



**Magic Architecture
Frederick Kiesler**

**Habitat
Kerstin Stoll**

Österreichische Friedrich und
Lillian Kiesler-Privatstiftung

Austrian Frederick and Lillian
Kiesler Private Foundation

Friedrich Kiesler Stiftung /
Frederick Kiesler Foundation



Magic Architecture

Frederick Kiesler

Habitat

Kerstin Stoll

In der Ausstellung „*Magic Architecture. Frederick Kiesler / Habitat. Kerstin Stoll*“ treten zwei künstlerische Positionen in einen Dialog, welche sich dem disziplinenübergreifenden Forschen und Denken sowie dem gestalterischen Experimentieren zwischen Architektur, Design, Kunst, Biologie, Natur- und Kulturgeschichte widmen.

Vorwort

Konfrontiert mit den drängenden Problemen nach einer Zeit globaler Zerstörung beschäftigte sich Friedrich Kiesler (1890 bis 1965) nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs mit der menschlichen Behausung, mit ihren Ursprüngen und ihrer Zukunft. *Magic Architecture* war sein ambitioniertestes und wohl außergewöhnlichstes Publikationsprojekt. Leider blieb es unvollendet. *Magic Architecture* ist keine konventionelle Geschichte architektonischer Stile, sondern Kieslers Versuch einer Kulturanthropologie des Bauens von der Vorgeschichte bis zum Atomzeitalter. In jenen Kapiteln, in denen Kiesler der Frage nachgeht, wann das Bauen zur Architektur wird, spannt er den Bogen von prähistorischen Höhlen bis zu funktionalen Wohneinheiten, Ameisenbauten und Vogelnestern und hinterfragt u. a. die vorbildhafte Funktion der Tierhabitate: Neben bau- und materialtechnischen Eigenschaften analysiert er auch ihre sozialen Aspekte.

Die Bauten der Tiere lieferten den Ausgangspunkt für jenen künstlerischen Dialog, der dieser Ausstellung zugrunde liegt. Denn auch Kerstin Stoll untersucht in ihrer künstlerisch-forschenden Praxis Konstruktionen und Material von Tierbauten und die Verwendung von natürlichen Baustoffen traditioneller menschlicher Bauformen. Mit ihrer Werkserie *Habitat* aktualisiert Stoll das historische Buchprojekt Kieslers. Ausgehend von den Lehmnestern der Töpferwespe, dem geflochtenen Nest des Webervogels und den Bauten von Termiten sowie deren Transformation durch 3D-Scan und Porzellandrucker fragt sie nach deren möglichen politischen Bedeutungen im Heute unter den Vorzeichen eines sich verändernden Ökosystems, stagnierender Biodiversität und des Artenverlusts. Indem sie dabei verschiedene Parameter verändert – unter anderem die Maßstäblichkeit –, verwandelt sie die Kiesler Stiftung für die Ausstellung ins Innere eines Webervogelneests und die Wabenstruktur von Wespennestern in „Mehrzweckhallen“ oder eine „Shopping Mall“. Dadurch eröffnen sie neue Perspektiven, die wiederum zu Friedrich Kiesler führen. Denn in seiner Definition von *Magic Architecture* hält er fest: „Die magische Architektur ist ein Generator. Sie kann in jedem Maßstab wirken.“

Cover:

Kerstin Stoll, Joachim Weinhold,
HIDDEN STONES, 2023,
Tapete / wallpaper

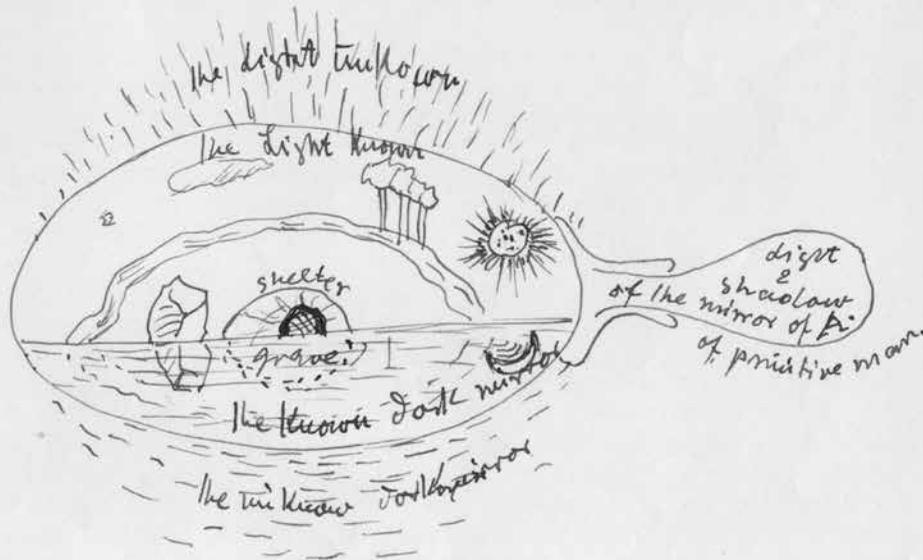
Gerd Zillner

The exhibition *Magic Architecture. Frederick Kiesler / Habitat. Kerstin Stoll* features a dialog between two artistic positions that are dedicated to cross-disciplinary research and thinking and creative experimentation at the interface between architecture, design, art, biology, and natural and cultural history.

Confronted by the pressing problems left behind by a period of global destruction, Frederick Kiesler (1890–1965) spent the years following the Second World War addressing the issue of human habitation, its origins, and its future. *Magic Architecture* was his most ambitious and, possibly, his most extraordinary publication project. Unfortunately it remained unfinished. *Magic Architecture* is not a conventional history of architectural styles but, rather, Kiesler's attempt to record a cultural anthropology of building from prehistoric times to the atomic age. In those chapters in which Kiesler considers the question of when building becomes architecture, he covers the spectrum from prehistoric caves to functional residential units, anthills, and birds' nests, and questions such things as the exemplary function of animal habitats: Alongside constructional and material-technical questions, he also addresses the social aspects of such habitats.

Animal-built structures provide the starting point for the artistic dialog that underlies this exhibition. Because, in her artistic and research practice, Kerstin Stoll also investigates the construction and the materials of structures built by animals and the use of natural building materials in traditional forms built by humans. In her series *Habitat*, Stoll brings Kiesler's historic book project up to date. She starts with the mud nests of the potter wasp, the woven nest of the weaverbird, and mounds constructed by termites and, by transforming these with the help of 3D scanners and porcelain printers, she questions the potential political significance of such structures in today's world against the background of its evolving ecosystem, stagnating biodiversity, and disappearing species. By altering various parameters, including scale, she transforms the Kiesler Foundation for the duration of this exhibition into the interior of a weaverbird nest, just as she transforms the honeycomb structure of wasps' nests into "multifunctional halls" or a "shopping mall." As a result, she opens up new perspectives that, in turn, bring us back to Frederick Kiesler. For, in his definition of *Magic Architecture*, he stipulates that: "Magic architecture is a generator. It can work at any scale."

Fore word



Frederick Kiesler, *Light and Shadow of the mirror [...] of primitive man*, Illustration zu / Illustration for *Magic Architecture*, 1945-47, Bleistift auf Papier / Pencil on paper



*Magic Architecture. Frederick
Kiesler / Habitat. Kerstin
Stoll, Ausstellungsansicht /
Exhibition view*

Britta Lange [BL]: Wir sprechen über deine Ausstellung *Habitat* in Wien, bei der du in einen Dialog mit *Magic Architecture* von Friedrich Kiesler trittst. Ich finde an der Ausstellung sehr charakteristisch, dass in ihr so unterschied-

Britta Lange spricht mit Kerstin Stoll

liche Sphären aufeinandertreffen. Es sind die Räume der Kiesler Stiftung, in denen immer wieder, so auch jetzt, die Werke und vor allem die Architektorentwürfe von Kiesler gezeigt werden. Aber im Moment zeigt die Stiftung die raumgreifenden Ausdrücke des von dir gescannten Webervogelnestes, also deine Kunst, deine Annäherung an Tierbauten. Der Ausstellungsraum ist selbst zu einem Habitat geworden.

Kerstin Stoll [KS]: Ja – und das hat eine längere Vorgeschichte. Ich möchte deshalb zunächst etwas zu vorangegangenen Arbeitsprozessen sagen. Bei meinen Recherchen zu der Ausstellung *we make versions* im Westfälischen Kunstverein, die ich 2011 zusammen mit Katja Schroeder kuratiert habe, stieß ich auf die Arbeiten von Friedrich Kiesler. Damals beschäftigte ich mich mit visionären Modell-Entwürfen der Welt in Kunst, Wissenschaft und Architektur. Kieslers biomorphe Architektur-Entwürfe und seine Gedanken dazu waren eine Antwort auf viele meiner Fragen nach einem verantwortungsvollen Umgang mit der gebauten bzw. ver-bauten Umwelt. Einer Umwelt, welche die natürliche Umgebung verändert und die sich nicht in die Natur einfügt. Umwelt meint hier nicht nur den Menschen, sondern soll explizit auch Tiere und Pflanzen miteinbeziehen.

Damals sind Katja und ich nach Wien in die Kiesler Stiftung gefahren, um Entwurf-Skizzen auszuwählen, die wir zeigen wollten. Im Archiv wurden uns u. a. Seiten des Typoskripts *Magic Architecture* gezeigt. Ich war sofort elektrisiert, denn ich hatte zu dieser Zeit bereits ein Projekt angefangen, das sich mit den Bauten von Tieren beschäftigte. Der Auslöser war, dass mir meine Freundin Kinay Olcaytu aus der Türkei kleine, amphorenähnliche Lehmester der Töpferwespe mitgebracht hatte. Diese habe ich im Ofen gebrannt, und dank ihrer stabilen Bauweise hatten sie diesen Prozess unbeschadet überstanden.

Eine zweite Ausstellung zu diesem Themenkomplex 2019 im Kunstverein Heidelberg nannte ich *Raumblüte*.¹ Ich habe dort verschiedene Typen von Behausungen gezeigt – angefangen bei der ersten Wohnstätte organischen Lebens, dem sogenannten Schwarzen Raucher in der Tiefsee, über verschiedene Modelle von Grotten, Höhlen, Shelter



Magic Architecture. Frederick Kiesler / Habitat. Kerstin Stoll, Ausstellungsansicht / Exhibition view

bis hin zur Simulation einer geodätischen Kuppel, die ich aus Weidenzweigen und Lehm konstruiert hatte.

Neben meinen Natur-Modellen habe ich gefundene Bauten von Tieren ausgestellt, zum Beispiel das Nest eines Weibervogels. Besucher:innen konnten sich das digitale Modell eines realen Nestes durch eine VR-Brille anschauen und fliegen so – dem Weibervogel gleich – ins Innere seiner Behausung.

Mit diesen an der Technischen Universität Berlin erstellten Scandaten² habe ich auch die beiden wandfüllenden Tapeten der jetzigen Ausstellung in der Kiesler Stiftung gedruckt. Kieslers *Magic Architecture* ergänzt diese perfekt und lädt gleichsam alle meine Modelle mit ausgewählten Buchseiten aus dem Typoskript auf. In diesem Zusammenspiel ergibt sich so etwas wie eine Kulturanthropologie der Architektur.

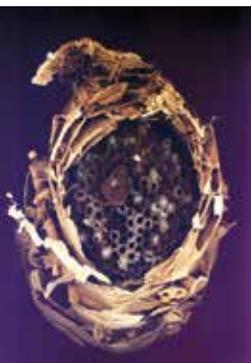
BL: Und was macht das mit Kiesler und den Räumen der Stiftung?

KS: Im Showroom der Stiftung treten meine Arbeiten in eine inhaltliche Kommunikation mit Kieslers Arbeiten, die ich als eine gleichberechtigte Interaktion von Werken miteinander verstehe. Es geht mir darum, dass sich unsere Ansätze verflechten und gemeinsam Dinge sichtbar machen, obwohl Kieslers und meine Position in der gesellschaftlichen Realität höchst unterschiedlich, eigentlich sogar gegensätzlich sind, was Macht, Prestige und natürlich auch Gender betrifft.

BL: Um auf das Weibervogelnest zurückzukommen: Wie würdest du dieses Verfahren nennen – deine Aneignung von Tierbauten, deine Weiterarbeit mit Tierbauten? Und wie gehst du genau vor?

KS: Ich würde meinen Zugang als eine strukturelle Weiterführung bezeichnen. Ausgangspunkt bleibt das reale Naturobjekt. Experimentell dekonstruiere ich die Beschaffenheit unterschiedlicher Materialien und transformiere sie in eine andere Materialität. Bei den Nestern der gemeinen bzw. sächsischen Wespe überführe ich Papier in Porzellan. Die Wespe knabbert Totholz ab, und in Verbindung mit ihrem Speichel entsteht ein neues Material. Aus Cellulose und Wasser produziert die Wespe Papier.

Dieses bräunliche, sehr dünne Papier wiederum bestreiche ich mehrmals mit flüssigem Porzellan. Im Ofen verbrennt dann das organische Material. Es verschwindet, und an seiner Stelle bildet sich ein feiner, versteckter Hohlraum. Um diesen herum legt sich das anorganische, mineralische, strahlend weiße Porzellan. Die Form des Nests konstruiere ich insofern neu, als ich das Porzellan Schicht um Schicht auf das Original



setze und es damit weichzeichne: Die einzelnen Waben werden gleichsam bepudert, bestäubt. So werden die kantigen hexagonalen Waben rundlich und bieten damit neue Funktionen.

In der Natur bauen ausschließlich weibliche Wespen jedes Jahr von Neuem nach dem Winter gemeinschaftlich ein hauchfeines Papiernest für ihren sozialen Staat. An sich ist es paradox, diese Fragilität in Porzellan festzuhalten und scheinbar in die Ewigkeit zu überführen. Damit ändert sich auch ihre Bedeutung: Es ist sozusagen die produktive Versteinerung einer aussterbenden Insektenart – als Erinnerungshilfe für nachfolgende Generationen.

BL: Ich finde, ein wichtiges Moment deines Zugangs zu den Dingen und ihrer Weiterentwicklung ist ja gerade die Materialität. Vielleicht kannst du dazu noch etwas mehr sagen. In dieser Ausstellung fällt auf, dass von Kiesler keine Architekturen und keine Modelle, nur Fotografien von Natur und ein paar Zeichnungen ausgestellt werden – wodurch der dreidimensionale Raum wenig bespielt wird. Welche Rolle spielt bei deiner künstlerisch-forschenden Arbeit das Material?

KS: Entscheidend ist, in welchem Material und welchem Medium ich eine Idee umsetze oder etwas Vorgefundenes transformiere. Im Material ist bereits eine spezifische Formgebung angelegt. Vielleicht könnte man dies sogar in der molekularen Struktur nachweisen?

Bei der Herstellung eines Gefäßes aus Tonerde gibt mir das Material vor, wie der Formprozess abläuft. Eine bestimmte Wanddicke macht eine bestimmte Höhe und Formgebung möglich, dabei sind die Elastizität und der Widerstand gleichermaßen ausschlaggebend. Materialität ist damit nicht aus sich selbst heraus bestimmt, sondern durch seine Handhabung. Meine Hände sind die Werkzeuge.

BL: Ich finde an dieser Arbeitsweise so interessant, dass es um ein ganz handwerkliches Verfahren geht, das künstlerisch übersetzt wird und genau in diesem Prozess der Übersetzung zugleich auch theoretische Fragen aufwirft. So haben wir ja gemeinsam einen Ganzkörper-Lebendabguss von mir gemacht, weil wir wissen wollten, was es mit diesem Verfahren auf sich hat, das um 1900 unter völlig anderen Bedingungen in der wissenschaftlich-anthropologischen und kolonialen Forschung an außereuropäischen Menschen angewendet wurde. Die Abformungen wurden dabei gerne als das authentischste Medium überhaupt bezeichnet. Bei unserem Nachmachen des Verfahrens in dem Projekt „Verlorene Form“ haben wir aber festgestellt, dass zur Herstellung des Positivs die Übergänge zwischen den Einzelteilen erfunden und gebildhauert

werden müssen, dass also in dem scheinbar objektiven Kopierverfahren auch Subjektivität und Fiktion stecken.³ So konnten wir mit einem ähnlichen Vorgehen – aber unter differenten Bedingungen – die historische Theorie in Frage stellen und Begriffe verschieben. Dies hat uns gerade das Experimentieren mit dem Verfahren ermöglicht. Die experimentelle Dimension scheint mir in deiner Arbeit sehr wichtig?

KS: Aus der Beobachtung der Natur und ihren vielschichtigen Phänomenen entwickle ich meine diversen Projekte. Mit Experimenten beginne ich mich verschiedenen Fragestellungen anzunähern. All meine Experimente zielen nicht auf ein Resultat ab, sondern der Entstehungsprozess nimmt eine fundamentale Rolle ein, ist sozusagen das Ziel.

Mein erster Impuls, mich einem Material anzunähern, ist, dieses im Ofen zu brennen. Der Brennofen als Black Box überrascht mich fast immer mit einem nicht von mir erwarteten Resultat. Dabei ist mir der Zufall eine wichtige Assistentin.

In unserem gemeinsamen Projekt, bei dem wir die synthetische Farbe Berliner Blau hergestellt haben⁴, verknüpften wir das Nachstellen eines historischen Experiments mit einer zusätzlichen Technik – dem Auftropfen der Flüssigkeiten auf kapillarisiertes Papier. So konnten wir die verschiedenen Bestandteile des Berliner Blaus in ihrer Zeitlichkeit, Wirkung und räumlichen Ausbreitung in die Tiefe sichtbar machen, was in der üblichen Praxis – im Reagenzglas – nicht möglich ist. Man kennt solche schrittweisen Verfahren aus der experimentellen Archäologie.

Im Fall des Webervogelnestes erstellte ich an der TU Berlin das digitale Modell eines realen Gegenstandes.⁵ Für die Betrachter:innen werden ganz neue Erfahrungen möglich: räumliche und zeitliche Durchdringungen.

BL: Damit verhandelst du Verhältnisse, die zum Beispiel die Begriffe von Original, Kopie und Simulation verkomplizieren und durchlässiger werden lassen, finde ich. Wie wählst du die Mittel, die du in den experimentellen Verfahren einsetzt?

KS: Ich nehme gerne zusätzliche Instrumente zur Hand. Mit einem 3D-Printer habe ich beispielsweise ein 5 × 3 × 4 cm großes Stück eines Termitennestes in 5-facher Vergrößerung in Porzellan ausgedruckt – und zwar die komplizierte Struktur im Inneren eines Termitenschlotes, welche für die Belüftung des Baues ausschlaggebend ist. Beim Drucken spritzt eine Düse feinweiche Porzellan-Linien Schicht um Schicht übereinander, so dass sich eine dünne Wand aufbaut. Ich nenne das die Spaghettitechnik. Das Material bestimmt hier die Technik und die ist deutlich in dem typischen Rillenaufbau erkennbar.

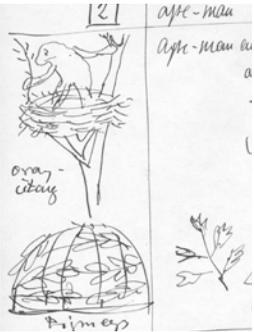
Die Töpferwespe baut schon immer in Spaghettitechnik ihr Lehmnest, indem sie kreisförmig mit einer nassen Erdkugel um ihr aufzubauendes Nest fliegt. Der Verhaltensbiologe Karl von Frisch stellt einen direkten Bezug her und bezeichnet die Nester der Töpferwespe als Vorläufer der von Menschen gedrehten Tonkrüge.

KS: Die Technik des 3D-Printers erreicht (noch) nicht die Präzision des realen Objekts. Technikbasierte Unzulänglichkeiten, sogenannte „glitches“, sind auch bei den beiden Prints des Webervogelnests auf Tapete entstanden, da das Datenvolumen des 3D-Scans vom realen Objekt sehr groß ist. In der Kiesler Stiftung habe ich die „Fehler“ auf der Tapete nicht gelöscht, sondern ich stelle sie mit aus. Solche Ungenauigkeiten wie etwa ein verschobener Schatten entstehen auch bei der Gestaltung einer gewünschten Ästhetik. Dazu setze ich Licht und Schatten, Farben, Horizont und Oberflächenbeschaffenheit, ich modelliere das Objekt und seine Umgebung. Ich entscheide mich für eine bestimmte Darstellungsform. In der unteren Mitte des ausgedruckten Nestes ist scheinbar so eine Fehlstelle zu sehen. Das dachten wir⁵ jedenfalls zuerst, bis wir durch starke Vergrößerung feststellten, dass es sich um eine Art Stein handeln muss, der mit dem Laser des Scanners nicht durchleuchtet werden kann. Wir spekulierten beim Betrachten der Bilder, dass es ein hartes, vielleicht anorganisches Material sein könnte. Was es aber genau ist, ließe sich nur herausfinden, wenn man das Nest aufschneidet. Ich wollte es aber nicht zerstören. Durch den Scan lassen sich die Größe, Struktur und Form des Objekts bestimmen. Es könnte ein Klumpen Lehm sein, den der Vogel im Inneren des Nestes anbringt, um es zu beschweren und vor starkem Wind zu schützen. Oder kühlt der feuchte Lehmklumpen das warme Nestinnere ab und ist so eine Art Klimaanlage?



Das Webervogel-Männchen beginnt mit dem Bau mehrerer kunstvoll gewebter Nester, die es dem Weibchen in unterschiedlichen Stadien der Fertigstellung präsentiert. Über die Kriterien, nach denen die Vogelfrau das Nest auswählt, streitet sich die Wissenschaft noch. Ist ihr der sichere Neststandort wichtiger als eine außergewöhnliche Struktur, oder geht es ihr um die Form des Nestes? Nachdem das Weibchen ein Nest ausgewählt hat, vollendet das Männchen den Innenausbau zur Bebrütung.

BL: Du hast also diesen Knoten oder diese Kugel oder diesen Stein, der in dem Nest ist, den man nicht auflösen kann und von dem wir nicht genau wissen, was es ist. Genau da im Ausstellungsraum hast du doch jetzt eigentlich Kiesler platziert, sozusagen im Nest. Und wie interagieren das Webervogelnest und Kieslers Entwürfe genau miteinander? Bezogen auf die Frage von Bau oder Behausung?



KS: Kann man bei Tieren von Architektur sprechen? Konstruieren sie, wenn sie ihre Bauten herstellen, indem sie mit ihren körpereigenen Werkzeugen weben, graben, spinnen, nähen, kleben, anhäufen, fräsen, bohren oder fällen? Kiesler sagt dazu: „Das Bauen ist keine Erfindung des Menschen, Architektur jedoch schon.“⁶

In den ausgehenden 1970er Jahren wurde zur Untersuchung der biomorphen Tierwelten die Bionik, ein Disziplincluster aus Biologie, Technologie und Architektur geschaffen. Die Bionik analysiert verschiedene Konstruktions- und Verfahrensweisen der Natur und überträgt diese in menschengemachte Technik. Aber Kiesler, denke ich, setzt in *Magic Architecture* die Bauten von Tieren in Bezug zu Architekturen von Menschen in dem Sinne, dass Tiere ihre Bauten an die lokalen Umweltbedingungen anpassen und danach bestimmen, wie und mit welchem Material gebaut wird. Diese ressourcenschonende und nachhaltige Methode sollte in unserer Zeit ein Vorbild für das menschliche Bauen sein. Diesen Gedanken aufgreifend könnte ich mir vorstellen, dass Kiesler sein *Endless House* heute in Lehm umsetzen würde. Die erdigen möbiusartigen Wände, mit denen die Unterscheidung von außen und innen aufgehoben wird, könnten sich direkt mit der Umgebung verbinden und nach einiger Zeit auch wieder darin versinken.

Hingegen entwickelte Kiesler seine Ideen in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg, als Räume vor der atomaren Bedrohung beschützen sollten. Das Material seiner Wahl war deshalb Beton.⁷ Beide haben wir uns die Bauten der Termiten sehr genau angeschaut, die einen Prototyp für klimatechnisches Bauen in kollektiver Arbeitsteilung darstellen.

Die Termiten sind nackt. Ihr fehlt eine Außenskelettierung. Um unabhängig von der Umwelt zu sein, hat sie ein Prinzip der thermischen Klimatisierung für ihren Bau erschaffen, der den Energieaufwand geringhält. Aus Lehm, den sie in ihrer direkten Umgebung findet, baut sie eine Art Biosphäre mit immer gleichbleibender Temperatur und Luftfeuchtigkeit.

KS: Und das ist mehr als ein rein territoriales Verhalten. Die Intensität und die Liebe, mit der sich die Termiten dem Nestbau widmen, steht dabei nicht unbedingt nur im Verhältnis zum Fortpflanzungserfolg. Hier wirken noch andere Kräfte: Freude am Nestbau, die keinen anderen Zweck hat „als für sich selber da zu sein“.⁸

Selbst Darwin sah in dem vielschichtigen sozialen Leben der Insekten einen Stolperstein für seine Evolutionstheorie: In einer Welt, in der es darum geht, sich fortzupflanzen, verzichten Millionen von Lebewesen zugunsten einer einzigen Königin auf Nachwuchs. Warum?

Friedrich Kiesler nennt den Termitenbau ein „zusammengesetztes Tier“ – das Tierleben und die Baustruktur versteht er als ein Ganzes beim Kampf ums Überleben. Unermüdlich bauen die Termiten an ihrem Habitat, um ihre lebenswichtige Biosphäre zu bewahren und sich vor Fressfeinden zu schützen.

Die Selbstorganisation der Arbeiterinnen in einem Termitenhabitat ist perfekt abgestimmt auf ihr Vermögen, auf ihre Umgebung im Verbund arbeitsteilig zu reagieren. Eine Koexistenz mit Ökosystemen müssen wir Menschen uns zum Ziel machen, indem wir ein sozialverträgliches Umfeld schaffen und dazu beitragen, dass die Umwelt sich erholt und sich daraufhin erneuern kann!

BL: Ein schöner Gedanke. Ich frage mich gerade, ob du also in deiner Interaktion mit Kiesler und seinen Überlegungen noch ein Stück weiter gehst – indem du sozusagen sein visionäres Denken weiterdenkst, zum Beispiel auf der Materialebene und auf der Ebene der Aktualisierung, eben in Zeiten der Notwendigkeit eines erhöhten Klimaschutzes, aber auch der Berücksichtigung sozialer Umstände, der Umwelt.

KS: Dazu erzähle ich eine kurze Geschichte. Laut Studien gibt es heute einen Insektenrückgang von bis zu 70%. Die Biodiversität ist massiv gefährdet durch die menschliche Einflussnahme: Monokulturen, Bodenversiegelung, Düngung und Einsatz von Pestiziden.

Während eines Stipendiums 2012 in Schöppingen im Münsterland wollte ich das Verhalten und den Lehmnestbau der Töpferwespen studieren. Bedingt durch die Klimakatastrophe ist nämlich diese Wespenart – ursprünglich stammt sie aus Indien – nun auch bei uns seit Ende der siebziger Jahre ansässig. Doch ich fand sie in den westfälischen Landschaften nicht! Ich nahm Kontakt zu einem Wespenspezialisten auf, der mir vom Naturkundemuseum in Münster vermittelt wurde. Er war ein wahrer Liebhaber von Insekten. Als Ausgleich zu seiner Arbeit im Schichtdienst wurde

er Entomologe und streifte in seiner freien Zeit durch die Felder. Er erklärte mir, dass die Mauerwespen⁹ dort aber kein Futter mehr finden. Die westfälische Landschaft hatte sich mit dem Anbau von Mais für Biosprit zu einer monokulturellen Wüste umgestaltet, zusätzlich vergiftet durch Pestizide. So war die Mauerwespe in dieser Region nach nur vierzig Jahren ausgestorben. Im Museum könne ich seine gesammelten Exemplare der Wespen und ihrer Nester betrachten, meinte mein Wespenfreund.

BL: Und neben Kieslers Entwürfen und deiner Kunst gibt es noch eine dritte Sphäre in der Ausstellung, nämlich die Objekte aus dem Naturhistorischen Museum Wien. Was machen sie da?

KS: Für diese Ausstellung habe ich aus der Wespensammlung des nahegelegenen Naturhistorischen Museums Wien zwei Nester der Art *Polybia* ausgeliehen. Ich wollte eine gedankliche und räumliche Verknüpfung zu den riesigen Museumsarchiven der Biodiversität herstellen. Eines der Nester kann heute so nicht mehr gebaut werden, da diese Art schon ausgestorben ist. Das Nest bzw. seine aufgespießten Erbauerinnen werden dort aufbewahrt, um als Genpool zu fungieren. Ein drittes Nest stammt von einer Töpferwespen-Art. Es ist kantig, geometrisch und nicht wie sonst amorph. Die Wespe hat es in eine Häuserecke gebaut. Sie hat sich unserer Bauweise aus Würfeln angepasst und zeigt somit sinnbildlich, wie der Mensch den Lebensraum anderer Spezies verändert.

1 Friedrich Kiesler verwendet den Begriff Mitte der 1940er Jahre zur Beschreibung seiner Architekturkonzepte, vgl. Friedrich Kiesler, „Kunst und Architektur vereint, Ein Manifest des Korrealismus“, Typoskript, New York, 1947, ÖFLKS, TXT 6192/0, Blatt N164; Friedrich Kiesler, „Die Raumblüte“, Titelblätter zu einer Werkserie, Kugelschreiber auf Papier, New York, 1947, ÖFLKS, TXT 861/0 und TXT 6194/0.

2 Die digitalen Reproduktionen des Webervogelnests wurden mithilfe eines Scans mit dem Mikro-Computertomographen des 3D-Labors des Instituts für Mathematik der TU Berlin erzeugt. Der Scan ermöglicht eine detaillierte Abbildung des Äußeren und des Inneren des Webervogelnests »siehe auch: nest.kerstin-stoll.net

3 Vgl. Margit Berner, Britta Lange, Thomas Schelper und Kerstin Stoll, „Verlorene Formen“, in *Nah am Leben. 200 Jahre Gipsformerei*, hg. v. Christina Haak, Miguel Helfrich und Veronika Tocha (München: Prestel, 2019), S. 90-96.

4 Experimente mit Berliner Blau zusammen mit Britta Lange im Objektlabor des Helmholtz-Zentrums für Kulturtechnik, 2021: <https://www.kerstin-stoll.net/archiv/bb>

5 Zusammen mit Joachim Weinhold und Milan Mehner

6 „Building is not an invention of man, but Architecture is.“ Friedrich Kiesler, „Magic Architecture“, 227-seitiges Typoskript, New York, 1947, ÖFLKS, TXT 5877/0, Blatt N058.

7 Wäre die Zementindustrie ein eigenes Land, dann wäre sie der viertgrößte CO2-Emittent weltweit

8 Deleuze, Guattari

9 *Sceliphron curvatum* / Orientalische Mauer- oder Mörtelwespe; eine Verwandte der Töpferwespe.

Britta Lange [BL]: We're discussing your exhibition *Habitat* in Vienna, in which you enter into dialog with Frederick Kiesler's *Magic Architecture*. For me, one particularly distinctive feature of the exhibition is the way in which so many different

Britta Lange talks to Kerstin Stoll

spheres come together. The Kiesler Foundation is the place in which Kiesler's works and, above all, his architectural designs are exhibited. At the moment, however, the Foundation is exhibiting the large-scale prints of your scans of the nest of the weaverbird and, hence, your art, your approach to structures built by animals. The exhibition space itself has become a habitat.

Kerstin Stoll [KS]: Yes – and there's a long backstory to this, so I'd like to begin by saying something about earlier working processes. I stumbled upon the work of Frederick Kiesler during my research for the exhibition *we make versions* in the Westfälischer Kunstverein, which I curated together with Katja Schroeder in 2011. At the time, I was investigating visionary, model-based concepts of the world in art, science, and architecture. Kiesler's biomorphic architectural designs and his accompanying ideas provided an answer to many of my questions concerning a responsible approach to the (over)built environment. An environment, which is transforming our natural surroundings yet failing to become assimilated into nature. In this case, environment doesn't only refer to humans and should also explicitly include animals and plants.

Katja and I then travelled to the Kiesler Foundation in Vienna to select some sketch designs that we wanted to exhibit. Amongst the things shown to us in the archive were some pages of the typescript of *Magic Architecture*. I was immediately electrified, because I'd already begun a project that was examining structures built by animals. This had been triggered by the small, amphora-like mud nests of the potter wasp that my friend Kinay Olcaytu had brought for me from Turkey. I had fired these in the kiln and, thanks to their stable construction, they'd survived this process unharmed.

I gave the name *Raumblüte*¹ (Space Blossom) to a second exhibition on this subject at the Kunstverein Heidelberg in 2019. Here, I exhibited different sorts of habitation – from the first places occupied by organic life, the so-called black smokers of the deep oceans, via a series of models of grottos, caves, and shelters, to the simulation of a geodesic dome that I had built from willow branches and earth.



In addition to my models of nature, I exhibited structures built by animals that I had found, such as the nest of a weaverbird. Visitors could examine the digital model of a real nest through VR glasses and fly into the weaverbird's dwelling – just like the bird itself.

I also used these scan data² that were produced at TU Berlin to print the two huge wall-filling images in the current exhibition in the Kiesler Foundation. Kiesler's *Magic Architecture* complements these perfectly, while also effectively energizing my models with the help of selected pages from the typescript. This interaction leads to something like a cultural anthropology of architecture.

BL: And what does this mean for Kiesler and the spaces of the Foundation?

KS: In the showroom of the Foundation, my works are communicating at the level of content with Kiesler's works in what I see as a process of communication between equals. The important thing for me is that our approaches interweave and reveal shared qualities, even though Kiesler and I occupy very different or even opposite positions in social reality with regard to such matters as power, prestige, and, naturally, gender.

BL: To come back to the nest of the weaverbird: What would you call this process – your appropriation of structures built by animals, your ongoing work with such structures? And what is your exact approach?

KS: I would describe my approach as one of structural continuation. My starting point remains the real natural object. I use experimentation to deconstruct the composition of a range of materials and to transform them into another materiality. In the case of the nests of the Common or Saxon wasp, I transform paper into porcelain. The wasp nibbles dead wood, which it combines with its saliva to create a new material. The wasp uses cellulose and water to produce paper. I coat this brownish, very thin paper several times with liquid porcelain. Then, in the kiln, the organic material burns. It disappears and is replaced by a delicate hidden cavity that is surrounded by the brilliant white, inorganic, and mineral porcelain.

I redesign the form of the nest to the extent that, by applying the porcelain, layer upon layer, to the original, I blur it: It is as if each individual honeycomb is powdered, dusted. As a result, the angular hexagonal combs become rounded and offer new functions.

In the natural world, it is exclusively female wasps that work together after every winter to build a new, very fine paper nest for their social



community. Capturing this fragility in porcelain – and apparently transposing it for eternity – is in itself a paradox. And it also turns the act into something different: It becomes, so to say, the productive petrification of a dying species of insect – the creation of an aide memoire for coming generations.

BL: I believe that materiality is a particularly important aspect of your approach to objects and their further development. Maybe you can tell me a little more about this. In this exhibition, it is striking that no architecture or models from Kiesler are on show, just photographs of nature and a couple of drawings – which means that there is little occupation of the three-dimensional space. What role is played by the material in your artistic research work?

KS: The decisive factor is the choice of the material and the medium that I use to realize an idea or transform a found object. A specific shape is already inherent in the material. Perhaps one could even find evidence of this in the molecular structure?

When I create a clay pot it is the material that indicates to me how the shaping process will proceed. A certain wall thickness enables me to achieve a certain height and shape, and elasticity and resistance play equally decisive roles. In other words, materiality is not determined by the material itself but by the way in which it is handled. My hands are the tools.

BL: I find this way of working really interesting because it involves the artistic translation of a completely manual process, and it is precisely this act of translation that also raises theoretical questions. For instance, we worked together to produce a life-size casting of my entire body because we wanted to know all about this process, which was used on non-Europeans by scientific-anthropological and colonial researchers around 1900 under completely different conditions. At the time, these moldings were described as the most authentic medium of all. However, when we recreated this process in the project *Verlorene Formen* (Lost Moulds), we determined that the creation of the positive required us to invent and sculpt the transitions between the individual elements: Which means that even this apparently objective copying process also involved subjectivity and fiction.³ And we were able to use a similar process – but under different conditions – to challenge historical theory and alter definitions. It was precisely this experimentation with the process that enabled us to do this. It seems to me that the experimental dimension is very important in your work?

KS: I develop my various projects from my observation of nature and her complex phenomena. I use experiments as an initial way of approaching a wide range of questions. But these experiments aren't focused on producing results. Rather, a fundamental role is played by the development process. This is, so to say, their objective.

My first impulse upon approaching a material is to fire it in the kiln. The black box of the kiln almost always surprises me with an unexpected result. And luck is a key assistant in this work.

During the joint project in which we produced the synthetic pigment Prussian blue,⁴ we combined the reconstruction of a historic experiment with an additional technique – the dripping of liquids onto capillary paper. This enabled us to illustrate the different components of Prussian blue in terms of their temporality and impact and the depth of their spatial distribution, which isn't possible when one uses the normal method – in the test tube. We know about such incremental processes from experimental archaeology.

In the case of the nest of the weaverbird at the TU Berlin, I created the digital model of a real object.⁵ This offers viewers completely new experiences: spatial and temporal penetrations.

BL: And, in doing so, I believe that you are dealing with relationships that, for instance, make the notions of original, copy, and simulation more complicated and permeable. How do you choose the resources that you use in your experimental processes?

KS: I like to get my hands on extra instruments. For example, I used a 3D printer to print a 5 × 3 × 4 cm section of a termite mound – or, more precisely, the complex internal structure of a termite chimney, which is decisive for the ventilation of the mound – enlarged to five times life size, in porcelain. During the printing process, a thin wall is formed by spraying layer upon layer of delicate porcelain through a nozzle. I call this the spaghetti technique. Here, it is the material that determines the technique, which becomes clearly recognizable in the typical grooved structure.

The potter wasp always builds its earth nest using the spaghetti technique, flying in circles around the nest that it is building carrying a ball of wet earth. The behavioral biologist Karl von Frisch makes the direct association by describing the nest of the potter wasp as the predecessor of the human-made clay pot.



The technique of 3D printing has not (yet) achieved the precision of the real object. Technology-related imperfections, so-called “glitches,” also occurred during the production of the two huge prints of the nest of the weaverbird due to the enormous data volume of the 3D scan of the real object. I didn't delete the “errors” on these prints in the Kiesler Foundation but, rather, I exhibit these too. Inaccuracies such as a displaced shadow also occur as one creates one's desired aesthetic. I add light and shadow, colors, horizon, and surface finish; I model the object and its surroundings. I choose a specific form of representation. One of these glitches is visible just below the center of the print of the nest. Or, at least, that's what we⁵ thought until an enlargement showed us that it must be something stone-like that can't be penetrated by the laser of the scanner. When we examined the images, we speculated that it could be a hard, possibly inorganic material. We would only be able to find out exactly what it is by cutting open the nest. But I didn't want to destroy it. The scan enables us to determine the size, structure, and form of the object. It could be a lump of clay that the bird carries into the nest in order to weigh it down and protect it from a strong wind. Or does the wet lump of clay cool down the warm interior of the nest like a sort of air conditioning unit?

The male weaverbird begins by building several skillfully woven nests, which he presents to the female in various stages of completion. Scientists remain divided about the criteria used by the female to select the nest. Is a safe location more important to her than an exceptional structure or does she focus on the form of the nest? After the female has selected a nest, the male completes the interior ready for incubation.

BL: So you have this knot or lump or stone in the nest, which can't be removed – and we don't know what it is. And right here in the exhibition space you've now put Kiesler, so to say, in the nest. But how exactly do the nest of the weaverbird and Kiesler's designs react to each other? Vis-à-vis the question of structure or habitation?

KS: Can one use the word architecture in the context of animals? Are animals building when they are creating their structures by using the tools of their own bodies in order to dig, spin, sew, stick, pile up, mill, drill, or fell? Kiesler answers this by saying: “Building is not an invention of man, but Architecture is.”⁶

museum archive of biodiversity. One of the nests can't be built in the same way today because this species is already extinct. The nest and its impaled builders are preserved there so that they can act as a gene pool. A third nest comes from a species of potter wasp. It is angular, geometrical and not, as is usually the case, amorphous. The wasp built the nest in the corner of a building. Hence, this adaptation of the nest to our rectangular way of building is symbolic of the way in which humans are changing the habitat of other species.



/6 (a): Schematic section through a Termitory, showing tower of super-imposed arches. Cell of the queen at base, center.
/6 (b): The Colosseum in Rome, also a circular structure of superimposed arches.

- 1 Frederick Kiesler uses the term in the mid-1940s to describe his architectural concepts, cf. Frederick Kiesler, "Kunst und Architektur vereint, Ein Manifest des Korrealismus," typescript, New York, 1947, ÖFLKS, TXT 6192/0, sheet N164; Frederick Kiesler, "Die Raumbüte," title sheet to a series of works, ballpoint pen on paper, New York, 1947, ÖFLKS, TXT 861/0 and TXT 6194/0.
- 2 The digital reproductions of the nest of the weaverbird were created with the help of a scan made by the microcomputer tomograph of the Center for 3D Technologies, Technische Universität Berlin. The scan makes it possible to create a detailed image of the outside and the inside of the nest of the weaverbird »see also: nest.kerstin-stoll.net
- 3 Cf. Margit Berner, Britta Lange, Thomas Schelper, and Kerstin Stoll, "Verlorene Formen," in Nah am Leben. 200 Jahre Gipsformerei, eds. Christina Haak, Miguel Helfrich, and Veronika Tocha (Munich: Prestel, 2019), pp. 90-96.
- 4 Experiments with Prussian blue together with Britta Lange in the object laboratory of the Helmholtz-Zentrums für Kulturtechnik, 2021: <https://www.kerstin-stoll.net/archiv/bb>
- 5 Together with Joachim Weinhold and Milan Mehner
- 6 Frederick Kiesler, "Magic Architecture," 227-page typescript, New York, 1947, ÖFLKS, TXT 5877/0, sheet N058.
- 7 If the cement industry was a country it would be the world's fourth-largest emitter of CO2.
- 8 Deleuze, Guattari
- 9 Sceliphron curvatum / Asian mud-dauber wasp; a relative of the potter wasp.

Schematic section through a Termitory / The Colosseum in Rome, Illustration zu / Illustration for Magic Architecture, 1945-47, Bleistift auf Papier / Pencil on paper





Kerstin Stoll,
RAUMLÜTE – Britta
/ SPACE BLOSSOM –
Britta, 2021, Porzellan
/ porcelain

Kerstin Stoll,
SHOPPING MALL –
Henriette, 2021,
Porzellan / porcelain



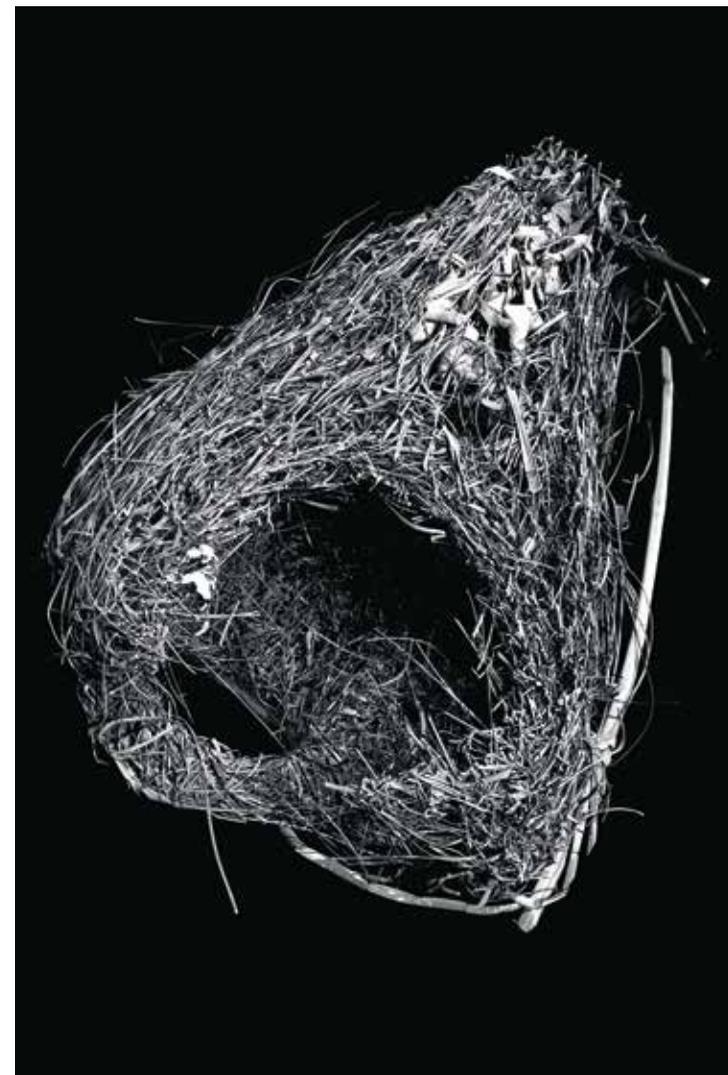
Kerstin Stoll,
*MEHRZWECKHALLE -
Nicole / MULTI-PORPOSE
HALL - Nicole*, 2020,
Porzellan / porcelain

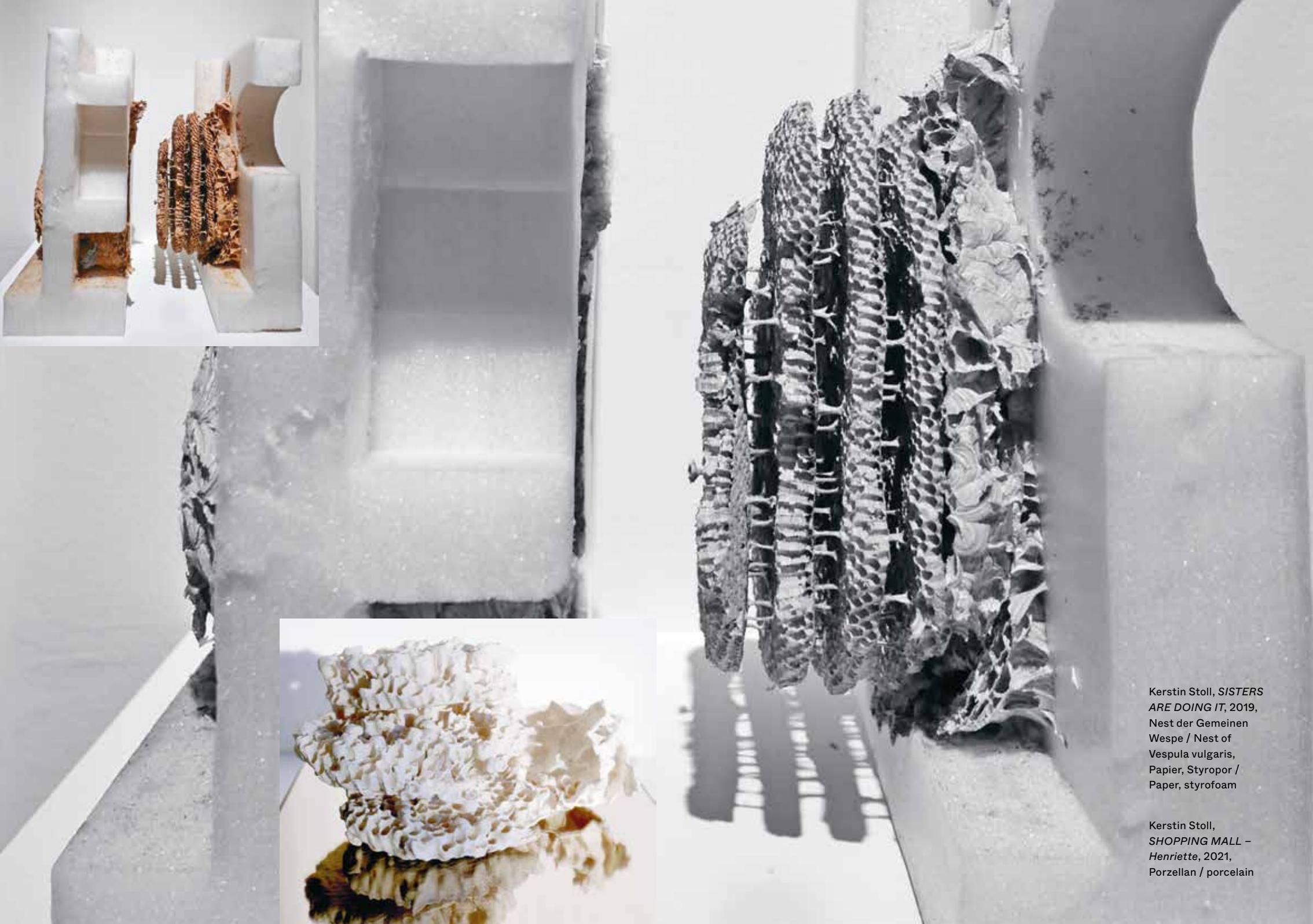




Kerstin Stoll, Joachim
Weinhold, *HIDDEN
STONES*, 2023,
Tapete / wallpaper

Kerstin Stoll,
Joachim Weinhold,
Babette Wiezorek,
*WINDMASCHINE –
Saïdou + Jelka /
WINDMACHINE –
Saïdou + Jelka*, 2023,
Porzellan / porcelain





Kerstin Stoll, *SISTERS ARE DOING IT*, 2019,
Nest der Gemeinen Wespe / Nest of *Vespula vulgaris*,
Papier, Styropor / Paper, styrofoam

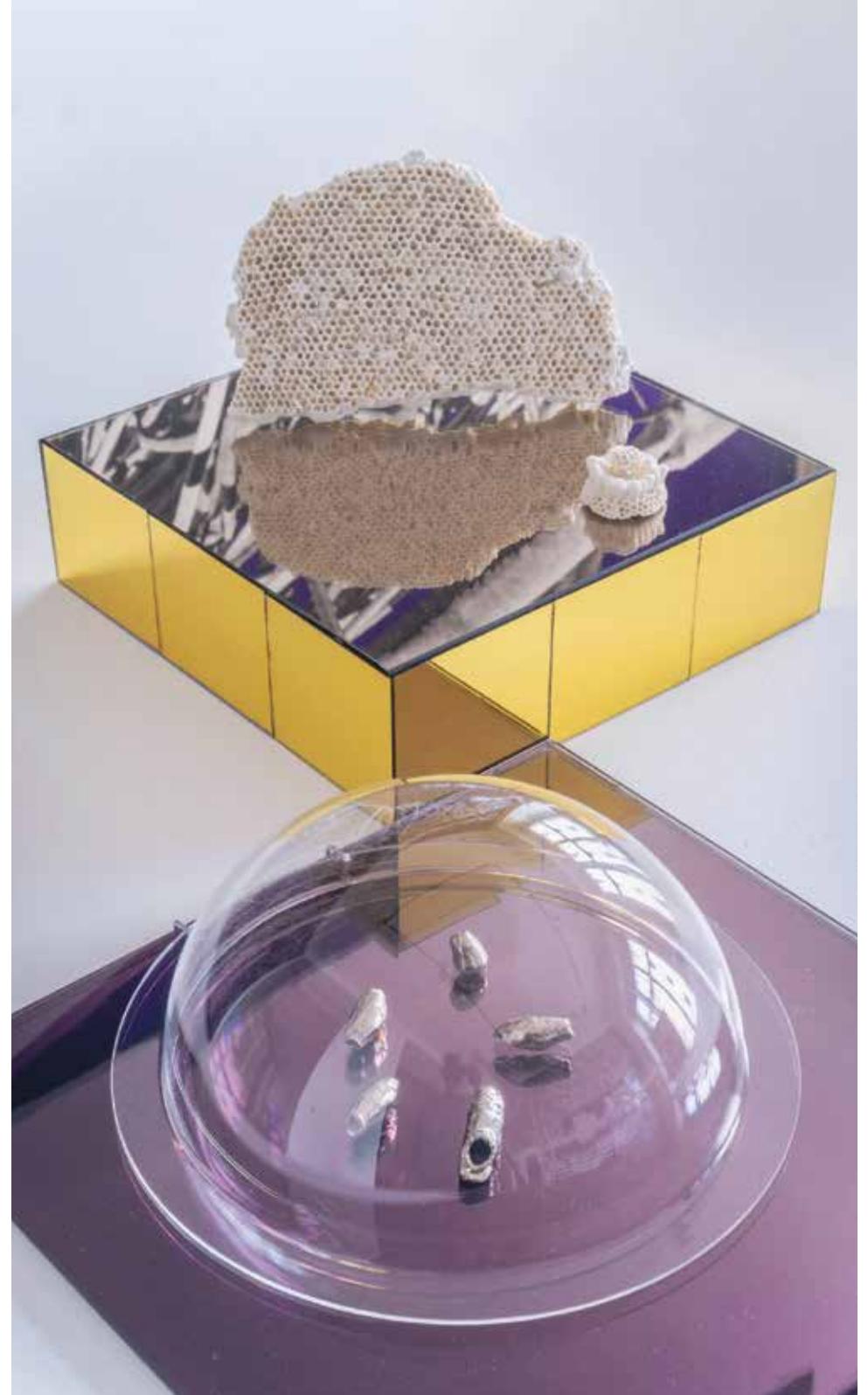
Kerstin Stoll,
SHOPPING MALL – Henriette, 2021,
Porzellan / porcelain

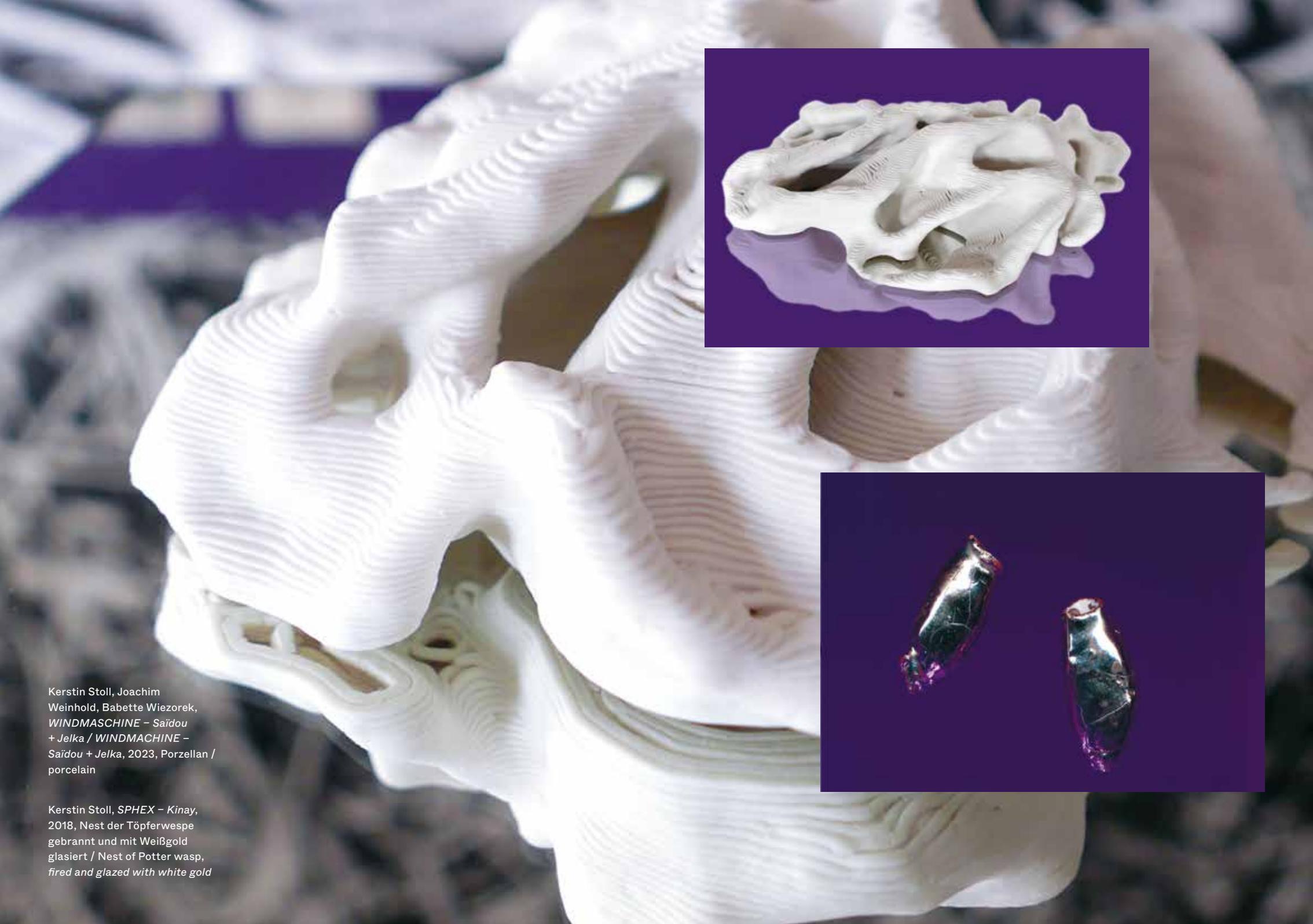


Kerstin Stoll, *MIT AUSSICHT – Thomas / WITH A VIEW – Thomas*, 2022, Porzellan / porcelain

Vorne / in front:
Kerstin Stoll, *SPHEX – Kinay*, 2018, Nest der Töpferwespe gebrannt und mit Weißgold glasiert / Nest of Potter wasp, fired and glazed with white gold

Hinten / behind:
Kerstin Stoll, *RAUMBLÜTE – Britta / SPACE BLOSSOM – Britta*, 2021, *MIT AUSSICHT – Thomas / WITH A VIEW – Thomas*, 2022





Kerstin Stoll, Joachim
Weinhold, Babette Wiezorek,
*WINDMASCHINE – Saïdou
+ Jelka / WINDMACHINE –
Saïdou + Jelka*, 2023, Porzellan /
porcelain

Kerstin Stoll, *SPHEX – Kinay*,
2018, Nest der Töpferwespe
gebrannt und mit Weißgold
glasiert / Nest of Potter wasp,
fired and glazed with white gold



Naturhistorisches Museum
Wien / Natural History
Museum Vienna, Nest der
Langstielgrabwespe /
nest of *Sceliphron spirifex*,
1990

Naturhistorisches Museum
Wien / Natural History
Museum Vienna, Nest der
südamerikanischen *Polybia* /
Nest of South American
Polybia, 1903



^{have they}
ultimately become his own. I speak of ~~man~~.

Look at his building-material and building methods;
and look at his buildings !

He is the only animal alive ^{see above to} that has not its own,
and particular building-method and type, like every
other animal; but he combines for himself by himself
all the building-types of ^{most of} the other animals.
^{Architecturally} Constructively speaking, he is ~~an animal~~ ^{a composite-animal of}
as the other species who build ^{together. building-techniques}.

* ^{its unique -}
Every animal has its own - ~~the~~ method of building
its nest or home. Only man has different methods, he has
as many as there are ~~animals~~ other animals.

Just as man
eats
every thing ^(meat, vegetables, fruits)
he uses
all ^{the} methods of house-building ^{used by creatures.} of other animals.

For example ^{he uses:}
The thatched roof from birds,
the Concrete from termites
the Earthmounds from ^{of the mole} mole
Timber from the beaver
the Netting from the spider
the Cell-manufacture from the bee
Holding parts together ^{by mixed fluids from the}
termites, and so forth.
Man is a composite animal ⁱⁿ of building-techniques.

Magic Architecture

Look at his building-material and building-methods:
and look at his buildings!

He is the only animal alive that does not have its own
particular building-method and type, but combines
the building-types of most other animals. Architectu-
rally speaking, he is a composite-animal of building-
techniques.

Every animal has its own—its unique—method of
building its nest or home or storage. Only man has
different methods; he has as many as there are other
types of animals.

Just as man eats everything (meat, vegetables, fru-
its), he uses all the methods of house-building used by
other creatures.

For example, he uses:

- the Thatched roof and walls of birds
- the Concrete of termites
- the Earthmounds of the mole
- the Timber of the beaver
- the Netting of the spider
- the standardized Cell-manufacture of the
bee

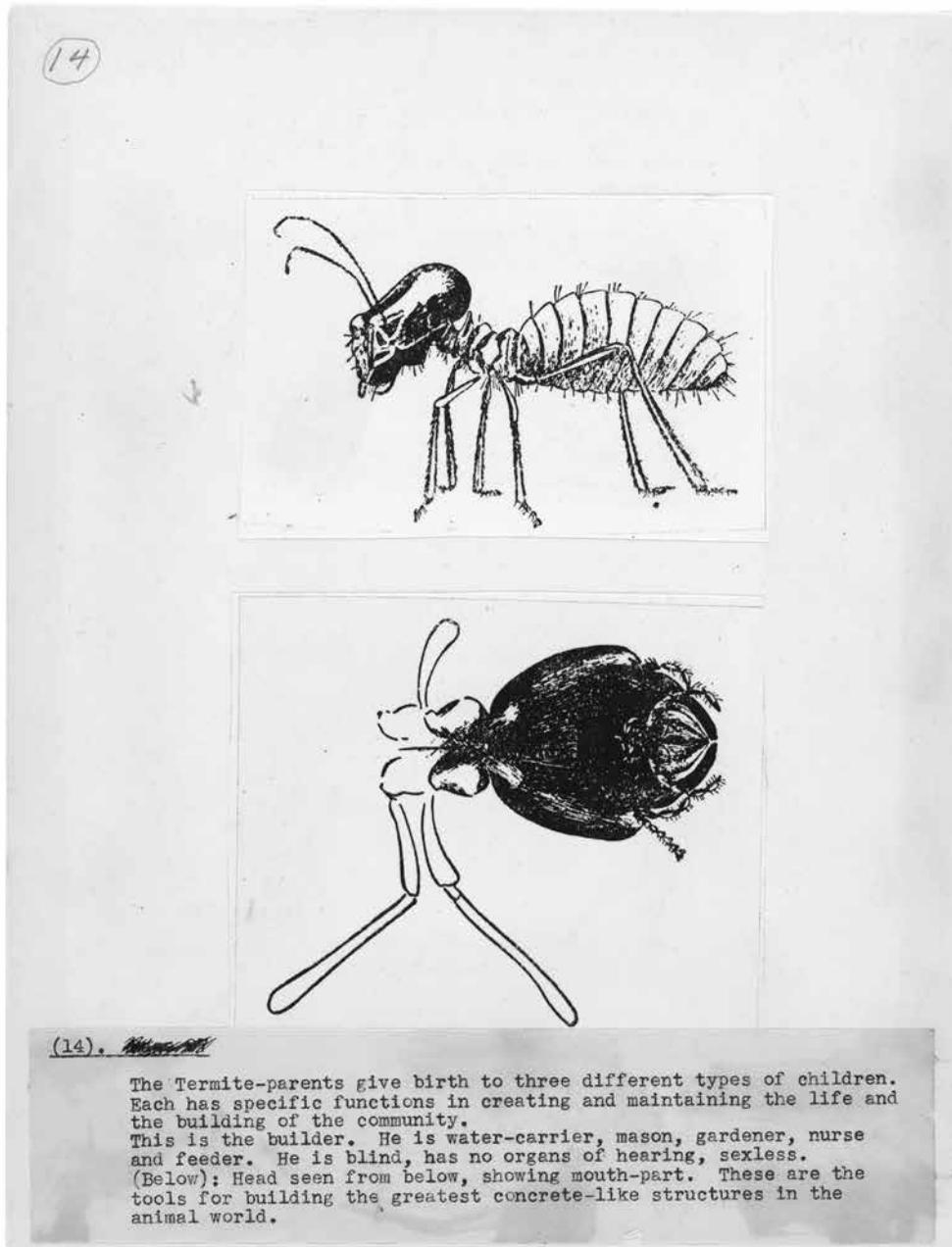
And the know-how of holding parts together by
weaving or the use of fluids which become adhesive
through drying, practices common to an infinity of
creatures.

Man is a composite animal in building-materials and
building-techniques.

[Excerpt from: PART II, Chapter Five]

The Termite-parents give birth to three different types of children, Illustration zu / Illustration for *Magic Architecture*, 1945-47, Bleistift auf Papier / Pencil on paper

42



43

Building is not an invention of man, but Architecture is. As a matter of fact, animals build, and in many cases what they build is more durable, more economical, more perfect, and genuine in construction-methods, more practical; in short more functional.

Tools are extensions of the body; as extension of the hand, they further its reach, dexterity and power to provide physical protection. Nothing really apart from man, tools are his outer self.

The ability to construct and build for physical protection is a primary function of man and of all animals.

The creation of any type of physical protection is "animal" function.

The building of shelter is animal-function in man.

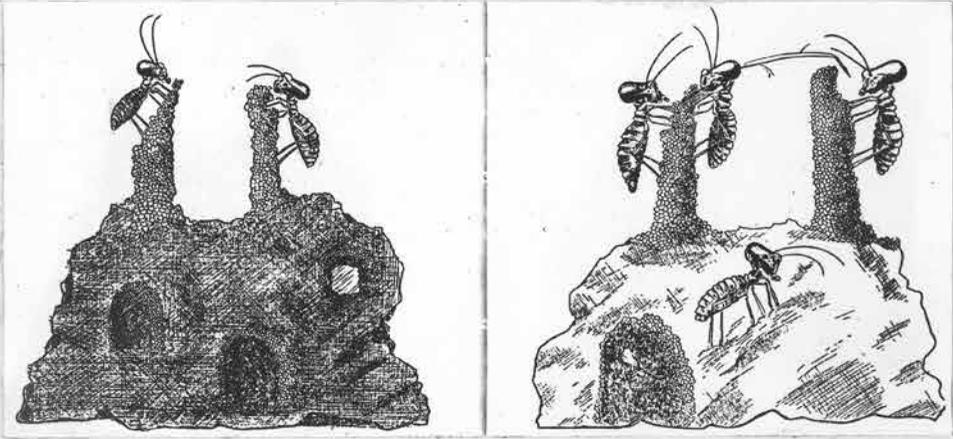
Architecture starts at a point beyond this animal function, and that is why animals never have Architecture, but they do build perfect shelters.

The most extraordinary animal shelter is the Termitary of the termites. The most extraordinary animal engineering is the beaver's dam.

[Excerpt from: PART II, Chapter One]

(15)

page
105



(15). Page 105

Termites building an Arch. (Arch considered to be invention of man.
(left): Erecting two columns out of sand grains.
(right): Laying a grass-stalk across the two columns as a reinforcement of the arch.

(16)

page 105



(16). Similar arch-form made by man. (Thermes of Caracalla, Rome, Italy.)

Medieninhaber / Proprietor

Österreichische Friedrich und Lillian
Kiesler-Privatstiftung
+43 (0)1 513 0775 / office@kiesler.org /
www.kiesler.org
Herausgeber und für den Inhalt
verantwortlich / Editor and responsible for
content: Gerd Zillner
Redaktion / Editing: Jill Meißner-
Wolfbeisser
Übersetzungen / Translations:
Rupert Hebblethwaite
Gestaltung / Layout: Nina Ober
Herstellung / Production:
Medienfabrik Graz
Papier / Paper: Munken Polar
Schrift / Typeface: ABC Whyte

Bildnachweis / Image Credits

Cover, S./p. 10, 13, 15, 17, 19, 20, 25, 27,
28–29, 30, 31, 32–33, 36–37, 38, 44 (c)
Kerstin Stoll

Umschlag innen / Inside cover, S./p. 4, 14,
22, 40, 42, 43, 45 (c) Österreichische
Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung,
Wien / Austrian Frederick and Lillian Kiesler
Private Foundation, Vienna

S./p. 6–7, 8, 26, 34, 35, Fotos/photos:
Michael Nagl

S./p. 39, Foto/photo: Michael Pfisterer

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil dieser
Veröffentlichung darf ohne schriftliche
Genehmigung des Herausgebers in
irgendeiner Form oder auf irgendeine Weise
elektronisch, mechanisch, fotokopiert,
aufgezeichnet oder auf andere Weise
reproduziert oder übertragen werden.

All rights reserved. No part of this
publication may be reproduced or
transmitted in any form or by any means,
electronic, mechanical, photocopying,
recording, or otherwise, without written
permission of the publisher.

ISBN 978-3-903224-10-0

Stifter:innen und Förder:innen / Founders and Donors

Bundesministerium für Bildung,
Wissenschaft und Forschung
Bundeskanzleramt Österreich für Kunst,
Kultur, öffentlicher Dienst und Sport
Kulturabteilung der Stadt Wien
Oesterreichische Nationalbank
UniCredit Bank Austria AG
BAWAG PSK Gruppe
Österreichische Lotterien
Wittmann Möbelwerkstätten
Wiener Städtische Versicherung AG
Hannes Pflaum
John Sailer
Gertraud Bogner
Dieter Bogner

Vorstand / Board of Directors

Elke Delugan-Meissl (Vorsitzende / Head of
the Board)
Thomas Angermair
Martin Böhm
Angelika Fitz
Elisabeth Klaus
Kathrin Kneißel
Petra Schaper Rinkel
Christoph Thun-Hohenstein
Barbara Weitgruber (kooptiertes
Vorstandsmitglied / co-opted Board
Member)

Direktor / Director

Gerd Zillner
**Archiv und Forschung / Archive and
Research**
Jill Meißner-Wolfbeisser
Kuratorin / Curator
Anna Fliri
Archivassistentz / Archive Assistant
Julia Kapferer
**Büro und Administration / Office
and Administration**
Theresa Czerny

Dank an / Thanks to

Gerry Ammann und Stefan Flunger
(museum standards), Margit Berner, Martin
Böhm (Dorotheum), Thomas Gorisek
(Farbpraxis), Susanne Haider und Brigitte
Auer (art:phalanx), Rupert Hebblethwaite,
Lisa Holschen, Ingrid Jäger, Manfred
Kostal (pixelstorm), Britta Lange, Nicole
Messenlehner, Michael Nagl (Studio
Nagl), Nina Ober, Kinay Olcaytu, Carina
Österreicher und Dominique Zimmermann
(Naturhistorisches Museum Wien), Spyros
Papapetros, Jelka Plate, Robert Punkenhofer
und Theresia Nickl (Vienna Art Week),
Malermeister Georg Rapp, Ilboudo Saïdou,
Thomas Schelper, Henriette Schenk,
Tobias Still, Joachim Weinhold / TU Berlin,
Babette Wiezorek

Ausstellung / Exhibition

Magic Architecture
Frederick Kiesler

Habitat
Kerstin Stoll

Ausstellung in der
Friedrich Kiesler Stiftung
15. November 2023 – 7. Juni 2024

Kurator: Gerd Zillner
Ausstellungsorganisation: Anna Fliri

Magic Architecture
Frederick Kiesler

Habitat
Kerstin Stoll

Exhibition at the
Frederick Kiesler Foundation
November 15, 2023 – June 7, 2024

Curator: Gerd Zillner
Exhibition management: Anna Fliri

Ein Projekt im Rahmen der / a project as part of Vienna Art Week.

Mit freundlicher Unterstützung von / with the kind support of Dorotheum GmbH & Co KG.

