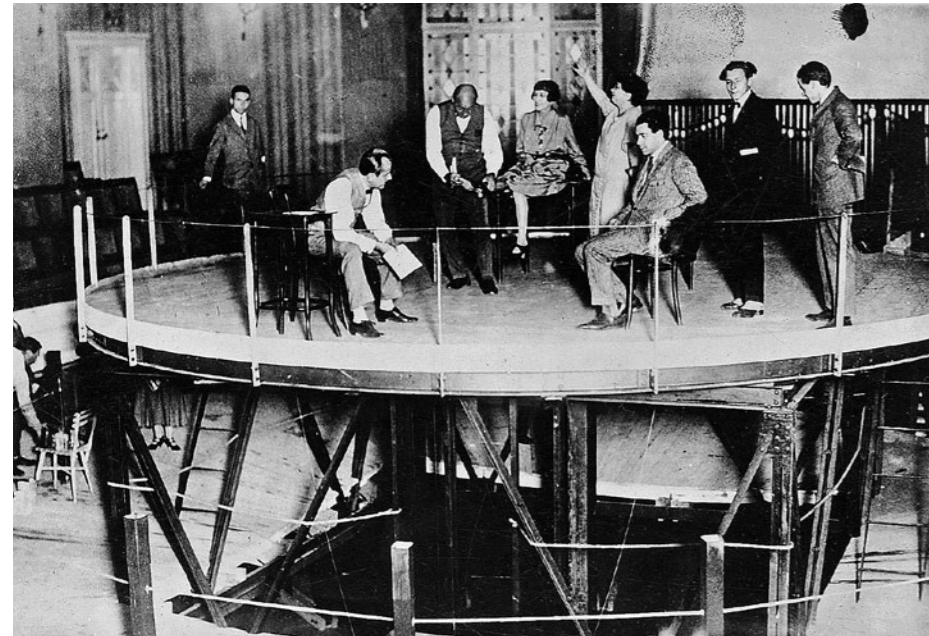


AUSSTELLUNG

Meister der Inszenierung | Frederick Kieslers theatralischer Impetus

Bettina Maria Brosowsky



Das Lebenswerk Frederick Kieslers ist schon lange kein Geheimtipp mehr. In den 60er Jahren haben etwa Hans Hollein und Raimund Abraham die Gelegenheit genutzt, den gebürtigen Österreicher (geboren 1890 in Czernowitz, gestorben 1965 in New York) noch persönlich zu befragen; ab Mitte der 70er Jahre gab es zahlreiche Ausstellungen zu verschiedenen Aspekten in Kieslers Werk. Kann da eine neuerliche Präsentation den Blick überhaupt noch weiten?

Keine Frage, sie kann das – und es ist auch notwendig. Die Retrospektive, die derzeit im Theatermuseum Wien zu sehen ist und anschließend nach München und Madrid wandert, betrachtet Kieslers Bühnenvisionen gleichrangig zu seinen Architektorentwürfen und seinem zeichnerischen, skulptural-installativen und theoretischen Schaffen. Kuratorin Barbara Lesák, die zu Kieslers Theaterwerk promovierte, sieht einen „theatralischen Impetus“ als durchgängiges Moment in allen kreativen Sparten Kieslers. Sie zeigt in der Ausstellung mit 16 Kapiteln sogenannte „Turning Points“ auf – Querverbindungen also, die es Kiesler ermöglichten, seine vorrangig aus der Bühne entwickelten Konzepte immer wieder in anderen Disziplinen zu erproben, ohne seine inszenatorische Grundhaltung aufzugeben. Diese verwobene Arbeitsweise wird heute landläufig als interdisziplinär bezeichnet – Frederick Kiesler selber nannte sie in späteren Lebensjahren „Korrelieren“, folglich entwickelte er

„korrealistische Artefakte“ in den Schnittmengen der Fachrichtungen.

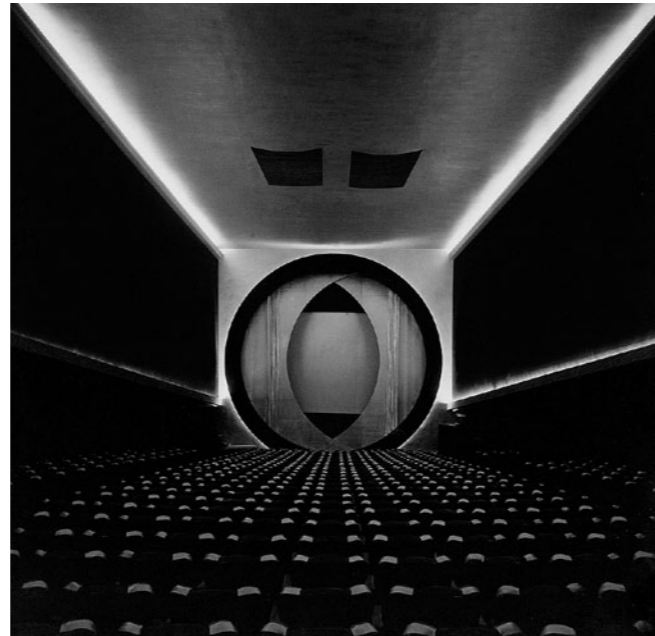
Nach abgebrochenem Studium der Architektur, Grafik und Malerei in Wien gelang Kiesler 1923 – damals noch Friedrich geheißenen – ein überraschender Start mit dem Bühnenbild für das Roboterschauspiel *W.U.R.* des tschechischen Schriftstellers Karel Čapek am Berliner Theater am Kurfürstendamm. Den Auftrag akquirierte er direkt bei dem Regisseur und Theaterdirektor, der in Wien und Berlin Bühnen leitete, mit schnell ausgearbeiteten Skizzen und vor allem entschlossener Tatkraft. Das Ergebnis war eine *elektro-mechanische Bühne*, die nicht dem damals gängigen Expressionismus folgte. Die kühle Maschinenwand vermochte, die passende futuristische Atmosphäre darzustellen, unter anderem mit einer übergroßen Fotoblende sowie einer Tanagra-Spiegelprojektion – ein technisches Kuriosum vom Wiener Prater aus der Zeit um 1900.

Von der Raumbühne zur Raumstadt

Kiesler blieb in Berlin tätig, organisierte aber 1924 auch die *Internationale Ausstellung neuer Theater-technik* in Wien. Dort wurde neben einem konstruktivistischen Ausstellungssystem (*Leger- und Trägersystem*), das Kieslers *Raumstadt* antizipierte, für drei Wochen im Wiener Konzerthaus die legendäre *Raumbühne* erprobt: ein dynamisches Kontinuum auf einer großen Spirale mit einem Lift für den beschleunigten

„Die Raumbühne des Theaters der Zeit schwebt im Raum. Der Zuschauerraum kreist in schleifenförmigen elektro-motorischen Bewegungen um den sphärischen Bühnenkern“, schreibt Kiesler 1924. Links: Probe für Iwan Gollis „Methusalem“ auf der Raumbühne im Konzerthaus Wien, 1924. Rechts: Saal des Film Guild Cinema, New York, 1929.

Fotos: © Kiesler-Stiftung Wien



Auftritt einzelner Schauspieler – nur Stücke ließen sich darauf nicht so recht aufführen. Trotzdem gelang es Kiesler, die damalige künstlerische Avantgarde um Theo van Doesburg, Fernand Léger und Tommaso Marinetti in Wien zu versammeln und auf seine Ideen aufmerksam zu machen. Kiesler wurde Mitglied im holländischen De Stijl. Ein Jahr später griff er sein Ausstellungsdisplay erneut auf, dieses Mal für den österreichischen Theaterbeitrag auf der *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Moderne* in Paris. Hier erfolgte auch die Umwidmung des Leger- und Trägersystems in die urbanistische Vision einer Raumstadt (*City in Space*) aus schwebenden horizontalen und vertikalen Schichten. Flugs wurde mit einem französischen Kollegen ein passendes Manifest verfasst – das Kiesler die Einladung nach New York bescherte, um dort 1926 eine weitere Theaterausstellung zu realisieren.

Kiesler erlag der Faszination der Metropole und blieb in New York (1936 erhielt er die amerikanische Staatsbürgerschaft). Obwohl in den USA das Klima für Reform-Ambitionen im Theater ähnlich günstig war wie in Europa, gelangen ihm in New York vorerst keine experimentellen Inszenierungen. Er wandte sich der Architektur zu. 1929 stellte er der Raumkunst der Bühne die von ihm so bezeichnete „pure Flächenkunst“ des Films entgegen. Das *Film Guild Cinema*, das Kiesler realisierte, bewarb er als erstes „100%-Kino“. Der Rohbau existierte be-

reits, Kiesler versah die Fassade mit einem vorgestellten Balken- und Flächenwerk in De-Stijl-Manier. Die Filmleinwand erhielt, ähnlich seiner ersten Bühnenarbeit in Berlin, eine variable Riesen-Fotoblende, das *Screen-o-scope*, um unterschiedliche Projektionsformate zu ermöglichen. Es gab zusätzliche Lichteffekte im Zuschauerraum, mit denen der Kinobesuch zum sinnlichen Gesamterlebnis werden sollte.

Vom Space Theatre zum Endless House

Kiesler widmete sich Projekten für temporäre und stationäre Theaterbauten. 1931 gewann er mit einem konstruktivistischen Entwurf den Wettbewerb für das multifunktionale *Space Theatre* in Woodstock, das jedoch nicht realisiert wurde. Ebenfalls 1931, nach van Doesburgs Tod, lockerte Kiesler seine funktionale Formensprache und öffnete sich den Ideen des Surrealismus. 1933 demonstrierte er in einem Ladenlokal mit dem 1:1-Modell des stromlinienförmigen *Space House* das Wohnen wie im Raumschiff. Für Peggy Guggenheim schuf er 1942 die skurrile *Surrealist Gallery* (Bauwelt 34.11), und seine Beschäftigung mit dem Wohnen wiederum mündete 1959 in die Studie zum biomorphen *Endless House*.

Aber auch die Bühne holte ihn zurück. Ab 1934 lehrte Kiesler an die Juilliard School of Music und zog dort Architekturstudenten der benachbarten Columbia University zu surrealistischen Operninszenierungen hinzu. Unermüdlich folgte er seinen schöpferischen Querbeziehungen: Die wie aus Gerippen gefügte „Urhütte“ eines Bühnenbildes von 1948 etwa übertrug er in die Raumsulpturen-Reihe *Galaxies*; eine Version davon gelangte 1953 gar in den Garten von Philip Johnsons Glass House.

Frederick Kiesler war nicht nur ein produktives Multitalent. Er verstand es zudem, seine Arbeit theoretisch aufzuladen und zu publizieren. Seine Postulate, Briefwechsel und Storyboards aus Text und Skizzen dienten ebenso der Mythenbildung wie seine meisterhafte Selbstinszenierung: in der Öffentlichkeit stets im bühnentauglichen Frack, inmitten der intellektuellen Elite seiner Zeit.

Die Kulisse explodiert. Frederick Kiesler, Architekt und Theatervisionär | Österreichisches Theatermuseum, Palais Lobkowitz, Lobkowitzplatz 2, 1010 Wien | ► www.theatermuseum.at | bis 24. Februar | Im Anschluss wandert die Ausstellung nach München (Museum Villa Stuck, 20. März bis 23. Juni) und nach Madrid (La Casa Encendida, 3. Oktober 2013 bis 5. Januar 2014) | Der Katalog (Verlag Christian Brandstätter) kostet 29,90 Euro.

AUSSTELLUNG

Building as Art | Richard Meier im Arp Museum Bahnhof Rolandseck

Kann sich ein Museum einen besseren Ort wünschen, als einen der – glaubt man dem Ausstellungstitel – selbst schon ein Kunstwerk ist? Anlässlich seines fünfjährigen Bestehens feiert das Arp Museum Bahnhof Rolandseck (Bauwelt 43.07) seinen Architekten Richard Meier mit einer monografischen Ausstellung. 250 Entwürfe des inzwischen 78-jährigen Amerikaners wurden in den letzten 50 Jahren weltweit ausgeführt. Seine Sprache ist überaus klar, manche sagen: klinisch rein, in jedem Fall unverkennbar. Seit Ende der 60er Jahre – damals war er noch einer der „New York Five“ – ist er sich treu geblieben mit seiner Fortschreibung der klassischen Moderne, und er nimmt in seiner Stringenz auch in Kauf, sich selbst zu zitieren.

Die Ausstellungskuratoren Sylvia Claus (ETH Zürich) und Matthias Schirren (TU Kaiserslautern) erläutern Meiers Formensprache und Entwurfsprinzipien streng akademisch anhand von fünf Themenfeldern: Ort, Licht, Farbe, Weg, Proportion. 15 Bauten werden mit Plänen, Zeichnungen, Modellen und Fotos präsentiert; die Museumsprojekte stehen im Mittelpunkt. Das ist naheliegend, denn von den sieben Ausstellungsbauten, die Meier seit 1970 in Europa ausgeführt hat, liegen vier in Deutschland: das Museum für Kunsthandwerk in Frankfurt am Main, das Stadthaus Ulm, die Sammlung Frieder Burda in Baden-Baden, das Arp Museum.

Doch nicht allein die Projekte, die Zusammenhänge, in die sie gesetzt werden, machen die Spannung der Ausstellung aus. Unter dem Stichwort Ort etwa finden sich, dicht nebeneinander gehängt, Fotos des Douglas House in Harbour Springs (1971–73) und des Ulmer Stadthauses (1986–93): ein Wohnhaus als Teil der Landschaft, ein Kulturbau als Werkzeug der Stadtreparatur. Wer also dachte, ein Meier sei halt immer ein Meier, egal wo er steht, der wird gleich eingangs mit seinem Vorurteil abgefangen. Auch das Thema Farbe wirkt fast provozierend. Meier ist programmatisch weiß und das in allen Schattierungen. Doch die Kuratoren suchten die Farbe – und fanden sie als mattes Greige an der Fassade der Grotta Residence in New Jersey (1984–89) und als bunte Skulptur von Frank Stella im (reinweißen) Weißhaupt Forum (1987–92) in Schwendi.

Wer den Ausstellungsraum im Erweiterungsbau des Arp Museums betritt, hat zuvor den Bahnhof Rolandseck durchschritten und eine wundersame Inszenierung durch zwei Tunnel, über eine Treppe, einen Aufzug und einen Steg erlebt. Der Dramaturgie solcher Promenaden widmet sich das Kapitel Weg. Neben dem Arp Museum wird das Getty-Center bei Los Angeles (1984–97) vorgestellt, die bislang größte Bauaufgabe, die jemals an einen Architekten vergeben wurde. Einem Foto des Modells, an dem Meier selbst lehnt, ist der Piranesi-Plan des antiken Rom gegenüber gestellt.

Das Museum für Angewandte Kunst und das Saltzman House in Easthampton (1967–69) illustrieren den Aspekt Proportion: Wie Meier architektonischen Raum komponiert, wie er klassische Entwurfsmittel verwendet, etwa den Goldenen Schnitt oder Linienetze mit minimalen aber wirkungsvollen Achsenabweichungen. In jedem Kapitel lassen sich Bezüge zur klassischen Moderne finden. Ganz direkt beim Smith House in Connecticut (1965–67), nur noch symbolisch im Wettbewerbsbeitrag für den World Trade Center Memorial Park. Immer wieder nimmt die Ausstellung Bezug auf Le Corbusier. Sinnfälliger also, dass das Modell der Villa Savoye, das sonst in Meiers New Yorker Büro steht, auch das erste und letzte Exponat ist.

Viele Objekte stammen aus Meiers Privatsammlung, zusammen mit Leihgaben des Deutschen Architektur museums in Frankfurt und der Architektur fakultät der Uni Kaiserslautern sind sie erstmals öffentlich zu sehen. Museumsdirektor Oliver Kornhoff ernannte Richard Meier anlässlich der Ausstellungseröffnung neben Hans Arp und Sophie Täuber-Arp zum dritten „Patron des Hauses“. Nicht von ungefähr – kommt doch ein großer Teil der Besucher in das Städtchen am Rhein, um eben „den Meier“ dort am Hang zu sehen. *Uta Winterhager*

Richard Meier. Building as Art | Arp Museum Bahnhof Rolandseck, Hans-Arp-Allee 1, 53424 Remagen | ► www.arpmuseum.org | bis 3. März | Der Katalog (Görres-Verlag) kostet 9,80 Euro.

Oben: Douglas House, Harbour Springs, Michigan, 1971–73
Unten: Chiesa di Dio Padre Misericordioso („Jubilee Church“), Rom, 1996–2003
Fotos: Scott Frances ESTO

