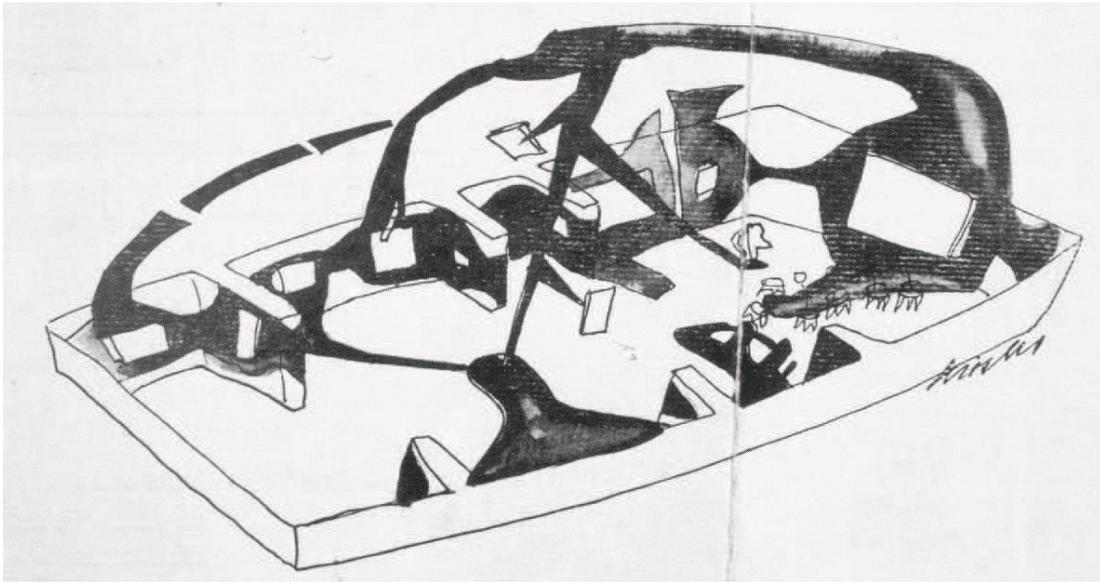
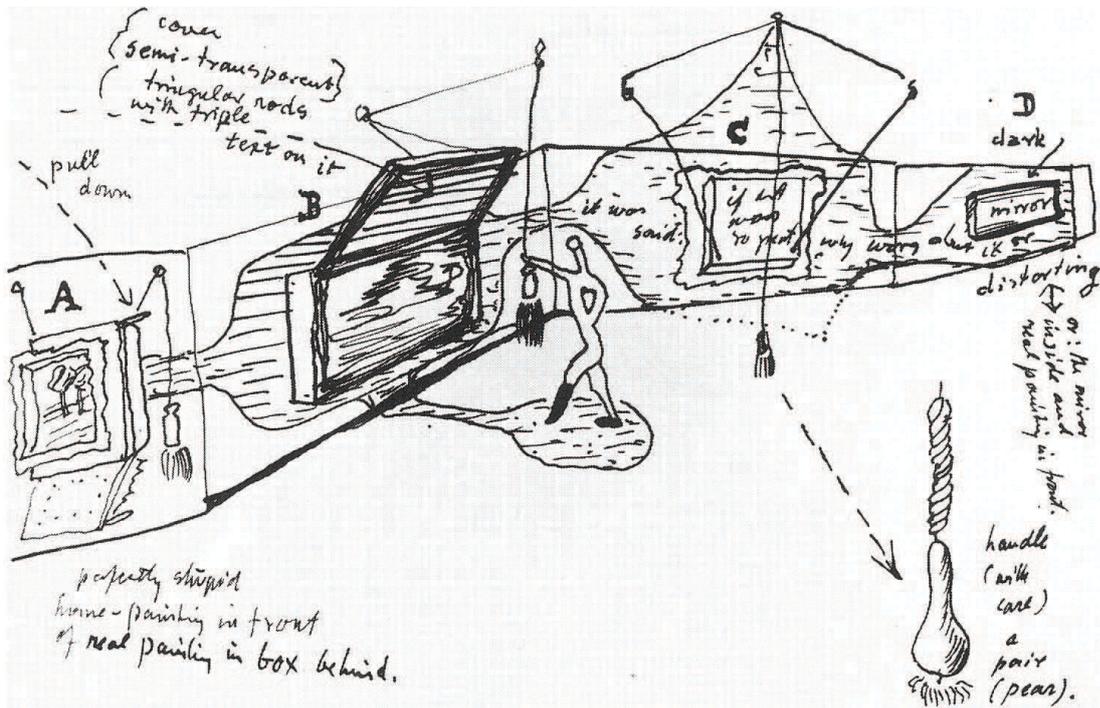


Abb.25.: Axonometrische Skizze für "Bloodflames", New York 1947  
 Abb.26.: Studie zur Wandgestaltung, "Bloodflames", New York 1947



## Teil II

### 4. Ausgewählte Ausstellungen zum Werk Friedrich Kieslers

Im zweiten Teil der Master Thesis werden zwei Ausstellungen vorgestellt, die sich der Präsentation von Friedrich Kieslers Oeuvre verschrieben haben. 1988 wird erstmalig in Wien das Werk des Künstlers im 20er Haus (Museum des 20. Jahrhunderts) vorgestellt. 1997 wird anlässlich der Rückführung des Nachlasses und damit einhergehend die Eröffnung der Österreichischen Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung eine Werkschau im Historischen Museum der Stadt Wien gezeigt. Die Auswahl der beiden Ausstellungen ist subjektiv erfolgt, ein Grund dafür ist die bewusste Konzentrierung auf die österreichische Ausstellungslandschaft, da erst über dreißig Jahre nach Kieslers Tod die erste Retrospektive in Wien gezeigt wurde.<sup>60</sup> Weiters ist sämtliches Archivmaterial für die beiden Ausstellungen weitgehend unbearbeitet in der Österreichischen Friedrich und Lillian Kiesler Privatstiftung und im Archiv des Wien Museums zur Einsicht zur Verfügung gestanden. Mit fast allen Personen, die für die Gestaltung als auch den Inhalt der beiden Retrospektiven verantwortlich waren, sind Gespräche und Interviews geführt worden, um zusätzliche Informationen zu erhalten.

Im Rahmen dieser wissenschaftlichen Arbeit stellt sich die Frage, ob in diesen beiden Ausstellungen Friedrich Kieslers *(dis)play* Ansatz rezipiert wurde? Ist Kieslers Verständnis von Inhalt und Gestaltung als ein sich austauschendes Ganzes reflektiert worden? Treten die einzelnen Protagonisten der Schau in einem gemeinsamen *play* auf? Im Folgenden werden die beiden Ausstellungen kurz vorgestellt, um dann daraus ausgewählte Passagen mit Kieslers *(dis)play* Ansatz zu vergleichen.

#### 4.1. „Friedrich Kiesler – Visionär, 1890-1965“, Museum des 20. Jahrhunderts, 1988

Die Ausstellung „Friedrich Kiesler – Visionär, 1890-1965“ ist vom 26. April bis zum 19. Juni 1988 im 20er Haus (Museums des 20. Jahrhunderts) in Wien zu sehen (Abb.27.). Es ist die erste Ausstellung in Österreich, die das Gesamtwerk Kieslers wissenschaftlich aufgearbeitet präsentiert. Ein dreijähriges Forschungsprojekt geht dieser Retrospektive voraus, ein fünfköpfiges Team erarbeitet inhaltlich und gestalterisch das Ausstellungskonzept und den Katalog.<sup>61</sup> Diese kuratorische Arbeitsgruppe, genannt

---

60. Die Witwe des Künstlers, Lillian Kiesler, unterstützt die Aktivitäten, Kieslers Arbeiten in Österreich wieder bekannt zu machen. In einem Brief an Dieter Bogner am 30.06.1986 schreibt sie: „Although my late husband had been known internationally by 1925 as an innovator in design, he had been mainly ignored in Vienna.“ (Quelle: Archiv der Österreichischen Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung).

„Friedrich Kiesler“, führt großangelegte Forschung und weitreichende Recherche in Europa und den USA durch.<sup>62</sup> Während dieser Phase wird Dieter Ronte, der Direktor des Museums des 20. Jahrhunderts, für eine Ausstellung gewonnen. Erstmals können die Werke dieses Künstlers in Wien gezeigt werden: von den frühen Ausstellungsgestaltungen der 1920er Jahre über seine Architektur und Designprojekte der 1930er und 1940er Jahre bis zu seinen Malereien und Skulpturen der 1950er und 1960er Jahre (Abb.28.).<sup>63</sup> Der zentrale Fokus der Ausstellung ist Friedrich Kieslers Idee zum „Endless House“. Die Objekte werden über zwei Geschosse gezeigt, als Zentrum dient die stark vergrößerte Skulptur „Anti Tabou Figure“ (Abb.29.), die Kiesler im Rahmen der Ausstellung „Salle de Superstition“ 1947 (Galerie Maeght, Paris) (Abb.10.) erschaffen hat. Sie ist 1988 für Kurator und Architekt die architektonische Verbindung der beiden Ausstellungsebenen und ist inhaltlicher Knotenpunkt für das private, künstlerische und persönliche Umfeld des Künstlers. Um dieses Zentrum gruppieren sich die einzelnen Themenbereiche der Ausstellung: Kieslers Theorie des Correalismus, seine Auseinandersetzung mit Mystik und Surrealismus, sein skulpturales Spätwerk sowie seine Architektur- und Designentwürfe. Schriften, Zeichnungen, Modelle, Skizzen, Rekonstruktionen, Filme, Dia-Präsentation und Fotografien ermöglichen dem interessierten Publikum eine Vertiefung. Einzelne Thementexte wie auch Objektbeschriftungen liefern zusätzliche Informationen. Insgesamt besuchen in den acht Wochen Ausstellungendauer circa achttausend BesucherInnen die Retrospektive und rund siebenhundert Kataloge werden verkauft. Von Seiten der AusstellungsbesucherInnen als auch von Seiten der Presse wird die Schau gelobt.<sup>64</sup>

---

61. Der Kunsthistoriker Dieter Bogner ist als Ausstellungsleiter hauptverantwortlich für das kuratorische Konzept, der Kunsthistoriker Matthias Boeckl assistiert ihm, die Theaterwissenschaftlerin Barbara Lésak kuratiert die Theaterabteilung. Für die Organisation ist die Kunsthistorikerin Susanne Neuburger verantwortlich und der Architekt Boris Podrecca entwirft und konzipiert die Ausstellungsarchitektur.

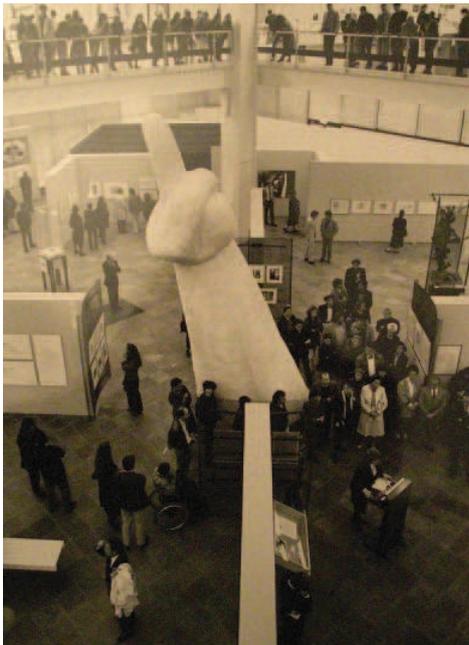
62. Finanziert wurde dieses Projekt mit Fördermitteln des Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung.

63. Neben einem umfassenden Rahmenprogramm wird ein museumspädagogisches Konzept in Auftrag gegeben. Der publizierte, vierhundert Seiten starke Katalog bietet der interessierten Leserschaft Essays zum architektonischen, theatralischen, malerischen und theoretischen Werk Kieslers. Auch zeigt die Publikation eine axonometrische Skizze der Ausstellungsarchitektur. Der Katalog wird 1988 als eines der zwölf schönsten Bücher Österreichs mit dem österreichischen Staatspreis ausgezeichnet. Gleichsam einer eigenen „corporate identity“ werden Briefpapier und auch Visitenkarten zur Ausstellung entworfen.

64. Der Architekturkritiker Jan Tabor schreibt im Kurier am 27.07.1988 auf Seite 14: „Die Kiesler-Retrospektive ist nicht nur wissenschaftlich sorgfältig vorbereitet. Dem Ausstellungsarchitekten Boris Podrecca ist es gelungen, die Fülle des verschiedenartigen Materials – darunter etliche großformatige Rekonstruktionen, Dia- und Videoprojektionen oder Skulpturengruppen – übersichtlich, publikumsfreundlich und dennoch dem Künstler gerecht zu gestalten. Der vorzüglich verfasste Katalog (Löcker-Verlag) ist die Kiesler-Standardpublikation schlechthin.“ Auch Otto Kapfinger rezensiert mit positiven Worten in der Presse vom 30.04./01.05.1988 auf Seite 6: „Es gelingt diesem Team, den roten Faden durch dieses seltsame Oeuvre, Kieslers Suche nach den lebendigen Spannungsverhältnissen hinter dem materiellen Schein der Wirklichkeit, in all seinen Verwicklungen mit den Zeitgenossen und in seinen Wurzeln in einem geistigen Milieu spezifisch Wiener Prägung aufzuzeigen und auch einem breiteren Publikum anschaulich zu machen. Eine sehenswerte Ausstellung mit einem vorbildlich redigierten Katalog.“ (Quelle: Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung)



Abb.27.-29.:  
Einblick in die Ausstellung  
„Friedrich Kiesler –  
Visionär, 1890–1965“,  
Museum des  
20.Jahrhunderts, 1988



Das bereits am Beginn der Forschungstätigkeit definierte Ziel dieser Ausstellung ist, Friedrich Kieslers Denken und die Rezeption seines Schaffens in Österreich zu etablieren.<sup>65</sup> Der Grundsatz lautet:

*Ein Projekt für eine gezielte, mehrjährige Informationskampagne, mit dem Ziel, Kieslers Denken und Schaffen für die heutige Architekturdiskussion nutzbar zu machen und ihn verstärkt in die Kunst-, Architektur- und Theatergeschichte zu integrieren. Parallel dazu sollen Projekte entwickelt und gefördert werden, die sich mit seinem Gedankengut auseinandersetzen.*<sup>66</sup>

Die Unbekanntheit Friedrich Kieslers in Wien 1988 schildert Barbara Lésak in dem für diese Master Thesis geführten Interview, wenn sie betont, dass dieser Architekt zur damaligen Zeit in Österreich völlig vergessen war. Nur ein kleiner interner Kreis war mit seinem Schaffen und seiner Wirkung vertraut.<sup>67</sup> Auch die Witwe Kieslers ist an einer Realisierung der Ausstellung in Wien äußerst interessiert. 1987 schreibt sie an Dieter Ronte: „It is my conviction that the exhibitions of Frederick Kiesler in Europe and in the United States will be a fresh, cultural contribution. Know that you have my undivided attention to assist in this project, as all the others are indeed involved.“<sup>68</sup>

Im folgenden Teil wird nun auf drei ausgewählte Elemente von „Friedrich Kiesler – Visionär, 1890-1965“ eingegangen, um die Frage zu beantworten, ob Kieslers *(dis)play* Ansatz in dieser Ausstellung in der Verbindung von Inhalt und Gestaltung aufgegriffen und reflektiert wurde. Diese drei Elemente eignen sich für einen Vergleich mit Friedrich Kieslers *(dis)play* Ansatz und reflektieren inhaltliche, aber auch gestalterische Ansätze dieses Künstlers. Das erste beschriebene Element ist das für diese Ausstellung zur inhaltlichen und gestalterischen Metaebene erklärte „unendliche Fließen“. Die zwei weiteren Elemente sind Objektpräsentationen, die in ihrer Darstellung und Positionierung in der Ausstellung näher beleuchtet werden: die „Anti Tabou Figure“ und das „Endless House“. Ebenso wird im folgenden Teil nachgefragt, ob Kieslers Verständnis von Ausstellung als dramaturgisches *play* umgesetzt wird?

---

65. Susanne Neuburger hält in einem Interview mit Agnes Hannes am 17.12.2009 dieses Ziel fest.

66. Dieser Grundsatz wird am 20.07.1986 in einem Schriftstück festgehalten. (Quelle: Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung)

67. Interview, Barbara Lesák mit Agnes Hannes, 18.12.2009: „Kiesler war in Österreich völlig vergessen, niemand kannte ihn, bis auf wenige Architekten, wie Hans Hollein oder Raimund Abraham, die schon ihre Erfahrungen in Amerika oder New York gesammelt hatten, aber das war so ein kleiner interner Kreis, der kaum nach außen getreten ist.“

68. Lillian Kiesler in einem Brief an Dieter Ronte am 25.03.1987. (Quelle: Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung)

## „Unendliches Fließen“

Ein Grundanliegen, das Kiesler in seiner Theorie des Correalismus festhält und durch zahlreiche Entwürfe und Skizzen zum „Endless House“ eingehend studiert, ist seine Überzeugung von der „Unendlichkeit“ in der sich kreisenden Bewegung. Sie ist auch der formale, rote Faden der Ausstellung 1988: „... Vermittlung des sich Befindens im unendlichen, schwebenden Raum. Kieslers Raumauffassung war nicht linear, dynamisch in die Unendlichkeit verweisend, sondern kreisend in sich wiederkehrend.“<sup>69</sup> In mehreren Gesprächen entwickeln Kurator Dieter Bogner und Architekt Boris Podrecca gemeinsam ein Konzept, das Gestaltung und Inhalt zusammendenkt und –führt. Während der Kurator spricht und die Inhalte erklärt, entwirft und skizziert der Architekt fortlaufend.<sup>70</sup> Gemeinsam wird die Idee entwickelt, die Inhalte in Kojen, kreisförmig rund um die zentrale „Anti Tabou-Figure“ zu präsentieren, um raumdurchspannende Blickachsen und offene Sichtweisen für das Publikum zu ermöglichen (Abb.30.). Die zu durchschreitende Architektur, bestehend aus flexibel zusammenstellbaren, grauen Stellwänden aus dem Bestand des 20er Hauses, strebt ein Fließen des Blickes und des Weges für das Publikum im Ausstellungsraum an (Abb.31.).<sup>71</sup> Zirkulär können die BesucherInnen ihren Rundgang durch die Ausstellung anlegen und so in einzelne inhaltliche Kapitel pro Kojen eintauchen.<sup>72</sup> Diese gestalterische Idee, nämlich einzelne, im Raum stehende Elemente zu architektonischen Gruppen zu verbinden und darin inhaltliche Kapitel zu präsentieren, realisiert Kiesler mit seinem revolutionären „Leger- und Trägersystem“ aus dem Jahr 1924.



Abb.30.:  
Einblick in die Ausstellung  
„Friedrich Kiesler – Visionär,  
1890–1965“, Museum des 20.  
Jahrhunderts, 1988

69. Konzeptpapier zur Ausstellung, November 1986. (Quelle: Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung)

70. Interview, Dieter Bogner mit Agnes Hannes, 27.12.2009.

71. Boris Podrecca verweist im Gespräch mit Agnes Hannes am 13.01.2010 darauf, dass die Entscheidung, die vorhandenen Stellwände des 20er Hauses zu verwenden, im geringen Budget für die Ausstellungsarchitektur begründet liegt.

72. Diese, von BesucherInnen frei wählbare Begehung des Ausstellungsraumes hat auch Kiesler in seinen *(dis)plays* für „Art of This Century“ (New York, 1942) und auch „Bloodflames“ (New York, 1947) gewählt.

Neben dem kreisförmigen Rundgang und den durch den Raum schweifenden Blickachsen ist ein zentrales Gestaltungselement von Boris Podrecca das „Schweben lassen“ von Sockeln. Der Architekt setzt dieses Bestreben beispielsweise durch ein leichtes Anheben der Podeste vom Boden (Abb.32.) oder durch die leichte Neigung eines Bildes von der Wand (Abb.33.) um.<sup>73</sup> Das „Schweben lassen“ bei der Legung, als auch Hängung von Objekten ist ein *(dis)play* Ansatz, den Friedrich Kiesler in Fortführung des „Leger- und Trägersystem“ ein Jahr später mit „City in Space“ (1925) erzielt (Abb.5.). Diese Ausstellungsarchitektur, die er auf Einladung Josef Hoffmanns für die österreichische Theaterabteilung im Rahmen der Internationalen Kunstgewerbeausstellung in Paris entwirft, lobt sein langjähriger Künstlerkollege und Freund Theo van Doesburg so: „Du hast geschafft, wovon wir immer geträumt haben.“<sup>74</sup> Kieslers avantgardistisches Konzept für eine utopische Stadtvision erregt großes Aufsehen: die Schwerkraft ist aufgehoben, horizontale und vertikale Trägerelemente hängen von der Decke, um eine neuartige und revolutionäre Ausstellungsarchitektur zu ermöglichen.<sup>75</sup> Boris Podrecca übersetzt dieses *(dis)play* Verständnis Kieslers in die Metaebene der Unendlichkeit. Dafür entwickelt und gestaltet er in Austausch mit dem Kurator der Ausstellung vier wesentliche Herangehensweisen: der freie, schweifende und verbindende Blick durch den Raum, die zirkuläre Wegführung durch die Objektpräsentation, die Gruppierung der Werke in inhaltliche und architektonische Kojen sowie das „Schweben lassen“ von Podesten und Bildern.



Abb.31.:  
Einblick in die Ausstellung  
„Friedrich Kiesler – Visionär,  
1890–1965“, Museum des 20.  
Jahrhunderts, 1988

73. Die Wahl, gerade bei der Hängung von privaten und persönlichen Fotografien Kieslers, ein Gitter als Trägerelement zu verwenden, wiederholt die von Kurator und Gestalter gemeinsam formulierte Intention des freien Blickes durch den Ausstellungsraum.

74. Theo van Doesburg, in: Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler. The Story of Art of This Century, Susanne Davidson, Philipp Rylands (Hg.), New York 2004, S. 40.

75. Dieses avantgardistische *(dis)play* (1925) wird für die Ausstellung „Friedrich Kiesler - Visionär, 1890-1965“ 1988 multimedial rekonstruiert. IBM wird als Sponsor gewonnen und die Firma Beko realisiert dieses, in den 1980er Jahren noch sehr aufwendige technische Verfahren. Der Architekt Thomas Weingraber ist der inhaltliche Projektkoordinator.



Abb.32.: Schwebende Sockel in der Ausstellung „Friedrich Kiesler – Visionär, 1890–1965“, Museum des 20. Jahrhunderts, 1988

Abb.33.: Geneigte Bilderhangung in der Ausstellung „Friedrich Kiesler – Visionär, 1890–1965“, Museum des 20. Jahrhunderts, 1988

### „Anti Tabou Figure“

Die Ausgangssituation der zweigeschossigen Architektur des 20er Hauses beinhaltet eine Leere, die es zu schließen gilt. Hierfür sucht Podrecca nach einer Form, die Erdgeschoss und Obergeschoss miteinander verzahnt, gefunden wird es in Kieslers „Anti Tabou Figure“ (Abb.34.).<sup>76</sup> Diese Skulptur verkörpert für Kiesler in ihrer Doppelfunktion als gestalterisches und künstlerisches Objekt sein Verständnis von *(dis)play*. 1988 wird sie rekonstruiert und fungiert neben ihrer architektonischen Verbindung auch als biographischer Knotenpunkt Kieslers im Raum (Abb.35.). Inhaltlich wird dieses Zentrum mit der Person Friedrich Kiesler aufgeladen, Porträts, Fotografien, Zeichnungen präsentieren das Freundes- und Arbeitsumfeld. Diese Skulptur wird in einer vergrößerten Rekonstruktion zitiert, es tritt ein spannendes Entruckungsmoment auf.<sup>77</sup> Der Architekt Podrecca wie auch der Kurator Bogner wählen eine Skulptur aus Kieslers Hochphase der inszenierten Ausstellungsgestaltung und repositionieren sie in der Retrospektive 1988. Sie wird ihrer Rolle als Verkörperung des *(dis)play* Gedankens Kieslers in ihrer architektonischen Verbindungsform gerecht, erfüllt jedoch inhaltlich gesehen nicht mehr die intendierte

76. Gespräch, Boris Podrecca mit Agnes Hannes, 13.01.2010.

77. Barbara Lesak formuliert es in dem am 18.12.2010 geführten Interview mit Agnes Hannes mit folgenden Worten: „Zitat ist genau das richtige Wort bei Boris Podrecca. Er zitiert die architektonischen und gestalterischen Elemente.“

mystische Funktion von 1947, ist sie doch 1988 als zentraler Knotenpunkt für das persönliche Umfeld Kieslers gedacht.<sup>78</sup> Dieses Moment der inhaltlichen Entrückung ist für den Ausstellungsprozess insofern relevant, als sich Kieslers Intention von der mystischen Aufladung (1947) in die Darstellung der Biographie Kieslers (1988) verlagert und die Bedeutung der Skulptur umfunktioniert wird.



Abb.34.: Vergrößerte „Anti Tabou Figure“ in der Ausstellung „Friedrich Kiesler – Visionär, 1890–1965“, Museum des 20. Jahrhunderts, 1988

Abb.35.: Werke zur Biographie Friedrich Kieslers in der Ausstellung „Friedrich Kiesler – Visionär, 1890–1965“, Museum des 20. Jahrhunderts, 1988

#### *Die Präsentation des „Endless House Modells“*

Das „Endless House“ (1959) ist in der Ausstellung 1988 ein zentraler Schwerpunkt, repräsentiert es mit dem gezeigten Modell, den Skizzen und Entwürfen die gestalterische und inhaltliche Metaebene des „unendlichen Fließens“ (Abb.36.). Boris Podrecca greift in der Präsentation des Modells seine architektonische Grundüberlegung der durch

78. Boris Podrecca verweist im Gespräch mit Agnes Hannes am 13.01.2010 mit Nachdruck darauf, dass diese inszenierte Skulptur nicht als allzu offene Metapher verstanden werden soll, sie soll auf keinen Fall zu augenscheinlich gelesen werden. Kiesler gestaltet diese Skulptur für den Eingangsbereich der Ausstellung „Salle de Superstition“ (Paris 1947) (Abb.10.), sie ist in seinem Gestaltungsdenken mystisch aufgeladen und hält das Böse von der Galerie fern.

den Raum führenden Sichtachsen auf und inszeniert es in postmoderner Manier mit den gewählten Materialien. Eine ovoide Verschalung aus Holz und Stahl tritt mit den Substanzen des Modells, Maschendraht und Gips in eine gewisse Spannung. Boris Podrecca argumentiert – ganz im Sinne Kieslers System von reziproken Kräften (Correalismus) – dass durch diesen Dialog zwei Strukturen zu einem gemeinsamen Medium verbunden werden.<sup>79</sup> Zum Ersten tritt das Modell in eine Beziehung mit der sich widerspiegelnden ovoiden Form, sie ähnelt einer zweiten Hülle. Zum Zweiten ergibt das Fortführen der verschiedenen Oberflächen eine neue, gemeinsame Materialität. Zum Dritten werden die BetrachterInnen eingeladen, um das Modell herum zu gehen und durch die ausgelassenen Flächen in der Präsentationsform einen Blick auf das Objekt und auch auf die gesamte Ausstellung zu werfen (Abb.37.).<sup>80</sup> In dieser Inszenierung wird aufgrund von Materialität, Wiederholung der ovoiden Form als auch der Interaktion durch Sichtachsen für die Betrachtung, Kieslers (*dis*)play Ansatz reflektiert und rezipiert. Der eigentliche Sockel des Modells gleicht einer eigenständigen Skulptur und baut dadurch eine Spannung zum Objekt auf: Inhalt und Gestaltung treten in einen sich austauschenden gemeinsamen Dialog.



Abb.36.: Modell „Endless House“ in der Ausstellung „Friedrich Kiesler – Visionär, 1890–1965“, Museum des 20. Jahrhunderts, 1988

79. Gespräch, Boris Podrecca mit Agnes Hannes, 13.01.2010.

80. Podrecca nennt es in dem am 13.01.2010 geführten Gespräch mit Agnes Hannes den „Paraventblick“ und verweist mit dieser Wahl bewusst auf die asiatische Kultur. Diese verstünde es, Inseln zu schaffen, ein Öffnen und Schließen von Räumen zu ermöglichen, um eine Verräumlichung zu kreieren. Im Gegensatz zur asiatischen Kultur nennt Podrecca die europäisch-kontinentale Baudenkart. Jene ziehe Mauern auf und setze Sehschlitze und Fenster hinein.



Abb.37.: Modell „Endless House“ in der Ausstellung „Friedrich Kiesler – Visionär, 1890–1965“, Museum des 20. Jahrhunderts, 1988

Anhand der drei Elemente „unendliches Fließen“, „Anti Tabou Figure“ und „Endless House“ werden Momente in der Ausstellung 1988 beschrieben, die Inhalt und Gestaltung als gemeinsames, sich austauschendes Ganzes verstehen und somit Kieslers Gestaltungsdenken reflektieren. Die tiefe Überzeugung dieses Künstlers, Ausstellung als temporäres Moment einer Interaktion und einer Inszenierung zwischen den einzelnen Protagonisten (Licht, Text, Farbe, Kunstwerk, Publikum, Raum) zu verstehen, ist in der Ausstellung 1988 teilweise reflektiert worden. Ansätze finden sich in der inszenierten Präsentation des „Endless House“, indem hier zum einen die Materialität als auch die Betrachtung des Objekts durch das Publikum inszeniert wird. 1988 wird Gestaltung und Inhalt im Sinne des gemeinsamen Ganzen verknüpft, jedoch fußt diese Idee rein auf einem analytischen, wissenschaftlichen Zugang von Seiten des kuratorischen Teams. Dass aber Ausstellung auch als dramaturgisches *play* im Sinne Kieslers zu denken ist, wo neben Objekt und Architektur eben auch das Publikum, die Farbe, der Sound oder das Licht eine gleichgewichtete Rolle in der Inszenierung spielen, erfährt 1988 weniger Bedeutung. Die Ausstellung basiert auf einem wissenschaftlichen Forschungsprojekt, das im Vorfeld langjährige Recherchen und Aufarbeitung durchgeführt hat. Das Ziel dieser Werkschau Kieslers 1988 ist es, das Publikum in die wissenschaftlichen Forschungserkenntnisse einzuführen.

Zusammengefasst kann gesagt werden, dass die Retrospektive 1988 Inhalt und Gestaltung als gemeinsames Ganzes verknüpft, Kieslers dramaturgischer Gedanke des *plays jedoch* zugunsten einer wissenschaftlichen analytischen Darstellungsweise zurücktritt.

#### 4.2. „Friedrich Kiesler. Das Archiv des Visionärs“ im Historischen Museum der Stadt Wien, 1997/1998

Die Ausstellung „Friedrich Kiesler. Das Archiv des Visionärs“ wird von 12.12.1997 bis 12.04.1998 anlässlich der Rückführung des Nachlasses von New York nach Wien im Historischen Museum der Stadt Wien (heutiges Wien Museum) gezeigt (Abb.38.).<sup>81</sup> Der damalige Direktor Günter Dürriegl erkennt die Aktualität und das Potential dieser bis dahin der Öffentlichkeit nicht gezeigten Archivalien.<sup>82</sup> Das Kuratorenteam umfasst den Kunsthistoriker Dieter Bogner, ihm assistieren die Kunsthistorikerinnen Christine Haupt-Stummer und Martina Kandeler-Fritsch.<sup>83</sup> Die ausstellungsarchitektonische Idee und Umsetzung entwickeln Johnny Winter und Evelyn Rudnicki vom Architekturbüro bkk-2.<sup>84</sup> Das primäre Ziel der Ausstellung ist, einen Blick auf den reichhaltigen Fundus des Kiesler Nachlasses zu gewähren und den authentischen Charakter, der nur in der kurzen Phase vor der Inventarisierung gegeben ist, zu transportieren. Die Materialien werden ungeordnet in Kisten in die Ausstellung geliefert und dann erst vom Kuratorenteam ausgewählt. Diese Zielsetzung umschreibt einen Zustand zwischen ungeordnetem Zustand und inventarisiertem Archiv. Mit der Wahl des Untertitels „Das Archiv des Visionärs“ ist jenem Zwischenstadium vorausgegriffen. Somit ist die Wahl des Untertitels missverständlich, unterstützt aber das in der Zeit notwendige Lobbying rund um die Gründung der Österreichischen Friedrich und Lillian Kiesler Privatstiftung. Der Untertitel könnte auch anders verstanden werden: so als ob es sich in der Ausstellung um persönlich von Friedrich Kiesler zusammengetragene, gesammelte Objekte handle.



Abb.38.:  
Einblick in die Ausstellung  
„Friedrich Kiesler. Das  
Archiv des Visionärs“

81. Reinhard Pohanka hat diese Ausstellung von Seiten des Historischen Museums der Stadt Wien organisiert.

82. Die Archivierung und Forschung im Fundus von rund 2.500 Arbeiten auf Papier und ca. 1.000 Fotos ist Anlass, dass die Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung gegründet wird. Parallel wird erstmalig der „Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler Preis für Kunst und Architektur“ am 2. Juni 1998 an Frank O. Gehry vergeben. Seitdem wird dieser Preis alle zwei Jahre international ausgeschrieben und von der Republik Österreich und der Stadt Wien vergeben.

83. Dieser Ausstellung vorausgegangen ist eine Präsentation des Archivmaterials im „IVAM Centre Julio Gonzalez“ in Valencia, dessen Kurator Bartomeu Mari mit Dieter Bogner diese Schau konzipierte. Die Ausstellung lief von 06.02. – 27.04.1997 und ist in Kooperation mit dem „Witte de With Center for Contemporary Art“ in Rotterdam entstanden.

84. Die architektonische Gestaltung wurde von Johnny Winter gemeinsam mit seinem Team von bkk-2 gestaltet. Neben Evelyn Rudnicki waren Axel Linemayr, Florian Wallnöfer und Christoph Lammerhuber beteiligt.

Rund vierhundert Archivalien zu Projekten aus den 1920er Jahren bis zum Spätwerk des Künstlers aus den 1960er Jahren werden gezeigt. Inhaltlich fokussiert die Ausstellung auf Kieslers Überzeugung von der „Unendlichkeit“, als inhaltlicher Leitfaden dient seine Vision des „Endless House“ (Abb.39.). Folgende Themenblöcke werden rund um das zentrale Objekt der Ausstellung, dem „Endless House“ Modell, aufgereiht und präsentiert: „Endloser Raum“, „Biomorphe Form“, „Correalismus“, „Kunstwahrnehmung“, „Surrealistisches Design“, „Magische Architektur“, „Endless House 1950“, „Galaxies, Skulptur“, „Endless House Pläne“, „Endless House Zeichnungen“, „Universal Theatre“, „Grotto for Meditation“, „Shrine of the Book“. Skizzen, Gouachen, Notizen, Kohlezeichnungen werden in langgezogenen Vitrinen präsentiert und ermöglichen dem interessierten Publikum sich zu vertiefen (Abb.40.). Pro Vitrine können die BesucherInnen Themen- und Objekttexte lesen und sich weiterführend in einer begleitenden Ausstellungsbroschüre informieren. Darin sind Auszüge aus Primärquellen gedruckt und werden abgebildeten Zeichnungen und Entwürfen sowie Fotografien und Architekturmodellen gegenübergestellt.<sup>85</sup> Positive Reaktionen zur Ausstellung kommen primär von DesignerInnen, ArchitektInnen, Kunst- und Kulturschaffenden, die sowohl das Archivmaterial als auch die Gestaltung mit großem Interesse verfolgen.<sup>86</sup> Das Ziel dieser Ausstellung ist, den Nachlass Kieslers einer interessierten Öffentlichkeit zu zeigen und den Fokus auf die visionären Gedanken Kieslers zum „Endless House“ zu legen. Der Weg durch die Ausstellung gestaltet sich linear, das Publikum schreitet mit „Forscherblick“ entlang der Vitrinen zum Studium der Skizzenblätter und taucht ein in das von der Gestaltung intendierte Flair eines Archivs.<sup>87</sup>



Abb.39. und 40.: Einblick in die Ausstellung „Friedrich Kiesler. Das Archiv des Visionärs“, Historisches Museum der Stadt Wien, 1997/1998

85. Die chronologische Abfolge der Arbeiten sowie Werkgeschichte und Biographie wird dem Publikum so vermittelt.

86. Der Kritiker Ulrich Weinzierl schreibt am 14.01.1998 in der FAZ auf Seite 33: „Erstaunlich schnell wurde nun die Schau ‚Archiv des Visionärs‘ zusammengestellt. Sie zeigt in einer Art Collage Projekte von den zwanziger Jahren bis zu Kieslers Tod. Die Fülle seiner kreativen Tätigkeiten – als Designer und Bühnenbildner, als Kunsttheoretiker und Schriftsteller – wird hier überzeugend dokumentiert, ein Blick in die Denkwerkstatt möglich.“

87. Christine Haupt-Stummer sieht vom heutigen Standpunkt (Gespräch mit Agnes Hannes am 23.11.2009) aus diese Präsentation durchaus mit kritischem Blick. Nur ein Experte verstünde das umfassende und komplexe inhaltliche Konzept dieser speziellen Thematik, für den Laien sei die Materialfülle überwältigend und schwer nachvollziehbar, so die Kunsthistorikerin.

Im Folgenden werden nun drei Elemente herausgegriffen, um Kieslers *(dis)play* Verständnis und seine Idee von Ausstellung als *play* zu analysieren. Ein Element stellt hier die inhaltliche wie auch gestalterische Metaebene der „Unendlichkeit“ dar. Das zweite Element ist der „Archivgedanke“ und als Drittes wird die Präsentation des Modells „Endless House“ betrachtet. Diese gewählten Elemente eignen sich für einen Vergleich mit Kieslers *(dis)play* Ansatz und nehmen inhaltlich, aber auch gestalterisch Bezug auf seine Überzeugung vom Medium „Ausstellung“.

### „Unendlichkeit“

Ein zentraler inhaltlicher und gestalterischer Leitgedanke ist die Fokussierung auf Kieslers Grundidee der „Unendlichkeit“. Diese Metaebene tritt sowohl in der Objektpräsentation zum Thema des „Endless House“ auf als auch in der gestalterischen Idee, den Ausstellungsraum unaufdringlich und dezent für den Rundgang zu gestalten:

*Das Ausstellungskonzept sieht vor, den vorhandenen Ausstellungsraum durch gestalterische Maßnahmen zu entmaterialisieren, ihn gleichsam aufzulösen, und nur die ausgestellten Zeichnungen und Fotografien wirken zu lassen.<sup>88</sup>*

Die ersten Gespräche zwischen inhaltlichem und gestalterischem Team finden noch vor der Verschiffung des Nachlasses in New York statt. Schon zu Beginn ist sowohl den Kuratoren als auch den Architekten bewusst, dass es darum geht, einen neutralen Rahmen zu schaffen, der Kieslers Grundsatz vom „unendlichen Fließen“ aufgreift und dezent transportiert: „Den Raum spüren, ohne dass er aufdringlich ist“.<sup>89</sup>

Die „Unendlichkeit“ im Gestaltungsdenken Kieslers wird von bkk-2 mittels der individuellen Farbigkeit und dem slalomartigen Parcours durch die Vitrinengänge aufgegriffen (Abb.41).<sup>90</sup> Ein einheitlicher, für Archivmaterial durchaus ungewöhnlicher Rosaton wird gewählt, um die fließende Bewegung über Boden, Decke, Wände und Vitrinen zu betonen.<sup>91</sup> Diese individuelle Farbwahl schafft eine zweite Haut für den Ausstellungsraum und entrückt ihn klar aus dem vorhandenen Architekturgefüge des Museums.<sup>92</sup>

88. Johnny Winter in einem Schriftstück am 23.04.1997, Archiv Wien Museum.

89. Gespräch, Evelyn Rudnicki mit Agnes Hannes am 01.12.2009.

90. Der Ausstellungsrundgang kann beim Eintreten in die Ausstellung rechts oder links begonnen werden.

91. Diese Farbwahl ist anfänglich auf großes Missgefallen bei Kurator Dieter Bogner gestoßen. Im Interview mit Agnes Hannes am 27.12.2009 erklärt er aber, dass gerade dieser Farbton das Eintauchen in eine Totalwelt geschaffen hat.

92. Johnny Winter vergleicht die zweite Haut in dem am 18.01.2010 geführten Gespräch mit einer Blase oder einem Schiff (Ausstellungsraum) in der Flasche (Museum). Dem Architekten Johnny Winter ist es wichtig zu betonen, dass es sich bei der Farbe nicht um einen sandigen Hautton handelt, sondern um einen rötlichen. Diese Anmerkung ist insofern relevant, als bei den fotografischen Aufnahmen zur Ausstellungsarchitektur die Farbigkeit stark variiert und aufgrund von Licht und Zeit sich stetig verändert. Neben der Ausstellungsarchitektur ist bkk-2 auch für das grafische Layout des Posters, der Begleitbroschüre, Folder und Vitrinentexte verantwortlich, um diese Drucksorten auch in eine gestalterische Linie zur Ausstellung zu stellen. Diese Verbindung ist durch die Hautfarbe geschaffen, die sich als Grundton durch alle Papiersorten zieht.



Abb.41.: Vitrienenparcours in der Ausstellung „Friedrich Kiesler. Das Archiv des Visionärs“, Historisches Museum der Stadt Wien, 1997/1998

Besonders die Konzentrierung und Inszenierung des Hauttones illustriert eine schlüssige Reflexion von bkk-2 auf Kieslers Überzeugung von Farbe im *(dis)play*. Indem die Wände, Vitrinen, Boden und Decke und somit auch die durchschreitende BesucherInnen in die rosarote Totalwelt eingetreten sind, wird Kieslers *(dis)play* Gedanke im Sinne eines Eintauchens in ein Gesamtes rezipiert. Nicht nur inhaltlich wird die „Unendlichkeit“ thematisiert, sondern sie wird auch gestalterisch umgesetzt.<sup>93</sup>

Der „bauchige“ Rosaton nimmt den eckigen, geometrischen Vitrinen ebenso ihre kantige, wie massive Form.<sup>94</sup> Durch die indirekte Beleuchtung erhalten sie einen skulpturalen Charakter und werden im Raum inszenatorisch akzentuiert. Ungerahmt und ohne hierarchische Struktur werden die Archivalien in den langgezogenen Vitrinen gezeigt (Abb.42.).<sup>95</sup> Das inhaltliche, aber auch gestalterische Ziel ist, die Vitrinen scheinbar unendlich zu befüllen und die Objekte darin atmen zu lassen.

Die Unendlichkeit als Grundgedanke spiegelt sich in der Idee der endlosen Befüllbarkeit der Vitrinen wider und zieht sich, im Sinne Kieslers *(dis)play*, als allumfassende

93. In der Kombination von pulthaften, massiven Vitrinen und den feinen, detaillreichen Archivalien sieht besonders Martina Kandeler-Fritsch in dem mit Agnes Hannes am 19.01.2010 geführten Gespräch einen Gegensatz: „An sich ist es nicht schlecht einen starken Kontrast zu schaffen, jedoch ist die Architektur für die kleinteiligen und zarten Zeichnungen und Objekte teils zu dominant und zu hart.“

94. Bald setzt sich im Ausstellungsteam der Name „Sarkophage“ für die Vitrinen durch, da die Vitrinen zwischen 7m bis 14m lang und 1,5m hoch sind.

95. In dem am 18.01.2010 geführten Gespräch betont Johnny Winter, dass die Neonröhren an der Decke sowie die indirekte Beleuchtung unter den Vitrinen eine reduzierte, den Lux Vorgaben entsprechende Beleuchtung ermöglichten.

Farbgebung über Boden, Wände und Decke. Die Metapher für dieses räumliche Ausstellungserlebnis ist das Eintauchen in eine Höhle, eine Blase oder eine zweite Haut.



Abb.42.: Ungerahmte Archivalien in der Ausstellung „Friedrich Kiesler. Das Archiv des Visionärs“, Historisches Museum der Stadt Wien, 1997/1998

### *Archivgedanke*

Das kuratorische Team sieht es als grundlegend an, die Archivalien hierarchielos, ohne Rahmen und Passepartout in den Vitrinen auszustellen, jedes Objekt besitzt die gleiche Bedeutung und Wichtigkeit in dieser Werkschau: „Alle Materialien, ob Notizzettel, Skizze oder Aquarell, sind gleich gewichtet und gleich bedeutend in der Präsentation und im inhaltlichen Konzept. Gewählt wurde eine Präsentationsform für die Flachware, die nichts heraus treten lässt: vom Kleinsten zum Modell“, erinnert sich Christine Haupt-Stummer.<sup>96</sup> Extreme Fülle wird bei der Objektauswahl für die Positionierung in den langen Vitrinen

---

96. Gespräch, Christine Haupt-Stummer mit Agnes Hannes, 23.11.2009. Das kuratorische Team wählt das Archivmaterial in dieser knappen und kurzen Vorlaufzeit aus und positioniert es in großflächigen und hierarchielosen Vitrinen. Das bedeutet, dass im Vorfeld weder eine Exponatenliste noch ein Legeplan fest stehen.

vermieden. Die BesucherInnen bewegen sich als Wissenschaftler, Wissenschaftlerin durch die Ausstellung:

*Der interessierten Öffentlichkeit wird kaum die Gelegenheit geboten, Einblick in ein solches Archiv zu nehmen. Ausstellungen zeigen zumeist künstlerische Werke sorgsam gerahmt an der Wand und Dokumente getrennt davon in Vitrinen. In Schachteln, Mappen und Kästen verstaubt sind es zumeist nur Wissenschaftler, die Zugang zu diesen Schätzen haben.<sup>97</sup>*

Die inhaltliche und gestalterische Idee, Ausstellung als Archiv zu erleben, reflektiert Kieslers Verständnis von Inszenierung. Ob Archivalie, skulpturhafte Vitrine, raumumspannende Farbgebung oder Forscherblick des Publikums – gemeinsam vereinigen sie sich zu Kieslers dramaturgischer Überzeugung einer Ausstellung verstanden als *play*. Das inszenierende Moment ist gestalterisch und inhaltlich 1997 zusammen gedacht, gerade im Archivgedanken findet es sich auf mehreren Ebenen wieder. Es spiegelt sich die Auswahl der Objekte, die ohne Passepartout und Rahmen gleichgewichtet in den langgezogenen Vitrinen inszeniert präsentiert werden, wider. Seien es die langgezogenen Vitrinen, die durch ihre indirekte Beleuchtung und auch durch ihre skulpturale Formensprache inszeniert werden. Sei es das Publikum, das mit seinem wissenschaftlichen „Forscherrundgang“ eine Rolle im *play* spielt.

*„Endless House“*

Das Gestaltungsteam von bkk-2 versteht die Wegführung durch das Archivmaterial als lineare Dramaturgie. Ausgehend von den flachen Objekten in den langgezogenen, die Breite des Raumes ausspannenden Vitrinen, dessen Parcoursverlauf das Publikum passieren muss, gelangt es schlussendlich über eine nach oben führende Rampe zum Höhepunkt der Ausstellung: das „Endless House“ (Abb.43.).<sup>98</sup> Die BesucherInnen erarbeiten sich die Ausstellung, indem sie zuerst an den zweidimensionalen Exponaten entlang schreiten, bis sie zum dreidimensionalen Zentrum der Ausstellung gelangen. Auf erhöhter Position scheint das „Endless House“ über den anderen Exponaten zu schweben und den Blick auf die Vitrinenbahnen zu werfen.<sup>99</sup> Durch die Distanzierung zwischen Modell und BetrachterInnen - es ist ohne Abtrennung auf die großformatigen, sockelartigen Fläche gestellt - gewinnt es eine inszenierte Aura.

97. Dieter Bogner, Ausstellungsbroschüre, o.S.

98. Neben dem Modell ist das „Endless House“ auch durch großformatige Kohlezeichnungen und einem Film präsentiert.

99. Unter diesem Podest befindet sich das verbaute Wien Modell des Historischen Museums der Stadt Wien.

Im Vergleich zur Ausstellung 1988 intendiert die Präsentation des Modells 1997 etwas anderes. 1988 wiederholt der Architekt Boris Podrecca die ovoide Form und baut eine Spannung aus verschiedenen Materialien und aus Blickachsen des Publikums auf. 1997 wird das Modell von bkk-2 durch eine reduzierte Präsentationsform, nämlich das einfache Stellen auf die rosafarbene Sockelfläche, erhaben und auratisch inszeniert. Gleichsam einer Dramaturgie hat sich das Publikum im *play* der Ausstellung dem Höhepunkt genähert, um sich danach wieder auf die Archivalien zu konzentrieren.

1997 wird mit der Ausstellung „Friedrich Kiesler. Das Archiv des Visionärs“ der *(dis)play* Ansatz dieses Künstlers sowohl von gestalterischer als auch inhaltlicher Seite rezipiert. Der inhaltliche Archivgedanke wird von bkk-2 in den Raum getragen, die einprägende, fließende Farbe und das skulpturale Vitrinenkonzzept verleihen der Ausstellung einen inszenierten Charakter. Der Raum im Raum ist mit einem fleischfarbenen *cube* vergleichbar und trägt die „Aura des Sakralen“<sup>100</sup> in sich. Eine gezielte, von der Architektur gewollte Akzentuierung erfährt die Schau durch den Höhepunkt des „Endless House“.

Ein Vergleich betreffend der inhaltlichen und gestalterischen Umsetzung 1988 zeigt, dass besonders in der Inszenierung des „unendlichen Fließens“ als auch in der Präsentation des „Endless House“ Modells unterschiedliche Wege – im Sinne Kieslers *(dis)play* Verständnisses – gefunden wurden. Ausstellung verstanden als dramaturgisches *play* wird 1988 aufgrund einer analytischen, wissenschaftlich Aufarbeitung des Werkes dieses Künstlers nicht realisiert. 1997 jedoch wird Kieslers Ansatz von *play* mit den inszenatorischen Mitteln von Raum umspannender Farbe, fließender Bewegung, dramaturgischer Wegführung und inszenierter BesucherInnenrolle aktualisiert.

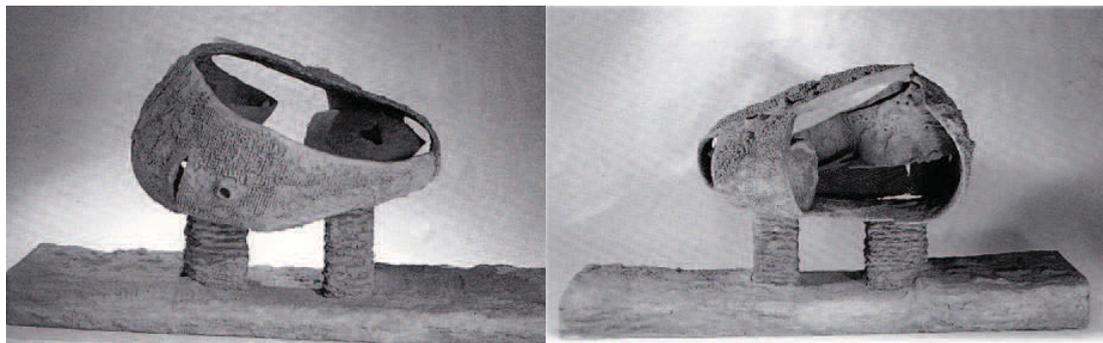


Abb.43.: Friedrich Kiesler, „Endless House“, Modell 1959, Museum of Modern Art, New York

100. Gespräch, Christine Haupt-Stummer mit Agnes Hannes, 23.11.2009.

### Teil III

#### 5. *(dis)play* - architektonische Rezeption

Im dritten Teil der Master Thesis wird der Fokus auf die internationale als auch nationale architektonische Rezeption des szenographischen Gestaltungsdenkens dieses Architekten gelegt. In welcher Form wird sein *(dis)play* von zeitgenössischen AusstellungsgestalterInnen rezipiert und weitergedacht?

Im Folgenden werden zwei Architekten vorgestellt, die Kieslers *(dis)play* Ansatz fortführen und weiter entwickeln. Der Holländer Lars Spuybroek und der Österreicher Christian Prasser greifen in ihren inszenierten Ausstellungsarchitekturen Kieslers Vorstellung und Vision vom Medium „Ausstellung“ als *(dis)play* auf. Sie verstehen die Präsentation von Objekten als dramaturgisches *play* und integrieren in ihre Ausstellungsgestaltungen ebenso inszenatorische als auch interaktive Momente.<sup>101</sup>

##### 5.1. Lars Spuybroek

1999/2000 konzipiert und realisiert der niederländische Architekt Lars Spuybroek die Ausstellungsgestaltung „Wet Grid“ für die Ausstellung „Vision Machine“ im Musée des Beaux-Arts in Nantes (Abb.44.).<sup>102</sup> Gemeinsam mit seinem Team von NOX erarbeitet er auf 900m<sup>2</sup> Ausstellungsfläche eine Architektur, die in ihrer Gestaltung und ihrer Inszenierung von Raum, Kunstwerk und Publikum Kieslers *(dis)play* Verständnis reflektiert.<sup>103</sup> Die Ausstellung zeigt Werke von Jackson Pollock, Yves Tanguy, Max Ernst, Paul Klee, aber auch Etienne-Jules Marey, Henri Michaux und Friedrich Kiesler und wird von Arielle Péleuc kuratiert (Abb.45.).

Anhand der drei Spezifika „biomorphe Struktur“, „unendliches Fließen“ und „Eintauchen“ werden im Folgenden Parallelen und Vergleiche zu Kieslers *(dis)play* Ansatz gezogen.

---

101. Christian Prasser wird mit seinen Ausstellungsgestaltungen in dieser Analyse im Verhältnis und in der Gewichtung zu Lars Spuybroek stärker besprochen, da es möglich war, den Architekten zu einem Gespräch zu treffen. Für Spuybroeks Gestaltungsdenken wird stellvertretend eine Ausstellungsarchitektur herausgegriffen und beschrieben.

102. Die Ausstellung dauert von 13.05.–10.09.2000. Während der rund sechsmonatigen Laufzeit besuchen circa 100.000 Besucher diese Schau. Nach dem Ende dient die Architektur für Musik, Tanz und Performances, ebenso für Modeschauen. Der Titel der Ausstellung verweist u.a. auch auf die „Vision Machine“, die Kiesler ab 1937 am „Laboratory of Design Correlation“ in New York entwickelte.

103. Lars Spuybroek realisiert und konzipiert gemeinsam mit Joan Almekinders, Dominik Holzer, Sven Pfeiffer, Wolfgang Novak und Remo Wilcke diese Ausstellungsgestaltung.



Abb.44. und 45.: „Wet Grid“,  
Ausstellungsarchitektur von Lars  
Spuybroek für die Ausstellung  
„Vision Machine“ im Musée des  
Beaux-Arts Nantes, 1999/2000

### „Biomorphe Struktur“

„Wet Grid“ wirkt von außen betrachtet wie ein autonomes Kunstwerk, es durchzieht als organische Architekturform das Atrium, es erobert mit seiner Fließbewegung die bestehende architektonische Substanz und dringt in die Arkadengänge des Museums ein (Abb.46.). Es ist eine biomorphe Skulptur, deren Körper eine zellenartige Hautstruktur aufweist, echsenartig entwickelt sich das Volumen mit erhöhter, buckeliger Gliederung auf dem Boden, prankenartig verteilen sich Ausläufe dieses architektonischen Organismus im Raum. „Wet Grid“ bewegt sich fließend, breitet sich gefühlvoll und rhythmisierend aus, besitzt trotz der Fülle des Körpers an Leichtigkeit. Eine lichtdurchlässige Haut aus Baumwolle überzieht das mehrteilige, filigrane Gerippe, die gebogene, zellenartige und semi-transparente Struktur verleiht ihm Bewegung und Dynamik. Die Skulptur besitzt starke Reminiszenz an die Tierwelt: vergleichbar mit einer wandelnde Tierpranke oder eine sich fortbewegende Krake. Gerade diese Inszenierung durch tierische und natürliche Motive zeigt Parallelen zu Kieslers Gestaltungsdenken.



Abb.46.: Blick auf die Ausstellungsarchitektur „Wet Grid“ von Lars Spuybroek für die Ausstellung „Vision Machine“ im Musée des Beaux-Arts Nantes, 1999/2000

Der Künstler versteht nicht nur in seiner theoretischen Abhandlung des Correalismus den Menschen im Spannungsfeld von Natur und Technologie, sondern er verwendet auch in seinem Denkprozess für Ausstellungsgestaltungen oder Architekturformen Anknüpfungen an die Tier- und Pflanzenwelt. In seinen utopischen und visionären Zeichnungen für die „Russian-American Exhibition“ konzipiert Kiesler die Ausstellungsarchitektur als surreale Wand mit verschiedenen Verbindungselementen (Abb.47.).<sup>104</sup> Sie ist eine geschwungene, sich im Raum wellenförmig, ausbreitende Ausstellungsfläche. Parzelle nach Parzelle wird aneinander gefügt, die Kompartimente schieben sich ineinander; Kiesler findet eine anthropomorphe Analogie in Form von horizontal und vertikal ineinander verschobener Hände. Ebenso skizziert er jene Verschränkung anhand zweier, sich überkreuzender Pferdeköpfe. Diese durchdachte Zeichnung weist Kieslers Grundgedanken eines sich im Räumlichen unendlich fortsetzenden, modularen *(dis)plays* auf – ein ausstellungsarchitektonischer Ansatz, der auch von Spuybroek im „Wet Grid“ mit der fließenden, biomorphen Bewegung und mit der Integrierung der vorhandenen räumlichen Substanz zu finden ist.



Abb.47.: Studie für die „Russian-American Exhibition“, New York 1945, Moskau 1947

---

104. Friedrich Kiesler wird 1944 vom „National Council of American-Soviet Friendship“ beauftragt, das Design und das Layout für eine Ausstellung über moderne Architektur zu entwerfen, um die Beziehungen zwischen Russland und den USA zu fördern. Die Konzeptentwicklung für die „Russian-American Exhibition“ dauert ein gutes Jahr, im Oktober 1945 wird die Ausstellung in New York eröffnet, 1947 in Moskau präsentiert. Kieslers Zeichnungen zur Gestaltung sind unkonventionell, bergen sie doch anthropomorphe und biomorphe Grundüberlegungen in sich. Aufgrund von fehlenden finanziellen Mitteln und materieller Unterstützung wird von dieser einfallsreichen Gestaltung Abstand genommen und der Inhalt auf einem einfachen Stellwandsystem präsentiert.

## „Unendliches Fließen“

Ausdehnung, Bewegung, Rhythmus und Dynamik sind Elemente, die Lars Spuybroeks Ausstellungsarchitektur „Wet Grid“ bestimmen:

*It is as much influenced by ideas about the connection between the human body and our experience of space, as by the more ecstatic workings of the human mind. His project seeks to mediate between the inner and outer worlds, between objective perception and uncontrolled experience, between science and art.*<sup>105</sup>

Das sind auch Ideen, die Kiesler in seiner Vision des „Endless House“ verankert sieht. So meint er, dass ein Haus einem lebendigen Organismus oder einem sehr empfindlichen Nervensystem gleicht.<sup>106</sup> Ist doch das „Endless House“ eine in sich unendlich fließende Architektur, die Kieslers Vision folgt, in ihrer Handhabung auf die menschlichen Bedürfnisse flexibel reagiert und den BewohnerInnen zur Sicherung ihrer Gesundheit eine schützende Haut verleiht: „Das ‘Endless House’ wird als endlos bezeichnet, weil sich alle Endpunkte wieder und wieder treffen. Es ist endlos wie der menschliche Körper. Es hat keinen Anfang und kein Ende.“<sup>107</sup>

Die Präsentation der ausgestellten Kunstwerke wird in „Wet Grid“ durch neben- und übereinander fließenden Bahnen inszeniert, ihre Betrachtung wird durch die nach vorne gekippte und über Kopf positionierte Hängung akzentuiert (Abb.48.).



Abb.48.: „Wet Grid“, Ausstellungsarchitektur von Lars Spuybroek für die Ausstellung „Vision Machine“ im Musée des Beaux-Arts Nantes, 1999/2000

Dieses „Fließenlassen“ der Wahrnehmung von Kunst, der Dialog des Objektes mit den RezipientInnen in der Architektur spiegelt sich auch in der kolorierten Zeichnung

105. Arielle Péleuc, Wet Grid – de zachte kijkmachine, in: Archis, August 2000, S. 51.

106. Friedrich Kiesler, in: Friedrich Kiesler. Architekt – Maler – Bildhauer 1890-1965, Dieter Bogner (Hg.), Wien 1988, S. 240.

107. Friedrich Kiesler, in URL: <http://www.kiesler.org/cms/index.php?idcat=18> (Sa, 03.04.2010)

Kieslers aus dem Jahr 1940 für das „American Museum of Natural History“ wider (Abb.49.). Die einzelnen Objekte sind in den blasenförmigen Wandabwicklungen der Ausstellungsarchitektur eingebettet. Diese spannen sich über die horizontale Ausstellungswand und geben Kieslers Anliegen von fließender Bewegung wieder.<sup>108</sup>

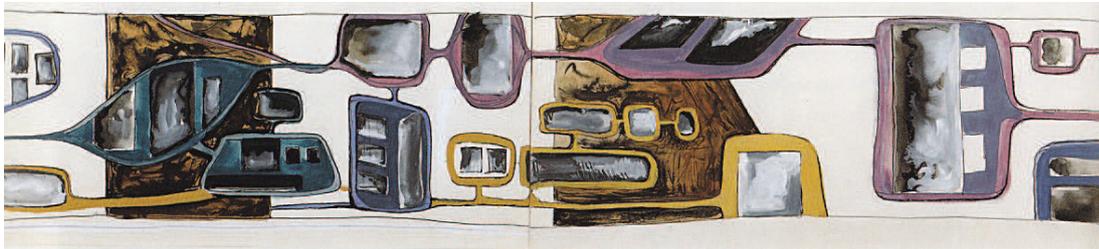


Abb.49.: Entwurf für eine Ausstellungsgestaltung im American Museum of Natural History, New York, 1944

### „Eintauchen“

Das Eintauchen in ein unendliches, fließendes Ganzes vermittelt „Wet Grid“, indem es durch sein verwinkeltes Gangsystem den Eindruck erweckt, als ob man sich im Inneren eines Nervensystems, bestehend aus Synapsen, Ganglien und Adern, befindet, die sich gegenseitig überlagern und vernetzen. Die BesucherInnen folgen der schwingenden, harmonischen und dynamisierten Fließbewegung und werden gemeinsam mit Architektur und Kunstwerken Teil des inszenierten Ganzes.

„Wet Grid“ ist in inszenatorischer Hinsicht vergleichbar mit einem skulpturalen Spätwerk Kieslers, dem „Bucephalus“ von 1964 (Abb.50.).<sup>109</sup> In „Wet Grid“ taucht das Publikum in eine vegetative Ausstellungsarchitektur ein, die es in sein Ganzes integriert und einnimmt. Einen ähnlichen Ansatz verfolgt Kiesler in seinen letzten Lebensjahren, als er seine Überlegungen zur Unendlichkeit in raumgreifenden Skulpturen ausdrückt.<sup>110</sup> „Bucephalus“ vereint in wechselseitiger Spannung, so wie „Wet Grid“ auch, Raum, Kunst und Betrachtung. Auch der Arbeitsprozess des Künstlers illustriert sein Verständnis von *(dis)play*: Kiesler arbeitet im Bauch der Skulptur und entwickelt die strukturartige Haut des Objekts von Innen nach Außen (Abb.51.).<sup>111</sup>

108. Eventuell kann in dieser Zeichnung Kieslers ein, nach Farben durchdachtes inhaltliches Leitsystem erkannt werden.

109. Diese monumentale Plastik trägt den Namen des Pferdes Alexander des Großen.

110. Weitere in den Raum greifende Skulpturen Kieslers sind „Last Judgement“ (1962) oder „Us-You-Me“ (1964).

111. Im höhlenartigen Körper füllt Kiesler die maschendrahtähnliche Grundstruktur der Skulptur mit Gipsmasse aus. Die Finalisierung, angedacht als Aluminiumguss, ist nicht mehr realisiert worden. Friedrich Kiesler stirbt noch vor der Fertigstellung am 27.12.1965.

Mit „Wet Grid“ inszeniert Lars Spuybroek die Ausstellungsarchitektur, die präsentierten Kunstwerke und das durchschreitende Publikum im Sinne Kieslers *(dis)play*. Er verarbeitet und rezipiert dessen langjährige Auseinandersetzung mit „Unendlichkeit“ in Form einer rhythmisierten, biomorphen Struktur im Raum, er lässt das Publikum als ProtagonistInnen an diesem *play* teilhaben und versteht seine Ausstellungsarchitektur als Teil eines dramaturgischen Gesamten.

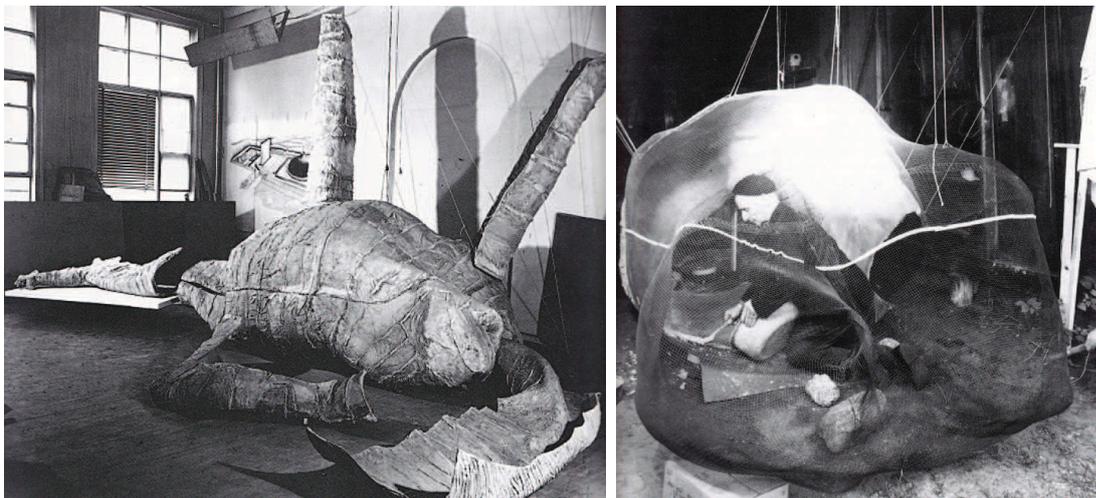


Abb.50.: „Bucephalus“ von Friedrich Kiesler, 1964

Abb.51.: Friedrich Kiesler im Inneren des „Bucephalus“, 1964

## 5.2. Christian Prasser

Der österreichische Architekt Christian Prasser rezipiert in vielen seiner Ausstellungsarchitekturen sehr bewusst und gewollt Kieslers *(dis)play*. Immer wieder orientiert er sich an Kieslers Idee, Ausstellung als ein inszeniertes Moment zu erleben und Kunstwerke, Architektur, Raum und Publikum an dieser Dramaturgie teilhaben zu lassen. Seit seinem Studium bei Hans Hollein begleiten ihn Kieslers Visionen, auch er versteht Ausstellung als inszenatorische Geste.<sup>112</sup> Kiesler verfolgt ein dramaturgisches Grundkonzept, so Prasser, das die menschliche Wahrnehmung im Erleben von Architektur, Skulptur und Malerei bewusst steuert. Dieses Betrachten und Entdecken inszeniert Kiesler in seinem künstlerischen Gestaltungsdenken. Christian Prasser führt als wichtigen

---

112. Gespräch, Christian Prasser mit Agnes Hannes, 24.03.2010.

architektonischen Meilenstein Kieslers einzige architektonische Realisierung an: „Shrine of the Book“ (1957-65). Der Architekt baut im Inneren langsam einen Höhepunkt auf, er akzentuiert die Mitte des Schreins mit einer vertikal gestellten Thorarolle und begleitet die BesucherInnen durch architektonische Elemente bis an den Ausgang zurück. Den Rundgang, verstanden als Inszenierungsmoment, greift auch Prasser in seinen Ausstellungsgestaltungen oft auf.

Im Folgenden wird ein *(dis)play* Christian Prassers zur „Re-Edition“ von Möbelstücken Kieslers genauer betrachtet. Des Weiteren werden Kieslers ausstellungsgestalterische Parameter „Inszenierung“ und „Interaktion“ mit ausgewählten Details aus Ausstellungsarchitekturen Prassers verglichen.

### „Re-Edition“

2005 entwickelt der Architekt Christian Prasser eine Wanderausstellung zur „Re-Edition“ der Friedrich Kiesler Möbel, in Kooperation mit den Wittmann Möbelwerkstätten und der Österreichischen Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung (Abb.52.).<sup>113</sup> Das flexible, interaktive und inszenierte Konzept Prassers verkörpert Kieslers Vision eines *(dis)plays* und manifestiert sein correalistisches Gestaltungsdenken. Eine horizontale, auf die Raumsituation flexibel und mobil anpassbare Plane wird als Präsentationsfläche für die Designklassiker dieses Künstlers aufgerollt: „Bed Couch“, „Freischwinger Nr. 2“, „Correalistisches Instrument“, „Party Lounge“ und „Correalistischer Rocker“.<sup>114</sup> Die Möbelstücke gleichen Repräsentationsobjekten auf dem Laufsteg, sie werden mit Spots beleuchtet und inszeniert. Neben einem Ausstellungstext ist das von Kiesler 1949 veröffentlichte correalistische Manifest auf der ausgerollten Plane zu lesen – Inhalt und Gestaltung werden in dieser Inszenierung zusammengeführt. Gleichsam einem *play* treten Objekt, Architektur und vor allem auch die BetrachterInnen in eine Verbindung: erst in ihrem Zusammenspiel und ihrem gemeinsamen „Stehen“ auf der Präsentationsfläche ergeben sie ein dramaturgisches Ganzes. Neben der inhaltlichen und gestalterischen Verschränkung spannt Prasser aber auch den Bogen zur Biographie dieses Künstlers. Prasser zitiert eine berühmte Porträtfotografie Kieslers und verbindet sie mit der „Re-Edition“ (Abb.53.): Auf dieser ist der österreichische Architekt mit seiner Katze auf dem correalistischen Manifest liegend dargestellt.<sup>115</sup> Neben der starken Inszenierung

---

113. Diese Wanderausstellung entsteht 2005 in Zusammenarbeit mit Tulga Beyerle, Thomas Geisler und Maria Priebe. Im Showroom der Möbelwerkstatt Wittmann in Wien wird diese Ausstellungsgestaltung in der Nähe des Eingangsbereiches und neben der langgezogenen Fensterfassade ausgestellt.

114. Diese „Re-Edition“ wurde gemeinsam von den Wittmann Möbelwerkstätten und der Österreichischen Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung realisiert.

115. Alle Fotografien Kieslers sind inszeniert, auch diese versteht es, Kieslers geringe Körpergröße gekonnt zu vertuschen.

116. In einem am 24.03.2010 geführten Gespräch mit Christian Prasser erwähnt der Architekt in dieser beigelegten Anleitung durchaus die Anlehnung an das Ikea-Prinzip.

denkt Prasser für dieses *(dis)play* die Interaktion und Partizipation des Publikums mit.<sup>116</sup> Mit kurzen Worten und detaillierter, präziser Bildsprache wird ein Aufbauplan mitgegeben: Neben der Plane sind Fotoequipment, zwei dreibeinige Steher, Schrauben und Scheinwerfer Teil der Ausrüstung (Abb.54.). In nur fünf Arbeitsschritten ist diese Ausstellungsgestaltung einfach konstruiert und die Designklassiker des Künstlers werden auf der flexiblen Planfläche präsentiert.

Prasser rezipiert überzeugend Kieslers Vision von *(dis)play* mit dieser flexiblen, interaktiven und inszenierten Ausstellungsgestaltung. Er aktualisiert seine Parameter und seine Vorstellung von der Zusammenführung von Inhalt und Gestaltung auf dramaturgische, aber auch ironische Art und Weise, wenn er anstelle des Künstlers die re-editierten Möbelstücke auf dem correalistischen Manifest Platz nehmen lässt.

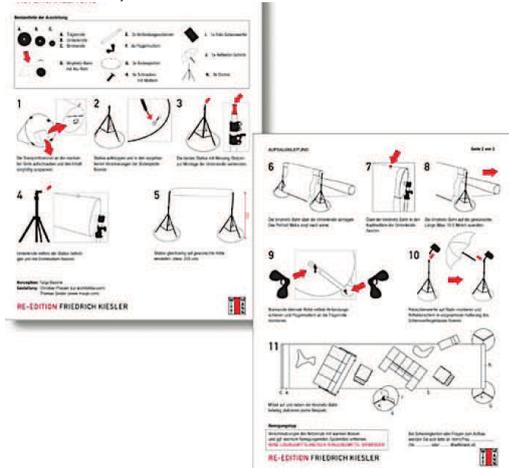


Abb.52.: „Re-edition“ der Friedrich Kiesler Möbel, 2005



Abb.53: Friedrich Kiesler auf der Tabelle zu seiner correalistischen Theorie, um 1939/40

Abb.54.: Aufbauplan zur Ausstellungsgestaltung „Re-Edition“, 2005



### *„Inszenierung und Interaktion“*

2006 inszeniert Prasser für die Ausstellung „Lorenzo da Ponte“ einen dramaturgischen Rundgang, der in der Mitte seiner Abfolge zum Höhepunkt der Schau führt (Abb.55.): zu dem Raum, der Wien als „Stadt der Toleranz“ thematisiert.<sup>117</sup> Ein Stadtplan aus der Zeit da Pontes wird über Boden und Wandflächen gespannt und die verschachtelte, enge Architektur der Wiener Innenstadt wird durch eine Tapete ins Dreidimensionale transferiert, um das Publikum darin stehend einzubinden. Verspiegelte Kuben erweitern den Raum optisch, ebenso trägt die Lichtregie zur inszenierten Raumauffassung bei: die BesucherInnen werden Teil des Gesamtgefüges „Ausstellung“.



Abb.55.: „Lorenzo da Ponte“, Jüdisches Museum Wien, 2006.

---

117. Die Ausstellung ist im Jüdischen Museum in Wien zu sehen und wird von Werner Hanak und Herbert Lachmayer kuratiert.

118. Diese Ausstellung findet ebenfalls im Jüdischen Museum statt und zeigt die Sammlung Stefan Zweigs und Martin Bodmers, kuratiert wird sie von Werner Hanak.

Knapp vier Jahre zuvor 2002/03 konzipiert Prasser für die wertvollen Autographe und Manuskripte der Ausstellung „Musik und Dichtung“ eine Präsentationsform, die stark an Kieslers Objekthängungen in „Art of This Century“ (1942) angelehnt ist.<sup>118</sup> Für die Präsentation werden die Objekte auf ihre ursprüngliche Halterung zurückgeführt: den Notenständer. Diese werden horizontal an die Wand gehängt und ragen senkrecht in den Raum hinein (Abb.56.). Die Liegeflächen der Pulte werden individuell auf die jeweilige BetrachterInnenhöhe und –winkel ausgerichtet. Aus konservatorischen Gründen müssen besonders heikle Autographe vor zuviel Licht geschützt werden; hierfür findet Prasser eine sehr flexible und kostengünstige Lösung – ebenfalls mit Reminiszenz an Kieslers Gestaltung für „Art of This Century“ (Abb.57.). Er legt die wertvollen Notenblätter in Vitrinen und deckt die Glasfläche mit Filzstoff ab. Falls das Publikum neben dem akustischen Lauschen (Kopfhörer) auch die jeweilige Partitur studieren möchte, deckt es den Filz auf. So ist hier die interaktive und partizipatorische Entdeckungshaltung der RezipientInnen gefragt, gleichzeitig wird den konservatorischen Bestimmungen Genüge getan.



Abb.56. und 57.: „Musik und Dichtung“, Jüdisches Museum Wien, 2002/03

Im selben Jahr entwickelt Prasser für die Schau „Quasi una Fantasia“ einen interaktiven und inszenierten Rundgang zum Thema „Juden und die Musikstadt Wien“. Ein aus roten Punkten bestehendes Leitsystem ermuntert die BesucherInnen durch mehrere geschlossene Türen zu gehen (Abb. 58.).<sup>119</sup> Durch dieses gestalterische Mittel verweist

119. Diese müssen erst geöffnet werden, ein deutliches *pull* fordert dazu auf.

Prasser sehr bewusst auf eine inhaltliche Anekdote, die Zusammenführung von Gestaltung und Inhalt im Sinne Kieslers *(dis)play* wird hier pointiert rezipiert:



Abb.58.: „Quasi una Fantasia“, Jüdisches Museum Wien, 2003

*Gustav Mahler ist neuer Hofoperndirektor. Gegen die Gewohnheit des Wiener Publikums lässt er nach Beginn der Ouvertüre die Türen sperren. Mit Zuspätkommenden kennt er kein Pardon. Mahler wünschte sich ein Publikum, das die Oper nicht als gesellschaftlichen, sondern als Ort der Musik begreift. Beschwerden über die Haltung des starrköpfigen Operndirektors gibt es hinauf bis zur kaiserlichen Familie. Mahler bleibt konsequent: Indem er eine Tür zusperrt, öffnet er einer neuen Zeit und ihrem Musikverständnis das Tor.*<sup>120</sup>

Durch das Durchschreiten geschlossener Türen baut sich die Dramaturgie des Rundgangs zu einem Höhepunkt für das Publikum auf: Ein geschwungener Raum lädt auf Kieslers „correalistischen Instrumenten“ und „Rockern“ zum entspannten Hörerlebnis (Abb.59.) ein.<sup>121</sup> An den Wänden sind rund hundert Namen von österreichischen MusikerInnen zu lesen, der Raum ist Ruhezone und kontemplativer Ort. Jedoch enthält er zugleich eine versteckte Botschaft, die über ein Guckloch vom aufmerksamen Publikum entdeckt wird: es folgt ein kritischer Blick auf die historische und politische Entwicklung der 1930er und 1940er Jahre. Hinter der Wand befindet sich, in einer Vitrine ausgestellt, das „Lexikon der Juden in der Musik“ (1934). Christian Prassers gestalterische und inhaltliche Intention ist, darauf zu verweisen, dass ein einziger aufmerksamer Blick die harmonischen Klänge vernichten kann.<sup>122</sup> Auch in dieser Inszenierung des Zentrums der Ausstellung erfüllt der junge Architekt Kieslers Grundgedanken von der Zusammenführung von Inhalt und Gestaltung, er rezipiert aber ebenso in der Objektpräsentation (Guckloch) und in der Wahl der Möbel „Art of This Century“ (1942) (Abb.20.).

2004 entwirft Prasser für die Ausstellung „Otto Muehl“ im MAK eine klassische, dem weißen Ausstellungsraum verpflichtete Architektur. Seine Intention ist eine minimierte Formensprache bestehend aus Wand- und Sockelflächen: „Die Ausstellungsgestaltung steht im zurückhaltenden neutralen Kontrast zur Materialästhetik von Otto Muehl und

120. Zitat aus einem Wandtext der Ausstellung „Quasi una Fantasia“, Jüdisches Museum Wien, 2003.

121. Christian Prasser erzählt im Gespräch am 24.03.2010, dass er relativ lange nach dem passenden und geeigneten Möbelstück für diesen Raum gesucht hat. Als er die correalistischen Möbel Kieslers entdeckt, tritt er an Wittmann Möbelwerkstätten mit der Idee der Realisierung von Prototypen heran. Wittmann willigt ein, es ist der Anfang für die „Re-Edition Friedrich Kiesler“.

122. Ebenda.

versucht bewusst, keine Analogie zu schaffen. Einzig die beiden Kinoräume verleiten den Betrachter selbst, eine aktionistische Haltung während der Aktionsfilme einzunehmen.“<sup>123</sup> Prasser projiziert die Filme des österreichischen Aktionisten an eine horizontal, von der Decke abgehängte, quadratische Fläche und positioniert darunter im gleichen Format und gleicher Größe eine Sitzmöglichkeit für das Publikum (Abb.60.). Der junge Architekt fordert die RezipientInnen auf, in entspannter, liegender Haltung die Filme mit explizitem Inhalt wahrzunehmen. Die gewählte Präsentationsform erinnert sowohl in ihrer gestalterischen Aufmachung als auch in ihrem Inhalt an das 1947 von Kiesler entworfene *(dis)play* „Bloodflames“ (Abb.23.). Die mit einem erotischen Sujet versehene Arbeit „Le Present Eternel“ des Künstlers Wilfredo Lam ist ebenfalls horizontal von der Decke gehängt. Sowohl Prasser als auch Kiesler wählen die horizontale Hängung, um für das Publikum eine „andere“ Art der Betrachtung zu schaffen.

Christian Prasser ist in dieser Master Thesis als Architekt genannt, der sehr bewusst und gewollt das flexible, inszenierte und interaktive *(dis)play*-Verständnis Kieslers rezipiert. Viele seiner Ausstellungsarchitekturen verknüpfen Inhalt und Gestaltung und lassen die einzelnen Protagonisten im dramaturgischen Ganzen einer Ausstellung auftreten.



Abb.59.: „Quasi una Fantasia“, Jüdisches Museum Wien, 2003

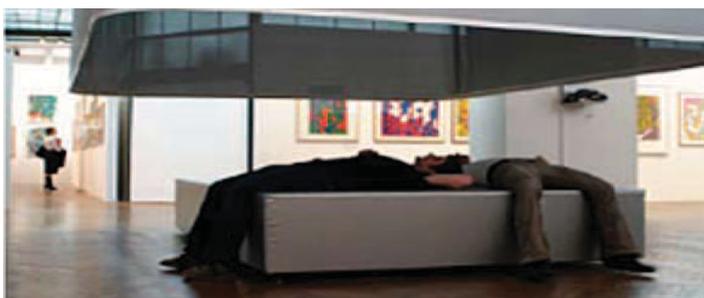


Abb.60.: „Otto Muehl“, MAK, 2004

123. Christian Prasser, in: URL: <http://www.cp-architektur.com/main/index.php?menu=exhibition&idx=1&id=30&pny=-257#> (16.04.2010)

## 6. (dis)play aktualisiert?

Eine unmittelbare Interpretation und Anwendung erfährt Friedrich Kieslers „Leger- und Trägersystem“ in der in diesem Frühjahr gezeigten Ausstellung „Van Doesburg and the International Avant-Garde“ in der Tate Modern in London.<sup>24</sup> Diese Schau präsentiert das Oeuvre des holländischen De Stijl Künstlers Theo van Doesburg einerseits im *white cube*, andererseits aber auch anhand Kieslers „Leger- und Trägersystems“ (1924) (Abb.61.). Sein revolutionäres (dis)play wird in der Tate Modern in einer Doppelfunktion gezeigt und somit aktualisiert: Es wird als Präsentationsfläche für die Arbeiten van Doesburgs, aber auch als eigenständiges Kunstwerk Kieslers gezeigt. Neben der befruchtenden Freundschaft zwischen dem holländischen De Stijl Künstler und dem österreichisch-amerikanischen Architekten ist es auch eine historische Verbindung, die sich mit dieser Aktualisierung eröffnet. Van Doesburg hat 1924 in Wien das „Leger- und Trägersystem“ gesehen und es mit anerkennenden Worten gelobt:



Abb.61.: Friedrich Kieslers „Leger- und Trägersystem“ rekonstruiert für die Ausstellung „Van Doesburg and the International Avant-Garde“, Tate Modern London, 2010

124. Die Ausstellung „Van Doesburg and the International Avant-Garde“ lief vom 04.02.–16.05.2010 in der Tate Modern in London.

*Im Unterschied zu anderen Ausstellungen, in denen Kunstwerke ohne gegenseitigen Bezug nebeneinander aufgehängt waren, wurde mit Hilfe dieser neuen Präsentationsmethode durch das Arrangement der Werke im Raum eine enge Beziehung zwischen den verschiedenen Werken hergestellt. Für das Theater- und Musikfest ist es äußerst wichtig und bedeutend, dass mit dem neuen, von Kiesler entwickelten Ausstellungssystem eine grundlegende, praktische und ökonomische Lösung zu diesem Problem gefunden worden war.<sup>125</sup>*

Dieses Zitat illustriert deutlich das unterschiedliche Verständnis von Ausstellungs-gestaltung zwischen der aktuellen Präsentation in der Tate Modern und der Auffassung von Theo van Doesburg und Friedrich Kiesler. Die Tate Modern fokussiert und präsentiert van Doesburgs Arbeiten primär im neutralen, weißen Ausstellungsraum - einzig Kieslers *(dis)play* bricht die Gestaltung. Überspitzt wird dieses Moment durch das Detail, dass Kieslers revolutionäres „Leger- und Trägersystem“ sowohl als Kunstwerk gezeigt, aber auch als Ausstellungsarchitektur verwendet wird. Konträr zu Kieslers Auffassung von *(dis)play* wählt diese Schau eine Präsentationsform, die dem seit vierzig Jahren herrschenden Kanon des *white cube* verschrieben ist. Es ist eine Darbietung von Kunstwerken, wie sie sowohl van Doesburg als auch Kiesler stets negiert haben. Diese Ablehnung der dezenten, weißen Fläche und der horizontalen, durchlaufenden Hängung von Objekten resultiert aus der Überzeugung, dass die einzelnen Komponenten einer Ausstellung in einem direkten, sich austauschenden und ineinander übergehenden Dialog stünden: Architektur, Malerei, Skulptur, Raum, Publikum, Licht und Farbe bilden gemeinsam das System des „related ONE“<sup>126</sup> und sind in Kieslers Vision des *(dis)plays* als zusammenschließende Einheit von Inhalt und Gestaltung zu verstehen. Das Ausstellen beinhaltet mehr als nur ein Stellen, Hängen oder Legen. Diese Vorstellung teilt auch der Theoretiker Brian O’Doherty, wenn er 1976 in „Inside the White Cube“ schreibt:

*Wenn Kunst eine kulturelle Funktion hat, die über ihre Eigenschaft hinausgeht, dass sie selbst schon Kultur ist, dann liegt diese auf dem Gebiet der Bestimmung von Raum und Zeit. Der Energieaustausch zwischen verschiedenen Raumkonzepten, die in Kunstwerken Wirklichkeit werden, und dem Raum, den wir besetzen, gehört zu den grundlegenden und bisher kaum begriffenen Kräften der Moderne. Der Raum der modernen Kunst definiert den Status des Betrachters, der Betrachterin neu, fordert sein Selbstverständnis heraus. Es sind die Raumkonzeptionen der*

---

125. Theo van Doesburg, in: Friedrich Kiesler. Architekt – Maler – Bildhauer 1890-1965, Dieter Bogner (Hg.), Wien 1988, S. 273.

126. Friedrich Kiesler, in: Frederick J. Kiesler. Selected Writings, Siegfried Gohr, Gunda Luyken (Hg.), Ostfildern-Ruit 1996, S. 108.

*Moderne und nicht ihre Sujets, welche das Publikum als bedrohlich empfindet. Heute allerdings erhält Raum keine Bedrohungen, schafft keine Hierarchien mehr. Seine Mythologien und seine Rhetorik sind obsolet geworden. Er ist ganz einfach ein undifferenziertes Potential. Dies kommt nicht einer `Degeneration` des Raumes gleich, sondern entspricht der verfeinerten Konvention einer Spätkultur, die ihr Wertrelief im Namen eines höheren Verständnisses von `Freiheit` aufgegeben hat. Raum ist nun nicht mehr die Dimension, in der etwas geschieht, sondern das was geschieht macht den Raum aus.<sup>127</sup>*

Dieser Exkurs in eine aktuelle Neuaufstellung und -interpretation von Friedrich Kieslers „Leger- und Trägersystems“ ist im Rahmen dieser Master Thesis erwähnt, um das Bewusstsein für den inhaltlichen als auch gestalterischen Umgang mit Kieslers *(dis)play* zu schärfen. Ob diese Wiederverwendung des „Leger- und Trägersystems“ in der Doppelfunktion als Kunstwerk und Repräsentationsfläche im Sinne Kieslers umgesetzt wurde, dafür bedarf es einer vertiefenden Analyse, die im Rahmen dieser wissenschaftlichen Arbeit nicht geleistet werden kann.

---

127. Brian O'Doherty, Inside the White Cube, Wolfgang Kemp (Hg.), Berlin 1996, S. 38f.

## 7. Conclusio

Das Ziel dieser Master Thesis ist, den Begriff *(dis)play* im Kontext zu Friedrich Kieslers Gestaltungsdenken neu zu formulieren. Sein *(dis)play* Ansatz wird anhand von drei Teilen aufgerollt und mit Retrospektiven zu seinem Werk als auch mit ausstellungsarchitektonischer Rezeption verglichen.

Der erste Teil stellt die für die Aussage dieser Arbeit grundlegende Frage, nach welchen Parametern dieser Künstler Ausstellung denkt und gestaltet. Kiesler reflektiert in seinem *(dis)play* Verständnis die gleichwertige Verknüpfung von Inhalt und Gestaltung und konzipiert ausstellungstechnologische Grundsätze wie „Mobilität“, „Interaktion“ und „Inszenierung“ von Anfang an mit. Ein BesucherInnenrundgang ist in seinem Sinne ein durch Spannungen und interaktive Momente inszeniertes Erlebnis, das einer Narration von Anfang über Höhepunkte bis zum Ende folgt. Raum, Kunstwerk, Publikum, Licht, Sound und Farbe definieren als Protagonisten das gemeinsame Ganze: Die Ausstellung versteht sich als temporäres *play*.

Im zweiten Teil der Master Thesis werden Retrospektiven zu Kieslers Oeuvre mit seinem Gestaltungsdenken verglichen. Wird seine Auffassung von *(dis)play* darin reflektiert? In der Gegenüberstellung der beiden Retrospektiven von 1988 und 1997 wird Inhalt und Gestaltung während des Ausstellungsprozesses zusammengeführt. Die „Unendlichkeit“ dient sowohl 1988 als auch 1997 als inhaltlicher Leitfaden, gestalterisch jedoch wird das „unendliche Fließen“ und die Präsentation des „Endless House“ Modells auf unterschiedliche Art und Weise inszeniert und rezipiert. 1988 ist die Zusammenführung von Kunstwerk, Raum, BetrachterInnen, Sound, Farbe und Licht nur im Ansatz reflektiert worden, 1997 jedoch wird Kieslers *(dis)play* Gedanke realisiert: das Publikum taucht in eine Totalwelt mit dramaturgischer Inszenierung ein.

Der dritte Teil widmet sich der Frage nach einer *(dis)play* Rezeption im Schaffen zeitgenössischer Ausstellungsarchitekten. Lars Spuybroek inszeniert die Metaebene „Unendlichkeit“ mit einer rhythmisierten, biomorphen Struktur im Raum, er lässt das Publikum in sein *(dis)play* als konstituierende Protagonisten des dramaturgischen Gesamten aufgehen. Christian Prasser rezipiert in seinen Ausstellungsarchitekturen sehr gezielt Kieslers Verständnis von *(dis)play* durch flexible, interaktive und inszenierte Details

und begreift Ausstellung als dramaturgisches Ganzes im Sinne von Kieslers *play*.

Der Exkurs in eine aktualisierte Präsentation von Kieslers Ausstellungsarchitektur, nämlich sein „Leger- und Trägersystem“ in der Tate Modern (London 2010), soll ein kritisches Bewusstsein für das Ausstellen und Zeigen schaffen.

Die zentrale Erkenntnis dieser Arbeit ist die Einsicht, dass Kiesler (*dis*)*play* als Verknüpfung von Inhalt und Gestaltung in einem gleichberechtigten, reziprok austauschenden Verhältnis versteht. Sein Gestaltungsdenken begreift Ausstellung als *play*, in dem Kunstwerk, Publikum, Raum, Sound, Licht, Farbe und Text zu einer gemeinsamen Einheit beitragen: Ausstellung wird inhaltlich, aber auch gestalterisch erfahrbar gemacht. Das am Anfang der Arbeit genannte Zitat Friedrich Kieslers wird an dieser Stelle nochmals wiederholt, um sein Gestaltungsdenken als sich unendlich fortsetzenden Prozess zu manifestieren: „Das Melos der Idee ist der Atem der Gestaltung.“<sup>128</sup>

---

128. Friedrich Kiesler, in: Barbara Lesák, Die Kulisse explodiert. Friedrich Kieslers Theaterexperimente und Architekturprojekte 1923-1925, Wien 1988, S. 63f.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

Contemporary Art Applied to the Store and its Display, New York 1930.

Notes on Architecture. The Space House, in: Hound and Horn, März 1934.

Design Correlation. Animals and Architecture, in: Architectural Record (Nr. 81), April 1937, S.87f.

Design Correlation towards Prefabrication of Folk-Spectacles, in: Architectural Record, Juni 1937, S. 93f.

Correalism. Biotechnique. A New Approach to Design, Typoskript/Archiv der Kiesler Stiftung Wien, 1938.

Architecture as Biotechnique, in: Architectural Record, September 1939, S. 60f.

On Correalism and Biotechnique. Definition and Text of a New Approach to Building Design, in: Architectural Record 86/3, September 1939 (Reprint).

Art and Architecture. Notes on the Spiral-theme in Recent Architecture, in: Partisan Review, 1946, S. 98f.

Economy and Exuberance, Typoskript 1947, Archiv der ÖFLKS Wien, o.S.

Pseudo-Functionalism in Modern ARchitecture, in: Partisan Review, 1949, S. 733f.

Manifeste du Correalisme, in: L'Architecture d'Aujhourd'hui, Paris 1949, o.S.

The Art of Architecture for Art, in: Art News, vol. 56/no. 6, Oktober 1957, S. 38f.

Design in Continuity, in: Architectural Forum, Oktober 1957, S. 126f.

Is today's Artist with or against the Past?. Interview mit Friedrich Kiesler, in: Art News, vol. 57/no. 5, September 1958, S.38f.

Notes on Architecture as Sculpture (1964), in: Art in America, Mai-Juni 1966.

Second Manifesto on Correalism, in: Art International, März 1965.

## **Sekundärliteratur**

Bruce ALTSHULER, *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*, New York 1994.

Bruce ALTSHULER, *Salon to Biennial*, London 2008.

*Alternative Art New York*, Juli AULT, Martin BECK (Hg.), Minneapolis/London 2002.

Alfred H. BARR Jr., *What is modern Painting?*, New York 1947.

Dieter BOGNER, *Friedrich Kiesler 1890 – 1965. Inside the Endless House*, Wien/Köln/Weimar 1997.

Dieter BOGNER, *Staging Works of Art. Frederick Kiesler's Exhibition Design 1924-1957*, in: Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler. *The Story of Art of This Century*, Susanne DAVIDSON, Philipp RYLANDS (Hg.), New York 2004, S. 35 – 49.

Benjamin H. BUCHLOH, *New-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Massachusetts 2000.

Nicolas CALAS, *Bloodflames 1947*, New York 1947.

*Curating Critique*, Marianne HEIGENHEER (Hg.), Frankfurt am Main 2007.

*Design bestimmt das Bewusstsein. Ausstellungen und Museen im Spannungsfeld von Inhalt und Ästhetik*, Karl STOCKER, Heimo MÜLLER (Hg.), Wien 2003.

*Displayer 03*, HfG KARLSRUHE (Hg.), 2009.

Emily GENAUER, *Art and Antiques – Pictures on Ceilings*, in: *New York World Telegram*, Saturday, March 8, 1947.

Cynthia GOODMAN, *Die Kunst revolutionärer Ausstellungstechnik*, in: *Friedrich Kiesler. Architekt – Maler – Bildhauer 1890-1965*, Dieter BOGNER (Hg.), Wien 1988, S. 273 – 285.

Walter GRASSKAMP, *Ist die Moderne eine Epoche?*, München 2002.

Clement GREENBERG. *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, Karlheinz LÜDEKING (Hg.), Dresden 1997.

Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler. *The Story of Art of This Century*, Susanne

DAVIDSON, Philipp RYLANDS (Hg.), New York 2004.

Helen HARRISON, Ideal Museum for the Paintings of Jackson Pollock 1949/50, New York 1998.

In, mit und zwischen den Räumen, Doris BERGER (Hg.), Frankfurt am Main 2003.

Lewis KACHUR, Displaying the Marvelous, Cambridge/Massachusetts 2001.

Frederick Kiesler, GALERIE NÄCHST ST. STEPHAN (Hg.), Wien 1975.

Friedrich Kiesler. Architekt – Maler – Bildhauer 1890-1965, Dieter BOGNER (Hg.), Wien 1988.

Frederick Kiesler, Lisa PHILIPPS (Hg.), New York 1989.

Frederick Kiesler. 1890-1965, Yehuda SAFRAN (Hg.), London 1989.

Frederick Kiesler. Artiste-Architecte, Centre Pompidou, Paris 1996.

Frederick J. Kiesler. Selected Writings, Siegfried GOHR, Gunda LUYKEN (Hg.), Ostfildern-Ruit 1996.

Frederick Kiesler. 1890-1965. En el interior del endless house, Valencia 1997.

Frederick J. Kiesler. Endless Space, Dieter BOGNER, Peter NOEVER (Hg.), Wien/Ostfildern-Ruit 2001.

Friedrich Kiesler: Endless House 1947-1961, Friedrich Kiesler Stiftung Wien und Museum für Moderne Kunst/Frankfurt am Main (Hg.), Ostfildern-Ruit 2003.

Friedrich Kiesler. Designer, Monika PESSLER (Hg.), Ostfildern-Ruit 2005.

Gottfried KORFF, Museumsdinge. Deponieren – exponieren, Köln/Weimar/Wien 2007.

Kunst des Ausstellens, Hans Dieter HUBER (Hg.), Ostfildern-Ruit 2002.

Die Kunst des Ausstellens, Bernd KLÜSER, Katharina HEGEWISCH (Hg.), Frankfurt am Main 1991.

Barbara LESÁK, Railway-Theater und Raumbühne, in: Friedrich Kiesler. Architekt – Maler – Bildhauer 1890-1965, Dieter BOGNER (Hg.), Wien 1988, S. 256 – 262.

Barbara LESÁK, Die Kulisse explodiert. Friedrich Kieslers Theaterexperimente und Architekturprojekte 1923-1925, Wien 1988.

Henry MCBRIDE, Modernism Rampant – The New Sculptors and the New Painters Exalt the New Freedoms, in: ART, Friday, March 7th, 1947.

Sharon MACDONALD, The Politics of Display. Museums, Science, Culture, London 1998.

Modelling Space, Monika PESSLER (Hg.), Wien 2009.

Museumstechnik, Jürg STEINER (Hg.), Berlin 2003.

Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes, Joachim BAUR (Hg.), Bielefeld 2010.

Neue Ausstellungsgestaltung. New Exhibition Design 01, Uwe J. REINHARDT, Philipp TEUFEL (Hg.), Ludwigsburg 2008.

Julia NOORDEGRAAF, Strategies of Display, Rotterdam 2004.

Brian O'DOHERTY, Inside the White Cube, Wolfgang Kemp (Hg.), Berlin 1996.

In the Place of Public Sphere, Simon SHEIKH (Hg.), Berlin 2005.

The Politics of Display. Museums, Science, Culture, Sharon MACDONALD (Hg.), New York/London 1998.

Jackson Pollock. Interviews. Articles and Reviews, Pepe KARMEEL (Hg.), New York 1999.

Len Pitkowsky on Frederick Kiesler: His Medium was Space, Monika PESSLER (Hg.), 02/2009.

Juliane REBENTISCH, Ästhetik der Installation, Frankfurt am Main 2003.

Judith REED KAYE, Kiesler, the Tent-Maker, in: Art Digest, New York, vol. 21, no. 12, March 15th 1947.

Re-Visionen des Displays. Ausstellungs-Szenarien, ihre Lektüren und ihr Publikum, Jennifer JOHN, Dorothee RICHTER, Sigrid SCHADE (Hg.), Zürich 2008.

Julie H. REISS, From Margin to Center. The Spaces of Installation Art, Massachusetts 1999.

Martica SAWIN, Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School, Cambridge/Massachusetts 1995.

Seiteneingänge. Museumsidee & Ausstellungsweisen, Roswitha MUTTENTHALER, Herbert POSCH, Eva STURM (Hg.), Wien 2000.

Mary Anne STANISZEWSKI, *Believing Is Seeing. Creating the Culture of Art*, New York 1995.

Mary Anne STANISZEWSKI, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge/Massachusetts 1998.

*The Space In Between. Kiesler's Galaxies*, Monika PESSLER (Hg.), 03/2009.

*Stationen der Moderne*, Eberhard ROTERS (Hg.), Berlin 1998.

Ad REINHARDT, *Neo-Surrealists Take Over a Gallery*, in: *PM*, Tuesday, March 11, 1947.

*Vision Machine*, Musée des Beaux-Arts de Nantes (Hg.), Paris 2000.

Antonia WUNDERLICH, *Der Philosoph im Museum. Die Ausstellung „Les Immatériaux“ von Jean François Lyotard*, Bielefeld 2008.

## Abbildungsverzeichnis

1. Diagramm für „Mobile Home Library“ von Friedrich Kiesler, aus: Architectural Record, September 1939
2. Friedrich Kiesler, „Galaxy F.“, Pastell, Kreide auf Papier mit Holz, 195 x 162 x 17 cm, Anfang 1960er Jahre
3. Friedrich Kiesler sitzend in seiner Installation der „Horse Galaxy“, 1954, Sidney Janis Gallery, New York
4. Friedrich Kiesler, „Leger- und Trägersystem“ für die „Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik“, Wien 1924
5. Friedrich Kiesler, „City in Space“ auf der „Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes“, Paris 1925
6. Einblick in die Surrealistische Galerie in Peggy Guggenheims „Art of This Century“, New York 1942
7. Einblick in die Ausstellung Surréalisme en 1947, „Salle des Superstitutions“ (Saal des Abergläubens), Galerie Maeght, Paris 1947
8. Einblick in die Ausstellung „Bloodflames“, Hugo Gallery, New York 1947
9. Einblick in die World House Gallery, New York, 1956/57
10. „Anti Tabou Figure“, „Salle de Superstition. Exposition Internationale du Surréalisme“, Galerie Maeght, Paris 1947
11. Friedrich Kiesler, „Totem for All Religions“, „Salle des Superstition“, Paris 1947
12. Friedrich Kiesler, „Leger-Typ“, Wien 1924
13. Friedrich Kiesler, „Träger-Typ“, Wien 1924
14. Einblick in die Abstrakte Galerie, „Art of This Century“, New York 1942
15. Einblick in die Kinetische Galerie, „Art of This Century“, New York 1942
16. Friedrich Kiesler mit Marcel Duchamp, André Breton, Piet Mondrian, Fernand Léger u.a., New York 1941
17. System zur Befestigung von Bildern in der Surrealistischen Galerie, „Art of This Century“, New York 1942
18. Studie für die Präsentation von Skulptur in „Art of This Century“, New York 1942
19. Einblick in die Tageslichtgalerie, „Art of This Century“, New York 1942
20. Pater Noster für die Werke Paul Klees, „Art of This Century“, New York 1942
21. Einblick in die Ausstellung „Bloodflames“, Hugo Gallery, New York 1947
22. Einblick in die Ausstellung „Bloodflames“, 1947
23. Einblick in die Ausstellung „Bloodflames“, 1947
24. Einblick in die Ausstellung „Bloodflames“, 1947
25. Axonometrische Skizze für die Ausstellung „Bloodflames“, Umschlagsseite des Katalogs, 1947
26. Studie zur Wandgestaltung, „Bloodflames“, 1947
27. Einblick in die Ausstellung „Friedrich Kiesler – Visionär, 1890–1965“, Museum des 20. Jahrhunderts, 1988

28. Einblick in die Ausstellung „Friedrich Kiesler – Visionär, 1890–1965“, Museum des 20. Jahrhunderts, 1988
29. Einblick in die Ausstellung „Friedrich Kiesler – Visionär, 1890–1965“, Museum des 20. Jahrhunderts, 1988
30. Einblick in die Ausstellung „Friedrich Kiesler – Visionär, 1890–1965“, Museum des 20. Jahrhunderts, 1988
31. Einblick in die Ausstellung „Friedrich Kiesler – Visionär, 1890–1965“, Museum des 20. Jahrhunderts, 1988
32. Schwebende Sockel in der Ausstellung „Friedrich Kiesler – Visionär, 1890–1965“, Museum des 20. Jahrhunderts, 1988
33. Geneigte Bilderhangung in der Ausstellung „Friedrich Kiesler – Visionär, 1890–1965“, Museum des 20. Jahrhunderts, 1988
34. Vergrößerte „Anti Tabou Figure“ in der Ausstellung „Friedrich Kiesler – Visionär, 1890–1965“, Museum des 20. Jahrhunderts, 1988
35. Vergrößerte „Anti Tabou Figure“ und Werke zur Biographie Friedrich Kieslers in der Ausstellung „Friedrich Kiesler – Visionär, 1890–1965“, Museum des 20. Jahrhunderts, 1988
36. Modell „Endless House“ in der Ausstellung „Friedrich Kiesler – Visionär, 1890–1965“, Museum des 20. Jahrhunderts, 1988
37. Modell „Endless House“ in der Ausstellung „Friedrich Kiesler – Visionär, 1890–1965“, Museum des 20. Jahrhunderts, 1988
38. Einblick in die Ausstellung „Friedrich Kiesler. Das Archiv des Visionärs“, Historisches Museum der Stadt Wien, 1997/1998
39. Einblick in die Ausstellung „Friedrich Kiesler. Das Archiv des Visionärs“, Historisches Museum der Stadt Wien, 1997/1998
40. Einblick in die Ausstellung „Friedrich Kiesler. Das Archiv des Visionärs“, Historisches Museum der Stadt Wien, 1997/1998
41. Vitrinencours in der Ausstellung „Friedrich Kiesler. Das Archiv des Visionärs“, Historisches Museum der Stadt Wien, 1997/1998
42. Ungerahmte Archivalien in der Ausstellung „Friedrich Kiesler. Das Archiv des Visionärs“, Historisches Museum der Stadt Wien, 1997/1998
43. Friedrich Kiesler, „Endless House“, Modell 1959, Museum of Modern Art, New York
44. „Wet Grid“, Ausstellungsarchitektur von Lars Spuybroek für die Ausstellung „Vision Machine“ im „Musée des Beaux-Arts Nantes“, 1999/2000
45. „Wet Grid“, Ausstellungsarchitektur von Lars Spuybroek für die Ausstellung „Vision Machine“ im „Musée des Beaux-Arts Nantes“, 1999/2000
46. Blick auf die Ausstellungsarchitektur „Wet Grid“ von Lars Spuybroek für die Ausstellung „Vision Machine“ im „Musée des Beaux-Arts Nantes“, 1999/2000
47. Studie für die „Russian-American Exhibition“, New York 1945, Moskau 1947
48. „Wet Grid“, Ausstellungsarchitektur von Lars Spuybroek für die Ausstellung „Vision Machine“ im Musée des Beaux-Arts Nantes, 1999/2000
49. Entwurf für eine Ausstellungs-gestaltung im „American Museum of Natural History“, New York, 1944
50. „Bucephalus“ von Friedrich Kiesler, 1964

51. Friedrich Kiesler im Inneren des „Bucephalus“, 1964
52. „Re-edition“ der Friedrich Kiesler Möbel, Ausstellungsgestaltung von Christian Prasser, in Kooperation mit den Wittmann Möbelwerkstätten und der Österreichischen Friedrich und Lillian Kiesler Privatstiftung, 2005
53. Fotografie Friedrich Kiesler auf der Tabelle zu seiner correalistischen Theorie, um 1939/40
54. Aufbauplan zur Ausstellungsgestaltung „Re-Edition“ von Christian Prasser, 2005
55. Christian Prassers Ausstellungsgestaltung für „Lorenzo da Ponte“, Jüdisches Museum Wien, 2006.
56. Christian Prassers Ausstellungsgestaltung für „Musik und Dichtung“, Jüdisches Museum Wien, 2002/03
57. Christian Prassers Ausstellungsgestaltung für „Musik und Dichtung“, Jüdisches Museum Wien, 2002/03
58. Christian Prassers Ausstellungsgestaltung für „Quasi una Fantasia“, Jüdisches Museum Wien, 2003
59. Christian Prassers Ausstellungsgestaltung für „Quasi una Fantasia“, Jüdisches Museum Wien, 2003
60. Christian Prasser Ausstellungsgestaltung für „Otto Muehl“, MAK, 2004
61. Friedrich Kieslers „Leger- und Trägersystem“ rekonstruiert für die Ausstellung „Van Doesburg and the International Avant-Garde“, Tate Modern London, 2010

Das Abbildungsmaterial, das sich auf Friedrich Kiesler und seine künstlerischen Arbeiten bezieht, unterliegt dem folgenden Copyright: © Österreichischen Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung.

## Kurzbiographie Friedrich Kiesler (1890-1965)

- 1890 Friedrich Kiesler wird am 22. September in Czernowitz, der heutigen Ukraine geboren.
- 1908-09 Kiesler studiert an der Technischen Hochschule und der Akademie der bildenden Künste in Wien.
- 1920 Kiesler heiratet am 19. August die Philologie-Studentin Stefi Frischer in der Wiener Synagoge.
- 1918 Beginn seiner Galaxy-Malerei, die er 1949 wieder aufgreift.
- 1923 Kiesler entwirft sein erstes Bühnenbild für das Theaterstück W.U.R. von Karel Capek in Berlin.
- 1924 Kiesler gestaltet und konzipiert im Wiener Konzerthaus die „Internationale Ausstellung moderner Theatertechnik“. Er entwirft seine „Raumbühne“ und gestaltet die gesamte Ausstellungsarchitektur „Leger und Trägersystem“.
- 1925 Joseph Hoffmann beauftragt Kiesler, die Österreichische Theatersektion auf der Pariser Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes einzurichten. Seine Ausstellungstechnologie „City in Space“ ist die Vision einer schwebenden Stadt der Zukunft.
- 1926 Friedrich und Stefi Kiesler übersiedeln nach New York, am 27. Februar wird die „International Theatre Exposition“ im Steinway Building eröffnet.
- 1929 Konzeption und Bau des „Film Guild Cinema“ in New York.
- 1930 Kiesler erhält die Architekturlizenz des Staates New York und gründet das Planungsbüro Planners Institute Inc.
- 1931 Mit seinem Entwurf für ein Doppeltheater für Woodstock gewinnt Kiesler einen Wettbewerb gegen Frank Lloyd Wright. Das Projekt wird nicht realisiert.
- 1932 Kiesler beteiligt sich an der Ausstellung „Modern Architecture: International Exhibition“ von Philip Johnson und Henry-Russel Hitchcock im Museum of Modern Art in New York. Er ist Mitglied der Designervereinigung AUDAC. Beginn seiner langjährigen Freundschaft mit Arshile Gorky und Kontakte zu anderen Vertretern der surrealistischen Kunst.

- 1933-1957 Kiesler ist Direktor für Bühnenbild an der „Juilliard School of Music“.
- 1933 Kiesler entwirft das „Space House“, ein 1:1 Modell für ein Einfamilienhaus. Erstmals verwendet er bei diesem Projekt ein biomorphes Formenvokabular. In der Folge entstehen Entwürfe für Möbel sowie die Einrichtung der Wohnung Charles Mergentine.
- 1937 Gründung des „Laboratory for Design Correlation“ an der „School of Architecture“ der Columbia University, New York. Gemeinsam mit den Studenten arbeitet Kiesler an der „Mobile Home Library“ und an der „Vision Machine“. Intensivierte Auseinandersetzung mit seiner Theorie des Correalismus.
- 1942 Im Auftrag Peggy Guggenheims entwirft Kiesler eine neuartige Ausstellungstechnologie für „Art of This Century“, New York.
- 1947 Im März wird „Bloodflames“ in der Hugo Gallery, New York ausgestellt. Im Sommer 1947 konzipiert Kiesler gemeinsam mit Marcel Duchamp die Surrealistenausstellung in der Galerie Maeght in Paris, Kiesler gestaltet die „Salle de Superstition“.  
Im Juni 1949 veröffentlicht „L`Architecture d`Aujourd`hui“ erstmals Kieslers Manifeste du Corréalisme. Die Malerei und die Skulptur gewinnen an Bedeutung in Kieslers künstlerischem Werk.
- 1950 In der Kootz Gallery wird das erste Modell des „Endless House“ ausgestellt.
- 1951 Kiesler zeigt sein skulpturales Werk in einer Personale im Museum of Modern Art in New York aus.
- 1954 Die Sidney Janis Gallery in New York präsentiert erstmals Kieslers „Galaxies“.
- 1957 Friedrich Kiesler und Armand Bartos konzipieren gemeinsam die „World House Gallery“. Ein gemeinsames Konzept für den „Shrine of the Book“ in Jerusalem - eine Aufbewahrungsstätte für die, am Toten Meer gefundenen,

alttestamentarischen Schriftrollen - entsteht.

- 1960 Das große Modell des „Endless House“, das 1958/59 entstanden ist, wird im Museum of Modern Art im Rahmen der Ausstellung „Visionary Architecture“ gezeigt.
- 1961 Im Auftrag der „Ford Foundation“ entwirft Kiesler Pläne und ein Modell für das „Universal Theatre“. Die Leo Castelli Gallery präsentiert Kieslers „Shell Sculptures“ and „Galaxies“.
- 1962 Für Jane Owen erarbeitet Kiesler ein Konzept für eine „Grotto for Meditation“ in New Harmony, Indiana.
- 1964 Kieslers Personale „Environmental Sculptures“ findet im Guggenheim Museum, New York statt. Am 9. März erleidet Kiesler einen Herzinfarkt. Am 26. März heiratet er im Spital Lillian Olinsey.
- 1965 Im April wird der „Shrine of the Book“, Kieslers einzig realisiertes Bauwerk, in Jerusalem eröffnet. Am 27. Dezember stirbt Friedrich Kiesler in New York.

## Lebenslauf

### Mag. Agnes Hannes

\*1982 in Wien

Porzellangasse 22/9, 1090 Wien

0043 650 911 99 42

agneshannes@hotmail.com

in Konzeption und Projektleitung bei checkpointmedia AG und als freie Kuratorin tätig

## Ausbildung

- 2008-2010 ecm | educating curating managing  
postgradualer Masterlehrgang, Universität für angewandte Kunst, Wien
- 2006 Studium der Kunstgeschichte  
mit Auszeichnung abgeschlossen
- 2000 Beginn der Studien  
Kunstgeschichte, Universität Wien  
Handelwissenschaften, Wirtschaftsuniversität Wien

## inhaltliches und organisatorisches Projektmanagement

- 2010 Das Große Welttheater. 90 Jahre Salzburger Festspiele,  
checkpointmedia AG, Salzburg
- 2009 Der Traum einer Sache. Social Design zwischen Utopie  
und Alltag | Universität für angewandte Kunst, Wien
- 2009 Haydn explosiv | Schloss Esterházy, Eisenstadt
- 2006-2007 bogner.cc Museumsplanung, Wien

## Kuratorium

- 2010/12 Bezugssystem *(dis)play* | periscope, Salzburg
- 2010/06 *(dis)play* | Oberösterreichischer Kunstverein, Linz
- 2010/01 Tapetenwechsel 01, Wien
- 2009/08 Recorded Painting | periscope, Salzburg
- 2009/02-05 Display: Objekt – Raum - BetrachterIn | IG Bildende Kunst, Wien

## Kulturvermittlung

- seit 2004 Bank Austria Kunstforum, Leopold Museum, Liechtenstein Museum

## Wissenschaftliche Studienarbeiten

- 2005 Ausstellungstechnologie und Avantgarde – Das interaktive  
Gesamtkunstwerk „Bloodflames 1947“ von Friedrich Kiesler,  
Diplomarbeit bei O. Univ.- Prof. Dr. Friedrich Teja Bach, Universität Wien