

**Edition Axel Menges GmbH**  
**Esslinger Straße 24**  
**D-70736 Stuttgart-Fellbach**  
**tel. +49-711-5747 59**  
**fax +49-711-5747 84**  
**AxelMenges@aol.com**



Volker Fischer  
**Richard Meier**  
**Der Architekt als Designer und Künstler**  
**The Architect as Designer and Artist**

128 pp. with 170 ill. in b & w and colour, 242 x 297,5 mm, hard-cover, German/English  
ISBN 3-932565-32-0 Book-trade edition  
ISBN 3-932565-34-7 Catalogue edition  
Euro 59.00, sfr 89.00, £ 38.00, US \$ 59.00, \$A 108.00 Book-trade edition  
Euro 36.00 Catalogue edition

*With a special section about the recently reorganized Museum for Applied Arts in Frankfurt am Main by Richard Meier*

The distinguished architect and Pritzker laureate Richard Meier has attracted public attention mainly with his museum and cultural buildings including the Atheneum in New Harmony, Indiana, the Museum für Angewandte Kunst in Frankfurt, the High Museum of Art in Atlanta, the Getty Center in Los Angeles, the Stadthaus in Ulm and the Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

But he has also worked for decades as a designer and fine artist, creating a number of products for companies in the USA and Europe, including furniture for Knoll International and Stow Davis, lamps for Baldinger, door and window handles for Valli & Valli, a grand piano for Ibach, tableware for Swid Powell, Alessi, Arabia and Reed & Barton, watches for Markuse and jewellery for Cleto Munari. All these products are visually reminiscent of an entirely European aesthetic relating to the Viennese school around 1900 and the Bauhaus. They thus correspond with his architecture formally and in their design convictions, and often try to transfer the logic of his architectural language into products on this scale. Meier's practical objects derive their charm, which effortlessly transcends mere function, from precisely this convergence.

Meier's collages display a similarly Late-Modern approach, owing a great deal to Russian Constructivism, and developing its principles in a contemporary manner.

The book accompanies the exhibition of the same name at the Museum for Applied Arts in Frankfurt, which has recently been relaunched with differently conceived museum facilities and new service areas; these are addressed in detail in an appendix to the book.

The internationally known architecture and design historian Volker Fischer was vice director of the Deutsches Architekturmuseum in Frankfurt for over ten years. Since 1995 he has built up a new design department in the Museum for Applied Arts in Frankfurt; in addition to his museum work he teaches history of architecture and design at the Hochschule für Gestaltung in Offenbach.

Distributors

**Brockhaus Commission**  
**Kreidlerstraße 9**  
**D-70806 Kornwestheim**  
**Germany**  
**tel. +49-7154-1327-33**  
**fax +49-7154-1327-13**

**Lavis Marketing**  
**71 Lime Walk**  
**Headington**  
**Oxford OX3 7AD**  
**United Kingdom**  
**tel. +44-1865-76 7575**  
**fax +44-1865-75 0079**

**National Book Network**  
**4720 Boston Way**  
**Lanham, MD 20706**  
**USA**  
**tel. +1-800-462 6420**  
**tel. +1-301-459 3366**  
**fax +1-301-459 2118**

**books@manic**  
**POB 8**  
**Carlton North, VIC 3054**  
**Australia**  
**tel. +61-3-9384 1437**  
**fax +61-3-9384 1422**

The distinguished architect and Pritzker laureate Richard Meier has attracted public attention mainly with his museum and cultural buildings including the Athenaeum in New Harmony, Indiana, the Museum für Angewandte Kunst in Frankfurt am Main, the High Museum of Art in Atlanta, the Stadthaus in Ulm and the Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

But he has also worked for decades as a designer and artist, creating a number of products for companies in the USA and Europe, including furniture for Knoll International and Stow Davis, lamps for Baldinger, door and window handles for Valli & Valli, a concert grand for Ibach, tableware for Swid Powell, Alessi, Arabia and Reed & Barton, watches for Markuse and jewellery for Cleto Munari. All these products are visually reminiscent of an entirely European aesthetic relating to the Viennese school around 1900 and the Bauhaus. They thus correspond with his architecture formally and in their design convictions, and often try to transfer the logic of his architectural language into products on this scale. Meier's practical objects derive their charm, which effortlessly transcends mere function, from precisely this convergence.

Meier's collages display a similarly «late-Modern» approach, owing a great deal to Russian Constructivism, and developing its principles in a contemporary manner.

The book accompanies the exhibition of the same subject at the Museum für Angewandte Kunst in Frankfurt am Main, which has recently been relaunchd with differently conceived museum facilities and new service areas; these are addressed in detail in an appendix to the book.

The internationally known architecture and design historian Volker Fischer was vice director of the Deutsches Architekturmuseum in Frankfurt for over 10 years. Since 1995 he has built up a new design department in the Museum for Applied Arts in Frankfurt; in addition to his museum work he teaches history of architecture and design at the Hochschule für Gestaltung in Offenbach.

With a special section about the recently reorganized Museum für Kunsthandwerk in Frankfurt by Richard Meier

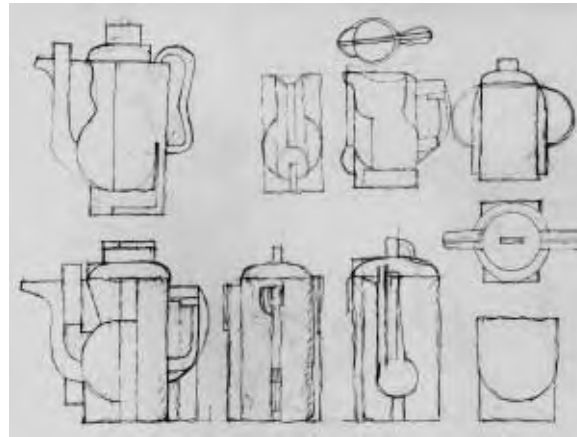
099.00 Euro  
099.00 \$fr  
099.00 £  
099.00 US \$  
106.00 SA 9 783932 4665328

Menges

Volker Fischer Richard Meier

# Volker Fischer Richard Meier

## Der Architekt als Designer und Künstler The Architect as Designer and Artist



Der prominente amerikanische Architekt und Pritzker-Preisträger Richard Meier wurde einem breiteren Publikum vor allem durch seine kulturbauischen bekannt, darunter das Athenaeum in New Harmony, Indiana, das Museum für Angewandte Kunst in Frankfurt am Main, das High Museum of Art in Atlanta, das Getty Center in Los Angeles, das Stadthaus in Ulm sowie das Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

Darüber hinaus aber hat er sich seit Jahrzehnten auch als Designer und Künstler betätigt. Für Unternehmen in den USA und Europa schuf er zahlreiche Produkte, darunter Möbel für Knoll International und Stow Davis, Leuchten für Baldinger, Tür- und Fenstergriffe für Valli & Valli, einen Konzertflügel für Ibach, Tischwaren für Swid Powell, Alessi, Arabia und Reed & Barton, Uhren für Markuse und Schmuck für Cleto Munari. Alle diese Produkte haben die Anmutung einer durchaus europäischen, auf die Wiener Schule um 1900 und das Bauhaus bezogenen Ästhetik. So korrespondieren sie formal und in ihrer Entwurfsbeziehung mit seiner Architektur und versuchen oft, die Logik seines Architektursprache in die Maßstäbe der Produkte zu übertragen. Gerade aus diesen Konkordanzen beziehen Meiers Gebrauchsgegenstände ihren ästhetischen Reiz, der die bloßen Funktionen souverän transzendiert.

Eine vergleichbare «spätmoderne» Haltung zeigen auch die Collagen des Architekten, die dem russischen Konstruktivismus verpflichtet sind und dessen Prinzipien zeitgenössisch weiterdenken.

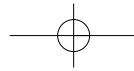
Das Buch ist zugleich Katalog zur thematisch gleichen Ausstellung im Museum für Angewandte Kunst in Frankfurt am Main, das kürzlich einen «Relaunch» mit einer Neuorientierung der museologischen Ausstattung und der Einrichtung neuer Servicebereiche erfahren hat, was in einem Anhang des Buches ausführlich dokumentiert wird.

Volker Fischer war mehr als 10 Jahre stellvertretender Direktor des Deutschen Architekturmuseum in Frankfurt. Seit 1995 baute er im Frankfurter Museum für Angewandte Kunst eine neue Design-Abteilung auf. Zusätzlich zu seiner Museumsarbeit lehrt er an der Fachhochschule Offenbach Architektur- und Designgeschichte.



**Volker Fischer**  
**Richard Meier**  
**Der Architekt als Designer und Künstler**  
**The Architect as Designer and Artist**

**Edition Axel Menges**

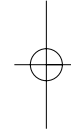


**Inhalt**

6	Vorwort von James M. Bradburne
8	Ein Enkel der Moderne. Eine Einführung
14	Objekte für Räume
32	Objekte für Tisch und Schreibtisch
54	Persönliche Accessoires
60	Collagen und Skulpturen
84	Das Museum für Angewandte Kunst in Frankfurt am Main
126	Anmerkungen
127	Danksagung
128	Photonachweis

**Content**

7	Foreword by James M. Bradburne
9	A grandson of Modernity. An introduction
15	Objects for rooms
33	Table tops and desktop accessories
55	Personal design
61	Collages and sculptures
85	The Museum für Angewandte Kunst in Frankfurt am Main
126	Notes
127	Acknowledgement
128	Photo credits

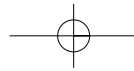


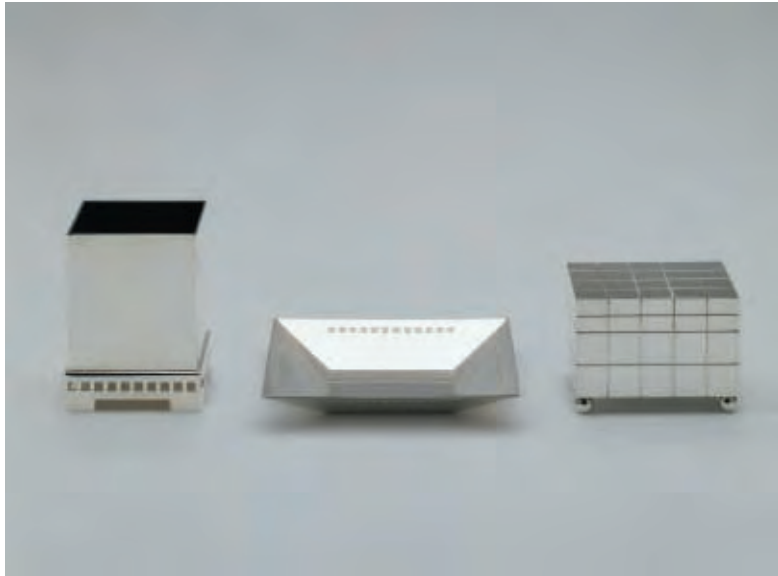
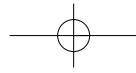
© 2003 Edition Axel Menges, Stuttgart/London  
ISBN 3-932565-32-0

All rights reserved, especially those of translation  
into other languages.  
Alle Rechte vorbehalten, besonders die der Über-  
setzung in andere Sprachen.

Reproductions/Reproduktionen: Bild und Text  
Joachim Baun, Fellbach  
Printing/Druck: Druckhaus Münster GmbH, Korn-  
westheim  
Binding/Binderarbeiten: Großbuchbinderei Fikent-  
scher GmbH, Seeheim-Jugenheim

Translation into English/Übersetzung ins Eng-  
lische: Marion McLellan  
Design: Axel Menges





**Collagen und Skulpturen**

Es mag überraschend sein, von einem den pragmatischen Disziplinen wie Architektur und Design hauptberuflich verpflichteten Entwerfer auch freie künstlerische Arbeiten zu sehen. Und doch hat auch dies Tradition. So ist etwa das künstlerische Werk Le Corbusiers ebenso bedeutend wie seine Architektur oder sein Mobilbar. Das gleiche gilt für Peter Behrens, Josef Hoffmann, Koloman Moser, Otto Wagner oder Charles Rennie Mackintosh.

Die verschiedenen Serien von Collagen, die Richard Meier seit 1987 in immer gleichem Format von 27x27 cm gefertigt hat, sind auf einer strukturellen Ebene ebenso mit seiner Architektur dialektisch verbunden wie Le Corbusiers »Murals« mit seinen Nachkriegsbauten, etwa der Kapelle in Ronchamp. Doch während jener dem anthropomorph abstrahierenden Kubismus im Bauen und Malen verpflichtet blieb – und damit eine gute Prise Picasso und Juan Gris verarbeitet hat – , konzentriert sich Meier in seinen Collagen auf die Neuintepretation konstruktivistischer Gedanken. Dabei bleiben seine Form- und Typographie-Kompositionen, die sich in Material, Farbe und Duktus etwa auf El Lissitzky, Tatlin, Malewitsch oder Rodtschenko berufen, intransigent gegenüber jedweder in sich geschlossenen Gegenständlichkeit. Fetzen der Realität – Gedrucktes, Typographisches, Plakattragmente – entfalten im streng komprimiertem Bildraum der Meierschen Quadratformate eine kompositorische Unruhe. Sie verweisen jeweils auf abwesende Inhalte, ohne diese konkret und plakativ abzubilden. Und ebendieser Verweischarakter kennzeichnet auch die raffinierten, ja manierten Raumdispositionen, die überraschenden Durchdringungen von angeschnittenen Volumen, freien Raumscheiben, sich verjüngenden »Point de vues«, Rampen und verschichteten Wahrnehmungssachsen der Meierschen Architekturen. Die Collagen gehorchen einer seriellen Logik und brechen doch jeweils für sich aus ihr aus. Ordnung und Chaos, Serialität und Individualität, Harmonie und Disharmonie, aber auch: Tradition und Innovation. All diese Gegensatzpaare sind für Meier sich gegenseitig bedingende; ja die Definition des einen Begriffs ist nur möglich in der Anschauung und Anerkennung des anderen. Erst die, immer kontrollierte, Störung der Form bringt

diese recht eigentlich zur Erscheinung. Daß Meiers Collagen auch der Pop-Art à la Fritz Kötke, Wolf Vostell oder Mimmo Rotella mit deren Ausmaßästhetik überlappender Reste von Billboard-Plakatierungen formal einiges verdanken, belegt ein weiteres Mal, daß für diesen Entwerfer Vergangenheit gelebte und zu verarbeitende Gegenwart ist – und vice versa. Es geht eben auch um gegenwärtige Großstadtwirklichkeit, um plakatarartige Montagebildtypen, um optische Zusammenfassungen der reizintensiven Fassaden großstädtischer Umwelt, um die Spiegelung eines von Kauflust und Werbung geprägten Lebensraumes – Einflüsse, denen ein heute agierender Entwerfer sich nicht entziehen kann und wohl auch nicht will. Und doch beziehen sich Meiers Kompositionen auch auf den frühen synthetischen Kubismus der Schriftfragment-Collagen eines Pablo Picasso oder Georges Braque, Juan Gris und Carlo Carrà zwischen 1910 und 1915 sowie auf die Mitte der 1930er Jahre entstandenen Collagen von Kurt Schwitters. Auch die Typo-Montagen des italienischen Futurismus von Filippo Tommaso Marinetti oder Gino Severini sowie die sowjetrussischen Schriftcollagen von Alexander Rodtschenko, die Mitte der 20er Jahre nur aus Textstreifen und Zeitungsausschnitten zusammengesetzt wurden, oder die um 1915 entstandenen, ebenfalls Schriftfetzen verarbeitenden Collagen von Kasimir Malewitsch oder Ivan Puni sowie jene von George Grosz und John Heartfield mögen Anregungen geliefert haben. Die Kritikerin und Künstlerin Lois Nesbitt bemerkte 1990 zu Meiers Collagen und ihrem Entstehungszusammenhang: »The very idea of a technique based on found materials challenged the sterility and artificiality of the neat arrays in art supply stores, favoring a more direct link between what we live with and what goes into our art. Richard Meier gathers his scraps of paper while traveling (some compositions are even executed in notebooks during intercontinental flights), out of the daily mail, from newspapers and magazines.« Auch präzisierte sie den Konnex zwischen Meiers Architektur und diesen »freien« Arbeiten: »The architect's strong color sense (conspicuously absent in his pristine white buildings) for gradations of pastels or the high-contrast Constructivist palette of red, black, grey and white derives from a painter's sensibility. But years of a now



**Collagen und Skulpturen**

Es mag überraschend sein, von einem den pragmatischen Disziplinen wie Architektur und Design hauptberuflich verpflichteten Entwerfer auch freie künstlerische Arbeiten zu sehen. Und doch hat auch dies Tradition. So ist etwa das künstlerische Werk Le Corbusiers ebenso bedeutend wie seine Architektur oder sein Mobilbar. Das gleiche gilt für Peter Behrens, Josef Hoffmann, Koloman Moser, Otto Wagner oder Charles Rennie Mackintosh.

Die verschiedenen Serien von Collagen, die Richard Meier seit 1987 in immer gleichem Format von 27x27 cm gefertigt hat, sind auf einer strukturellen Ebene ebenso mit seiner Architektur dialektisch verbunden, wie Le Corbusiers »Murals« mit seinen Nachkriegsbauten, etwa der Kapelle in Ronchamp. Doch während jener dem anthropomorph abstrahierenden Kubismus im Bauen und Malen verpflichtet blieb – und damit eine gute Prise Picasso und Juan Gris verarbeitet hat – konzentriert sich Meier in seinen Collagen auf die Neuintepretation konstruktivistischer Gedanken. Dabei bleiben seine Form- und Typographie-Kompositionen, die sich in Material, Farbe und Duktus etwa auf El Lissitzky, Tatlin, Malewitsch oder Rodtschenko berufen, intransigent gegenüber jedweder in sich geschlossenen Gegenständlichkeit. Fetzen der Realität – Gedrucktes, Typographisches, Plakattragmente – entfalten im streng komprimiertem Bildraum der Meierschen Quadratformate eine kompositorische Unruhe. Sie verweisen jeweils auf abwesende Inhalte, ohne diese konkret und plakativ abzubilden. Und eben diesen Verweischarakter kennzeichnen auch die raffinierten, ja manierten Raumdispositionen, die überraschenden Durchdringungen von angeschnittenen Volumen, freien Raumscheiben, sich verjüngenden »point de vues«, Rampen und verschichteten Wahrnehmungssachsen der Meierschen Architekturen. Die Collagen gehorchen einer seriellen Logik und brechen doch jeweils für sich aus ihr aus. Ordnung und Chaos, Serialität und Individualität, Harmonie und Disharmonie, aber auch: Tradition und Innovation. All diese Gegensatzpaare sind für Meier sich gegenseitig bedingende; ja, die Definition des einen Begriffs ist nur möglich in der Anschauung und Anerkennung des anderen. Erst die, immer kontrollierte, Störung der Form bringt diese recht eigentlich zur Erscheinung. Daß Meiers Collagen auch der Pop-Art à la Fritz Kötke, Wolf Vostell oder Mimmo Rotella mit deren Ausmaßästhetik überlappender Reste von Billboard-Plakatierungen formal einiges verdanken, belegt ein weiteres Mal, daß für diesen Entwerfer Vergangenheit gelebte und zu verarbeitende Gegenwart ist – und vice versa. Es geht eben auch um gegenwärtige Großstadtwirklichkeit, um plakatarartige Montagebildtypen, um optische Zusammenfassungen der reizintensiven Fassaden großstädtischer Umwelt, um die Spiegelung eines von Kauflust und Werbung geprägten Lebensraumes – Einflüssen, denen ein heute agierender Entwerfer sich nicht entziehen kann und wohl auch nicht will. Und doch beziehen sich Meiers Kompositionen auch auf den frühen synthetischen Kubismus der Schriftfragment-Collagen eines Pablo Picasso oder Georges Braque, Juan Gris und Carlo Carrà zwischen 1910 und 1915 sowie auf die Mitte der



1930er Jahre entstandenen Collagen von Kurt Schwitters. Auch die Typo-Montagen des italienischen Futurismus – z. B. von F. T. Marinetti oder Gino Severini so – wie die sowjetrussischen Schriftcollagen von Alexander Rodtschenko, die Mitte der 20er Jahre nur aus Textstreifen und Zeitungsausschnitten zusammengesetzt wurden, oder die um 1915 entstandenen, ebenfalls Schriftfetzen verarbeitenden Collagen von Kasimir Malewitsch oder Ivan Puni sowie jene von George Grosz und John Heartfield mögen Anregungen bereitgestellt haben. Die Kritikerin und Künstlerin Lois Nesbitt bemerkte 1990 zu Meiers Collagen und ihrem Entstehungszusammenhang: »The very idea of a technique based on found materials challenged the sterility and artificiality of the neat arrays in art supply stores, favoring a more direct link between what we live with and what goes into our art. Richard Meier gathers his scraps of paper while traveling (some compositions are even executed in notebooks during intercontinental flights), out of the daily mail, from newspapers and magazines.« Auch präzisierte sie den Konnex zwischen Meiers Architektur und diesen »freien« Arbeiten: »The architect's strong color sense (conspicuously absent in his pristine white buildings) for gradations of pastels or the high-contrast Constructivist palette of red, black, grey and white derives from a painter's sensibility. But years of a now ingrained architectural method inflect these sketches in paper. A recurrent configuration – the floating diagonal rectangle almost filling the frame – recalls Meier's many plans based on »grid shifts« in relation to the edges of the site. The free-form curves of torn paper contrasting rectilinear elements suggest the Corbusian bulges of certain Meier buildings; when layered in loose parallels they also suggest the contour lines of site plans. Suddenly, partial appearances of lettering or photographic images resemble the »in-cidents«, or non-narrative »episodes« punctuating passage through Meier's interiors. Overlays of parallel grids or orthogonal elements echo his characteristic sectional layering and elaborate fenestration patterns. Architectural too – and particularly associated with certain designers of Meier's generation – is the standardization of format (most works are ten-inch squares with solid-color backgrounds reminiscent of original paper), the setting up of fixed parameters within which to experiment.«<sup>16</sup>

Und schließlich gibt es jene schweren, massiven strukturellen Metallskulpturen Richard Meiers, die jeweils etwa einen halben bis einen Kubikmeter einnehmen. Sie sind Hinweise nicht nur auf das Suchen, sondern auch auf die Überzeugung von subkutanen Energielinien, die das Entwerfen als Profession generell bestimmen. Dabei war die ausübende Erfahrung für Meier ein Besuch im Atelier seines Freundes Frank Stella: »Meier's foray into found-object sculpture began, appropriately, by chance. Several years ago, Meier's long-time friend Frank Stella invited him to visit the Talix Foundry in upstate New York, where Stella was working on large-scale works in cast stainless steel. While waiting for Stella to finish working, Meier busied himself in a corner, assembling wax elements and refuse into complex compositions. Eight hours later, when Stella had packed up to leave, Meier wanted to stay on. Thus be-



ingrained architectural method inflect these sketches in paper. A recurrent configuration – the floating diagonal rectangle almost filling the frame – recalls Meier's many plans based on 'grid shifts' in relation to the edges of the site. The free-form curves of torn paper contrasting rectilinear elements suggest the Corbusian bulges of certain Meier buildings; when layered in loose parallels they also suggest the contour lines of site plans. Sudden, partial appearances of lettering or photographic images resemble the 'incidents', or non-narrative 'episodes' punctuating passage through Meier's interiors. Overlays of parallel grids or orthogonal elements echo his characteristic sectional layering and elaborate fenestration patterns. Architectural too – and particularly associated with certain designers of Meier's generation – is the standardization of format (most works are ten-inch squares with solid-color backgrounds reminiscent of original paper), the setting up of fixed parameters within which to experiment.<sup>17</sup>

Und schließlich gibt es jene schweren, massiven Metallsulpturen Richard Meiers, die jeweils etwa einen halben bis einen Kubikmeter einnehmen. Sie sind Hinweise nicht nur auf das Suchen, sondern auch auf die Überzeugung von subkutanen Energieflüssen, die das Entwerfen als Profession generell bestimmen. Dabei war die auslösende Erfahrung für Meier ein Besuch im Atelier seines Freundes Frank Stella: »Meier's foray into found-object sculpture began, appropriately, by chance. Several years ago, Meier's longtime friend Frank Stella invited him to visit the Talix Foundry in upstate New York, where Stella was working on large-scale works in cast stainless steel. While waiting for Stella to finish working, Meier busied himself in a corner, assembling wax elements and refuse into complex compositions. Eight hours later, when Stella had packed up to leave, Meier wanted to stay on. Thus began a passion that would consume his spare days and hours for the next three years, resulting in dozens of sculptures.

Meier soon expanded his found objects to include scraps of architectural models collected from his architectural model shop in Los Angeles. He binds these elements and items from the foundry together with string, and then dips the whole bundle in wax. This is used to create a ceramic mold, which in turn provides the shell for casting the pieces in stainless steel. Meier thus uses the relics of his own design process, occasionally mixed with found objects, to create new works. He sees this kind of artistic cannibalism as a way of breathing new life into the abandoned models: recycling as reanimation. The method also has a poetic slant. Meier calls old model parts, such as the rotunda from the Getty Museum that appears in several sculptures, »ruins.«<sup>18</sup>

In ihren Gitterraum-Durchdringungen sind diese Skulpturen natürlich auch Hinweise auf Meiers architektonische Entwurfsmethode des »shifting of grids«, ebenso aber auch auf seine Faszination gegenüber »zweckfreien« räumlichen Kreationen in der Gattung Skulptur. Die weitaus spielerischer aufgefaßten kinetischen Skulpturen Jean Tinguelys kommen einem in den Sinn: nun aber ohne Bewegung, wie »eingefroren«. Beide aber verbindet der ästhetische Impuls, aus Resten, aus

Abfall, vor allem aus Materialien, die noch der ersten industriellen Epoche angehören, »abstrakte« Erinnerungen zu destillieren. Insofern sind Meiers Skulpturen auch ein Hinweis auf die »heroische Zeit« der amerikanischen Eisen- und Stahlskelette, die Generationen von Hochhäusern erst ermöglichten. Aber diese Skelette haben keine geometrische »ratio« mehr, sie sind ihrer »Utilität« und jedweden Pragmatismus entzogen, Signets eines zweckfreien Spiels mit den ästhetischen Metamorphosemöglichkeiten der Material- und Dingwelt. Aber im Gegensatz zu Tinguelys Skulpturen oder auch jenen von John Chamberlain oder Louise Nevelson, von deren Objekt-trouvé-Produkten einmal gesagt wurde, sie »sensibilisieren das profane Material auf die Magie der Zukunft hin«, sind Meiers Plastiken eben auch dreidimensionale Kalligraphien architektonischer Diskurse mit dem Signum vergangener, vergessener und abgetaner Produktionsprozesse. Sie sind, wie ein Eisenwalzwerker des 19. Jahrhundert wohl sagen würde, »ausgeglüht«: Mehr noch: Sie sind hybride Geschöpfe sowohl unseres wie eines längst untergegangenes Zeitalters.

Diese abstrakten, wie durch Flammen gegangenen Raumgitter-Plastiken wirken wie miniaturisierte ausgeglühte Skelette statischer Perfektion. Ihnen ist das »Memento mori« als ästhetisches Programm eingeschrieben. Und doch entfalten sie eine fast zynische Kraft von Authentizität.

Wem kämen jetzt nicht die Bilder von den skelettierten Tragwerksresten des World Trade Centers in den Sinn, die eine ikonographische Kraft jenseits der individuellen und kollektiven Trauer entwickelten? Meiers Skulpturen wirken wie ein Vorgriff auf solche apokalyptischen Ereignisse. So wie Brancusi das Menschenbild verzerrt, gedehnt, ja auch skelettiert hat, um das »Humanum« zu betonen, um Befindlichkeiten dieses Mensch-Seins herauszuarbeiten, so »entkleidet« Richard Meier in seinen Skulpturen den architektonischen Diskurs der Volumen, Fassaden und Räume, um ihre statischen und energetischen Charaktere sichtbar zu machen. Dies ist nicht wenig, das ist im Gegenteil viel für einen, wenn auch artifiziellen Pragmatiker, dessen architektonischem und produktkulturellem Werk Dignität, Solidität und der Glaube an die konstruktive Machbarkeit, mithin Beherrschbarkeit der Welt eingeschrieben scheinen. Es ist genau dieses »Shifting« zwischen rationalen Bezugsgrößen und emotionalen Obsessionen, welches den ästhetischen und intellektuellen Horizont dieses Entwerfers auszeichnet und ihn changieren und vibrieren läßt. Wie Guillaume Apollinaire sagte: »Der Weise lacht nur mit Zittern.« Dieser Aussage würde Richard Meier wohl zustimmen.



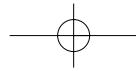
gan a passion that would consume his spare days and hours for the next three years, resulting in dozens of sculptures.

Meier soon expanded his found objects to include scraps of architectural models collected from his architectural model shop in Los Angeles. He binds these elements and items from the foundry together with string, and then dips the whole bundle in wax. This is used to create a ceramic mold, which in turn provides the shell for casting the pieces in stainless steel. Meier thus uses the relics of his own design process, occasionally mixed with found objects, to create new works. He sees this kind of artistic cannibalism as a way of breathing new life into the abandoned models: recycling as reanimation. The method also has a poetic slant. Meier calls old model parts, such as the rotunda from the Getty Museum that appears in several sculptures, »ruins.«<sup>17</sup>

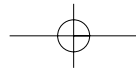
In ihren Gitterraum-Durchdringungen sind diese Skulpturen natürlich auch Hinweise auf Meiers architektonische Entwurfsmethode des »shifting of grids«, ebenso aber Hinweis auf seine Faszination gegenüber »zweckfreien« räumlichen Kreationen in der Gattung Skulptur. Die weitaus spielerischer aufgefaßten kinetischen Skulpturen Jean Tinguelys kommen in den Sinn: nun aber ohne Bewegung, wie »eingefroren«. Beide aber verbindet der ästhetische Impuls, aus Resten, aus Abfall, vor allem aus Materialien, die noch der ersten industriellen Epoche angehören, »abstrakte« Erinnerungen zu destillieren. Insofern sind Meiers Skulpturen auch ein Hinweis auf die »heroische Zeit« der amerikanischen Eisen- und Stahlskelette, die Generationen von Hochhäusern erst ermöglichten. Aber diese Skelette haben keine geometrische »ratio« mehr, sie sind ihrer »Utilität« und jedweden Pragmatismus entzogen, Signets eines zweckfreien Spiels mit den ästhetischen Metamor-

phosemöglichkeiten der Material- und Dingwelt. Aber im Gegensatz zu Tinguelys Skulpturen oder auch jenen von John Chamberlain oder Louise Nevelson, von deren Objekt-trouvé-Produkten einmal gesagt wurde, sie »sensibilisieren das profane Material auf die Magie der Zukunft hin«, sind Meiers Plastiken eben auch dreidimensionale Kalligraphien architektonischer Diskurse mit dem Signum vergangener, vergessener und abgetaner Produktionsprozesse. Sie sind, wie ein Eisenwalzwerker des 19. Jahrhundert wohl sagen würde, »ausgeglüht«. Mehr noch: Sie sind hybride Geschöpfe sowohl unseres wie eines längst untergegangenes Zeitalters.

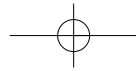
Diese abstrakten, wie durch Flammen gegangenen Raumgitter-Plastiken wirken wie miniaturisierte ausgeglühte Skelette statischer Perfektion. Ihnen ist das »Memento mori« als ästhetisches Programm eingeschrieben. Und doch entfalten sie eine fast zynische Kraft von Authentizität. Wem kämen inzwischen jetzt nicht die Bilder von den skelettierten Tragwerksresten des World Trade Centers in den Sinn, die eine Bildmächtigkeit jenseits der individuellen und kollektiven Trauer entwickelten? Meiers Skulpturen wirken wie ein Vorschein auf solche apokalyptischen Ereignisse. So wie Brancusi das Menschenbild verzerrt, gedehnt, ja auch skelettiert hat, um das »Humanum« zu betonen, um Befindlichkeiten dieses Mensch-Seins herauszuarbeiten, so »entkleidet« Richard Meier in seinen Skulpturen den architek



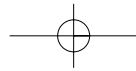
1. S 12, 3 August 1987.  
2. British Airways, 8 August 1987.  
3. Berlin, 11 August 1987.  
4. Russian/NH-R, CN, 16 August 1987.

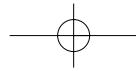




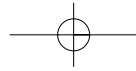


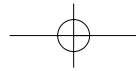
14. Ana Meier, Hicksville, NY, 8 October 1987.  
 15. Row BB Orchest., 9 October 1987.  
 16. A Building Direct, 12 October 1987.





1. Luftansicht des Gebäudes.
  2. Blick von der Straße auf die Eingangsseite.
  3. Blick von der Villa Metzler auf die Eingangsseite.
1. Aerial view of the building.
  2. View of the entrance side from the street.
  3. View of the entrance side from the Villa Metzler.





8-10. Die Abteilung China.  
8-10. The China section.

