

A black and white portrait of Frederick Kiesler, an older man with short hair, looking slightly to the left. He is wearing a light-colored, patterned shirt. The background is dark and out of focus. A blue grid pattern is overlaid on the left side of the image, with some lines extending across the portrait.

Frederick Kiesler

Theatervisionär – Architekt – Künstler

österreichisches
theater **khn**
museum



Brandstätter

Die Autoren

Dieter Bogner

Kunsthistoriker, Universitätsdozent, Ausstellungskurator, Autor, Museumsplaner.
Vorstandsvorsitzender der Österreichischen Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien.

Jeni Dahmus

Studium der Musik- und Kunstgeschichte.
Seit 1999 Archivarin an der Juilliard School, New York.

María Auxiliadora Gálvez Pérez

Architektin und Dozentin in Madrid. Dissertation über die methodischen
Gemeinsamkeiten im Schaffensprozess von Tanz und Architektur.

Barbara Lesák

Theater- und Kunsthistorikerin. Bis 2009 Kuratorin am Österreichischen Theatermuseum.
Zahlreiche Publikationen zu Kunst und Theater des 20. Jahrhunderts.

Laura M. McGuire

Studium der Architekturgeschichte und Anthropologie in den USA.
Dissertation über Frederick Kiesler (Richard Plaschka-Stipendium).

Monika Pessler

Kunsthistorikerin. Direktorin der Österreichischen Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien.
Ausstellungstätigkeiten zu Kieslers Werk und zur zeitgenössischen Kunst- und Architekturproduktion.

Gerd Zillner

Kunsthistoriker. Leiter des Archivs der Österreichischen
Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien.

ABSTRACT: “Space Notations: Dynamic Crystallographies in Architecture and Dance.”

Author: M^a Auxiliadora Gálvez Pérez

In: AA.VV (Gálvez Pérez, M^a Auxiliadora and others)- edited by Barbara Lesak and Thomas Trabitsch: Frederick Kiesler. Theatervisionär Architekt-Künstler, Österreichisches Theater Museum (khm), Brandstätter, Viena, 2012.

In 1924 Frederick Kiesler plans in Vienna, the “International Exhibition of New Theater Techniques”, there he will also build the “Space Stage” project. The “Space Stage” will be one of the first projects dealing clearly with the ideas that Kiesler will develop along his whole creative career: *spatial continuum*, and *endlessness*. These two concepts are also present in the investigations about dance and movement that Rudolf von Laban and Mary Wigman were developing together between 1913 and 1920. They will continue separately this research: Mary Wigman as the most important exponent of the *Ausdruckstanz* movement, and Rudolf von Laban as the scholar of movement and its dynamic crystallographies- *Choreutik*. The interesting issues about the creation of space from movement, the unity between the space of the body and all the environment that surround it, and the continuous transformation of reality, will be reflected in the graphic documents and notations proposed by each of them. Shortly, their ways of working with space and movement of the body, including notation and registration, will be extremely interesting in their comparison. The article goes deep in how the body space notations made by Laban, show the same unstable substance which appears in Kiesler’s drawings when he develops the furniture and the artefacts which belong to the *Endless House*. Equally, it will manifest how the manipulations of the space of the body, as is known by us, made by Kiesler in the Juillard School of Music, are related directly to the same body experiences developed by Mary Wigman. But the article describes with special attention the conclusions thrown by the detailed comparison of the series of sketches drawn by Kiesler about the Endless House- specially the ones from the sixties- and the different notations made by Mary Wigman, about *Orpheus und Eurydike* in 1961. Both series unify, in only one common spatial substance, body or bodies and surroundings and both register the transformations that are taking place. Space, will be seen as a kind of magma in continuous transmutation, as it is affected by diverse energies and flows, we won’t be able exactly to say in which moment the action, which now finish one configuration, began; neither for how long this stage will stay; neither which one will be the next. But what we know is that this spatial amalgam has virtually an infinite number of possibilities that, in any moment, can come to life. Mary Wigman will work mainly with masses, spatial masses made by an undifferentiated accumulation of bodies and surroundings, all merged. These masses will be transmuted from an external point of view. Frederick Kiesler, will give more intensity to the successive lines, scrawls and clusters that tense the space substance. Lines that create inhabited situations, that are made and unmade, intense or dissolved, but which are always felt from an inside point of view... As Laban would say talking about dance and architecture: in an endless succession of choreutic phrases.

Raumnotierungen

Dynamische Kristallographien in Architektur und Tanz

Frederick Kiesler nennt 1962 sein *Universal Theatre* (1960/61) einen Ort der „touch-and-go reality“, der in ständigem Wandel begriffen ist. Kiesler nimmt die Schaffensvorgänge als Handlungsweisen wahr, die mit Kräften umgehen, nicht mit Gegenständen. Im Entwurf geht es, seinem Einverständnis nach, nicht um die Hülle eines Baukörpers, sondern um die bewusste Polarisierung der Naturkräfte im Dienste des Menschen. Jede Art von Form wäre somit das sichtbare Festlegen von einenden und auflösenden Kräften, die im stetigen Wandel in äußerst langsame Bewegungsabläufe sind². In derselben Art können der Mensch und seine Umwelt gesehen werden – je nachdem, in welchem Zustand der kontinuierlichen Veränderung von Energien und Kräften sie sich befinden. Im Wissen um ein solches dynamisches Raumkontinuum, welches mit allen Organismen und Gegenständen in Co-Relation steht, müssen neue Dynamiken des Fließens eingebracht oder die bestehenden verdichtet und intensiviert werden, um so eine neue Realität zu erschaffen.

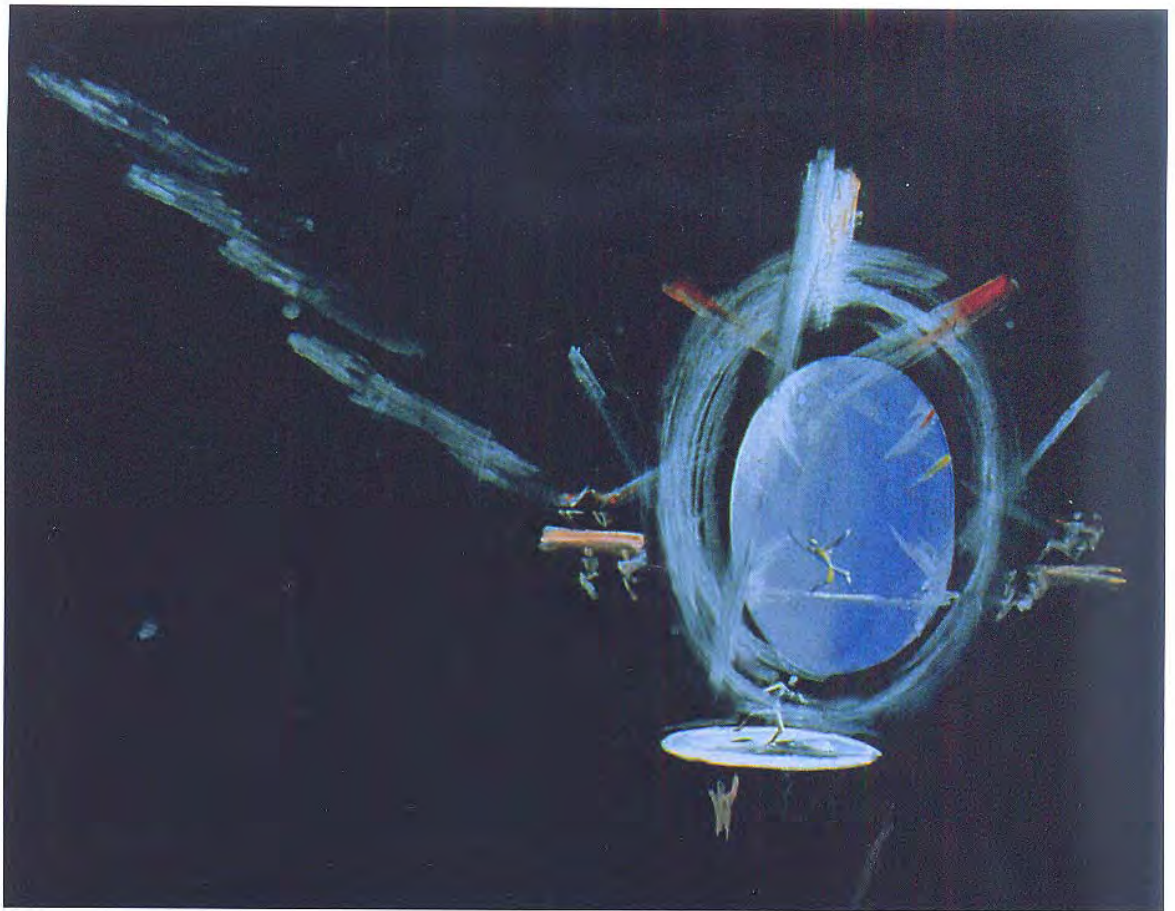
Kiesler war ein Jahr zuvor, im Januar 1961, einer Einladung von Shirley Broughton³ gefolgt, um über seine Studie zur *Dance Architecture*⁴ zu sprechen. In diesem Vortrag behandelte er nicht nur ebendiese Fragen, sondern darüber hinaus auch den Aspekt der Körperbewegung in ihrer Beziehung zu Raum, Zeit und Masse sowie deren Verschmelzung: „[...] Es war damals ein Neubeginn. Ich meine die Erforschung des Raums durch Mary Wigman, die auf den Prinzipien ihres Lehrers Laban beruhte. Ja, es war ein Durchbruch. Ich erinnere mich sehr gut an den Eindruck, den ihre Choreographie auf mich machte, und unser Gespräch darüber. Ihr Ziel damals war es, den Raum unabhängig von seiner Ausdehnung bewusst zu definieren, die Zuseher in die Raum-Zeit einzubeziehen. Das schien ein sehr ernst zu nehmender zeitgemäßer Zugang zum Tanz zu sein [...] Ich persönlich habe noch keine andere Tanzgruppe hier oder im Ausland gesehen, die in

der Lage war, diesen Ansatz weiterzuentwickeln und neue grundlegende Standards zu setzen [...]“⁵ Insbesondere nachdem Frederick Kiesler 1924 auf der *Internationalen Ausstellung neuer Theater-technik* in Wien die *Raumbühne* realisiert hatte, können seine Arbeiten mit dem Raum und den Beziehungen, die dieser mit dem Körper herstellt, konzeptuell mit den Experimenten des Ausdruckstanzes verglichen werden – konkret mit den Forschungen von Rudolf von Laban und Mary Wigman.

Die *Raumbühne* hat die traditionelle Konzeption der Proszeniumsbühne revolutioniert und – noch wichtiger – sie war das erste einer Reihe von Projekten, in denen Kiesler begann, seine Vorstellungen über das Raumkontinuum und das Endlose, die ihn während seines ganzen Schaffens und Lebens begleiten sollten, mit immer größerer Deutlichkeit zu entwickeln. Die *Raumbühne*, die im Wiener Konzerthaus aufgebaut war, bestand aus mehreren Bühnenpodesten, die entweder durch eine spiralförmige Rampe oder ein Trittleitersystem miteinander verbunden waren. Durch diesen vertikalen Bühnenraum wurde es möglich, Szenen gleichzeitig auf verschiedenen Höhen und in einer dynamischen und zentripetalen Bewegung darzustellen und damit die Aufführung in alle Richtungen offen zu halten. Die Aufmerksamkeit des Publikums würde somit nicht auf einen einzigen Punkt fokussiert sein, sondern die Zuschauer konnten der Handlung auf verschiedenen Ebenen folgen. Im Verlauf einer Aufführung sollte die Handlung ohne Anfang und Ende in allen Raumdimensionen verlaufen. Der dadurch entstehende Bewegungsimpuls verlieh dem Raum eine sichtbare Qualität und machte ihn in alle möglichen Richtungen durchlässig.

Diese Art, Raum zu bilden, ihn zu verdichten, sichtbar zu machen und durch die Bewegung zu gestalten, ist eines der wesentlichen Charakteristika des Ausdruckstanzes⁶ und der Hauptwesenszug der Arbeit von Mary Wigman⁷, seiner wichtigsten Exponentin. Mary Wigman studierte in

Abb. 1: Studie zum *Endless House* (Ausschnitt aus Abb. 10), 1959. Wien, Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatsiftung.

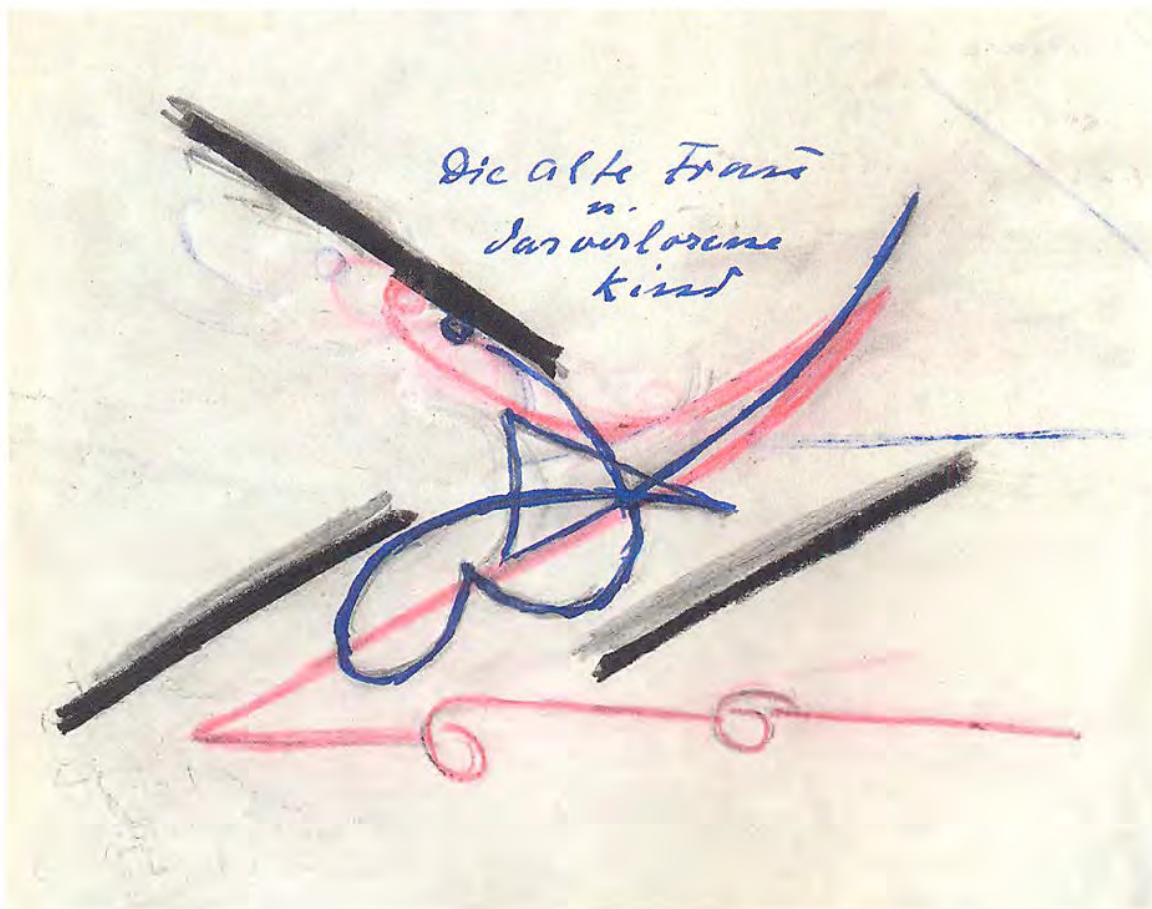


Hellerau rhythmische Gymnastik nach der Jaques-Dalcroze-Methode. Anschließend wollte sie weitere Möglichkeiten der Bewegung unabhängig von Musik ausloten, folgte dem Rat ihres Freundes, des Malers Emil Nolde⁸, und ging 1913 in die Schweiz, wo sie sich der Reformbewegung des „Monte Verità“⁹ und der „Schule der Lebenskunst“ von Rudolf von Laban anschloss. Dieser sollte den größten Einfluss auf sie ausüben, denn sie blieb bis 1920 bei ihm, dem Jahr, in dem sie dann ihre eigene Schule gründete. Die Grundlage der Arbeit auf dem Monte Verità war die Improvisation¹⁰, mithilfe derer man die Möglichkeiten, die in der Bewegung jedes Einzelnen lagen, aufzuzeigen versuchte. Unter der Leitung von Laban überwand Mary Wigman die Form, sich nach vorgeschriebenen rhythmischen Sätzen zu bewegen, und fand

einen Weg, über den sie zu ihrer eigenen Sprache – dem Dialog mit dem Raum – gelangte. In einem solchen Dialog versteht sich der Raum als ein vorgegebenes Faktum, als etwas Reales, das man fühlt und mit dem man in der Tanztruppe arbeitet.

Sowohl für Frederick Kiesler als auch für Rudolf von Laban und Mary Wigman stand fest, dass man es beim Raum mit einer Substanz zu tun hat, nicht mit einem Vakuum, sondern mit einem Ort voller Beziehungen¹¹. Der Raum sei somit nicht zu trennen von Bewegung, Kraft und Ausdruck, die ihn visuell erfahrbar machen. Die dichte Substanz des Raumes sei daher in ständiger Verwandlung begriffen. Die Realität sei dynamisch¹², und die Körper und Gegenstände wären für die räumlichen Beziehungen und ihre Substanz empfänglich. In diesen Verbindungen sei jede

Abb. 2: Figuren in Bewegung auf einer Bühnenplattform, Studie einer Lichtbildprojektion für das *Film Guild Cinema*, 1929. Cambridge, MA, Houghton Library Harvard University, Harvard Theatre Collection, Gift of Lillian Kiesler.

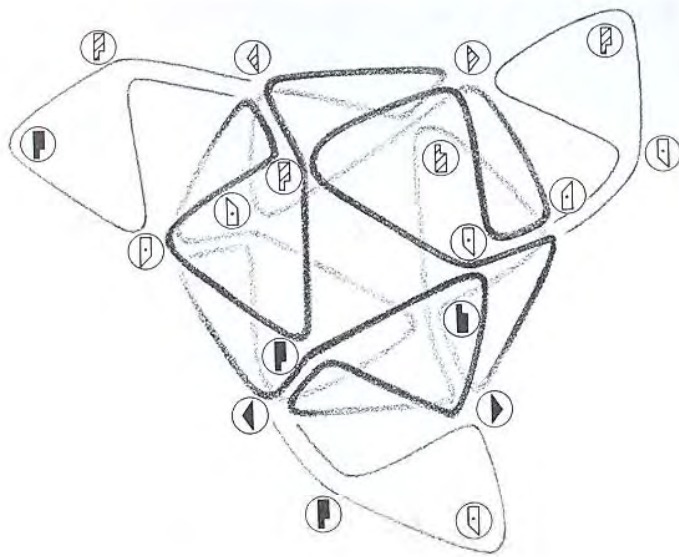


Bewegung ein kontinuierliches Austauschen, sie erzeuge Kontakte, Verknüpfungen, Knoten, Bündelungen und Trennungen in einem ständigen Prozess scheinbarer Stabilität und zyklischer Mobilität. Was die Wahrnehmung betrifft, die wir vom kontinuierlichen Raumvolumen haben, so sind laut Laban alle Veränderungen, die wir sehen und fühlen, haptische Eindrücke. Dieselbe Vorstellung bringt Frederick Kiesler in seiner Zeichnung *Extended Senses* (1942) zum Ausdruck, wo er herauszufinden versucht, auf welche Weise man den größtmöglichen Kontakt mit dem Umraum erreicht sowie jegliche Schranken entfernen und ein Eintauchen in den Raum erzielen kann. Kiesler belegt diese Verbindung auch in seinen Entwürfen für Ausstellungs-gestaltungen – insbesondere in jenen, die im Zusammen-hang mit den Surrealisten standen¹³. Dasselbe Bewusst-

sein von Raumkontinuität sowie von Dichte der Beziehun-gen und Spannungen, die diese Kontinuität ausmachen, findet sich auch in seinen sogenannten *Galaxies*¹⁴. „[...] Denn das Objekt atmet in die Umgebung hinaus und atmet auch die Wirklichkeit des Umraums ein¹⁵. [...] eines grenzenlosen Umraums, der sich ständig erneuert, verän-dert, zu neuem Leben erweckt wird, [...] es gibt keinen Außenbereich [...] alles ist ein wesentlicher Bestandteil derselben Komposition.“¹⁶

Diese Überlegungen sollte Kiesler in seinem *Manifeste du Corréalisme* und in seiner Vorstellung des Endlosen – „endlessness“ – weiterentwickeln. Dem Manifest zufolge, das 1947 geschrieben, allerdings erst 1949 veröffent-licht wurde¹⁷, wird die Co-Realität aus jenen Kräften gebil-det, die zwischen den Gegenständen und ihrem Umraum

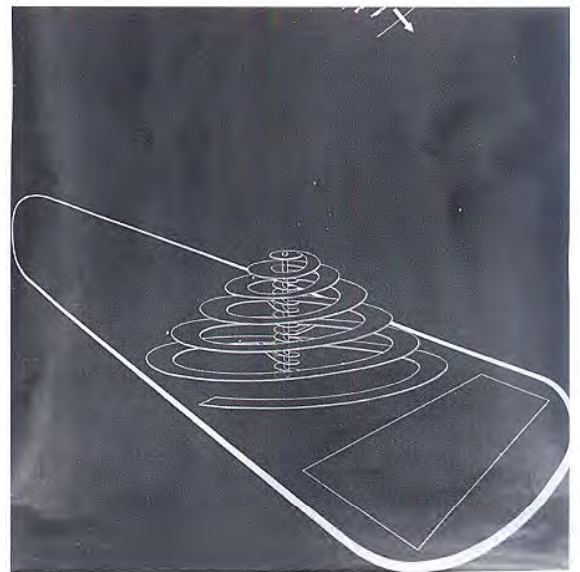
Abb. 3: Choreographische Linien im Raum. Zeichnung von Mary Wigman. Berlin, Akademie der Künste, Archiv Darstellende Kunst.



einen ständigen Austausch erzeugen. Der „Correalismus“ untersucht somit die Gesetze, die für diese Verbindungen und Interrelationen gelten, er durchleuchtet die Dynamiken der permanenten Interaktion zwischen dem Menschen und seinem natürlichen wie auch technologischen Umfeld. Die Architektur ist also ein lebender Organismus, der sich aus den dynamischen und spannungsgeladenen Bewegungsbahnen der Raumschranke zusammensetzt.

In Kieslers Projekten, etwa dem *Endless House*, der *City in Space* (1925) oder dem *Space House* (1933), lassen sich seit 1924 seine Vorstellungen einer permanenten Raumkontinuität als geistige, materielle, soziale und mechanische Interaktion von Körper und Raum beispielhaft nachvollziehen. Dies gilt auch für Pläne und Ideenskizzen, die Kiesler in Verbindung mit der spiralförmigen Bewegung, als einer für das kontinuierliche Fließen des Raumes repräsentativen Bewegung, realisiert hat, wie beispielsweise die bereits erwähnte *Raumbühne*, das *Film Guild Cinema* (1929)¹⁸ in New York (vgl. Abb. 2) oder das *Endless Theatre* (1925), das aus einer Reihe von spiralförmigen Rampen, Sitzreihen und Bühnenpodesten verschiedener Größe bestand. In einer der Varianten, die Kiesler für den oberen Teil des Raumes entwarf, führten die Rampen hinauf bis in den obersten Bereich der Schale und waren dabei über ihre ganze Höhe begehbar. Am

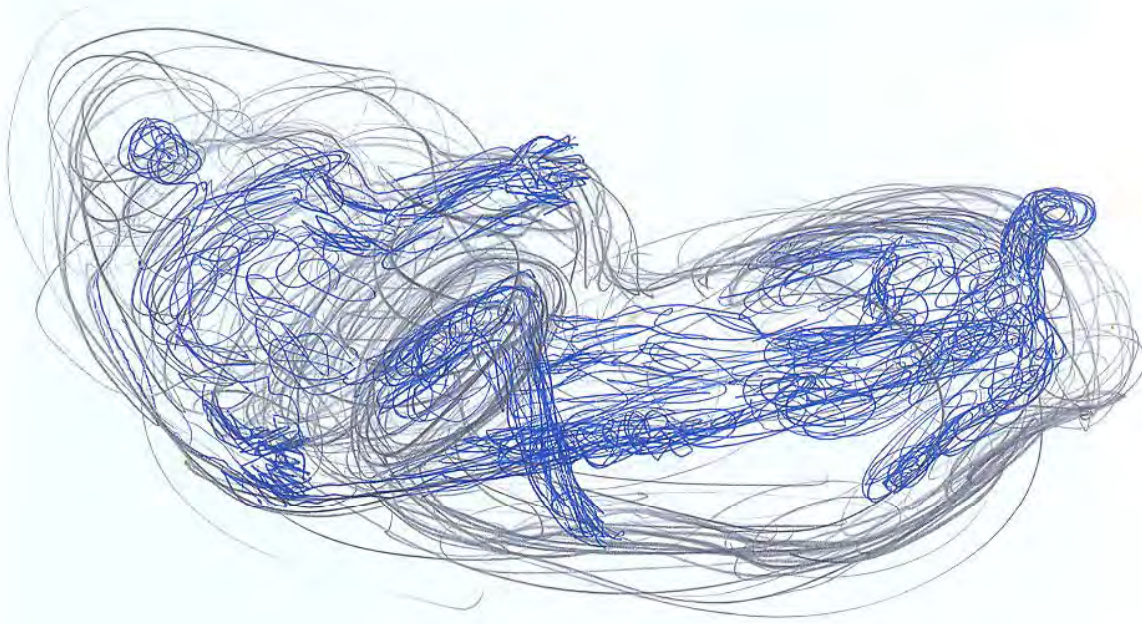
Abb. 4: Choreographischer Satz. Kontinuierliche Linie einer Bewegungssequenz des Körpers, einem Kosmos nachempfunden und auf einer Fläche projiziert. System der dynamischen Kristallographie von Rudolf von Laban. The Trustee of the Laban Estate 2012.



Eindringlichsten jedoch setzte Kiesler die Spirale im Sinne des „Correalismus“ – nämlich einer Verflechtung von Körper und Raum – in einem Projekt für die Place de la Concorde in Paris (1925) ein. Für diesen Platz schlug er eine Struktur vor, die ein ständiges Fließen der Menschenströme ermöglichen sollte – ausgehend von einer spiralförmig geführten Rampe, die immer weiter ausholte, so dass man von hoch oben die ganze Stadt überblicken könnte. Sie war gedacht für Fußgänger und den Autoverkehr, aber auch als endlose Bühne für öffentliche Veranstaltungen auf lokaler sowie nationaler Ebene. Die Verbindung, die über diese spiralförmige Bewegung zwischen dem städtischen Raum und jenem der Bewohner entstehen sollte, hat man sich als einen durchlässigen, in ständiger Mutation befindlichen Organismus vorzustellen¹⁹.

Letztendlich gestattete die Spirale einen fortwährenden Wandel und das neue Entstehen von räumlichen Anordnungen²⁰ (vgl. Abb. 4 und 5). Dies ist es auch, was Laban seit 1912 untersuchte. Er definierte die Bewegung als „lebendige Architektur, lebendig im Sinne von wechselnden Stellungen wie auch von wechselnden Zusammenhängen“²¹. Diese „Architektur“ wird durch die Bewegungen unseres Körpers geschaffen und besteht aus den Verlaufkurven, den Vertiefungen, die die Spuren unserer Bewegungen im Raum hinterlassen. Sie ist das, was er

Abb. 5: Projekt für eine spiralförmige Konstruktion, 1925. Wien, Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatsammlung.



„trace-forms“ nennen wird. Laban fand vier grundlegende „trace-forms“, die sich aus unserer anatomischen Struktur ableiten lassen: geradlinige, gekrümmte (offene), geschlängelte (wellenförmige) und kreisrunde. Diese vier Formen sind Metamorphosen des fundamentalen räumlichen „trace-form“-Strichs, der Spirale.

Die Spirale ist also – für Laban genauso wie für Kiesler – das Paradebeispiel für die Wirkung der Bewegung, die die Auflösung des Körpervolumens im Raum bewirkt. Wenn wir Tanz erfahren, so wie Mary Wigman uns diesen vermittelt, können wir uns in dieses Phänomen der „Durchlässigkeit des Körper-Raum-Systems“ hineinversetzen. Mary Wigman berichtete darüber, wie intensiv diese in inniger Verbindung mit dem Raum vollführte Arbeit vor allem bei den Soli sei, wo sich der Tänzer immerwährend auf sich selbst und auf den Raum bezieht, mit dem er mit allen Teilen seines Körpers Kontakt aufnimmt. Der Drehtanz *Monotony. Whirl Dance* (1927–1942), der sich in seiner endlosen Kontinuität verliert, ist ein gutes Beispiel dafür. Es

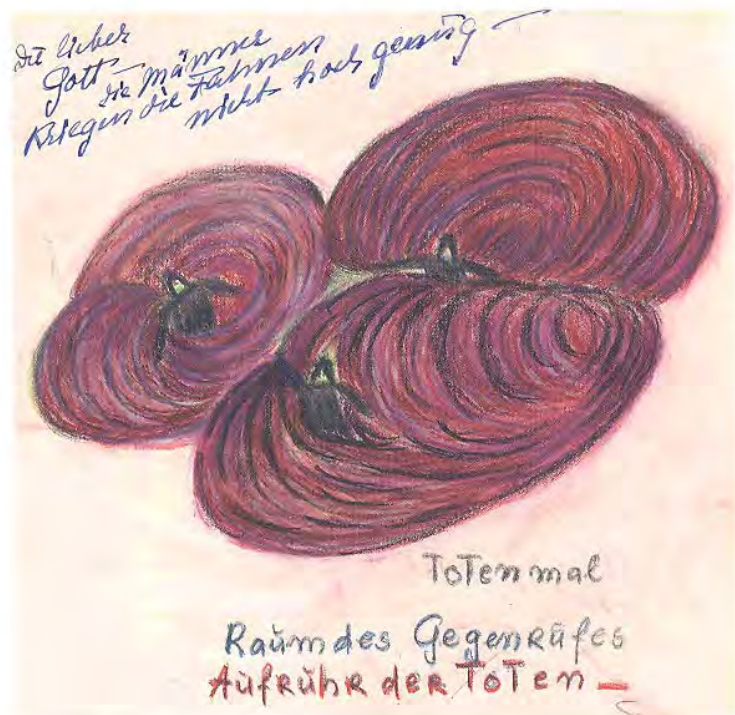


Abb. 6: Studie einer an die Körper angepassten Doppelliege für das *Endless House*, 1959. Wien, Österreichische Friedrich und Billan Kiesler-Privatsiftung.

Abb. 7: Individuelle Körperbereiche in *Das Totenmal*. Zeichnung von Mary Wigman, 1930. Berlin, Akademie der Künste, Archiv Darstellende Kunst.

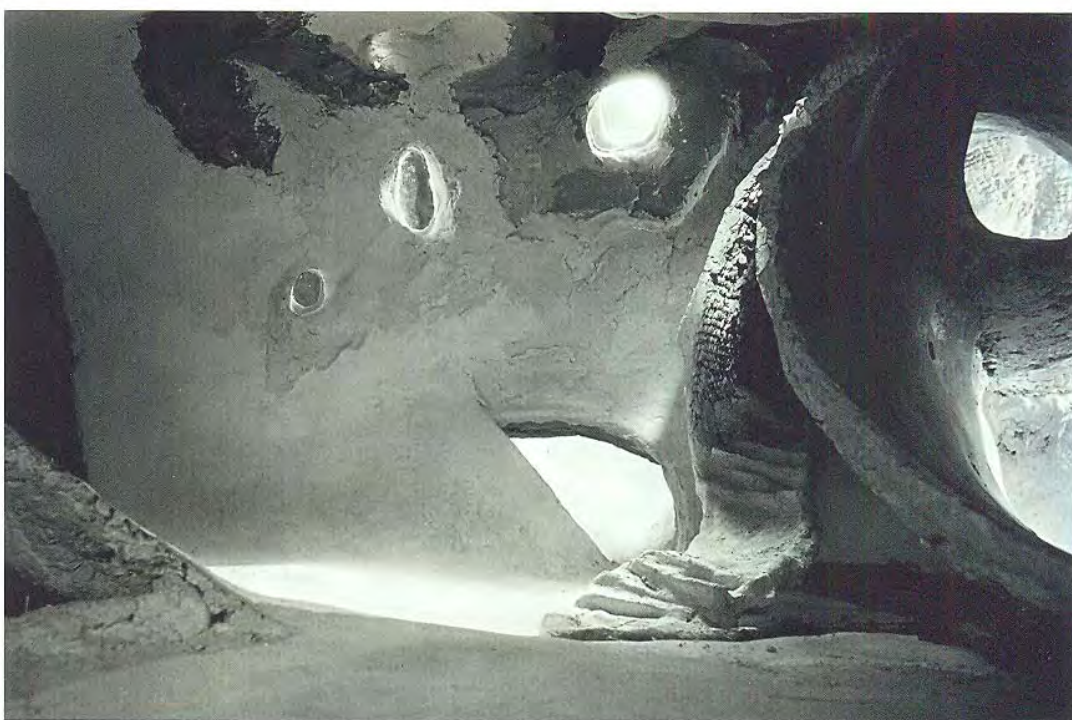


Abb. 8 und 9: Modell mit Ansichten des Innenraums des *Endless House*, 1959.
Wien, Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung.

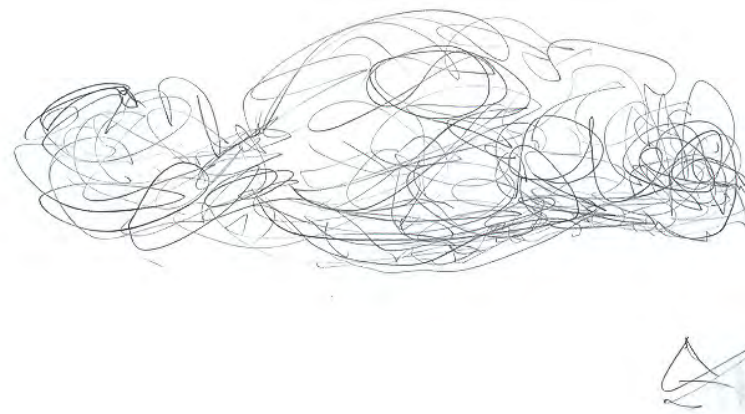
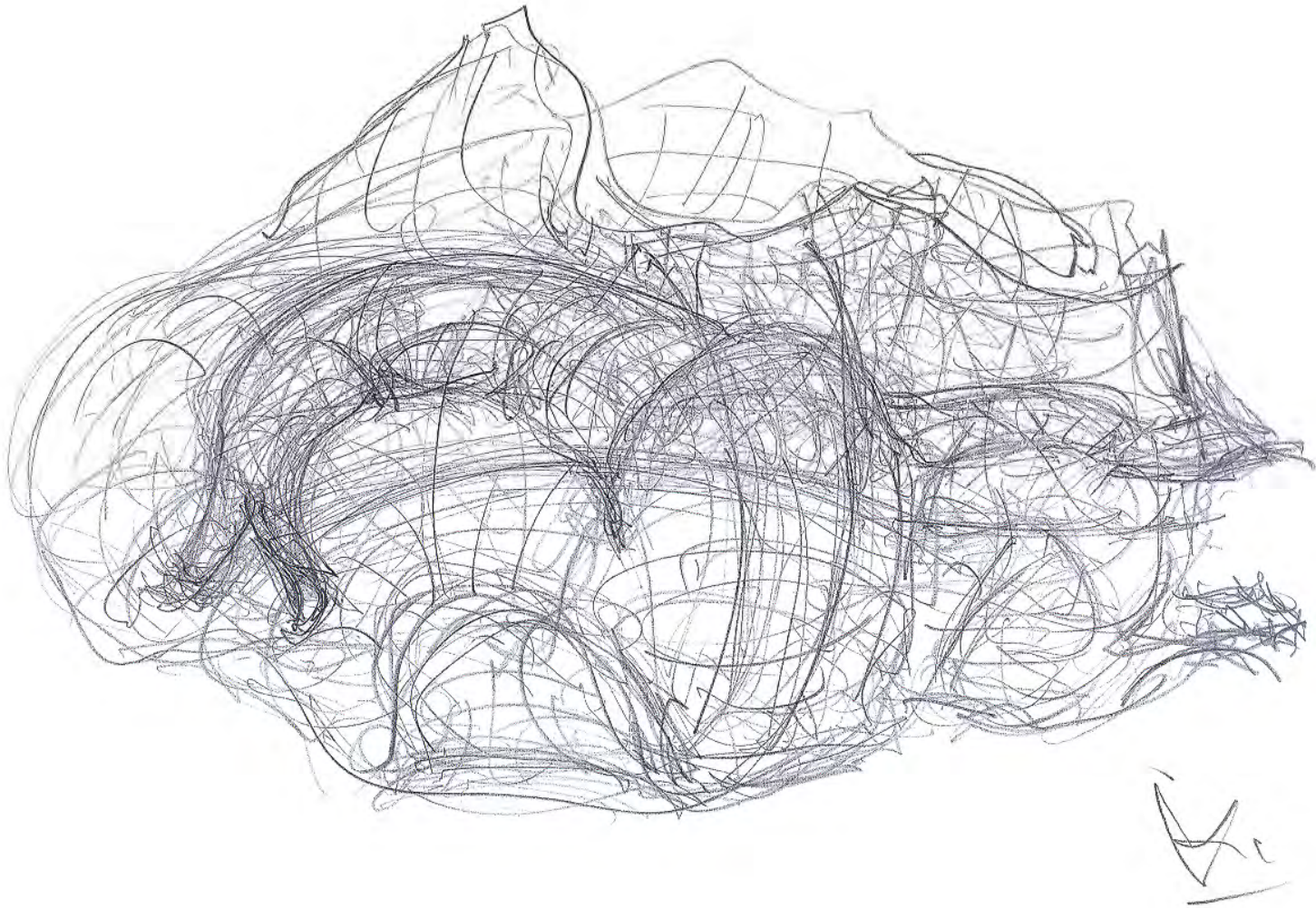
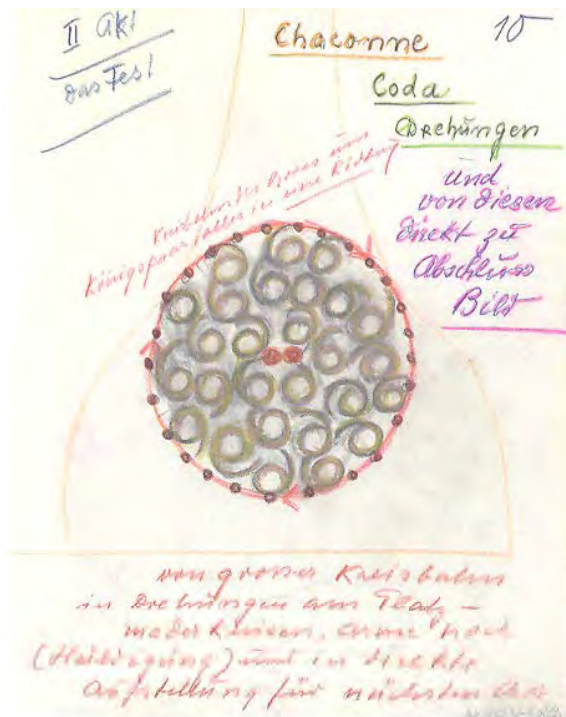


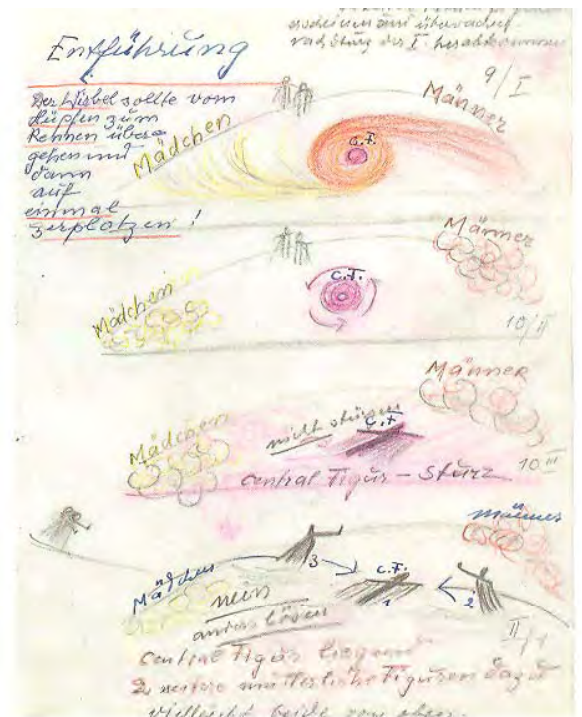
Abb. 10-12: Studien zum *Endless House*, 1959.
Wien, Österreichische Friedrich und Lillian Kessler-Privatsiftung.



ist dies ein Tanz, der auf ständigen Drehungen beruht, welche von Klavier und Schlagzeug in fortwährender Wiederholung begleitet werden. Der Körper verliert beim Tanz seine üblichen Grenzen, indem er sich vollkommen der Drehung des Raumes, die keinen Anfang und kein Ende hat, hingibt²². Über die Drehung spürt man die Raumschubstanz als Teil des eigenen Körpers, und umgekehrt. Es zeigen sich hier Parallelen zu Kieselers Auseinandersetzung mit der Spirale. Bei diesen tänzerischen Vorgängen bleibt uns hinsichtlich unseres Körpers, der nun im Magma des Raumes aufgelöst ist, nur ein Bezugspunkt: Wir stehen weiter im Mittelpunkt, von diesem ausgehend gliedern wir den Ablauf, wir sind darin eingetaucht, wir nehmen nicht wahr, wo er beginnt oder endet, wir sind mit ihm vereint. Die möglichen Richtungsachsen haften an uns und drehen sich. In der Bewegung selbst, im Tanz spüren wir uns. Der Raum des Körpers ist mit jenem der Umgebung vereint.

Kiesler arbeitet mit diesen Variablen, wobei er die Verdichtung von Spannungen, Kräften und räumlichen Relationen betont. Diese werden als Bewegungssequenzen verstanden, die sich in strukturell wirksame Formen verwandeln können. Diese Formen stehen außerdem über die räumlichen Relationen, die sie herstellen, in

Abb. 13: Zeichnung für *Alkestis*, Mary Wigman, 1958. Berlin, Akademie der Künste, Archiv Darstellende Kunst.



Bezug zur Erfahrung und Bewegung des Körpers, weswegen in ihnen ein haptisches Element enthalten ist, das Bereiche, Gebiete, Räume usw. absondert. In den Möbelentwürfen für das *Endless House* erforscht Kiesler diesen Raum des Körpers und seine Haptik, bezogen auf seinen nahen Umraum. Ein Beispiel dafür sehen wir bei den Hüllkurven, die er für eine Doppelliege (Abb. 6) zeichnet, wo die Körper beider Figuren ineinandergreifen und dabei umhüllt sind von ihrer eigenen Vibration oder Atmung. Dies wird durch viele einzelne Linien dargestellt, welche den unmittelbar umgebenden Raum abgrenzen. Diese Räume sind wie Kleider²³, die man am Körper trägt.

Das *Endless House* ist generell dazu gemacht, dass wir es berühren – und dass es uns berührt, dass wir es spüren; es ist vom Raum des Körpers ausgehend ersonnen. Die gesamte Oberfläche des *Endless House* ist eine fortwährende Stimulierung des Tastsinns. Die Wände, als Fortführung von Boden und Plafond, weisen Spalten und Falten auf, die wir ertasten können (Abb. 8 und 9). Der Bereich des Baus ist nicht durch Türen oder Abteilungen gekennzeichnet, sondern durch den Wechsel in der Textur, der Raumfolge, der Beleuchtung – die ebenfalls in Wellen auf unsere Haut auftrifft²⁴ – oder durch

Abb. 14: Zeichnung für *Le Sacre du Printemps*, Mary Wigman, 1957. Berlin, Akademie der Künste, Archiv Darstellende Kunst.

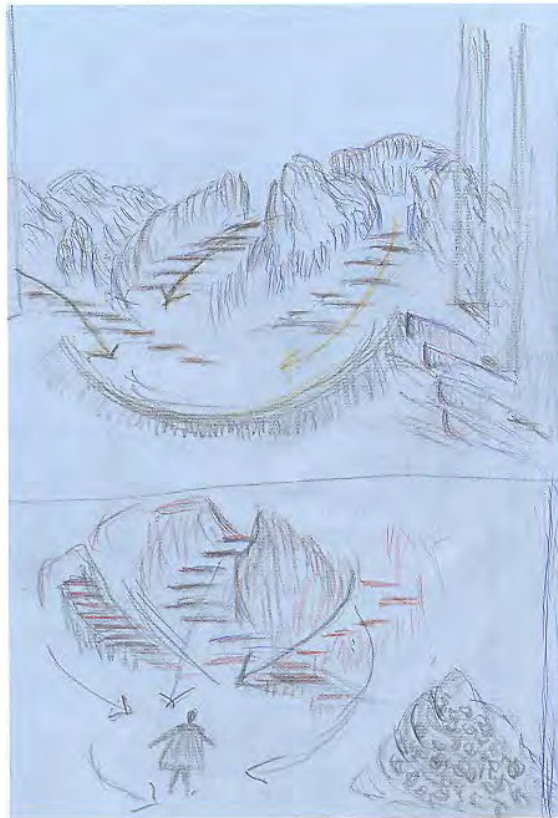


Abb. 15-18: Die Furien in Orpheus und Eurydike. Mary Wigman, 1947, Die Raumcharakteristik ergibt sich aus der Summe der Körper als Masse und nicht als Summe von Individualitäten. Die Räumlichkeit der Körperströme und jene der gebirgigen Umgebung greifen ineinander. Foto: Hilde Zenker, Berlin, Akademie der Künste, Archiv Darstellende Kunst.

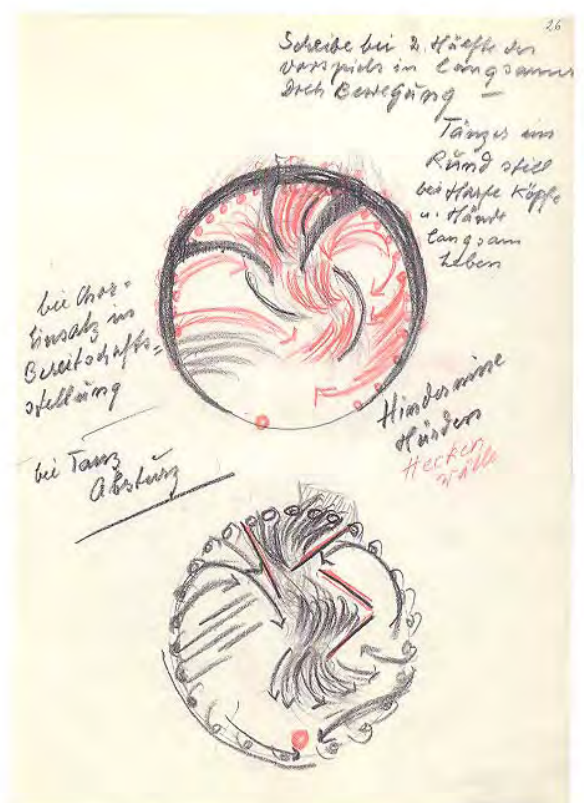
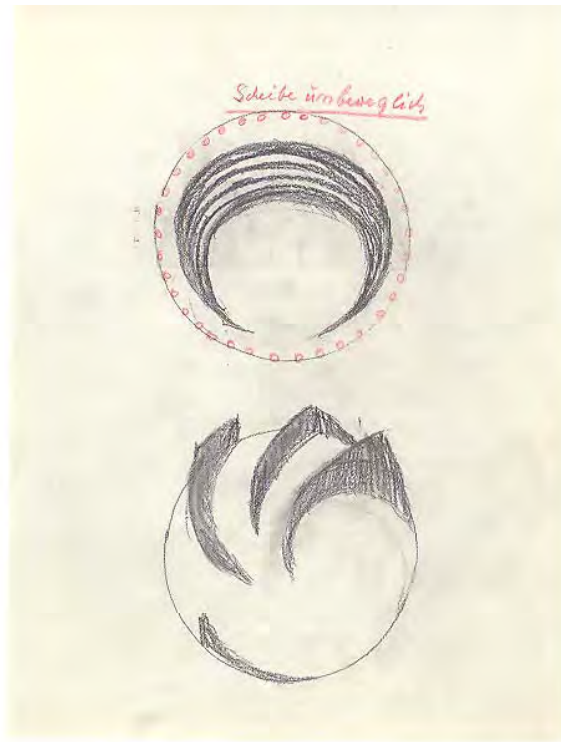


Abb. 19–22: Zeichnungen für Orpheus und Eurydike. Mary Wigman, 1947. Räumliches Amalgam aus Körpern und dem sie umgebenden Raum. Berlin, Akademie der Künste, Archiv Darstellende Kunst.

die Einfügung von Elementen, die eine bestimmte Teilfläche markieren.

Auch Mary Wigman zeigt in ihren choreographischen Zeichnungen die „raum-körperlichen“ Bereiche auf. Ausgehend von der Intensität, der Handlung, der Kraft, den Dynamiken oder den Stößen werden sie modelliert, indem sie durch ihre Ausdehnungen unterschiedlich akzentuiert sind. Auf diesen Zeichnungen wird jeder Tänzer in der Gesamtheit des Raumes, in dem er seine Wirkung entfaltet, und nicht strikt auf seine physischen Grenzen beschränkt gezeigt. Besonders berühmt sind ihre Zeichnungen für *Das Totenmal* (1930), wo das Aktionsfeld eines jeden Tänzers durch die wirbelnden Gewänder dargestellt wird, als Ausdruck der kinetischen Kräfte jedes Körpers und seiner Ausdehnung (Abb. 7).

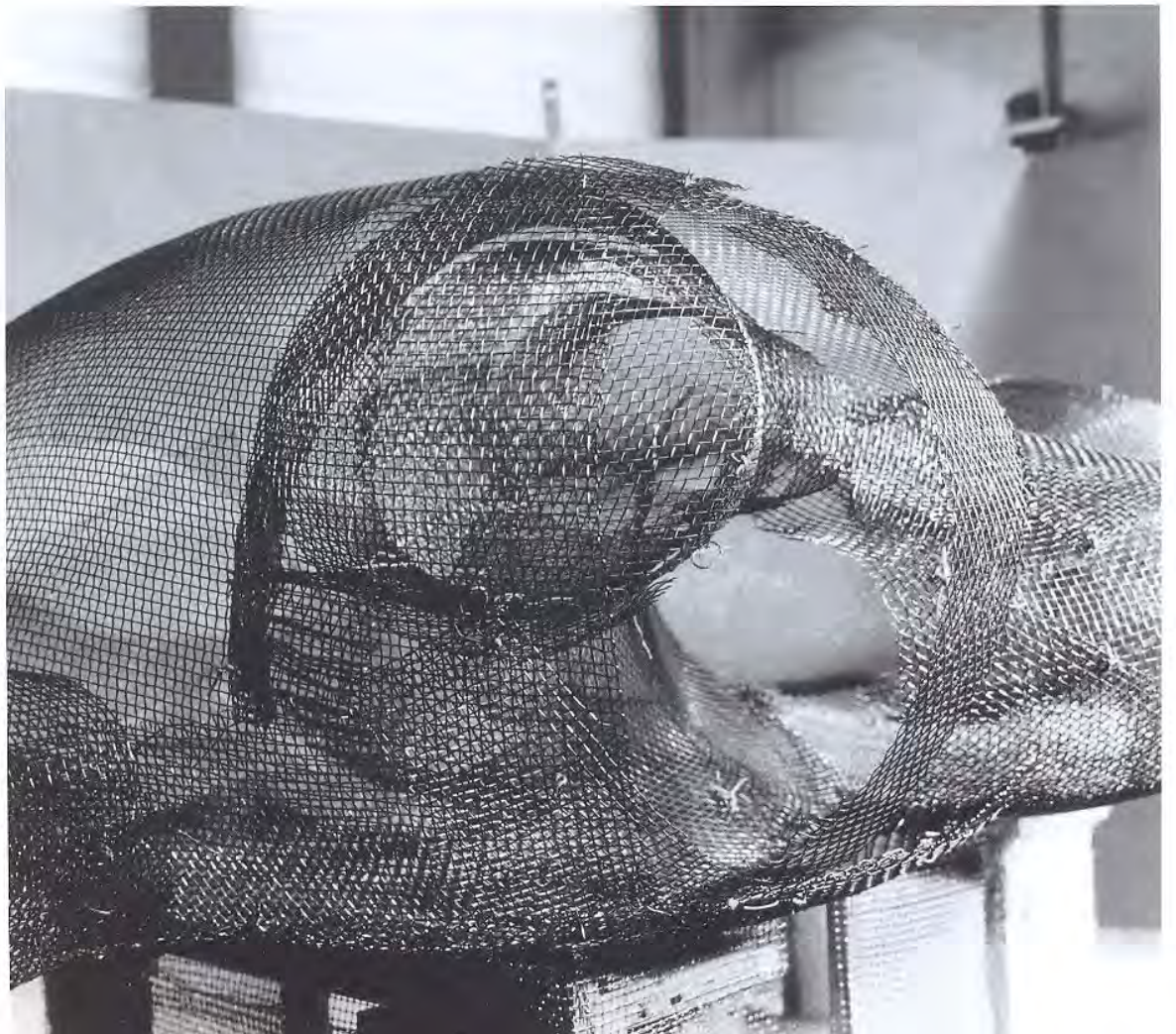
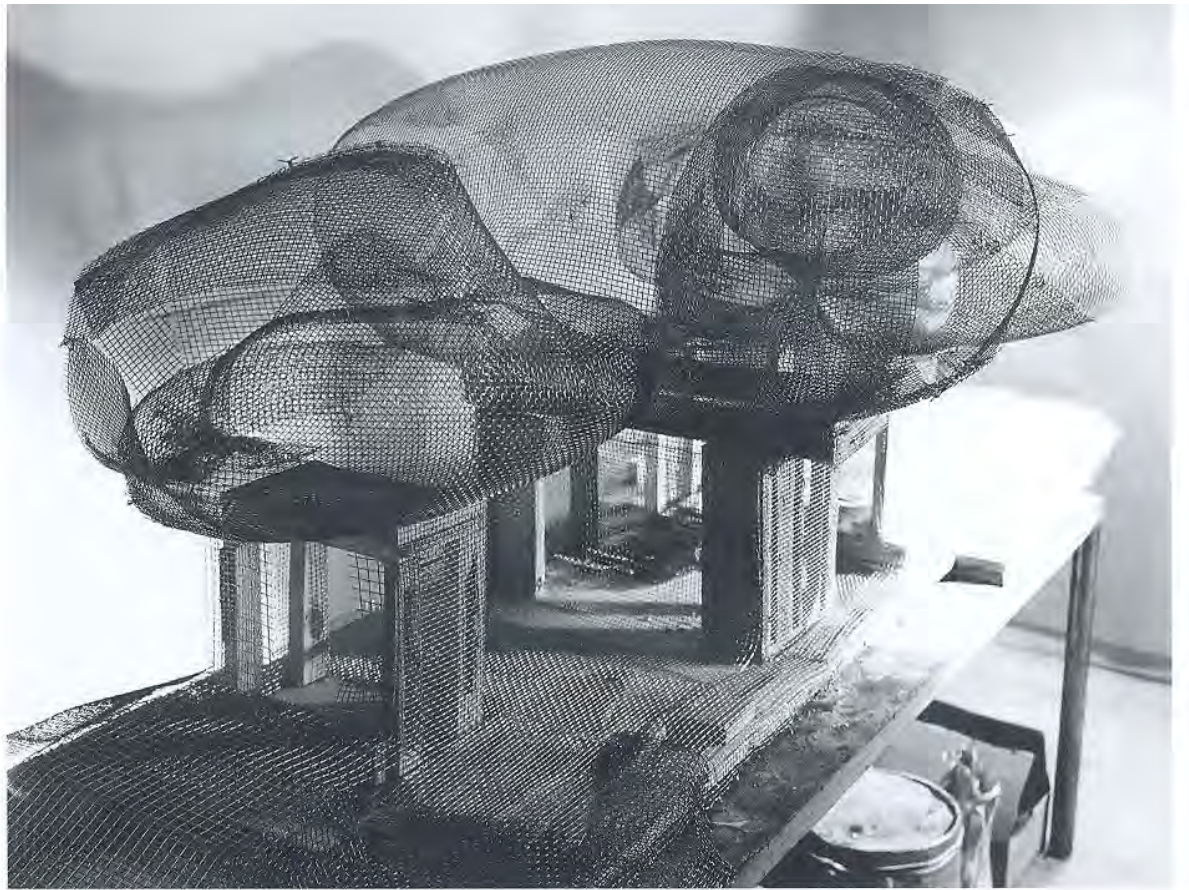
Wie können jedoch diese Energien und Flüsse, wie dieser Körperraum notiert werden und wie kann man die Phasen dieser instabilen Realität zeichnerisch umsetzen? Es war Rudolf von Laban, der ein konsequentes Notierungssystem für die Bewegung im Raum in seiner choreutischen Lehre – einer Lehre, die aus der Bewegung des Körpers gebildet wurde – aufstellte. Diese räumlichen Anordnungen des Körpers untersuchte Laban auf Grundlage der Gesetze der dynamischen Kristallographie, die er in seinem Werk *Choreutics*²⁵ definiert. Sowohl Wigman als auch Kiesler entwickelten jedoch in ihren kreativen Systemen eigene Notierungen, die es ihnen ermöglichten, mit diesen räumlichen Dynamiken zu arbeiten. Diese Notierungen sind untrennbar mit den Choreographien bzw. der Architektur verbunden. Zur Verdeutlichung seien zwei konkrete Beispiele angeführt: die Zeichnungen für das *Endless House*-Projekt von Kiesler und jene für die Choreographie für *Orpheus und Eurydike* von Mary Wigman.

Genauso wie Laban, wenn er sich auf seine dynamischen Kristallographien bezieht, betrachtet Kiesler die Räumlichkeit des *Endless House* als ein Kontinuum von Neugeburt und Auflösung. Die zeichnerischen Studien Kieslers, die uns hier interessieren, stammen aus dem Jahre 1959 (Abb. 10–12). Sie zeigen eine Phase des *Endless House*²⁶, welches schon vorher, gegen 1950, als Sphäroid Gestalt angenommen hatte. In diesen Skizzen erscheint der Raum, gelesen als verdichtete Substanz, durchfurcht von Bezugslinien, die unseren Körper umhüllen und uns unterschiedlich intensiv berühren. Diese Ver-

dichtungen und Beziehungsverknüpfungen sind es, die nun in den Zeichnungen verändert werden. Die Linien beginnen Verdichtungen und Lichtungen zu bilden und gestalten so die Raumschubstanz. Diese räumlichen Verdichtungen und Intensitäten erfährt, erlebt und bewohnt unser Körper, so wie es im Correalismus-Konzept von Kiesler beschrieben wird. Kiesler selbst bewegt sich zwar nicht im Raum, aber auf dem Papier wie ein Tänzer: Er wurde beobachtet, wie er seine Skizzen zeichnete und dabei mit seinem ganzen Körper dem Linienfluss folgte.

Der Raum wird durch unsere Erfahrungen in Vibration versetzt, er passt sich an uns an und legt sich um uns, er haftet an unserem Körper und dehnt sich aus, wie unser Geist dies benötigt, und gestaltet schließlich einen Umraum, der von der Interrelation zwischen Mensch, Technik und Natur geprägt ist. Es entsteht ein Raum, wie er auch von Laban und Wigman gesehen wird. Ein großer Unterschied zwischen Kieslers Skizzen und jenen, die Mary Wigman 1947 für die Choreographie zu *Orpheus und Eurydike* entwarf, besteht meiner Meinung nach nicht. Bei der Ausarbeitung ihrer Choreographien zog Mary Wigman ein umfangreiches Zeichensystem heran (vgl. Abb. 13 und 14). Diese Unterlagensammlung kann in vier verschiedene Gruppen von Zeichen unterteilt werden: Bilder und Aufzeichnungen, die den Aktionsbereich der Körper zeigen; jene, in denen Kräfte oder Bewegungsvektoren festgehalten sind; die, auf denen die Interaktionen zwischen individuellen Körperräumen gezeigt werden; und schließlich jene, die mit Raumvolumina arbeiten. Wenn in den Aufzeichnungen Bewegungsvektoren aufscheinen, sprechen wir von einer flachen Darstellung, auf der die Interrelation zwischen einem oder mehreren Punkten festgehalten wird. Dabei kommt es zur Auflösung der physischen Grenzen des Körpers – in diesem Fall durch seine Umwandlung in eine Richtung, in eine Kraftlinie. Bei den Aufzeichnungen, die Interaktionen zwischen verschiedenen Körperräumen zeigen, ermöglichen diese Körperräume neue Kristallographien. Es handelt sich um Arbeiten, die den oben erwähnten Studien Kieslers für eine Doppelliege im *Endless House* (Abb. 6) sehr ähneln.

Es ist interessant, sich die verschiedenen Phasen der Notationen zu *Orpheus und Eurydike* näher anzusehen. Bei den *Furien* (Abb. 15–18) erscheinen auf manchen Zeichnungen geballte Körperformationen, also eine Gesamtheit





an Einzelwesen, die noch zu unterscheiden, ja sogar zu zählen sind. Nach und nach verschwindet jedoch diese Unterscheidungsmöglichkeit, und dasselbe passiert mit dem Umraum. Wigman zeichnete die gebirgige Landschaft, in der die Handlung spielt, wobei sich aus der innigen Verbindung zwischen Landschaft und Körpern die endgültige Fassung herausbildet, in der die Körper zu einem einzigen Ganzen miteinander verflochten sind. Es drängt sich eine verblüffende Ähnlichkeit mit Kieslers Raumkontinuum seines *Endless House* auf. In der nächsten Tanzsequenz erscheint die Verschmelzung des Raumes zu einem kontinuierlichen Magma, das von verschiedenen Energien und Strömungen verwandelt wird (vgl. Abb. 19–22), ohne dass wir genau sagen könnten, wann dieses Unterfangen begonnen hat, noch wie lange es dauern oder was danach kommen wird. Wir sehen eine ähnliche landschaftsformation wie in den Zeichnungen von Kiesler. In dieser Landschaft können wir keine einzelnen Körperber-

reiche oder Umräume erkennen, sondern nur Massen, Vektoren und Energien. Dieses räumliche Amalgam birgt potentiell unendlich viele Möglichkeiten, die jeweils für einen kurzen Moment zum Vorschein kommen können. Das Neue, die Anordnung des Unerwarteten, ist virtuell bereits in jeder gegenwärtigen Situation enthalten²⁷. Und jede Phase trägt den dynamischen Keim der Verwandlung in sich.

Diese Aufzeichnungen von Kiesler und Wigman dienen als Beispiel für die Arbeit mit dem Raum, wobei nicht physische (materielle) Elemente und Leerräume benutzt werden, sondern die Komplexität ganzheitlicher Organismen mit ihrem vielfältigen Beziehungsgeflecht. Kiesler meinte deshalb auch, das *Endless House* sei nicht eine Anhäufung toter Materie, sondern lebendige Materie, die in ihre Materialität auch das einschließt, was wir zwar nicht sehen, jedoch mit unserem Körper erfahren können. Abgesehen von den Zeichnungen können die Verdichtungsli-

Abb. 23 und 24 (links): Modell des *Endless House* in Entstehung, 1959. Wien, Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung.

Abb. 25: Außenstruktur und Lichtöffnungen im *Endless House*, 1959. Wien, Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung.

en des Raumes aber auch zu einer haptischen Modellierung führen – konkret im Modell des *Endless House* aus Drahtmaschen (Abb. 23–25), das noch insofern linienhaft ist, als es zwar ein etwas festes Geflecht zeigt, aber die Verknüpfungen der einzelnen Bereiche, ihre Häufungen und Raumakzente durchscheinen lässt und außerdem in hohem Maß formbar ist. Danach wird Beton über das Maschendrahtgerüst gegossen und es entsteht eine dichte Textur mit unterschiedlichen Eigenschaften, die das Haus ausmachen, mit allen seinen Spalten und rauen Stellen, die uns diesen Umraum liefern, in dem wir wohnen können. Es handelt sich um eine haptische Architekturform, die durch Erosion die Spuren von verstreichender Zeit und Bewegung ständig aufzeichnet.

Mary Wigman arbeitete größtenteils mit Massenordnungen von Körpern, die mit ihrem Umraum kommunizieren und ihn prägen. Frederick Kiesler betonte hingegen eher die aufeinander folgenden Linien, Kritzeleien und Anhäufungen, wodurch er die Substanz des Raumes straffte. Aus Linien entstanden Wohnsituationen, die sich verdichteten und wieder auflösten, von innen heraus beobachtet und bewohnt werden konnten. In diesem Zusammenhang fühlt man sich an das Bild von Kiesler im Inneren seiner Plastik *Bucephalus* (1964) erinnert. Sowohl Frederick Kiesler als auch Mary Wigman praktizierten eine Arbeitsmethode, die sich an der geistig-physischen Interaktion von Körpern und deren Umraum orientierte, und schufen damit visionäre Bilder vom Menschen in einer neuen Lebenswelt.

- 1 Frederick J. Kiesler, *Selected Writings*, hg. von Siegfried Gohr und Gunda Luyken, Ostfildern/Stuttgart 1996, 124.
- 2 Frederick J. Kiesler, *On Correalism and Biotechnique: A Definition and Test of a New Approach to Building Design*, in: *Architectural Record* 86/3, September 1939, 59. Siehe auch Ausstellungskatalog *Frederick Kiesler*, New York [Whitney Museum of American Art] 1989, 114.
- 3 Das Studio der Tänzerin und Choreographin Shirley Broughton befand sich in der 21. Straße, zwischen Sixth und Seventh Avenue, in New York. Shirley Broughton gründete im November desselben Jahres das „Theatre for Ideas“, einen Ort für Theaterexperimente und die intellektuelle Debatte der damaligen Zeit.
- 4 „Die Sache, über die ich als Architekt und Bildhauer vielleicht am besten mit Ihnen als Tänzer und Choreographen reden kann, ist die Art und Weise, wie Zeit mit Tanz und Raum mit Choreographie in Beziehung steht.“ Frederick J. Kiesler, *Inside the Endless House. Art, People and Architecture: A Journal*, New York 1966, *Dance Script*, 385.
- 5 Ebenda, 392 f.

- 6 Die Raumbühne taucht zu einem Zeitpunkt auf, zu dem der Ausdruckstanz bereits etabliert war. Gertrud Bodenwieser (1890–1959) und ihre Gruppe, die in Wien zu dieser Bewegung gehörten, traten auf der Raumbühne auf, die 1924 von Kiesler erbaut wurde.
- 7 Ein gutes Beispiel für das Verständnis von der Arbeit mit der Raummasse, wie sie definiert und modelliert wird, ist *Raumgestalt* aus dem Jahre 1928, wo über die Bewegung mit einem Tuch die Verlaufspuren im Raum und ihre Anordnungen sichtbar werden, wo sie umfasst werden, zum Vorschein kommen und eine Qualität erhalten.
- 8 „Emil Nolde sagte zu mir: ‚Er (Laban) bewegt sich wie du und tanzt wie du, nur ohne Musik.‘“ Mary Wigman, *The Mary Wigman Book. Her Writings*, Middletown, CT 1975, 26.
- 9 Der Gedanke, auf dem Monte Verità eine Kolonie zu gründen, kam 1899 auf. Dort wurde die Beziehung zwischen Körper und Natur in den Mittelpunkt gestellt, um eine neue Lebensweise zu fördern und auch neue Therapietechniken zu erforschen. Laban nahm das Angebot an, die neue Schule der Kolonie zu leiten. Lernen über die Bewegung wurde mit einer natürlichen Lebensweise verbunden, man baute selbst Pflanzen an, kochte selbst usw. Die Anhänger lebten vegetarisch, nahmen täglich ein mehrstündiges Sonnenbad und führten Improvisationen im Freien aus.
- 10 „Die freie Natur, von Bäumen eingefasste Wiesen, ein sonniger Strand und ein Grüppchen ziemlich seltsamer Leute. [...] Wie jung wir waren! Wir bewegten uns, wir hüpten, wir liefen, wir improvisierten und entwarfen unsere ersten einfachen Solotänze und Gruppenszenen. Es war als kurzer Sommerkurs gedacht und wurde richtungsweisend für mein Leben. [...] Und immer war da Laban, eine Trommel in der Hand, der sich etwas aussachte, experimentierte. [...] Wir tanzten mit und ohne Musik. Wir tanzten zu den Rhythmen der Poesie und manchmal brachte uns Laban auch dazu, uns zu Wörtern, Sätzen, kleinen Gedichten zu bewegen, wir mussten uns selbst erfinden.“ Wigman 1975 [zit. Anm. 8], 33 f.
- 11 Laban zufolge „gibt es keinen leeren Raum, im Gegenteil, der Raum ist eine Überfülle von gleichzeitigen Bewegungen“. Rudolf von Laban, *Choreutics*, London 1966, 3.
- 12 „Heute sind wir vielleicht noch zu sehr daran gewöhnt, Objekte als distinkte Entitäten zu verstehen, die in Ruhelage nebeneinander in einem leeren Raum positioniert sind. Nach außen hin mag es zwar so erscheinen, in Wirklichkeit finden aber ein kontinuierlicher Austausch und Bewegung statt. [...] Dieser Eindruck von Ruhe ist eine Illusion. Was wir mit unseren Sinnen, insbesondere mit dem elementaren Tastsinn, nicht wahrnehmen können, bleibt unwirklich, und seine Existenz wird geleugnet, bis die einzigartige und universelle Rolle der Bewegung als sichtbarer Aspekt des Raumes durch Intuition oder Forschung entdeckt wird.“ Laban 1966 [zit. Anm. 11], 4.
- 13 Hier sei insbesondere auf die Ausstellungen *Art of this Century* (1942), *Exposition Internationale du Surréalisme* (1947) und *Blood Flames* (1947) hingewiesen, in denen der Besucher mit seinem ganzen Körper gefordert war, um die Kunstwerke bestmöglich wahrnehmen und mit ihnen in Kontakt treten zu können. Die Ausstellungsarchitektur – ein Raumkontinuum – nutzte alle räumlichen Ebenen aus, um den Exponaten einen ungebrochenen Wandverlauf bereitzustellen.
- 14 Hier ist der Raum zwischen den Gegenständen fast noch wichtiger als die Gegenstände an sich, und jedes Fragment oder jede Insel bildet zusammen mit dem Umraum ein neues, in ständiger Interrelation befindliches Raumsystem ohne Anfang und ohne Ende. Das Werk weitete sich somit im ganzen Raum aus, denn die Grenzen seiner

- Materialität waren nicht seine realen Grenzen, sondern es bestand aus den entstandenen Relationen und Spannungen, aus den Beziehungen, die von dem in Bewegung befindlichen Betrachter angeregt wurden.
- 15 Frederick Kiesler, *Second Manifesto of Correalism*, in: *Art International* 9, März 1965, 27.
 - 16 AK New York 1989 (zit. Anm. 2), 83, 86.
 - 17 *Manifeste du Corréalisme*, in: *L'Architecture d'Aujourd'hui* 2, Juni 1949. Siehe auch Ausstellungskatalog Dieter Bogner – Peter Noever (Hgg.), *Frederick J. Kiesler, Endless Space*, Los Angeles (MAK Center for Art and Architecture) 2001, 92.
 - 18 In den Studien zum *Film Guild Cinema* findet sich eine Reihe von Malereien zu den Vorstellungen Kieslers vom Bühnenraum der *Raumbühne*, in dem sich die Tänzer oder Schauspieler ohne Ende in einer Spirale bewegen, mit dem Zuschauerraum in Kontakt treten und dieses kontinuierliche Fließen auf der Bühne ausstrahlen konnten.
 - 19 „So wird die ganze Stadt in ein Aktionsfeld verwandelt und die Integration von ‚Gebäuden und Bewohnern‘ erfolgt in gleichem Maße organisch wie automatisch [...] Die ‚endlose Struktur‘, ein Motor ununterbrochener Aktivitäten, windet sich in spiraligen Rampen empor und wird mit ihrer Sogwirkung und der Kraft ihres Ausstoßes eher zum Inbegriff eines lebenden Organismus als zu einer kompakten architektonischen Masse.“ Kiesler 1996 (zit. Anm. 1), 50 f.
 - 20 Kiesler erforscht dieses Thema in einem Text, den er 1946 schrieb: *Art and Architecture. Notes on the Spiral Theme in Recent Architecture*, in: *Portisan Review*, Winter 1946.
 - 21 Laban 1966 (zit. Anm. 11), 5.
 - 22 „[...] da war der große Kreis des Raumes, wie ein Bogen gespannt, sich in einer Spirale verengend und zu einem Punkt kontrahierend, der Zentrum genannt wurde, der zum Zentrum wurde und das Zentrum blieb. Nichts sonst geschah, nur das unermüdliche Kreisen um die eigene Achse. An denselben Fleck gebannt und sich einspinnend in die Monotonie der Drehbewegung, sich allmählich an sie verlierend, bis die Umdrehungen sich vom eigenen Körper zu lösen schienen und der Umräum zu kreisen begann. Nicht mehr selbst sich bewegend, sondern bewegt werdend, selbst Mitte, selbst ruhender Pol im Wirbel der Rotationen! [...] ohne Anfang, ohne Ende ...“ Mary Wigman, *The Language of Dance*, Middletown, CT 1966, 39.
 - 23 Auf der Bühne haben sowohl Kiesler (insbesondere als er von 1933 bis 1957 an der Juilliard School of Music als Bühnenbildner tätig war) als auch Wigman die Körper der Tänzer und Tänzerinnen durch den Einsatz von Masken, Gewändern und anderen Hilfsmitteln verformt.
 - 24 Die wichtigste Vorrichtung dafür ist die Uhr mit gefärbtem natürlichen Licht, die in einer der Versionen des Hauses eingebaut wurde. Je nach Tageszeit fällt das Licht auf eine bestimmte Stelle des Prismas, das es verändert; jede Seite hat eine bestimmte Einfärbung, wodurch sich über die Bewohner des Hauses ein Lichtbad ergießt. Auf diese Weise ist sich der Körper über das Fließen der Zeit und seiner Zyklen bewusst. Es geht darum, die Zeit, die in Wellen auf uns auftrifft, die im gesamten Raum Vibrationen erzeugt, für den Tastsinn fassbar weiterzuleiten.
 - 25 *Choreutics* ist ein Abriss über alle seine Forschungen auf diesem Gebiet, die 1913 auf dem Monte Verità begannen und fort dauerten bis zur Veröffentlichung von *Schritztanz* (erschieden 1928 in Wien), worin er sein Notierungssystem für den Tanz – *Kinetographie* – begründete, bzw. bis 1939, als er das Manuskript für *Choreutics* in England fertig stellte (es wurde allerdings erst 1966 veröffentlicht).
 - 26 „Im Endless House treffen wie im Leben alle Endpunkte aufeinander. Die Lebensrhythmen sind zyklisch. Alle Endpunkte des Lebens treffen innerhalb von vierundzwanzig Stunden, einer Woche, einer Lebenszeit aufeinander. Sie berühren einander im Kuss der Zeit. Sie schütteln sich die Hände, bleiben, nehmen Abschied, kehren zurück, durch dieselbe oder eine andere Tür, kommen und gehen durch geheime oder augenfällige Mehrfachverbindungen oder durch die Launen der Erinnerung.“ Kiesler 1996 (zit. Anm. 1), 126.
 - 27 An dieser Stelle sei auf die von Sanford Kwinter über das Hervorbringen von Neuem entwickelten Theorien verwiesen. Von besonderem Interesse für uns sind jene, die sich damit beschäftigen, wie das Virtuelle in den gegenwärtigen Moment hereingezogen wird, damit das Neue entsteht – unter Einbeziehung der Zeit als ein Faktor, der im Schaffensprozess mitwirkt. Es handelt sich hier um eine Realität, bei der man eine Ähnlichkeit mit der Kiesler'schen Co-Realität feststellen könnte, mit Kieslers Zeichnungen von Fließbewegungen und Kraftlinien, die sich unterschiedlich dicht zusammenballen, und auch mit dem Magma des Raumes von Mary Wigman – und zwar insofern, als sie potenziell bzw. virtuell eine Vielzahl von Möglichkeiten enthalten. Sanford Kwinter, *Architecture of Time. Toward a Theory of the Event in Modernist Culture*, Cambridge, MA 2001.