

Friedrich Kiesler Architekt Künstler Visionär



Berliner Festspiele
Martin-Gropius-Bau

Österreichische Friedrich und Lillian **Kiesler-Privatstiftung**

Friedrich Kiesler

Architekt

Künstler

Visionär

Herausgeber Gerd Zillner Peter Bogner Dieter Bogner

Prestel München London New York

Corréalisme



Que l'art cherche à la fois à saisir et à peindre
l'art, les expériences nouvelles
d'admission, le premier ou
le second degré.

Que l'art cherche l'art contemporain, les motifs,
l'art appartient à ce cas, à la culture,
au peuple, les matériaux sont
modernes, les motifs sont les faits
et les faits.

Que l'art cherche à saisir et à peindre
de nouveaux faits, de nouveaux
faits.

Que l'art cherche l'art moderne, les motifs
de l'art moderne, les motifs
de l'art moderne, les motifs
de l'art moderne.

Que l'art cherche la culture d'un des jours,
de l'art moderne, les motifs
de l'art moderne, les motifs
de l'art moderne.

Que l'art cherche à saisir et à peindre
de nouveaux faits, de nouveaux
faits, de nouveaux faits, de nouveaux
faits.

Que l'art cherche à saisir et à peindre
de nouveaux faits, de nouveaux
faits, de nouveaux faits, de nouveaux
faits.

Que l'art cherche à saisir et à peindre
de nouveaux faits, de nouveaux
faits, de nouveaux faits, de nouveaux
faits.

Que l'art cherche à saisir et à peindre
de nouveaux faits, de nouveaux
faits, de nouveaux faits, de nouveaux
faits.

Que l'art cherche à saisir et à peindre
de nouveaux faits, de nouveaux
faits, de nouveaux faits, de nouveaux
faits.



**Thomas Oberender und Gereon Sievernich
Vorwort 7**

**Hani Rashid und Peter Bogner
Grußwort 9**

**Gerd Zillner | Peter Bogner | Dieter Bogner
Einführung 11**

**Gerd Zillner
Friedrich Kiesler: Biografie 15**

Friedrich Kiesler: Projekte 36

Verzeichnis der ausgestellten Objekte 216

Bibliografie und Textquellen 229

Personen- und Sachregister 236

Bildnachweis 239



Nur ein einziges Gebäude kann Friedrich Kiesler realisieren: den *Shrine of the Book* (1965) als Teil des Israel-Museums in Jerusalem. Die berühmten Schriftrollen aus Qumran am Toten Meer sind dort ausgestellt. Ein grandioser Bau. Und doch ist Friedrich Kiesler, geboren 1890 in Czernowitz, einer der visionärsten Architekten und Designer. Wegweisend seine Gestaltung jener Galerie *Art of This Century* (1942), die Peggy Guggenheim nach ihrer Flucht mit Max Ernst aus Europa in New York einrichtet und in der viele Künstler ausstellen, die vor den Nazis geflohen waren. Auch in Berlin erinnert man sich gut an Friedrich Kiesler – hier feiert er mit einem elektromechanischen Bühnenbild für Karel Čapeks *W.U.R. (Werstands Universal Robots)* 1923 seinen ersten großen Erfolg im Theater am Kurfürstendamm. Ein Jahr später sorgt er in Wien mit der Ausstellungsgestaltung für die von ihm auch kuratierte *Internationale Ausstellung neuer Theater-technik* und seiner *Raumbühne* als zentrales Ausstellungsstück ein weiteres Mal für Furore. 1925 wird er von Josef Hoffmann eingeladen, die österreichische Theatersektion für die *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* in Paris zu gestalten. Diesen Auftrag nutzt er, um seine Zukunftsvision einer frei schwebenden Stadt, die *Raumstadt*, zu präsentieren. 1926 fährt er nach New York, um ein weiteres Mal eine *International Theatre Exposition* zu organisieren. Mit dem Film Guild Cinema entwirft Kiesler 1929 in New York eine Ikone der modernen Kinoarchitektur, die dank zusätzlicher Projektionen an Seitenwände und Decke des Auditoriums einen frühen Versuch von Virtual Reality darstellt. Von 1937 bis 1941 leitet er das *Laboratory for Design Correlation* an der Columbia University in New York. Es gibt kaum etwas, das Kiesler nicht ausprobiert hätte: Bühnenbild und Ausstellungsgestaltung, Schaufenster, Filmtheater und Theaterbühnen. Schach spielt er mit Marcel Duchamp. Eine Ikone ist sein *Endless House* (1950/59), das zwar nie gebaut, 1960 jedoch im MoMA als maßstabsgerechtes Modell ausgestellt wird und bis heute zu den Geniestreichen der Architekturgeschichte zählt. Sein künstlerischer Ansatz sprengt alle Kunstgattungsgrenzen, sein Konzept eines endlos fließenden Raumes und seine ganzheitliche Designtheorie des »Correalismus« zählen zu den anregendsten Visionen des 20. Jahrhunderts. Die Namen seines Freundeskreises in den USA lesen sich wie ein *Who's who* der Avantgarde, und der Tod des noch im hohen Alter äußerst radikalen und inspirierenden Künstlers 1965 in New York löst in der Kunstwelt tiefe Betroffenheit aus. Der Martin-Gropius-Bau widmet dem Universalkünstler Friedrich Kiesler eine große Ausstellung, in der das vielschichtige Œuvre im Sinne einer Archäologie der Moderne in all seinen Facetten erstmals auch in Deutschland vorgestellt wird. Unser Dank gilt der Österreichischen Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung in Wien und ihrem Präsidenten Hani Rashid. Kuratiert haben die Ausstellung Dieter Bogner, Gründungspräsident, Peter Bogner, Direktor, und Gerd Zillner, Archivar und leitender Wissenschaftler. Ihnen allen danken wir für die gute und intensive Kooperation.

Thomas Oberender
Berliner Festspiele
Intendant

Gereon Sievernich
Martin-Gropius-Bau
Direktor



Friedrich Kiesler ist einer der wenigen Künstler, die es vermögen, das 20. mit dem 21. Jahrhundert zu verbinden: Er spannt mit seinem Leben und Wirken den Bogen vom Beginn der Moderne in Mitteleuropa bis zur nordamerikanischen Avantgarde der Nachkriegszeit, vom Bauhaus zum Dadaismus und Surrealismus, schließlich zur Pop-Art mit Andy Warhol. Seine Raumkonzepte finden sich in der zeitgenössischen Architektur wieder. Seine allen Traditionen zuwiderlaufenden Ausstellungs- und Bühnengestaltungen verbinden ihn gleichermaßen mit dem gegenwärtigen Theater wie mit dem laufenden Diskurs über das Verhältnis von Kunst und deren Präsentation.

Ebenso wie etwa Paul Celan und Rose Ausländer stammt Kiesler aus dem Mikrokosmos Czernowitz, dessen scheinbar offene Gesellschaft wohl den Grundstein für sein späteres kosmopolitisches Wirken legte. Kieslers Studienort Wien war 1908 eine Stadt der Künste, der Musik, der Philosophie und Psychologie, geprägt von Persönlichkeiten wie Sigmund Freud, Ludwig Wittgenstein und Arnold Schönberg. Sie schufen Werke und Visionen, die in Denk- und Handlungsweisen bis heute nachwirken und fortgeführt werden. In den fruchtbaren frühen 1920er-Jahren war Wien nicht mehr das Zentrum der Kultur weltweit. Kiesler war mittlerweile in Berlin, Paris und New York – den Metropolen der Moderne – präsent. Berlin wurde zum kulturellen Drehkreuz zwischen West und Ost. Hier trafen sich Künstler aus Deutschland, den Niederlanden und Osteuropa. Gemeinsam war ihnen das Bekenntnis zu einem gesellschaftlichen Auf- und Umbruch durch künstlerisches Tun, das alle Medien durchdringen sollte. Sowohl die revolutionären Konzepte aus Russland als auch das Bauhaus beeindruckten Kiesler nachhaltig.

Eine neue Wahrnehmung Kieslers in Europa erfolgte erst in den späten 1950er-Jahren durch die junge Architektenszene. 1988 war die erste große Einzelausstellung nach seinem Tod in Wien zu sehen, internationale Präsentationen folgten 1989 in New York und 1996 in Paris. Im neuen Jahrtausend gab es unter anderem große Schauen in Stockholm, mehrmals in New York und zuletzt 2016 im MAK in Wien. Die Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung forciert seit ihrer Gründung im Jahr 1997 die Erforschung und Präsentation des Lebens und Werks des Universalkünstlers: Diese Ausstellung soll einen neuen Blick auf die scheinbar unendlich vielen Aspekte eröffnen, die sich aus dem einzigartigen »correalistischen Schaffen« Friedrich Kieslers ergeben. Die Ausstellung im Martin-Gropius-Bau und die vorliegende Publikation ermöglichen die Erschließung der modellhaften Vorstellungen dieses Visionärs und das Verständnis seiner »Idee von Raum« in ihrer Wirkung auf die gegenwärtige Malerei, Skulptur und Architektur.

Es gilt, einen großen Dank seitens der Kiesler Stiftung, ihres Vorstands und Teams an den Direktor des Martin-Gropius-Baus, Professor Gereon Sievernich, und seine Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter auszusprechen. Diese Ausstellung in Berlin – in einer für Kiesler prägenden Stadt – möge für die Wahrnehmung und aktuelle Rezeption des Werks neue Impulse setzen.

Hani Rashid
Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung
Präsident

Peter Bogner
Direktor



KIESLER DEMONSTRATES HOW TO LIVE WITHIN HIS SPACE-SCULPTURE "GALAXY." STRUCTURE, 12 FEET HIGH, IS HELD TOGETHER WITH ROPE, WOOD PEGS

'Meant To Be Lived In'

A DESIGNER-SCULPTOR DISPOSES OF ONE OF HIS 'GALAXIES' FOR \$4,500

For most of his 59 years, Vienna-born Architect Frederick Kiesler has been obsessed with his concepts of space and has designed what he calls space-theaters, space-scenery, space-cities, space-houses (p. 32). Now, venturing into art, he has produced the spiny space-sculpture above which he calls *Galaxy*, because it consists

of "divergent chunks of matter, held together yet apart . . . like galactic structures" in outer space. Kiesler, who names many of his works "*Galaxy*" (next page), made this one out of odd pieces of knotty pine and fir which he carved into shapes resembling strange primeval fish. It is, insists Kiesler, "a practical sculpture . . .

both to be lived with and within." People are supposed to sit on it, recline on it, relax in it. To give it a try, Nelson Rockefeller recently bought *Galaxy* for \$4,500, plans to install it in a pine grove on his country estate. At present it is on view in an exhibition of 15 American artists at New York's Museum of Modern Art.

Berlin 1923! Friedrich Kieslers techno-futuristisches Bühnenbild für Karel Čapeks Theaterstück *W.U.R.* wird von der in Berlin versammelten künstlerischen Avantgarde begeistert aufgenommen. Nach heutigem Wissensstand betritt Kiesler damit erstmals die Bühne der europäischen Avantgarde und dies sofort mit nachhaltigem Erfolg. Zu den Gratulanten gehören unter anderem Theo van Doesburg, László Moholy-Nagy und Hans Richter. Im *Berliner Tageblatt* erscheint am 1. Juni 1923 Kieslers erstes im Tonfall dadaistisches Manifest, in dem er eine radikale Erneuerung des Theaters fordert. Im Zentrum seiner Forderungen steht die Überwindung der Grenzen zwischen allen Kunstgattungen und aller neuen Stil Kategorien: »Die Künste«, heißt es dort, »Malerei, Plastik, Architektur, Musik, das Wort, der Tanz, besonders die bildenden Künste als individualistische Gestaltungsformen müssen aus dem Theater verschwinden. Sie müssen ihren Selbstständigkeitscharakter verlieren, um Teil einer Bühnentalität werden zu können.«¹

Bereits in diesen Forderungen ist Kieslers transdisziplinäres Gestaltungskonzept erkennbar, das sein ganzes Schaffen als roter Faden durchziehen wird und seine Wurzeln im Wiener Gesamtkunstwerk hat. Die Rezeption dieser breit angelegten Idee ganzheitlichen kreativen Gestaltens stieß bis in jüngste Zeit auf das Problem einer in abgrenzbaren künstlerischen Kategorien denkenden und Phänomene ordnenden Kunstrezeption. Für transdisziplinäres Schaffen fehlten auch lange Zeit geeignete methodische Werkzeuge. Jüngste Entwicklungen in der Kunst erzwingen ein Umdenken, da zeitgenössische künstlerische Phänomene eine Befreiung von engen traditionellen kategorisierenden, theoretischen und methodischen Einschränkungen erfordern. Der Auseinandersetzung mit Friedrich Kieslers Schaffen kommt diese Entwicklung in hohem Maße entgegen.

Das Theater, in dem traditionell alle Künste als Totalität in Erscheinung treten, bleibt bis in die 1950er-Jahre Kieslers ideales Medium für gestalterische Experimente. Es ist zugleich seine produktivste künstlerische Disziplin. Ein Jahr nach dem Berliner Erfolg tritt mit der 1924 im Wiener Konzerthaus ausgerichteten *Internationalen Ausstellung neuer Theater-technik* das Medium der Ausstellung als Experimentierwerkstatt gleichberechtigt und gleichbedeutend an die Seite des Theaters. Mit dem *Leger- und Trägersystem* und der *Raubühne*, beide Innovationen begleitet von programmatischen Texten, beginnt Kieslers Karriere als visionärer Vertreter eines ganzheitlichen transdisziplinären Gestaltungskonzepts. Von der Totalgestaltung des Jugendstils unterscheidet sich Kieslers Ansatz jedoch in einem wesentlichen Aspekt: Während im Gesamtkunstwerk der Zeit um 1900 der Mensch eine eher störende Rolle spielt, nimmt er in Kieslers Konzept eine zentrale Position ein. In diesem entscheidenden Punkt verbindet sich in seinem Denken die Bedeutung des Schauspielers auf der Bühne mit der des Besuchers einer Ausstellung und nicht zuletzt mit dem »Bewohner« eines Kunstwerks. »Meant To Be Lived In« lautet die Überschrift eines Artikels im Magazin *LIFE* über Kieslers 1948 bis 1952 geschaffene *Rockefeller-Galaxy*, eine monumentale Holzskulptur, die er aus einem Element seines Bühnenbildes für die Oper *The Poor Sailor* entnimmt, die an der Juilliard School of Music aufgeführt wurde. Auf dem begleitenden Foto sieht man Kiesler in der Skulptur posierend, ebenso wie er sich sitzend inmitten einer in den frühen 1950er-Jahren entstandenen nicht weniger radikalen Wand-Boden-*Galaxy* fotografieren lässt. Auch sein Spätwerk, die große Plastik *Bucephalus*, ist erst dann vollständig, wenn der Betrachter im geöffneten Bauch des toten Schlachtpferds Alexander des Großen liegt. Bereits in der kreisförmigen *Mobile-Home-Library* sitzt der Leser im Zentrum eines durch Bücher bestimmten immateriellen Informationssystems. Mit dieser Bibliothek will Kiesler exemplarisch seine »correalistische« Theorie vor Augen führen. Diese folgt seiner Forderung nach einer Gestaltung, die dem Wohlbefinden des Menschen und der Gesellschaft dient sowie auf einer ganzheitlichen Betrachtung des Beziehungssystems natürlicher, technischer und menschlicher Einflussfaktoren aufbaut. Betrachtet man aus dieser Perspektive Kieslers wohl prominentestes Projekt, das *Endless House*, dann gilt auch hier sein Interesse primär der Schaffung idealer Lebensbedingungen und weniger den formalen Aspekten der äußeren Erscheinung.

Seine Ausstellungsgestaltungen sind ebenfalls unvergleichliche Erlebnisräume, die Kiesler als »Theatermenschen« entlarven – die dramatische Lichtregie und das effektvolle Inszenieren setzen mondäne, aber triviale Verkaufsobjekte wie bei der Schaufenstergestaltung für Saks Fifth Avenue ebenso in Szene wie Jahre später die Kunstwerke in Peggy Guggenheims Galerie *Art of This Century*. Seine Kunst des Präsentierens macht ihn zum Meister des Displays. Visionen in künstlerischen Prozessen zu entwickeln, davon ausgehend Theorien abzuleiten und zu publizieren, gilt für seine Methodik im Allgemeinen und für seine Ausstellungsgestaltungen im Speziellen. Dies beginnt bei dem Ausstellungssystem *Leger und Träger* von 1924, reicht über *Contemporary Art Applied to the Store and Its Display* von 1930 und endet mit »The Art of Architecture for Art« von 1957. Nach Jahrzehnten einer vor allem durch das Interesse von Architekten getragenen Rezeption der visionären Form gilt das Interesse einer weit gespannten Kreativszene daher heute eher dem ganzheitlichen, transdisziplinären und auf den Menschen bezogenen Denken Kieslers sowie seiner Suche nach den idealen Bedingungen des Kunst- und Lebensraumes.

»Raumbühne«, »Raumtheater«, »Raumstadt«, Raumsulptur«, »Raum-Zeit-Architektur« – Friedrich Kieslers künstlerisches Medium war der Raum. Für Kiesler existiert er nicht per se, sondern entsteht erst durch die Bewegung seiner Bewohner. Als endlos fließendes Kontinuum könnte man ihn zu »einer schöpferischen Grundidee« erklären, welche Kiesler konsequent proklamiert und sein Leben lang umzusetzen versucht: »Jedermann hat nur eine schöpferische Grundidee, und egal, wie sehr man von ihr abkommt, Sie werden feststellen, dass man immer wieder zu ihr zurückkehrt, bis man eine Chance hat, sie in Reinheit zu beweisen, oder man stirbt, ohne diese Idee realisiert zu haben.«² Kiesler verfolgt diese Grundhaltung mit äußerster Radikalität, er versagt sich und seiner Kunst jedweden Kompromiss, wengleich ein solcher immer wieder verlockt. Für Kiesler war es Fügung und Tragik, kaum eines seiner Werke realisieren zu können. Dem Scheitern zum Trotz, oder gerade deshalb, entwickeln sie als Utopie eine unvergleichbare Wirkungsgeschichte.

Wie können nun aber Kieslers Raumschöpfungen heute noch erfahren beziehungsweise erlebt werden? Bis auf den *Shrine of the Book* in Jerusalem, den er gemeinsam mit Armand Bartos errichtet, bleiben seine Projekte ungebaut oder sind als Theater- und Ausstellungsgestaltungen nur von ephemeren Charakter. Eine Möglichkeit ist die Rekonstruktion – so wurden etwa das *Leger- und Trägersystem* der *Internationalen Ausstellung neuer Theatertechnik*, die *Raumstadt* oder die »Surrealist Gallery« aus Peggy Guggenheims Galerie *Art of This Century* zum Teil verkleinert, zum Teil in vollem Maßstab rekonstruiert.

Eine andere Möglichkeit ist die Evokation, ein Mittel, dessen sich Kiesler auch selbst bedient. Als sein *Endless House* nach langer Planung nicht wie vorgesehen im Skulpturengarten des New Yorker MoMA errichtet, jedoch 1960 in der Ausstellung *Visionary Architecture* sehr prominent präsentiert wird, entschließt er sich, das Modell des *Endless House* gemeinsam mit einem Blow-up einer fantastischen Fotografie des Innenraums zu zeigen. Den Besuchern der Ausstellung wird auf diese Weise zumindest eine »Idee« vermittelt, denn für Kiesler ist, wie bereits angedeutet, das »Innere«, das »Im-Inneren-Sein« von größter Bedeutung. So nennt er seine posthum erschienene Sammlung von Tagebuchaufzeichnungen, autobiografischen Notizen und Aufzeichnungen nicht ohne Grund *Inside the Endless House*.

Friedrich Kiesler wird 1890 am Rande der Donau-Monarchie in der kleinen ethnisch und religiös vielfältigen Stadt Czernowitz geboren. Der offene und multikulturelle Geist prägt ihn und ist wohl für seine weitere Entwicklung und Einstellung von großer Bedeutung. Er ist ein klassischer »Künstler-Künstler«. Seine Anerkennung kann nicht über seinen Erfolg am Kunstmarkt oder über seine Präsenz in wichtigen Ausstellungshäusern ermessens werden, sondern wird anhand seiner Bedeutung für andere Künstler deutlich, die er ermutigt, fordert und fördert. Kiesler versteht es, die im Europa der 1920er-Jahre entwickelten Konzepte in den USA in einen neuen kulturellen Kontext zu setzen, und wird zu einem Botschafter der Avantgarde. An jedem seiner Wirkungsorte, ob Wien, Berlin, Paris oder schließlich New York, versteht es Kiesler auf meisterhafte Weise, das Potenzial der aktuellen künstlerischen und gesellschaftlichen Fragestellungen zu erkennen, etwas »Kieslerisches« daraus zu machen und letztendlich auch theoretisch zu formulieren. Darüber hinaus ist er ein versierter Akteur im künstlerischen Feld der Avantgarde. Raum bedeutet für ihn immer auch Gesellschafts- und Diskursraum, in dem er auf einzigartige Weise agiert. Kiesler ist ein unermüdlicher »Netzwerker«, knüpft die irrwitzigsten Bekanntschaften, die sich mitunter zu lebenslangen Freundschaften entwickeln. Sie werden mit einem regen gegenseitigen Austausch von Ideen und tausenden Fotografien und Briefen begleitet, die auch heute noch beredte Auskunft geben.

Liest man die Einträge in den Kalendertagebüchern von Stefi Kiesler, seiner ersten Frau, so erscheinen die darin angeführten Namen wie das *Who's who* der New Yorker Kulturszene. Kiesler war gern in Gesellschaft, vor allem in der Gesellschaft anderer Künstler. Interessan-

terweise finden sich in seinem Freundeskreis nur wenige Architekten, jedoch viele bildende Künstler, Literaten und Kollegen aus der Musik- und Theaterwelt. Auffallend dabei ist, dass Kiesler auch immer in Kontakt zur jüngsten Künstlergeneration steht. Kaum ein Abend, an dem er nicht rastlos von Ausstellungseröffnung zu Film-, Opern- oder Theaterpremiere, von Vortrags- oder Diskussionsveranstaltung zu Atelier- oder Künstlerparty hastet –, immer in der Befürchtung, das Interessanteste zu verpassen. Stets mit Hut, Anzug und Cape gekleidet, immer zu spät und mit extravaganter Auftritt kann man ihn trotz seiner Größe von nur 1,55 Metern nicht übersehen. Kiesler behauptet, der »Architekt ist sein Haus«³, und so gilt auch für seine architektonischen Konzepte, ob »magisch oder profan«, dass sie in »jedem Maßstab operieren können!«⁴

Der zweite große Auftritt Kieslers in Berlin ist Professor Gereon Sievernich, Direktor des Martin-Gropius-Baus, zu verdanken. Er hat die Initiative für diese Ausstellung gesetzt. Die Ausstellung fügt sich in die lange Reihe großer Retrospektiven, die 1988 in Wien ihren Anfang genommen hat und in Berlin sicherlich nicht ihren Abschluss finden wird. Kieslers visionäres Schaffen erfreut sich einer ungebrochenen Frische und Aktualität. Wesentlich erscheint den Kuratoren dieser Ausstellung, dass seine Ideen eine ebenso neugierige wie anregende Rezeption im zeitgenössischen kulturellen Diskurs der Stadt finden werden wie 1923.

Gerd Zillner, Peter Bogner und Dieter Bogner
Kuratoren der Ausstellung

- 1 Friedrich Kiesler, »Das Theater der Zeit«, in: *Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung*, Berlin, 1. Juni 1923 (Morgen-Ausgabe), S. 2–3.
- 2 Thomas Creighton, »Kiesler's Pursuit of an Idea«, in: *Progressive Architecture*, Nr. 7, New York 1961, S. 123.
- 3 Friedrich Kiesler, »Manifeste du Corréalisme«, in: *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Nr. 2, Paris 1949, S. 83. Deutschsprachige Fassung: Typoskript, ÖFLKS, TXT 6403/0_N3.
- 4 Friedrich Kiesler, *Magic Architecture*, Typoskript, ÖFLKS, TXT 5877/1_N1.



Friedrich Kiesler: Biografie

Friedrich Kiesler ist ein Meister der Selbstinszenierung. Dies gilt für die aufwendig komponierten Fotografien, die ihn einsam am Schreibtisch arbeitend oder im Atelier mit seinen Assistenten scherzend ablichten, genauso wie für seine (auto-)biografischen Texte und Interviews. Stets war ihm die Wirkung auf seine Zeitgenossen und die Nachwelt bewusst, und so hinterlässt er eine Vielzahl an »Egodokumenten«. Im Vergleich zum Archivmaterial aus Kieslers umfangreichem Nachlass erweisen sich seine Darstellungen jedoch sehr oft als überhöhte Anekdoten. »Glücklicherweise kann ich noch selbst über die Zeit, sozialen Ursachen und künstlerische Natur [...] die dokumentarischen Fakten festlegen, um spätere Standardisation von Irrtümern zu eliminieren«,¹ hält Kiesler im Zusammenhang mit der Erfindung seines »Raumtheaters« fest. Oftmals sorgen aber gerade seine eigenen Klarstellungen für Verwirrung – dies beginnt bereits bei seinem Geburtsjahr, das er als 1892 oder auch 1896 angibt, und seinem Geburtsort, den er nach Wien verlegt.² Besonders schwierig ist die Rekonstruktion seiner frühen Jahre in Europa, für die sich kaum Quellen erhalten haben, so dass man sich weitgehend auf Anekdoten stützen muss. Eine weitere Schwierigkeit ergibt sich aus Kieslers transdisziplinärer Arbeitsweise: Da er in allen künstlerischen Disziplinen tätig war, könnte jeweils eine Biografie für Kiesler als Bühnenbildner und Theatervisionär, für Kiesler als Architekt, als Künstler usw. verfasst und die einzelnen »Stränge« zu einer einzigen Erzählung zusammengeführt werden.³

Friedrich Jakob Kiesler wird am 22. September 1890 in Czernowitz, der Hauptstadt des österreichisch-ungarischen Kronlandes Bukowina (heute Ukraine), geboren. Seine Eltern sind Dr. Julius (5.7. 1843–17.8. 1932; Abb. S. 16 l.) und Rosa Kiesler, geborene Meisler (gest. 27.9. 1891). Sein Vater ist lange Jahre in der städtischen Verwaltung von Czernowitz beschäftigt und, so ein Nachruf, fast ein halbes Jahrhundert Sekretär der jüdischen Kultusgemeinde. Seine Mutter stirbt ein Jahr nach seiner Geburt im Alter von 38 Jahren. Friedrich Kiesler ist das jüngste von drei Kindern und hat einen um neun Jahre älteren Bruder Emil sowie eine um 17 Jahre ältere Schwester Marie. Die Familie Kiesler lebt in der Czernowitzer Innenstadt in der Karolinengasse 5, nur wenige Meter vom jüdischen Tempel entfernt. Über Kieslers Kindheit ist wenig bekannt. In Gesprächen mit befreundeten Künstlern erwähnt Kiesler immer wieder, dass seine Mutter bei seiner Geburt gestorben sei, eine Behauptung, die sich in Anbetracht der spärlich erhaltenen Quellen nicht halten lässt und wohl zu den vielen Selbststilisierungen gehört, mit denen Kiesler sein eigenes Leben schmückt. Unbestritten ist, dass er nach dem frühen Verlust der Mutter in der Obhut der älteren Geschwister sowie in der Betreuung eines »einfältigen« Kindermädchens aufwächst, dessen Zuwendung aus »Füttern, Baden und einer großzügigen Dosis Birkenrute« besteht. Aus Eifersucht habe ihn sein älterer Bruder tyrannisiert und ihm unter anderem seine Lieblingsbeschäftigung, nämlich das Zeichnen, verboten beziehungsweise auf lediglich zwei Stunden am Wochenende beschränkt.⁴ Auch hier hat wohl die Stilisierung als Kind, das allen widrigen Umständen zum Trotz nolens volens ein Rebell und Kämpfer für die eigene Sache wird, die Erinnerung überlagert. Aus Briefen, die sich im Nachlass erhalten haben, kann man schließen, dass Kiesler zu seinen Geschwistern eine sehr unterschiedliche Beziehung hat. Zu seiner Schwester und deren Familie pflegt er ein gutes Verhältnis. Mehrmals besucht er seinen Neffen Karl Rudner auf den Europa-Reisen, die er in den 1950er-Jahren unternimmt. Die späteren Briefe und die Bitten seines Bruders um Unterstützung aus dem US-amerikanischen Exil bleiben jedoch unbeantwortet, und Kiesler bricht den Kontakt letztlich ab. In einem Interview mit der Architektuhistorikerin Maria Bottero gibt Kieslers zweite Frau Lillian, geborene Olinsey, eine weitere Anekdote aus seiner Kindheit wieder, die mitunter als Erklärung für Kieslers Zugang zur Architektur aufgegriffen wird: Auf die Frage, wie und warum er sich entschließt, Architekt zu werden, erzählt sie folgende Geschichte: »[...] er [Kiesler] wusste nicht warum, aber er kroch unter ihren Rock [seines Kindermädchens] und nahm einige Streichhölzer, die er entzündete und nach oben blickte. So begann er Architekt zu werden.«⁵



Eine weitere Erinnerung aus seiner Kindheit, die Kiesler erzählt, dreht sich um einen geliebten Kastanienbaum im Garten hinter seinem Elternhaus, in dessen Stamm der Gärtner einen Nagel schlägt. Der junge Kiesler studiert die Verletzung des Baumes und beschäftigt sich mit dem Verhältnis von belebter und lebloser Materie – eine Wechselwirkung, die ihn sein Leben lang faszinieren sollte.⁶ Diesen Archetypen folgenden »Legenden des Künstlers« steht nur wenig durch Quellen Gesichertes gegenüber. Aus seinen späteren Immatrikulationsbögen geht hervor, dass er in Czernowitz die griechisch-orthodoxe Oberrealschule besucht und zum Studium nach Wien geht.

Kiesler bewirbt sich im Wintersemester 1908/09 an der Akademie der bildenden Künste. Er wird allerdings nicht aufgenommen. Interessanterweise wird in der ersten Zeile derselben Seite der Zeugnisprotokolle die Ablehnung Adolf Hitlers vermerkt.⁷ Er bleibt in Wien und schreibt sich an der k. k. Technischen Hochschule ein. Den Akten kann entnommen werden, dass Kiesler zwar die Gebühren für das Studium entrichtet und auch das Leib Achner Stipendium erhält. Ob er tatsächlich Vorlesungen besucht, lässt sich anhand der Archivalien nicht bestätigen, denn Prüfungen legt Kiesler in diesem Jahr keine ab – zumindest wird keine einzige in seinem Studienbogen vermerkt.⁸

1910 wird er an der Akademie der bildenden Künste aufgenommen und absolviert die allgemeine Malerschule bei Rudolf Bacher und die Spezialschule für Malerei bei Ferdinand Schmutzer. 1911 erhält er den Therese-Dessauer-Preis und 1912 das Kaiser-Franz-Joseph-Künstlerstipendium. Im selben Jahr nimmt er auch an einer Ausstellung der Gesellschaft der Kunstfreunde in der Bukowina in Czernowitz teil, die am 15. Mai 1912 eröffnet.⁹ 1913 tritt Kiesler ohne Abschluss aus der Akademie aus. Arbeiten aus seiner Studentenzeit sind heute keine bekannt, einzig die Titel der in Cernowitz ausgestellten Werke geben zumindest einen Überblick über die Themen seiner Arbeiten. Mit Ausbruch des Ersten Weltkriegs muss Kiesler einrücken. Er beginnt zunächst als Einjährig-Freiwilliger und wird danach als Landsturminfanterist des k. u. k. Infanterieregiments 95 dem Kommando des Kriegsvermessungswesens zugeteilt. Im September 1917 wird er der »Kunstgruppe« im Kriegspressequartier zugewiesen. Dort ist er unter anderem mit der Organisation von Ausstellungen betraut.¹⁰ Kiesler erlebt das Kriegsende im Wiener Kriegspressequartier. In einem Gespräch mit Lillian Kiesler wird er später festhalten, dass er schon vor der Allgemeinheit vom kurz bevorstehenden Kriegsende Bescheid wusste, nicht mehr zum Dienst erscheint und lieber in seinem Atelier eine »Porträt-Galaxie« von Leopold Liegler, dem engen Vertrauten und Sekretär von Karl Kraus, anfertigt.¹¹

- 16** **Porträt von Julius Kiesler, rückseitig beschriftet »Meinem geliebten Sohne Fritzl zum Neujahre 1909«, Czernowitz 1909**
Friedrich Kiesler in Berlin 1922/23
Friedrich Kiesler mit seiner Frau Stefi und am Fenster ihrer Wohnung in der Daungasse, Wien, um 1920



Im Interview mit Thomas Creighton beschreibt Kiesler, dass er während seiner Studentenjahre in Wien einem der vielen Künstler- und Intellektuellenzirkel angehört, die sich täglich in den Caféhäusern an der Ringstraße und am Karlsplatz treffen. Im Café Museum lernt er auch seine spätere Frau Stefi, geborene Frischer, kennen (Abb. S. 16, 2. v. r.). Im Hungerwinter 1918/19 gewinnt Kiesler schließlich das Herz seiner späteren Frau, indem er ihr ein Paar Filzstiefel, das er aus seiner Militärzeit gerettet hatte, zum Geschenk macht. Ein Jahr später, am 19. August 1920, wird in der Wiener Synagoge in der Seitenstettengasse geheiratet, die Trauzeugen sind der Schriftsteller und Glaskünstler Fritz Lampf sowie der Schriftsteller Arnold Gahlberg.¹²

Infolge der katastrophalen Wirtschaftslage in Wien nach dem verlorenen Weltkrieg leben die Kieslers von der Arbeitslosenunterstützung. Stefi arbeitet in einem Buchantiquariat, und Kiesler hält sich mit Auftragsarbeiten über Wasser – eine von Kiesler immer wieder behauptete Mitarbeit im Architekturbüro Adolf Loos' an einem Siedlungsprojekt in Wien kann nicht bestätigt werden. Von Benedikt Fred Dolbin, einem der engsten Wegbegleiter Kieslers in Wien, hat sich eine Besprechung von Werken Friedrich Kieslers aus dem Frühjahr 1921 erhalten, die mit einer allgemeinen Kritik an den neuen Tendenzen in der Kunst schließt: »Irgendwie sind der Aeroplan, der Elektromotor, die drahtlose Telegraphie in den Werken jener, die auf neuen Wegen – wenn auch fehl – gehen.«¹³

Genau diese Elemente wird Kiesler zwei Jahre später für seine wegweisenden Bühnenarbeiten in Berlin verwenden. Seinen künstlerischen Durchbruch hat er nicht in Wien, sondern in Berlin, wo er 1923 im wahrsten Sinn des Wortes auf die Bühne der Avantgarde springt (Abb. S. 16, 2. v. l.). Als Kiesler erfährt, dass der Regisseur und Theaterdirektor Eugen Robert – dieser unterhält in Berlin und Wien die sogenannten Robert-Bühnen – die deutsche Erstaufführung von Karel Čapeks Roboterutopie *W.U.R. (R.U.R.)* plant, bietet Kiesler an, Kostüme und Bühnenbilder zu gestalten. Auf dieses Angebot kommt der Theaterdirektor zurück: »Ich schrieb an Herrn Kiesler und erhielt umgehend die Depesche: »Ankomme Montag mit fertigen Skizzen« [...] Kiesler hat auch meine Erwartungen mehr als erfüllt. Seine malerische Vision der Welt, in der sich *W.U.R.* abspielt, weicht von jeder Form des öden Expressionismus ab und entwirft mit starker originaler Kraft Gebilde, die, zwischen Phantasie und Realität schwebend, die Atmosphäre des Zukünftigen vortäuschen.«¹⁴ Das Stück wird am 29. März 1923 im Theater am Kurfürstendamm mit einer »elektromechanischen Kulisse« Friedrich Kieslers aufgeführt (Abb. S. 36–38). Theo van Doesburg erfährt von dieser spektakuläreren Ausstattung,



die unter anderem Irisblenden, Apparaturen und Filmprojektionen verwendet. Kiesler berichtet später, dass er nach der zweiten Aufführung das Theater nachts durch den Bühnenausgang verlassen will, als Theo van Doesburg hereinstürmt. Er schiebt Kiesler beiseite und fragt: »Wo ist Kiesler?« Kiesler antwortet: »Er ist hier«, worauf Doesburg seine »Bande« herbeiruft, die aus Kurt Schwitters, Hans Richter, László Moholy-Nagy, El Lissitzky und Werner Graeff besteht. Sie ergreifen Kiesler, heben ihn auf ihre Schultern und tragen ihn zu einem Club, in dem man Mies van der Rohe antrifft und die illustre Runde die Nacht über die Zukunft von Architektur und Theater diskutiert.¹⁵ Viele der in Berlin geknüpften Künstlerfreundschaften werden lange halten – dies gilt ganz besonders für die Verbindung mit Theo van Doesburg und Hans Richter.

Auch Kieslers zweiter heute noch bekannter Auftrag kommt aus Berlin: Für das Theaterensemble Die Truppe des aus Wien stammenden Berthold Viertel gestaltet Kiesler das Bühnenbild des Theaterstücks *Kaiser Jones* [*The Emperor Jones*] von Eugene O’Neill, das am 8. Januar 1924 auf der Bühne des Lustspieltheaters in der Friedrichstraße seine deutsche Uraufführung erlebt. Auf dem Theaterzettel verwendet Kiesler zum ersten Mal den Begriff »Raumbühne«. Hans Richter kommentiert das Bühnenbild in überschwänglichen Tönen: »Ich erinnere mich nicht, jemals eine einfallsreichere und dabei einfachere Dekoration irgendwo [...] gesehen zu haben. [...] Aus nichts war eine unheimliche Welt geschaffen.«¹⁶ Kiesler selbst berichtet hingegen der Wiener Kunsthistorikerin und Schriftstellerin Erica Tietze-Conrat nach seiner Rückkehr aus Berlin, dass seine Inszenierung »durch die Unzulänglichkeit der Ausführung seiner Ideen vollständig mißglückt ist.«¹⁷ Das soll ihn jedoch nicht daran hindern, eine Montage mit Szenenfotos des Bühnenbildes immer wieder zu publizieren. Im März 1924 wird Kiesler mit der Organisation der *Internationalen Ausstellung neuer Theatertechnik* betraut, die von der Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst für das *Musik- und Theaterfest der Stadt Wien* organisiert wird. Für die Ausstellung, die am 24. September 1924 im Konzerthaus eröffnet, tritt Kiesler ganz in der Wiener Tradition des »allgestaltenden« Künstlers in Erscheinung: Er zeichnet für Plakat, Katalog und die Typografie aller Druckwerke ebenso verantwortlich wie für die Kuratorenschaft, Organisation und Ausstellungsgestaltung. Mit einem vollmaßstäblichen Modell seiner *Raumbühne* steuert er auch das zentrale Ausstellungsstück bei (Abb. S. 41–45). Kiesler versammelt für einen kurzen Moment das *Who’s who* der europäischen Avantgarde in Wien: In der Ausstellung werden die russischen Theaterinnovatoren Wsewolod Meyerhold, Alexander Tairoff, Nikolaj Foregger gewürdigt und die heute legendären Theaterdekorationen von Alexandra Exter,



El Lissitzky und Alexander Wesnin präsentiert, ebenso die italienischen Futuristen – etwa Enrico Prampolini, Filippo Tommaso Marinetti, Fortunato Depero; mit Oskar Schlemmer, Kurt Schmidt, Georg Teltcher und Ludwig Hirschfeld-Mack ist auch das Bauhaus prominent vertreten. Dudley Murphys und Fernand Légers *Ballet mécanique* erlebt, allerdings noch ohne die Musik von George Antheil, auf der Ausstellung im Wiener Konzerthaus seine Premiere. Das Fehlen der De-Stijl-Gruppe, deren Mitglied Kiesler seit seinem Aufeinandertreffen mit Theo van Doesburg in Berlin ist, erklärt sich durch einen nicht zugestellten Brief. Er holt van Doesburg zumindest für einen Vortrag nach Wien. Für die Ausstellung im Schubert-Saal des Konzerthaus erschafft Kiesler eine vollkommen neuartige Form der Präsentation: Aus der Not eine Tugend machend – Kiesler darf die Wände des Konzerthaus nicht beschädigen und hat zusätzlich mit engen budgetären Vorgaben zu kämpfen –, entwickelt er ein Ausstellungsdesign aus frei im Raum stehenden, modular vorgefertigten Präsentationselementen: dem *Leger- und Trägersystem*. Die produktive Nutzung der Einschränkungen entlarvt, um bei Kieslers eigenen Worten zu bleiben, den »romantischen Museumsersatz, [...] die Behängung der Wandflächen« als »dekorativen Bluff«. Er gestaltet eine Ausstellung im Raum, die vom Besucher durchschritten werden muss. Dies ermöglicht eine suggestive Verbindung der ausgestellten Exponate mit »optischen Überraschungsmomenten« und ein »absolut selbständiges Wirken jeder einzelnen Arbeit«.¹⁸

Bei der feierlichen Eröffnung durch den Bürgermeister Karl Seitz kommt es zu einem Eklat: Aus der Menge der Festgäste heraus bezichtigt Jacob Levy Moreno, Psychiater und Erfinder des »Theaters der Spontaneität«, der sich schon im Vorfeld der Ausstellung mit Kiesler um die Erfindung der *Raumbühne* stritt, als »[...] einen Plagiator und Lumpen«.¹⁹ Die Anschuldigungen kann Kiesler nicht auf sich sitzen lassen und bringt gegen seinen Kontrahenten eine Klage wegen Ehrenbeleidigung und Verleumdung ein. Im Januar 1925 kommt es tatsächlich zur Verhandlung. Die *Raumbühne* und der Plagiatsprozess finden ein großes Echo in der Tagespresse und werden in einer Vielzahl von Karikaturen persifliert – legendär wird jenes Bonmot des gefürchteten Wiener Kritikers Hans Liebstoeckl, dass sich die beiden Projekte etwa so zueinander verhielten wie ein »Krokodil [zu] einer Radiostation«²⁰ (Abb. S. 18 l.).

Aufgrund der erfolgreichen Ausstellung wird Kiesler von Josef Hoffmann, dem Kommissär des österreichischen Beitrags zur *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* in Paris, eingeladen, die österreichische Theatersektion zu gestalten. Sein Aus-



stellungsdesign, eine scheinbar frei im Raum schwebende Konstruktion aus vertikalen und horizontalen Flächen, die mit Holzleisten verbunden sind, ist zugleich das Modell einer visionären *Raumstadt* (Abb. S. 18 r.). Kieslers Installation findet großen Anklang unter seinen Künstlerkollegen. Durch den Ausschluss der De-Stijl-Gruppe vom niederländischen Beitrag ist er ihr einziges Mitglied, das bei der Pariser Ausstellung vertreten ist. Im Interview für *Progressive Architecture* wird Kiesler später erzählen, dass er einen Tag nach der Eröffnung in die Ausstellung schleicht, um seine *Raumstadt* zu sehen. Dort trifft er auf Theo van Doesburg und Piet Mondrian, die seine neueste Errungenschaft betrachten. Van Doesburg beglückwünscht Kiesler mit Tränen in den Augen und den Worten: »Du hast das getan, was wir alle hofften, eines Tages realisieren zu können. Du hast es geschafft.«²¹

Die Kieslers bleiben den Rest des Jahres 1925 in Paris und vertiefen ihre Kontakte zur Künstleravantgarde. Zuerst wohnen sie im Hôtel l'Odéon im 6. Arrondissement, später mieten sie eine Atelierwohnung, vermutlich in der Avenue Reille, im 14. Arrondissement. Im Juni des Jahres trifft Kiesler, wahrscheinlich auf Vermittlung Tristan Tzaras, Jane Heap, die Herausgeberin der US-amerikanischen Avantgarde-Zeitschrift *Little Review*. Sie erkennt die einmalige Chance, die in Paris versammelten Exponate der Theateravantgarde als Ausstellung in die USA zu holen, und lädt Kiesler ein, in New York eine weitere Schau zu kuratieren – eine Einladung, die Kiesler nicht ausschlagen kann.

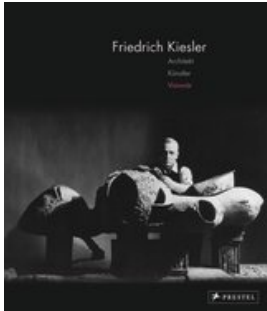
Am 19. Januar 1926 verlassen Friedrich und Stefi Kiesler Europa auf der *Leviathan* Richtung New York. Was genau Jane Heap Friedrich Kiesler in Aussicht gestellt hat, liegt im Dunkeln – der Start für die Kieslers in der Neuen Welt fällt allerdings mehr als holprig aus: Weder der Ort noch die Finanzierung der Ausstellung sind gesichert. Eine Unterredung mit Otto Hermann Kahn, dem Finanzier der Ausstellung, über seine Honorarvorstellungen von 250 Dollar pro Woche endet mit der für Kiesler vernichtenden Mitteilung, dass es keines gäbe: »Ich befürchte, Herr Kiesler, Sie müssen das tun, was schon viele Amerikaner vor Ihnen getan haben – Teller waschen.«²² Allen Widrigkeiten zum Trotz wird die *International Theatre Exposition* am 27. Februar auf zwei Etagen des neu errichteten Steinway Buildings, 113 West 57th Street, eröffnet. Wie schon in Wien übernimmt Kiesler die Ausstellungsgestaltung, das Grafikdesign für Katalog, Poster und alle weiteren Drucksachen und kuratiert den europäischen Ausstellungsteil (Abb. S. 19 M.). Die Kritik reagiert durchweg negativ auf die Ausstellung. Kieslers an den Manifesten der europäischen Avantgarde geschulte Radikalität, gepaart mit seinen mangelnden Englischkenntnissen, stößt



in der Öffentlichkeit auf Unverständnis, wird durchweg abgelehnt, wenn nicht sogar ins Lächerliche gezogen – dies gilt vor allem für einen von Kiesler gehaltenen Vortrag über die »Vierte Dimension im Theater«.²³ Kiesler lernt in der Ausstellung die Schauspielerin Maria Carmi kennen, und gemeinsam verkünden sie am 14. März die Gründung eines International Theatre Arts Institute, für das sie auch die Tanz- und Bewegungspionierin Bess Mensendieck gewinnen können. Ralph Jonas, Finanzier und Präsident der Handelskammer in Brooklyn, der aus parteipolitischen Gründen die kulturelle Entwicklung Brooklyns fördern will, lädt Kiesler ein, für die Brooklyn Heights ein Theater zu planen, das auch die Spielstätte des International Theatre Arts Institute werden soll. Die Aussicht auf ein regelmäßiges Einkommen aus der Lehrtätigkeit und auf ein Honorar für das Theater in Brooklyn veranlasst die Kieslers, in New York zu bleiben. Als sich die Projekte zerschlagen, stehen sie plötzlich vor dem finanziellen Ruin, können sich weder das Leben in New York noch die Reise zurück nach Europa leisten. Sie verlieren ihre Wohnungen in Wien und Paris – samt den darin befindlichen Habseligkeiten und Kunstwerken.

In der Folge werden die Kieslers von Katherine Dreier, der Mitbegründerin der Société Anonyme, Inc., unterstützt. In einem engagierten Brief vermittelt sie Kiesler an den Architekten Harvey Wiley Corbett – mit der ausdrücklichen Bitte, den »begabten Wiener Architekten« zu unterweisen, wie »man sich selbst beschützt« und zu »differenzieren« lernt, denn die Kieslers würden »einen sehr hohen Preis für das Unverständnis der amerikanischen Psychologie und der amerikanischen Verträge zahlen. [...] Nach all ihren schrecklichen Erfahrungen hier in Amerika sind sie am Rande des Verhungerns, und ich spreche wirklich vom Verhungern.«²⁴ Kiesler arbeitet daraufhin im Architekturbüro Helmle, Corbett and Harrison. Er zeichnet außerdem einen Entwurf für ein geplantes Museum moderner Kunst der Société Anonyme, Inc., ein 14-stöckiges Hochhaus. Auch dieses Projekt scheitert an den falschen Erwartungen Kieslers.

Um den gemeinsamen Lebensunterhalt zu bestreiten, gibt Stefi Kiesler ihr Leben als Künstlerin auf und beginnt im August 1927, in der New York Public Library zu arbeiten. Im Laufe der Jahre wird sie die Leitung der deutsch- und französischsprachigen Sammlung übernehmen.²⁵ Kiesler beginnt, mit kleineren Arbeiten Erfolg zu haben. Er erhält den Auftrag, für das noble Warenhaus Saks Fifth Avenue die Geschäftsauslagen zu gestalten. Durch sein am Theater geschultes Verständnis für Lichtregie und ein neuartiges, reduziertes Präsentationskonzept, das die einzelnen Waren eindrucksvoll präsentiert, gelingt es Kiesler, eines der spektakulärsten Schaufenster seiner Zeit zu inszenieren.

**Friedrich Kiesler**

Architekt, Künstler, Visionär

Gebundenes Buch, Pappband, ca. 240 Seiten, 28,0 x 24,0 cm

250 farbige Abbildungen

ISBN: 978-3-7913-5644-0

Prestel

Erscheinungstermin: März 2017

Der austro-amerikanische Architekt, Designer, Bühnenbildner, Künstler und Theoretiker Friedrich Kiesler ist ein wahrer Visionär des 20. Jahrhunderts. In Berlin, Wien und Paris schuf er in den 1920er-Jahren elektromechanische Bühnenbilder, spiralförmige Raumbühnen, modulare Ausstellungssysteme und konzipierte eine frei in der Luft schwebende Raumstadt. 1926 ging er nach New York, revolutionierte die Schaufenstergestaltung, baute 1930 das erste 100%-Kino, schuf den Urahn des Nierentisches und gründete ein Laboratory for Design Correlation. 1942 gestaltete Kiesler für Peggy Guggenheim die Galerie Art of This Century. Seine Grundidee des endlos fließenden Raumes kulminierte in den Endless House-Projekten der 1950er-Jahre. Mit dem 1965 eröffneten Shrine of the Book in Jerusalem verwirklichte er eines der bedeutendsten Museen seiner Zeit.

[Der Titel im Katalog](#)