

# HEIDIHORTENCOLLECTION

## Sammlungsführer

Herausgegeben von  
Agnes Husslein-Arco  
und Rolf H. Johannsen





# INHALT

- 5 VORWORT  
Agnes Husslein-Arco
- 11 WERKE  
Véronique Abpurg, Rolf H. Johannsen,  
Christiane Kuhlmann, Andreas Narzt,  
Verena Traeger, Pia Sääf, Annkathrin Weber
- 224 HAUS DER HEIDI HORTEN COLLECTION  
TRANSFORMATIONEN EINES ORTES  
Matthias Boeckl
- 236 KÜNSTLERINNEN UND KÜNSTLER
- 238 IMPRESSUM
- 240 BILDRECHTE UND FOTOCREDITS



Abb. 1: Museumsstifterin Heidi Horten (sitzend) mit Gründungsdirektorin Agnes Husslein-Arco

## VORWORT

Agnes Husslein-Arco

Die Sammlung ist das Herz eines Kunstmuseums und bestimmt seinen Charakter. Sie definiert ein Haus und verleiht ihm Bedeutung im nationalen und internationalen Kontext. Dennoch darf eine Sammlung nie erstarren; sie muss lebendig bleiben – möglich wird dies den Museen durch ihre Ausstellungen. Sammeln und Ausstellen sind seit jeher untrennbar miteinander verbunden. Die Beweggründe und Interessen dahinter sind so vielfältig wie die zahlreichen Sammler:innenpersönlichkeiten selbst.

Die Heidi Horten Collection ist das Ergebnis der Leidenschaft einer Privatperson, die, ihrem individuellen Geschmack folgend, eine Kunstsammlung von internationalem Rang aufgebaut hat. Heidi Hortens Weg bei der Zusammenstellung ihrer Sammlung ist einzigartig. Kunst spielte bereits in ihrer Kindheit eine entscheidende Rolle, und durch ihre Eltern, insbesondere ihren Vater, einen Graveur, fand sie früh zur Erkenntnis, dass Kunst selbstverständlich zum Leben dazugehört. Doch erst in den 1990er-Jahren begann sie, gezielt zu sammeln, und fügte damit ihrem Leben neue, aufregende Ziele hinzu. In meiner Funktion, zunächst als Expertin für moderne und zeitgenössische Kunst bei Sotheby's, hatte ich die Ehre, sie von Anfang an beim Aufbau ihrer Sammlung zu beraten und zu unterstützen.

### SAMMLUNGSGESCHICHTE – DIE ANFÄNGE

In den frühen 1990er-Jahren orientierte sich Heidi Horten beim Sammeln an jenen Künstlern, die bereits im Grundstock ihrer Sammlung vertreten waren, und erwarb zusätzliche Werke von Marc Chagall, Emil Nolde, Raoul und Jean Dufy sowie Moïse Kisling. Hinter den Neuankäufen stand zunächst keine bestimmte Strategie oder gar ein fester Plan. Ziel war es, die neu gestalteten Wohnräume auszustatten, und so standen der persönliche Geschmack sowie die Vorlieben der Sammlerin bei der Werkauswahl im Vordergrund. Der Fokus lag dabei zunächst auf etablierten Künstler:innen, mit der Zeit änderte sich jedoch Heidi Hortens Zugang, und sie wurde mutiger. Bei einer Auktion in London im Jahr 1996 konnten auf einen Schlag rund 30 Meisterwerke der modernen und zeitgenössischen Kunst erworben werden, was der Sammlung quasi über Nacht internationale Bedeutung verlieh. Dieser Coup, der nicht nur in der Kunstwelt für Aufsehen sorgte, wurde von einem großen Medienecho begleitet. Die *New York Times* spekulierte



Abb. 2: Salon im Wiener Penthouse mit Gemälden von Ernst Ludwig Kirchner und Pablo Picasso

am 30. Juni 1996 in ihrer Zusammenfassung der Londoner Auktionstage, dass die „geheimnisvolle Käuferin“, wie Heidi Horten genannt wurde, irgendwann ein Museum eröffnen oder eine Stiftung für ihre Kunst gründen würde. Dieser Entschluss sollte noch mehr als zwei Jahrzehnte auf sich warten lassen. In Folge des Londoner Ankaufs wurde Heidi Hortens Sammlungstätigkeit intensiver, was es ermöglichte, ganze Werkblöcke bestimmter Kunstrichtungen aufzubauen.

#### DIE HEIDI HORTEN COLLECTION – EINE SAMMLUNG VON INTERNATIONALEM FORMAT

Nach über dreißig Jahren ihres Bestehens hat die Sammlung heute ein klares internationales Profil. Sie fokussiert vor allem auf die klassische Moderne, insbesondere auf den deutschen Expressionismus, aber auch auf die amerikanische Pop-Art, die Arte povera sowie die ZERO-Gruppe. Damit wurde es möglich, bedeutende Kunstströmungen der 1950er- und 1960er-Jahre mit wichtigen Werken abzubilden. Für das weite Spektrum der Sammlung stehen beispielhaft Werke von Emil Nolde, Ernst Ludwig Kirchner, Yves Klein, Lucio Fontana, Francis Bacon, Andy Warhol und Jean-Michel Basquiat, um nur einige zu nennen. Ein weiterer Schwerpunkt der Sammlung liegt auf Skulpturen, die der Sammlerin besonders am Herzen lagen. So fanden über die Jahre zahlreiche Werke Eingang in die Sammlung: von Claude und François-Xavier Lalanne, Antony Gormley, Georg Baselitz



Abb. 3: Das Entrée der Villa in Sekirn am Wörthersee mit Werken von Andy Warhol und Roy Lichtenstein und Anselm Kiefer bis hin zu Angelika Loderer, Anne Speier und Constantin Luser sowie anderen zeitgenössischen Künstler:innen.

### WOW! – DER ERSTE SCHRITT AN DIE ÖFFENTLICHKEIT

Im Jahr 2018 wurde die Sammlung erstmals öffentlich präsentiert. Die enorme Resonanz auf die mit *WOW!* betitelte Ausstellung im Wiener Leopold Museum, in der 170 ikonische Werke des 20. und 21. Jahrhunderts zu sehen waren, führte schließlich zur Entscheidung, die Sammlung für kommende Generationen zu bewahren. Heidi Hortens Entschluss, nach Jahrzehnten des intensiven Sammelns ihre umfassende Kollektion permanent öffentlich zugänglich zu machen und dafür ein neues Privatmuseum in ihrer Geburtsstadt Wien zu errichten, markiert einen bedeutenden Schritt.

### DIE SAMMLUNG WÄCHST WEITER

Nachdem die Museumsgründung nun in greifbare Nähe rückte, wurde die Sammlung um raumgreifende Formate erweitert, darunter beispielsweise eine im Jahr 2019 erworbene Neonarbeit von John M Armleder mit einem beeindruckenden Durchmesser von drei Metern. Unser sammlungspolitisches Ziel der letzten Jahre war es,

der Sammlung ein starkes, eigenständiges Profil zu verleihen und für das lokale wie auch das internationale Publikum, das künftig das neue Museum besuchen würde, ein Landmark-Haus der Kunst mit eigener Identität sowie hoher Qualität und Aktualität zu schaffen. Ein besonderes Anliegen war uns zuletzt die Schwerpunktsetzung auf junge, zeitgenössische Positionen nationaler und internationaler Künstler:innen. Rezente Ankäufe von Werken von Ulrike Müller, Philipp Timischl, Lily Reynaud-Dewar, Lena Henke, Michèle Pagel und Monica Bonvicini verdeutlichen diesen Schwerpunkt.

#### PRIME LOCATION – DIE MUSEUMSGRÜNDUNG IN WIEN

Die Gründungen privater Kunstmuseen haben in den letzten Jahren stark zugenommen. Ausgehend von den persönlichen Visionen und Schwerpunktsetzungen der Stifter:innen, die die Ausrichtung der jeweiligen Sammlungen bestimmt haben, ermöglicht diese Entwicklung eine verstärkte Sichtbarkeit von Kunst außerhalb der Vorgaben öffentlicher Institutionen, wenn auch in kleinerem Maßstab. In unserem Fall entstanden mit der Museumseröffnung im Juni 2022 neue, sehr persönliche Räume für Kunst und deren Vermittlung.

Die Heidi Horten Collection hat in einem geschichtsträchtigen Gebäude im Herzen von Wien ihr museales Zuhause gefunden, vom Architekturbüro the next ENTERprise in ein Museum verwandelt, das allen Anforderungen eines zeitgemäßen Ausstellungshauses gerecht wird. Gelegen im Innenhof einer gründerzeitlichen Baugruppe zwischen Staatsoper und Albertina, ist dieses neue Kunstzentrum bereits eine feste Größe in der österreichischen Museumslandschaft geworden.

#### WHAT'S NEXT – BLICK IN EINE INSPIRIERTE ZUKUNFT

Das Museum der Heidi Horten Collection hat sich zum Ziel gesetzt, aktuelle Zugänge zur Kunst zu schaffen. Dazu wurde eine Reihe zeitgenössischer Künstler eingeladen, an der Umsetzung dieser Museumsidee mitzuwirken. Auftragsarbeiten von Markus Schinwald und Hans Kupelwieser, die für das Museum einen *Tea Room* im Zusammenspiel von Innenarchitektur und Kunstraum gestaltet haben, sowie Andreas Duscha, der Nebenräume der Ausstellungsebenen mit ortsspezifischen Kunstwerken ausgestattet hat, zeigen die Rolle des Museums als lebendiger Ort der Kunst. Das Museumsteam hat mit der Eröffnung des Hauses nicht nur die umfangreiche Sammlung in seine Obhut genommen, sondern ebenso die damit verbundene Verantwortung übernommen, diese auch im Blick auf zukünftige Generationen aufzuarbeiten und die Kunst entsprechend für die Zukunft zu bewahren. Diese Verantwortung zeigt sich auch in der durch die Stifterin geschaffenen Möglichkeit, die Sammlung kontinuierlich zu erweitern.



Abb. 4: Mimmo Paladinos *Architettura (Cavallo)* und Georg Baselitz' *Yellow Song* im Garten von Sekirn

Der vorliegende Sammlungsführer gibt mit seinen über hundert Beschreibungen auf ebenso kurzweilige wie informative Art einen Einblick in die Sammlung und ihre Schwerpunkte. Mit mehreren Hundert Werken umspannt die Sammlung Kunst vom 19. Jahrhundert bis heute und wird im Rahmen wechselnder Ausstellungen in all ihren Facetten präsentiert. Im Namen des gesamten Museumsteams wünsche ich Ihnen viel Vergnügen bei Ihrem Besuch und der Lektüre des Buches.



# WERKE

## FRIEDRICH VON AMERLING

1803 Wien (AT) – 1887 Wien (AT)

*Der Brief*

1837

Öl auf Leinwand, 58 × 47 cm

Erworben 2021

Eine sitzende junge Frau. Sie fühlt sich unbeobachtet. Ihr Kopf ist leicht geneigt, der Blick gesenkt. In der rechten Hand hält sie einen Brief, den sie offensichtlich gerade gelesen hat. Sie trägt eine der für die Biedermeierzeit typischen Frisuren: das Haar gescheitelt und von Ohr zu Ohr nochmals geteilt. Ein geflochtener Zopf verläuft von den Schläfen zum Hinterkopf, wo er in einem Haarknoten verschwindet. Letzterer wird von einem zur Schleife gebundenen Seidenband gehalten. Im Gegensatz zur Frisur scheint die Kleidung auf den ersten Blick nachlässig. Die Frau hat Bluse und Kleid am Rücken geöffnet. Beide Kleidungsstücke sind von der Schulter gegliedert, wodurch das Bild eine nicht von der Hand zu weisende erotische Komponente erhält, subtil unterstrichen durch das Seidenband, das den Nacken leicht berührt, und die rote Schnur, die um den Hals der Frau liegt und den Blick ins Dekolleté lenkt: So unverfänglich das Bild scheint, nichts hat Friedrich von Amerling dem Zufall überlassen.

Amerling studiert an der Wiener Kunstakademie, geht für einige Jahre nach Prag und hält sich 1827/28 in London und Paris auf, wo er seine maßgebliche künstlerische Prägung erfährt. Er sieht Werke von Thomas Lawrence, einem der bedeutendsten Porträtmaler seiner Zeit. In Paris spricht Amerling bei dem Historienmaler Horace Vernet vor, der ihm empfiehlt, die alten Meister im Louvre zu kopieren (damals wesentlicher Bestandteil der Künftlerausbildung). Zurück in Wien erhält Amerling 1832 den Auftrag zu einem überlebensgroßen Porträt von Kaiser Franz I., was seinen Durchbruch bedeutet und ihn zum führenden Wiener Porträtmaler macht. Die Zeit biedermeierlicher Bescheidenheit ist vorüber. Adel und Bürgertum, darunter auch erste Industrielle, verlangen nach repräsentativeren Darstellungen, in denen ihr Status – wie in den Bildnissen von Lawrence – betont ist. Doch keine Adelige, keine Bankiersgattin würde sich in der Art malen lassen wie das Mädchen mit dem Brief. Bei dem Bild handelt es sich dann auch nicht um ein Porträt im klassischen Sinn. Es ist vielmehr ein Idealporträt, für das eine anonyme junge Frau Modell saß. Es geht Amerling hier um die Situation, um das, was der Inhalt des Briefes in der Frau auslöst, in Gedanken versunken, möglicherweise an den Geliebten denkend. RJ



## FERDINAND GEORG WALDMÜLLER

1793 Wien (AT) – 1865 Hinterbrühl bei Mödling (AT)

*Der belohnte Fleiß*

1830

Öl auf Holz, 34 × 28,7 cm

Erworben 2017

Dicht gedrängt zeigt Ferdinand Georg Waldmüller die kleine Familie. Im Mittelpunkt steht der Sohn, der (wohl als Klassenbester) mit einer Medaille ausgezeichnet wurde. Seine zusammengeschürten Bücher, Hefte und die Schreibfeder trägt er unter dem Arm. Die Medaille wird von der festlich gekleideten Mutter gehalten, die wiederum die Hand des blinden Großvaters führt, damit dieser die Auszeichnung ertasten kann. Beobachtet wird die Szene vom Vater des Jungen. Letzterer wendet sich der Großmutter zu, die ihm verschmitzt lächelnd einen Lebkuchenmann reicht. Auf ihrem Schoß sitzt das jüngere Geschwister, das kindlich-unbeholfen ein Stück Brot samt seinen Fingern in den Mund steckt. Diese kleine Geschichte erzählt Waldmüller allein durch Gesten, Blicke und den Einsatz des Lichts. Die Nebenfiguren, Vater und Großmutter, stehen beziehungsweise hocken im Schatten. Volles Licht fällt nur auf die Hauptpersonen: den Jungen, die Mutter und den Großvater. Durch Blicke und Gesten sind sie aufeinander bezogen und würden eine geschlossene Gruppe bilden, wäre da nicht der Junge, der sich zur Großmutter und damit zur zweiten Gruppe wendet. Das Kleinkind schließlich bezieht uns, die Betrachtenden, durch seinen Blick aus dem Bild heraus auf das Geschehen.

Das Jahr 1828, als die erste Version von *Der belohnte Fleiß* – Waldmüller wiederholte seine Bilder häufiger – entstand, war entscheidend für die Karriere des Künstlers. Bereits ein anerkannter und gefragter Porträtmaler in Wien, erfolgreich ebenso in der Genremalerei (der Darstellung vermeintlich alltäglicher Szenen), begann Waldmüller Ende der 1820er-Jahre, sich verstärkt mit der Landschaftsmalerei auseinanderzusetzen. Die Figuren sind in der Art eines *Tableau vivant* (frz. „lebendes Bild“) angeordnet. Doch ist die Landschaft keine beliebige Kulisse mehr, sondern stellt die Lebensumwelt der Familie dar. Folglich widmet Waldmüller ihr die gleiche Aufmerksamkeit wie den dargestellten Personen, zeigt sie detailreich und zugleich – mit dem Schneeberg im Hintergrund – topografisch genau. RJ



## PAULINE VON KOUDELKA-SCHMERLING

1806 Wien (AT) – 1840 Ober-St.-Veit/Wien (AT)

*Großes Blumenbouquet in einer griechischen Vase*

1836

Öl auf Holz, 68 × 54,5 cm

Erworben 2022

Eine überbordende Fülle an Blumen und Blüten: Auf den ersten Blick erscheinen sie ungeordnet, doch nichts in dem Bild ist dem Zufall überlassen. Eine Diagonale spannt sich von den (stark verblassten) Rosen unten links bis zur intensivroten Mohnblüte oben rechts. Entlang dieser gedachten Linie sind die prächtigsten Blumen angeordnet, auf die zugleich das meiste Licht fällt: eine blaue Hyazinthe, Rosen, eine Nelke und, etwas versteckt, Narzissen. Am Rand des Bouquets und zum Teil verschattet finden sich ein blühender Obstbaumzweig, Tulpen, Kornblumen und eine Ackerwinde, die an ihren trompetenförmigen Blüten gut zu erkennen ist. All dies malt Pauline von Koudelka-Schmerling mit einem schier unglaublichen Detailrealismus, der ihr ganzes Können wiedergibt. Dies gilt auch für den Efeu, der die steinerne Nische umrankt, in der sich das Bouquet befindet: Ebenso wie die Rosen auf der Brüstung scheinen dessen Blätter plastisch vorzutreten und in unseren, den Realraum herüberzureichen.

Wie in der Hochphase des Wiener Biedermeier und damit der Wiener Blumenmalerei üblich, zeigt Koudelka-Schmerling in ihrem Bild ausgesprochene Frühblüher wie die Tulpe neben Sommerblumen wie Mohn und Kornblume. Sie hatte also keinen realen Strauß vor Augen (der auch viel zu rasch verblüht wäre), als sie das Bild malte, sondern griff auf Vorlagen, zumeist aquarellierte Zeichnungen, zurück. Weniger üblich war es hingegen, die Bouquets in antiken Vasen zu arrangieren. Hier haben wir es mit einer schwarzfigurigen griechischen Amphore archaischer Zeit (6. Jahrhundert v. Chr.) zu tun. Römischer Herkunft dürfte die Öllampe rechts sein, deren Terrakottafarbe einen schönen Kontrast zu den Blüten und Blättern der roten Wildrose bildet.

Koudelka-Schmerling zählt zu den wenigen namentlich bekannten Künstlerinnen der Biedermeierzeit. Als Frau ist ihr ein Studium an der Akademie verwehrt. Koudelka-Schmerling ist also auf Privatunterricht angewiesen, den sie – gefördert durch ihren Vater – bei dem Wiener Blumenmaler Franz Xaver Petter und in Paris bei Jan van Dael erhält. Zurück in Wien beteiligt sich Koudelka-Schmerling von 1830 bis 1838 an den Kunstausstellungen der Wiener Akademie, wobei ihre Werke den Vergleich mit den Blumenbildern ihrer Zeitgenossen, allen voran Ferdinand Georg Waldmüller, nicht zu scheuen brauchen. RJ



## EUGEN VON BLAAS

1843 Albano Laziale bei Rom (IT) – 1931 Venedig (IT)

*Der Liebesbrief*

um 1870/75

Öl auf Leinwand, 84 × 68 cm

Erworben 2022

Abwartend lehnt eine junge Frau auf einer Balkonbrüstung und schaut herunter. In der Hand hält sie einen gesiegelten, mit einem Stein beschwerten Brief. Sie wartet auf den richtigen Moment, um ihn fallen zu lassen. Das Kleid der Frau lässt vermuten, dass es sich bei ihr um eine Dame der Renaissance handelt – hinzu kommt der Balkon, dessen gotische Spitzbögen am unteren Bildrand gerade noch zu erkennen sind. Beides zusammen könnte die Frau zu Shakespeares Julia, den Empfänger des Briefes zu Romeo werden lassen. Doch letztlich bleibt sie, wie Friedrich von Amerlings mehr als dreißig Jahre zuvor gemalte Briefleserin (S. 12), anonym. Die stilistischen Unterschiede zwischen den beiden Bildern sind offensichtlich, dennoch gehören sie ein und derselben kunsthistorischen Gattung an, nämlich dem einfigurigen Genrebild.

Das Genrebild, unter dem die Darstellung einer im weitesten Sinne alltäglichen Szene verstanden wird, erlebt seine Blüte in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Berühmt sind etwa Szenen aus dem Bordell oder Darstellungen betrunkenen, sich prügelnder Bauern. Ganz anders im 19. Jahrhundert. Leise, häufig elegische Töne werden angeschlagen, in Eugen von Blaas' Einzeldarstellungen wie in *Der Liebesbrief*, aber auch in seinen mehrfigurigen Szenen, deren Titel für sich sprechen: *Beim Brunnen*, *An einem Festtag in Venedig*, *Der venezianische Schneider*. Hervorgerufen wird der Eindruck einer heilen, geordneten Welt; die Bilder sind Rückzug und Gegenentwurf zugleich – Rückzug in eine vermeintlich bessere Vergangenheit, auf die Blaas durch Architektur und Kleidung anspielt, und Gegenentwurf zu einer industrialisierten und kommerzialisierten, letztlich unverstandenen Welt. Mit dieser Auffassung steht Blaas in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht allein da. Seine wesentlich bekannteren Malerkollegen Anselm Feuerbach und Arnold Böcklin tun es ihm gleich. Sie finden ihre Ideale in den Gestalten und Geschichten der griechisch-römischen Mythologie.

Blaas entstammt einer Künstlerfamilie und wird wie sein Bruder Julius vom Vater unterrichtet. 1856 zieht die Familie nach Venedig. Eine Reise führt Blaas 1866 nach Paris und London. Stilistisch fest im Historismus verankert, bleibt Blaas von den zeitgenössischen Kunstströmungen, insbesondere dem Impressionismus – wie nicht zuletzt *Der Liebesbrief* zeigt –, gänzlich unberührt. RJ



## PIERRE-AUGUSTE RENOIR

1841 Limoges (FR) – 1919 Cagnes-sur-Mer (FR)

*Buste de femme, corsage jaune*

Bildnis einer jungen Frau in gelbem Kleid

um 1883/85

Pastellkreide auf Papier, 62,1 × 50,5 cm

Erworben 1996

Hübsch, melancholisch, unsicher sind Attribute, die uns beim Betrachten dieser sehr jungen Frau, die schwermütig und mit scheuem Blick an ihrem Gegenüber vorbeisieht, in den Sinn kommen. Mit *Buste de femme, corsage jaune* porträtiert Pierre-Auguste Renoir keine moderne, mode- und selbstbewusste *Parisienne*, sondern eine junge Frau, die vermutlich aus einfachen Verhältnissen stammt, wie die kleinbürgerliche Eleganz ihrer Bekleidung ahnen lässt. Sie legt letzte Hand an ihr schönes Ensemble: Nur noch der perfekt zum gelben Kleid passende Blumenhut muss mit einer Nadel im hochgesteckten Haar festgemacht werden. Blickt sie verträumt in einen Spiegel? Hegt sie etwa Zweifel nach einem *rendez-vous galant*, einem Schäferstündchen, das gerade stattgefunden hat? Oder sieht sie mit Sorge einem Ereignis entgegen? So, wie das Gemälde *Der zerbrochene Krug* von Jean-Baptiste Greuze im Pariser Louvre trotz oder vielleicht gerade wegen seines ambivalenten Titels mehrdeutig ist – das zerschlagene Gefäß ist hier eine Allegorie für die verlorene Jungfräulichkeit –, lässt uns auch Renoirs Pastell im Ungewissen. Sicher ist hingegen, dass seine Kunst tief im 18. Jahrhundert verwurzelt ist. Die großen Meister dieser Epoche liefern Renoir kompositorische Vorbilder oder inspirieren ihn auch nur dazu, bewegende Gemütsstimmungen einzufangen und damit zu berühren. Orientiert er sich im vorliegenden Werk nach einer Italienreise am Anfang der 1880er-Jahre im Duktus an der maßvollen und klaren Linienführung Raffaels, so ist das Medium, die Pastellkreide, eng mit der Kunst des Ancien Régime verbunden. „Keine andere [Technik] kommt der Natur so nahe. Keine erzeugt so echte Farbtöne“,<sup>1</sup> schreibt Paul-Romain Chaperon 1788 in seiner Abhandlung über die Pastellmalerei. Aufgrund der unkomplizierten Handhabung des Pastellstifts verwendet Renoir ihn zunächst vorwiegend für seine Porträtkunst, die ein hohes Maß an Spontaneität und Flexibilität erfordert, später aber auch für Genrebilder. Für *Buste de femme, corsage jaune* wählt er eine sehr reduzierte Farbpalette. Vor einem gegenstandslosen blauen Hintergrund verleiht er der zierlichen Frau, die gerade dabei ist, ihre Seele zu erforschen, durch das kunstvolle Nebeneinander von raschen Strichen und verwischten Partien sowie durch eine geschickte Lichtführung Form und Leben. AN

1 Paul-Romain Chaperon, *Traité de la peinture au pastel*, Paris 1788, S. 13.



## EDGAR DEGAS

1834 Paris (FR) – 1917 Paris (FR)

*Torse de femme*

Frauentorso

um 1896–99

Pastellkreide und Kohlestift auf Papier, 37,7 × 47cm

Erworben 1995

Edgar Degas, der aus einer wohlhabenden Familie stammt, wird schon in Jugendjahren von seinen musikliebenden Eltern in die Welt der Oper eingeführt, die ab Mitte der 1860er-Jahre das Kernstück seines Schaffens bilden wird. Fast ein halbes Künstlerleben verbringt Degas damit, ihre täglichen Abläufe zu studieren und seine Beobachtungen als Zeichner, Maler und Bildhauer festzuhalten. In den Pariser Opernhäusern, im Salle Le Peletier und später im Palais Garnier, kennt er jeden Winkel. Kein Geschehen im Orchestergraben, in den Logen und Foyers entgeht ihm, gefesselt aber ist er von Ballettthemen. „Man nennt [ihn] Maler der Tänzerinnen, versteht aber nicht, dass die Tänzerin für [ihn] ein Vorwand gewesen ist, hübsche Stoffe zu malen und Bewegungen wiederzugeben.<sup>1</sup> Als *Torse de femme* entsteht, zeichnet Degas nur mehr selten in den Probe- und Ruheräumen an der Oper. Alles spielt sich mittlerweile in seinem geräumigen Atelier ab, das er, vom Erfolg beflügelt, 1890 erwarb. Akribisch zeichnet er Bewegungen und sammelt Posen, hier nach einem nackten Modell, das zu diesem Zweck gebucht wurde. Aktstudien, die Degas zu modernisieren weiß, sind für ihn Grundlage, um eine Bewegung oder Körperhaltung sorgfältig zu analysieren und „beschreiben“ zu können. Bevorzugt verwendet er Kohlestift und Pastell, die ihm ein schnelles „Notieren“ von Formen, Texturen und Lichteffekten ermöglichen. Mit hochgestecktem Haar steht das Modell mit dem Rücken zum Maler. Brauner Pastellstift und Weißhöhlungen modellieren den schlanken Rücken; das umgebende leuchtende Blau, als Komplementärfarbe subtil gesetzt, betont die Plastizität. In diesem Studienblatt schenkt Degas seine Aufmerksamkeit nicht einer arabischen Ballettpose, sondern einer zufälligen Geste, die ab Mitte der 1890er-Jahre mit Regelmäßigkeit, mehr oder weniger variiert, in einer ganzen Serie auftaucht. Unermüdlich schafft er sich so ein Repertoire an Formen, „eine Art private Enzyklopädie des Balletts“, wie es der große Degas-Kenner Richard Kendall einmal ausdrückte. Die sachkundig festgehaltenen Studien lässt Degas dann in Bildkompositionen einfließen. So wählt er *Torse de femme* für eine der vier Tänzerinnen im gleichnamigen Gemälde der National Gallery of Art in Washington, die sich den Träger ihres Trikots, des sogenannten Justaucorps, vor dem Auftritt zurechtrückt. AN

1 Zit. nach Ambroise Vollard, *Degas. 1834–1917*, Paris 1924, S. 109–110.



## MAURICE DENIS

1870 Granville (FR) – 1943 Paris (FR)

*Saint-Sacrement à l'autel bleu*

Das heilige Sakrament am blauen Altar

um 1898/99

Öl auf Leinwand, 37,5 × 31 cm

Erworben 1996

Der streng katholische Maurice Denis, ein vielseitig begabter Künstler, aber auch Theoretiker und Kritiker, fühlt sich schon früh zur religiösen Malerei berufen. Im Laufe der Jahre gewinnt sie immer mehr an Bedeutung und kulminiert 1919 in der Gründung der „Ateliers d'art sacré“.

Das Gemälde *Saint-Sacrement à l'autel bleu* wird kurz nach seiner Fertigstellung von dem berühmten Pariser Kunsthändler Ambroise Vollard erworben. In seinem Eingangsbuch wird es unter der Bezeichnung „Communiantes“ (Kommunionmädchen) geführt. Dieser zusätzliche Titel sowie die frühlinghafte Natur rund um den Altar legen nahe, dass es sich um eine Darstellung des eucharistischen Segens am Fronleichnamstag, dem feierlichen Abschluss der Kommunionzeit, handelt. Die unten links auf den Stufen vor dem Altar knienden und Weihrauch schwenkenden Ministranten lenken den Blick in einer diagonal aufsteigenden Linie hin zum Priester, der über seinem goldenen Chormantel das weiße Schultervelum trägt und mit der erhobenen Monstranz zum Altar hochschreitet, um diese dort abzustellen. Als Protagonist dominiert er in seiner Größe und seiner zentralen Position den Bildaufbau. Die emporstrebende Wirkung wird durch die geschickte Linienführung und den sanften Übergang vom dunklen zum hellen Bereich noch gesteigert. Gleichzeitig wird dadurch der mystischen Handlung zusätzliche Erhabenheit verliehen. Die naive und schemenhafte Darstellung der wenigen Figuren – die teilnehmenden Nonnen und Mädchen am unteren Bildrand sind sogar nur auf ihre verschleierte Köpfe reduziert – ist noch der Ästhetik der Nabi-Periode verpflichtet. Die Nabis (hebräisch für „Propheten“) sind eine seit 1888/89 bestehende Künstlergruppe, zu deren Gründern Denis gehört. Die rahmende Vegetation mit ihren blühenden Sträuchern malt Denis hingegen in neoimpressionistischer Technik. Die vorherrschenden Farben – Gold für das Göttliche und das Himmlische sowie Blau für Besinnlichkeit, Hingabe und für die Verbindung des Irdischen mit dem Überirdischen – haben einen hohen symbolischen Wert.

Das kleinformatige Andachtsbild privaten Charakters zeugt von Maurice Denis' Liebe zu kirchlichen Festen, wie er schon als Fünfzehnjähriger notiert.<sup>1</sup> Es ist Ausdruck seiner tiefen Religiosität, die eine Triebfeder seiner Kunst war. AN

1 Vgl. Maurice Denis, *Journal. 1: 1884–1904*, Paris 1957, S. 35.



## ODILON REDON

1840 Bordeaux (FR) – 1916 Paris (FR)

*Bouddha marchant dans les fleurs*

Buddha unter Blumen wandelnd

1905

Öl auf Leinwand, 73,3 × 56,8 cm

Erworben 1999

Einen Wanderstab in der rechten Hand haltend und die linke zur Ermutigungsgeste erhoben, scheint Redons Buddha entgegen dem, was der Titel suggeriert, auf dem Pfad unter der Pappelfeige in geistiger Versunkenheit zu verharren. Eine Aura umgibt den spirituellen Wanderer und unterstreicht die höhere Bewusstseinssebene, in der er sich befindet. Mit seinen geschlossenen Augen steht er in Harmonie mit der ihn umgebenden Materie, deren vielfarbige Vegetation wiederum mit der Buntheit seines Gewandes korrespondiert. Die von mystischer Andacht durchdrungene Komposition *Bouddha marchant dans les fleurs* ist eine Synthese von Redons westlich geprägter Rezeption der östlichen Religion und seiner tiefen geistigen Verschmelzung mit der Natur. Subtile, symbolträchtige Farben und die Fähigkeit, seinen fantastischen Pflanzen ein realitätsnahes Aussehen zu geben, sind – ganz in Ablehnung akademischer Konventionen – Ausdruck seines sehr persönlichen ästhetischen Vokabulars. Redon lässt eine Welt des Unbewussten und des Imaginären entstehen.

Odilon Redon, einer der Hauptvertreter des französischen Symbolismus, wird frühzeitig von seinem Freund, dem Botaniker Armand Clavaud, nicht nur in die Welt der Pflanzen, sondern auch in die Lehren des Hinduismus und Buddhismus eingeführt. Er kennt die neuesten Publikationen der 1890er-Jahre über das Leben des um 500 v. Chr. wirkenden indischen Weisheitslehrers und Religionsstifters Siddhartha Gautama. Den Maler faszinieren ebenso die Lehren einer alle Religionen umfassenden Weltreligion, wie sie die 1875 in New York gegründete Theosophische Gesellschaft, die für die Verbreitung buddhistischer Erkenntnisse in gebildeten Kreisen an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert bedeutend ist, propagiert. Ohne diese literarischen Einflüsse und persönlichen Begegnungen lässt sich in Redons Œuvre die Entwicklungsgeschichte seiner Buddha-Darstellungen nicht erklären. Hingegen kann ausgeschlossen werden, dass diese für den Künstler mit einem religiösen Auftrag verbunden sind. Redons religionsphilosophische Haltung beruht auf der Gleichsetzung der verschiedenen Religionen und ihrer Stifter, und er wünscht sich bei der Interpretation seiner Werke völlige Neutralität. AN



## ALFRED KUBIN

1877 Leitmeritz/Litoměřice (CZ) – 1959 Zwickledt bei Wernstein am Inn (AT)

*Das Wesen vom Mars*

1906

Pastellkreide und Gouache auf Pappe, 42 × 35,6 cm

Erworben 2000

*Das Wesen vom Mars* ist ein Außerirdischer, ein Alien. Alfred Kubin hat das Mischwesen aus verschiedenen Tierteilen zusammengesetzt: insektenartigen Kugelaugen, einer Rüssel Nase, Vogelbeinen mit scharfen Krallen, einem gezackten Echsenrücken und dem gefleckten Leib einer Hyäne. Der grau-grünliche Kopf schaut aus einer schützenden Halskrause hervor, in die sich das Wesen wie eine Schildkröte in ihren Panzer zurückziehen kann. *Das Wesen vom Mars* hockt einsam und verlassen auf einer kleinen Erhebung und überblickt eine karge Heidellandschaft unter einem grauen Himmel. Die Atmosphäre ist trostlos und man weiß nicht recht, ob sich das Wesen auf dem Mars oder auf der Erde befindet, ob man sich vor ihm fürchten oder ob man es bedauern soll.

Kubin kann aus einem reichen inneren Fundus an Bildern schöpfen. Bereits als Kind sammelt er Käfer, hält Insekten, Reptilien und eine zahme Krähe. Er zeichnet Schlangen und Spinnen, liegt stundenlang am Ufer des Zeller Sees, um Fische, Molche, Schwimmkäfer und Ruderwanzen zu beobachten. Der Meister der schaurigen Phantasmen zeigt hier nicht nur seine immense Fantasie, sondern auch seine virtuose Meisterschaft als Maler und Zeichner. *Das Wesen vom Mars* ist mit Pastellkreide und Gouache auf Pappe gezeichnet und gemalt. Besonders delikate ist die farbliche Behandlung des vorderen Körpers und der Beine mit Rosa-Weiß-Tönen, die der Künstler zu den im ganzen Blatt vorherrschenden Grau-Grün-Tönen kontrastiert.

Als Kubin *Das Wesen vom Mars* 1906 malt, ist er gerade mit seiner Frau ins oberösterreichische Wernstein in den alten Freisitz Zwickledt hoch über dem Inn gezogen. In dem Schloßchen schreibt er 1908 den fantastischen Roman *Die andere Seite*. Mitten im Ersten Weltkrieg, der in Kubin eine Schaffenskrise auslöst, fügt er auf der Rückseite des Blattes eine Widmung hinzu: „Marianne der besten Mutter, Gattin und Freundin weiht dieses im Jahre 1906 entstandene Bild, Alfred Kubin, Zwickledt im Mey 1917“. Bei Marianne dürfte es sich um die langjährige Freundin Marianne Grafe, Ehefrau des mit dem Künstler befreundeten Lyrikers und Kubin-Sammlers Felix Grafe, handeln. VT



## CAMILLE PISSARRO

1830 Charlotte Amalie, Jungferninseln (heute US) – 1903 Paris (FR)

*Prairie à Moret*

Weide bei Moret

1901

Öl auf Leinwand, 55,3 × 65,4 cm

Erworben 1996

Pissarro gilt nicht nur als einer der „Väter des Impressionismus“, sondern auch als einer der Hauptvertreter dieser Kunstrichtung, deren Ziel es ist, das wechselnde Licht und seine Wirkung auf Farben und Formen im Bild darzustellen. Vom Neoimpressionismus, zu dem er sich Mitte der 1880er-Jahre hingezogen fühlt, wendet er sich bald wieder ab. Die mangelnde Spontaneität und die zeitraubende Technik dieser Stilrichtung widersprechen Pissarros Naturempfinden und der ungezwungenen Natürlichkeit, die er in seiner Malerei anstrebt. Dennoch bleiben diese vier Jahre nicht ohne Spuren, und die Rückkehr zu seinen künstlerischen Wurzeln ist geprägt von technischer Virtuosität, einer sorgfältigeren kompositorischen Struktur und einem freieren Umgang mit den Farben. Pissarro besucht Moret zum ersten Mal im November 1899. Kurz davor bezieht sein Sohn Georges Manzana-Pissarro, der selbst Künstler ist, in diesem pittoresken Ort südöstlich von Fontainebleau ein geräumiges Haus mit Atelier in unmittelbarer Nähe des Loing-Ufers. Zwei Jahre später folgt Pissarro einer zweiten Einladung – diesmal jedoch nicht ganz ohne das Drängen seitens seines Sohnes, der ihm versichert, dass man an alles Notwendige gedacht habe, sogar an eine sehr leichte Feldstafette und an einen Träger für seine Malutensilien. Während seines kurzen Aufenthaltes in Moret vom 26. April bis zum 15. Mai 1901 interessiert sich Pissarro weniger für die Ansicht des Ortes mit seinen mittelalterlichen Bauresten als vielmehr für die Landschaft in der Umgebung und die Pappelreihen entlang des Flusses. *Prairie à Moret* malt er an einem trüben Frühlingstag – bei „temps gris“, trübem Wetter, wie er selbst anmerkt. Zwischen der ausgedehnten, noch zartgrünen Weidefläche und dem weiten Himmel erstreckt sich hinter den Feldern und dem Fluss eine Häuserzeile in streng horizontaler Linie, die ihrerseits durch die etwas krumm hochragenden, teilweise noch kahlen Pappeln im Vordergrund gebrochen wird.

Dieses Spätwerk und vier weitere von insgesamt sieben Landschaftsbildern aus der Moret-Serie, die im Frühjahr 1901, zwei Jahre vor Pissarros Tod, entsteht, werden unmittelbar nach seiner Rückkehr nach Paris von der traditionsreichen Galerie Bernheim-Jeune, einer der ältesten und bedeutendsten Institutionen für die klassische Moderne, angekauft. AN



## MAURICE UTRILLO

1883 Paris (FR) – 1955 Dax (FR)

*Rue sous la neige à Sannois*

Verschneite Straße in Sannois

um 1914

Öl auf Leinwand, 66,7 × 75,6 cm

Erworben 1976

Maurice Utrillo malt *Rue sous la neige à Sannois* 1914 während seines zweiten Aufenthaltes in der Heilanstalt von Sannois, wo der alkoholkrankte Künstler wie schon zwei Jahre zuvor von Dr. Revertegart behandelt wird. Mit flottem Pinselduktus malt Utrillo den Blick auf eine schneebedeckte Straße in Sannois, einer Kleinstadt im Nordwesten von Paris. Man sieht links im Bild die Zäune vornehmer Bürgerhäuser, in der Mitte einige Fußgänger als bunte Farbtupfer im Schnee und rechts ein niedriges Eckhaus, dessen Wände aus gedämpftem Rot zwei Aufschriften tragen: „Vins et Liqueurs“ und „Restaurant“. Utrillo ist ein feinfühliges Maler, dem es mühelos gelingt, in diese alltägliche Szene tiefere Bedeutung zu legen. Vor dem Hintergrund seiner Entziehungskur kann das unscheinbar wirkende Motiv der kalten, schneebedeckten Straße mit dem warmen, hervorstechenden Rot der Weinhandlung als Sinnbild seiner inneren Gefühlslage gelesen werden.

Utrillo ist der uneheliche Sohn des Aktmodells Marie-Clémentine Valade, die unter dem Namen Suzanne Valadon als Malerin bekannt wird. Von dem katalanischen Maler und Kunstkritiker Miguel Utrillo y Molins erhält das schwächliche Kind 1891 seinen Namen. Utrillo durchlebt eine schwere Kindheit und Jugend. Nach einer kurzen Anstellung 1896 bei Crédite Foncier beschließt er, Maler zu werden. Im Atelier seiner Mutter erhält der Autodidakt Ratschläge anwesender Künstler, aber Utrillo ist von Natur aus ein ausgezeichneter Maler und Zeichner. Er hat eine Vorliebe für Straßenszenen, die er mit raschen Pinselstrichen entwirft, konturiert und akzentuiert. Der französische Schriftsteller und Kunstkritiker Francis Caro, der Utrillo häufig beim Malen zusieht, beschreibt dessen flotte Malweise: „In wenigen Stunden hatte er ein Bild von Montmartre hingeworfen, als ob eine Zauberhand ihn gelenkt hätte [...]“. <sup>1</sup> Utrillo hat die Gabe, das Mälerische in einer fleckigen alten Mauer oder neben verlassenen Bahngleisen zu erkennen und visuell umzusetzen.

Erst spät erlebt Utrillo den ersehnten Erfolg als Künstler und findet sein Lebensglück mit Lucie Pauwels, der Witwe eines belgischen Finanziers. Die beiden heiraten 1935 in Angoulême und beziehen eine vornehme Villa im eleganten Pariser Vorort Le Vésinet. VT

1 Zit. nach: Jürgen Claus, *Maurice Utrillo. Suzanne Valadon*, Ausst.-Kat., München 1960, S. X.



## EDVARD MUNCH

1863 Løten/Innlandet (NO) – 1944 Ekely/Oslo (NO)

*Selbstporträt*

1904

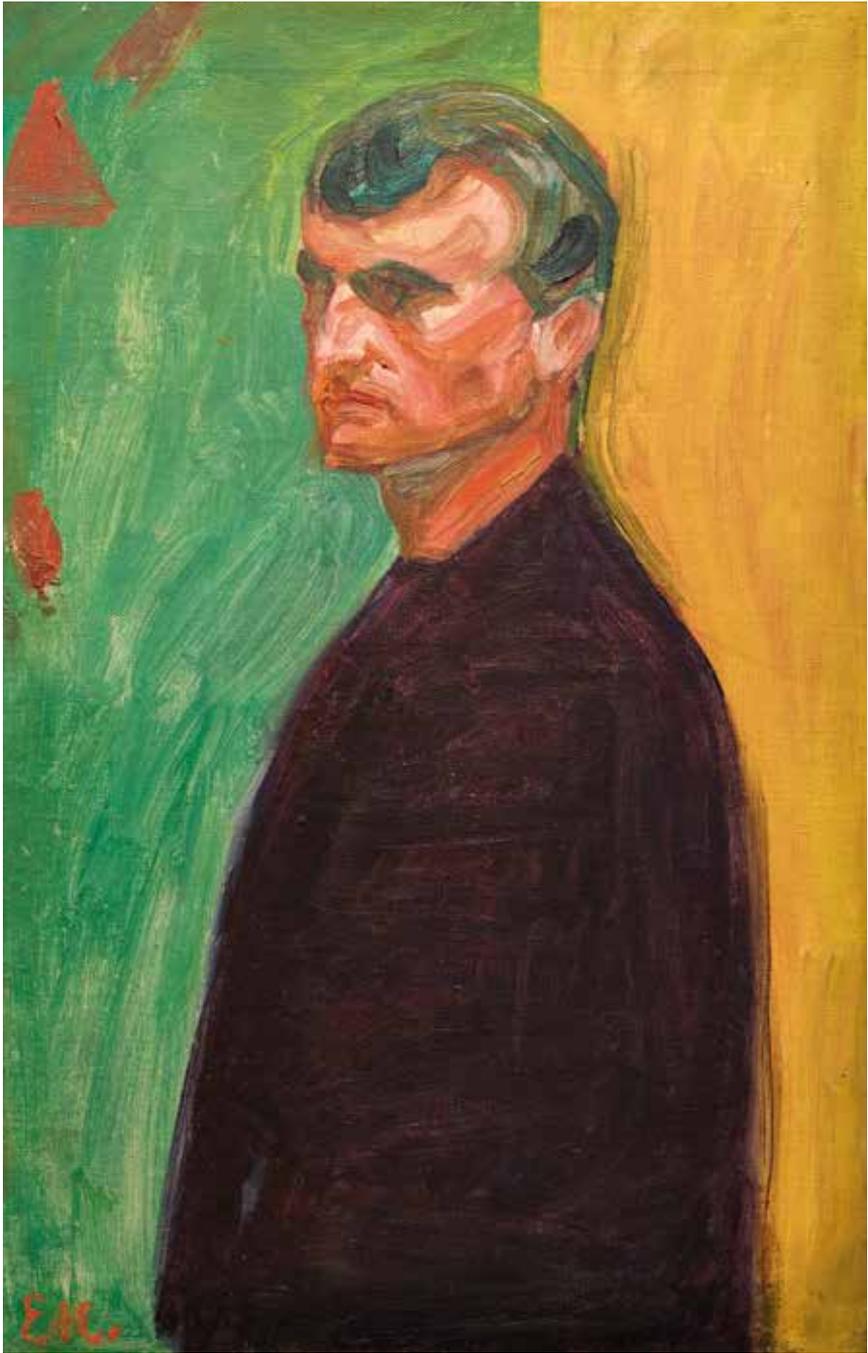
Öl auf Leinwand, 69,7 × 44 cm

Erworben 2006

Das Selbstporträt vor zweifarbigem Hintergrund malt Edvard Munch 1904. Zwei Jahre zuvor hat er in Berlin seinen Durchbruch als Künstler gefeiert. Deutsche Kunsthändler und Sammler wie der Lübecker Augenarzt Max Linde interessieren sich für seine Arbeiten. Die dramatische Trennung von Mathilde Larsen, genannt Tulla, der Tochter des größten Weinhändlers von Kristiania (heute Oslo), liegt ebenfalls zwei Jahre zurück.

Munch dokumentiert in seinen vielen Selbstporträts schonungslos seinen physischen wie psychischen Zustand. Mit dynamischen Pinselstrichen malt er seine Figur nach links gedreht in dunkler Kleidung, monumental und solitär vor einem abstrakten Hintergrund, der aus zwei Farbhälften besteht. Auch in anderen Porträts von Tulla und sich selbst setzt Munch einen zweifarbigem Hintergrund ein. Sein Gesicht ist mit kräftigen Farben gestaltet, aber die Augen sind mit dunkler Farbe verdeckt. Der Blickkontakt mit dem Porträtierten ist den Betrachter:innen verwehrt, die Innenschau wird zum Programm.

Munch versteht es meisterhaft, die Dinge so darzustellen, dass doch nichts so ist, wie es zu sein scheint. Er ist 40 Jahre alt und voller Tatendrang – und doch suggeriert der in zwei Farbhälften geteilte Hintergrund eine innere Zerrissenheit. Ein Leben lang quälen den empfindsamen Künstler gegensätzliche Kräfte, die er dem Erbgut seiner Ahnen zuschreibt. Mütterlicherseits sind seine Vorfahren Bauern, Seefahrer, Holzhändler und von der Tuberkulose geplagt. In der väterlichen Linie finden sich Beamte, Priester, Wissenschaftler und Künstler. Als sich Munchs Eltern kennenlernen, ist sein Vater Christian Munch 44 Jahre alt und Marinearzt. Die über zwanzig Jahre jüngere Mutter Laura Cathrine, geborene Bjølstad, arbeitet als Hausmädchen bei einem Arztkollegen. In ihrer kurzen Ehezeit bringt sie fünf Kinder zur Welt. Munch ist erst fünf Jahre alt, als seine an Tuberkulose leidende Mutter 1868 vor Erschöpfung stirbt. Als er 14 Jahre alt ist, stirbt auch seine Schwester Johanne Sophie an Tuberkulose. Munch ist ein kränkliches Kind, dem das Bett zum Marterlager wird. Seine düsteren Kindheitserinnerungen und seine verletzte Seele bleiben lebenslange Konstanten und unerschöpflicher Quell seiner visionären Malerei. VT



## EMIL NOLDE

1867 Nolde/Südjütland (DK) – 1956 Seebüll (DE)

*Anna Wieds Garten*

1907

Öl auf Leinwand, 60,3 × 50 cm

Erworben 1999

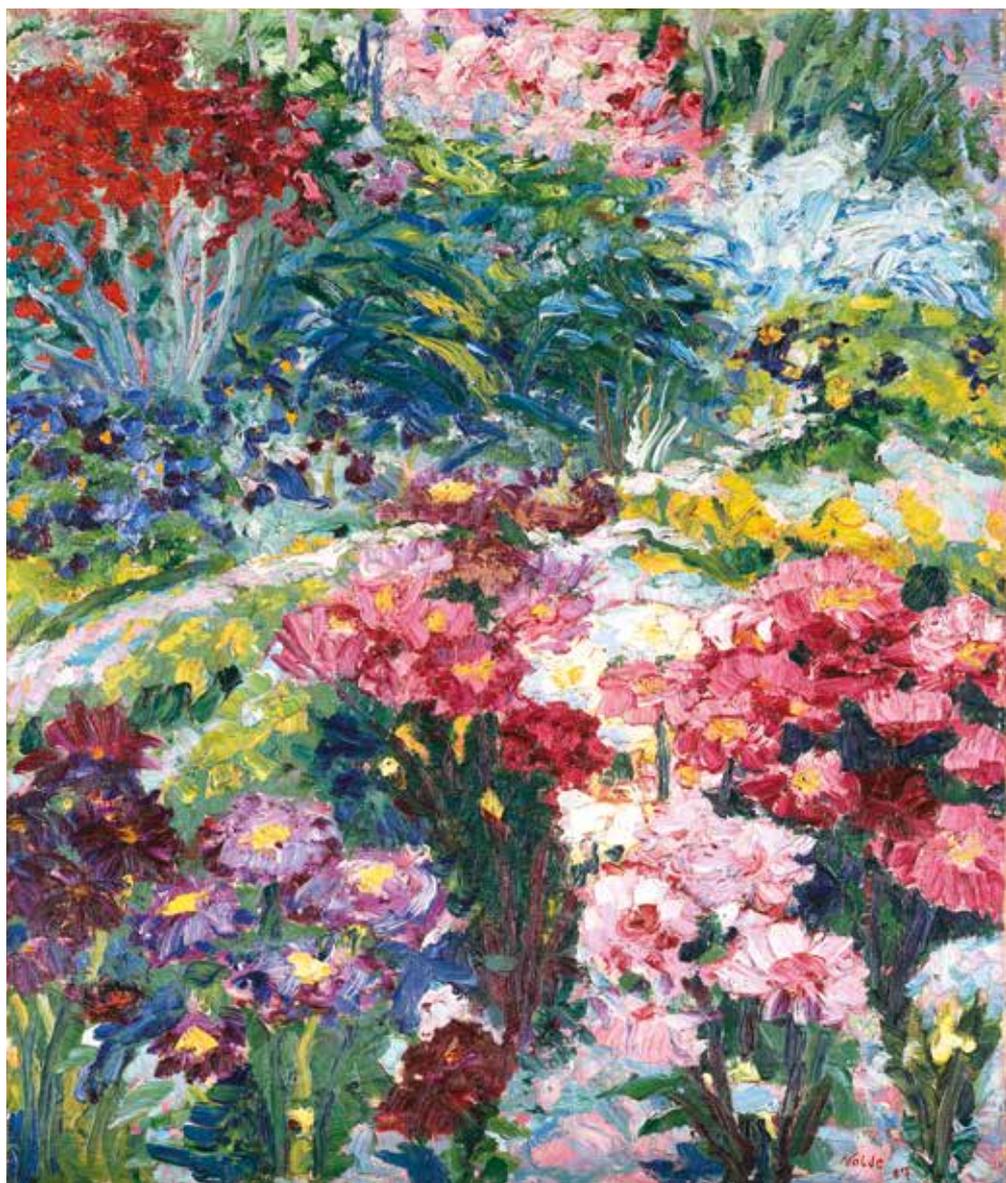
Der Hamburger Jurist, Mäzen und Kunstsammler Gustav Schiefler notiert zum 21. Oktober 1907 in seinem Nolde-Tagebuch: „Nach langer und reiflicher Überlegung entschloss sich Luise [Schieflers Frau], den Noldeschen Traum wahrmachend, das kleine Blumenbild zu erwerben.“<sup>1</sup> Diese Arbeit – *Anna Wieds Garten* – wird Luise Schiefler bis ins hohe Alter große Freude bereiten, wie sie in vielen Briefen an das Ehepaar Nolde nicht müde wird zu wiederholen. Emil Nolde verbringt in den Jahren 1903 bis 1916 die Sommer mit seiner Frau Ada auf der damals zu Preußen gehörenden dänischen Insel Alsen. „Sie bewohnten eine kleine, einfach aber mit Geschmack eingerichtete Kate in [...] Guderup. Das Häuschen ist mit Rosen umrankt und lag mitten im üppigen Blumenflor eines kleinen Gartens [...].“<sup>2</sup> Farbenfrohe Gartenanlagen zieren später auch sein Anwesen in Utenwarf und zuletzt jenes in Seebüll. Die Liebe zu Blumen begleitet Nolde ein Leben lang und findet Ausdruck in zahlreichen Ölgemälden und Aquarellen, die er ohne Idealisierung oder Überhöhung und Symbolträchtigkeit spontan malt. „Es sind meistens wieder die kleinen Blumengärten in denen ich malte. Ich habe sie so gern diese hell u. freudig leuchtenden Farben. Es sind so stille schöne Stunden, wenn man am friedlichen Sommertage zwischen den duftenden u. blühenden Blumen geht oder dasitzt, von dieser Schönheit möchte ich so gern daß meine Bilder etwas geben [...]“, schreibt Nolde im September 1908 an Schiefler.<sup>3</sup> Im Spätherbst davor, auf dem Rückweg von Alsen nach Berlin, machen die Noldes bei den Schieflers in Hamburg Station. Sie kommen mit sechs Blumen- und Gartenbildern, die „bei aller Gleichartigkeit der künstlerischen Gesinnung doch in Komposition, Ton, Rhythmus und Haltung grundverschieden“ sind. Luise Schiefler, „die ein Bild erwerben wollte, bewies ein durchaus eigenes Urteil, das sie selbst gegen Noldes Einwände verteidigte. Und sie hat recht behalten.“ *Anna Wieds Garten* „bewährt sich dauernd und von allen Seiten anerkannt als köstlicher Schmuck der Räume“.<sup>4</sup> AN

1 Zit. nach Indina Woesthoff, *Ada und Emil Nolde – Luise und Gustav Schiefler. Briefwechsel*, Bd. 1: 1906–1914, Berlin/München 2023, Nr. 115, S. 112.

2 Gustav Schiefler, *Meine Graphiksammlung*, Hamburg 1974, S. 48–49.

3 Woesthoff 2023, Nr. 250, S. 230–231.

4 Schiefler 1974, S. 48–49.



## EMIL NOLDE

1867 Nolde/Südjütland (DK) – 1956 Seebüll (DE)

*Rote Abendsonne*

1913

Öl auf Leinwand, 87 × 102 cm

Erworben 1958

Das schon nachtdunkle Meer ist aufgewühlt. Die Wellen haben weiße Schaumkronen, der Himmel schimmert grünlich. Die Sonne ist halb versunken und spiegelt sich im Meer; ihre letzten Strahlen verursachen ein fast unwirkliches Farbenspiel in einem Wellental, das sich verengt und wie ein Weg zum Horizont führt: *Rote Abendsonne* ist Expressionismus pur. Letzte Anleihen aus dem französischen Impressionismus, wie sie im Thema und in der pastosen Malweise von *Anna Wieds Garten* (S. 36) deutlich werden, sind verschwunden. Aus den kurzen, einzeln gesetzten Farbtupfen sind lang gezogene Farbbahnen geworden; eine Entwicklung, die nicht zuletzt durch Noldes bevorzugte Motive der Zeit – das Meer und die sich allein in der Horizontalen erstreckende Landschaft der norddeutschen Tiefebene – ihre Begründung findet.

*Rote Abendsonne* wird 1935 vom Düsseldorfer Kunstmuseum angekauft, zwei Jahre später als „entartet“ beschlagnahmt und aus dem Museum entfernt. Wie zahlreiche andere Werke des Expressionismus gilt auch Noldes Gemälde als „international verwertbar“ und wird über den Schweizer Kunsthandel zugunsten des Deutschen Reiches verkauft. Trotz dieser stringent wirkenden Vorgehensweise mit dem Werk ist das Verhältnis des Nationalsozialismus zum Expressionismus zwiespältig: Eine im Juli 1933 vom Nationalsozialistischen Deutschen Studentenbund organisierte Ausstellung zeitgenössischer, insbesondere expressionistischer Kunst in Berlin wird nach wenigen Tagen geschlossen, um nach Entfernung sämtlicher Hinweise auf den Studentenbund kurz darauf wieder eröffnet zu werden. Zudem lässt Propagandaminister Joseph Goebbels Aquarelle von Nolde in seinen Räumen platzieren, um Hitler „im Vorbeigehen“ auf den Künstler aufmerksam zu machen. Weniger zwiespältig hingegen ist Noldes Verhältnis zum Nationalsozialismus. So stellt er 1933 (vergeblich) einen Antrag auf Aufnahme in den völkischen Kampfbund für deutsche Kultur, denunziert Max Pechstein fälschlicherweise als Juden und lehnt einen ihm nahegelegten Austritt aus der Preußischen Akademie der Künste 1933 und erneut 1937 erfolgreich ab. Nach der Begutachtung von Werken durch die Reichskammer der bildenden Künste wird Nolde 1941 aus der Kammer ausgeschlossen, was mit einem Berufs-, Ausstellungs- und Verkaufsverbot verbunden ist. Dennoch gelingt es Nolde, weiterhin Bilder zu verkaufen. RJ



## ERICH HECKEL

1883 Döbeln (DE) – 1970 Radolfzell am Bodensee (DE)

*Dangaster Landschaft*

1908

Öl auf Leinwand, 64,3 × 72,2 cm

Erworben 2001

Ein Weg, rot, sandig, staubig, der sich in Wiesen und Feldern verliert. Im Hintergrund eine Erhebung in satten Grüntönen, darüber der blaue Himmel: Dangast am Jadebusen, oder vielmehr ein Ausschnitt der Landschaft, die ihren Namen von dem kleinen Badeort an der Nordsee hat. Im Herbst 1907 hält sich Erich Heckel zusammen mit Karl Schmidt-Rottluff, seinem Kollegen aus der Dresdener Künstlergruppe Brücke, zum ersten Mal in Dangast auf. Im Sommer darauf ist Heckel wieder da und malt die *Dangaster Landschaft*. Er dürfte sich (so auch in den folgenden Jahren, bis zu seinem letzten Besuch in Dangast 1910) in einem der drei „Logierhäuser“ eingemietet haben, die in einem Reiseführer von 1904 erwähnt werden. Unermüdlich durchstreift Heckel die Landschaft, malt sie wie die wenigen Häuser des Ortes in immer wieder neuen Ansichten und Lichtstimmungen. Schmidt-Rottluff tut es ihm gleich, verbringt die Sommer bis 1912 in Dangast. Ihr Gast 1910 ist Max Pechstein (S. 60), ebenfalls ein Künstler der Brücke.

Stilistisch befindet sich Heckel im Umbruch. Stehen die Landschaften, die er bei seinem ersten Aufenthalt in Dangast malt, noch ganz unter dem Einfluss von Vincent van Gogh – sowohl in der Komposition wie auch im Farbauftrag in kurzen, nervösen, fast ekstatischen Pinselstrichen –, so beruhigen sich Bildaufbau und Pinselduktus bereits im folgenden Jahr in *Dangaster Landschaft*. Gleiches ist im Werk von Schmidt-Rottluff zu beobachten: Die Pinselstriche werden nicht mehr einfach nebeneinandergesetzt, sondern teils unvermischt großflächig aufgetragen, einzelne Elemente wie Hausdächer und Mauern durch schwarze Striche voneinander abgesetzt und isoliert.

In ihren ersten Jahren bilden die Brücke-Künstler Heckel, Schmidt-Rottluff und Ernst Ludwig Kirchner (S. 66) – allesamt Architekturstudenten an der heutigen Technischen Universität Dresden und ohne akademische Kunstausbildung – eine eingeschworene Gemeinschaft. Neben Dangast sind es die Ostseeinsel Fehmarn, Nidden (heute Litauen) und vor allem die Moritzburger Teiche nördlich von Dresden, wo die Künstler ihre Sommer verbringen. Das gemeinsame Lernen und das Arbeiten vor den gleichen Motiven und Modellen führen zu einem frühen einheitlichen Brücke-Stil. Deutlich wird dies besonders an den Werken Heckels und Schmidt-Rottluffs aus den Dangaster Sommern 1907 und 1908. – Auf der Rückseite von *Dangaster Landschaft* findet sich das Doppelbildnis *Erich Heckel und Sidi Riha* (S. 64). RJ



## REMBRANDT BUGATTI

1884 Mailand (IT) – 1916 Paris (FR)

*Zebra und Grant-Antilope*

1909

Bronze, 37 × 57 × 15 cm

Erworben 1997

Nomen est omen – der Name ist Programm –, treffender lässt sich der Bildhauer Rembrandt Bugatti kaum fassen. Benannt nach dem berühmten niederländischen Maler, wird er in eine kunstsinnige Mailänder Familie hineingeboren. Sein Vater ist der Möbeldesigner Carlo Bugatti, einer seiner Onkel der italienische Maler Giovanni Segantini; ein Taufpate ist der Bildhauer Ercole Rosa, der laut Familienüberlieferung auch den Vornamen vorgeschlagen haben soll. Hinzu kommen bildende Künstler, die im Haus der Familie ein- und ausgehen, ebenso wie die bis heute durch Opern wie *Der Bajazzo*, *La Bohème* und *Tosca* bekannten Komponisten Ruggero Leoncavallo und Giacomo Puccini. Einen besonderen Klang hat der Nachname: Ettore Bugatti, der Konstrukteur und Fabrikant legendärer Luxusautomobile, Renn- und Sportwagen, ist der Bruder von Rembrandt Bugatti.

Bugatti beginnt früh zu modellieren, besucht jedoch keine Kunstschule oder Akademie, sondern wird vielmehr von seinem Vater und dem italienisch-russischen Bildhauer Paolo Troubetzkoy, ebenfalls ein Freund der Familie, ausgebildet. Bugattis Modelle sind fast ausnahmslos Tiere, die er ab 1903 in der Menagerie des Jardin des Plantes in Paris und ab 1907 im Zoologischen Garten von Antwerpen regelrecht „porträtiert“. Wie die Maler:innen des Impressionismus ihre Leinwand im Freien aufstellen, so positioniert er seinen Modellierbock in den Tiergehegen. Bugatti beobachtet seine Modelle genau, erfasst als einer der Ersten Tiere als Individuen, die von ihren Pflégern wiedererkannt werden. Auch bei *Zebra und Grant-Antilope* dürfte dies der Fall gewesen sein. Das Zebra und die zierliche, wesentlich kleinere Antilope stehen sich in trauer Zweisamkeit gegenüber. Unter Verzicht auf den seinerzeit auch bei Kleinskulpturen noch üblichen Sockel befindet sich unter den Tieren lediglich eine dünne, den sandigen Boden des Geheges wiedergebende Platte.

Bereits 1904, ein Jahr nach seiner Ankunft in Paris, schließt Bugatti mit dem Bronzegießer Adrien Hébrard einen Exklusivvertrag und stellt jährlich in dessen Galerie aus. Was die Qualität der Güsse und deren Oberflächenbehandlung angeht, ist Hébrard weit über Paris hinaus führend. Das kleinste Detail – bis hin zu Bugattis Fingerabdruck, den er beim Modellieren auf dem Modell hinterlässt – findet sich in den meist nur in wenigen Exemplaren hergestellten Abgüssen wieder. RJ



## FRANZ MARC

1880 München (DE) – 1916 Braquis bei Verdun (FR)

*Rote Rehe I*

1910

Öl auf Leinwand, 88,3 × 87,6 cm

Erworben 1998

Franz Marcs *Rote Rehe I* – ein Bild des Einklangs und der Harmonie, hervorgerufen zum einen durch das Motiv, zum anderen durch eine ebenso einfache wie subtile Bildregie. Zu sehen sind vier Rehe in einer baumbestandenen Landschaft. Zwei der Tiere wenden sich um. Das eine nimmt den schlanken Stamm eines Baumes zwischen Rumpf und Hals; das andere schaut auf die Szene. Die übrigen beiden Rehe bewegen sich in entgegengesetzter Richtung, sie scheinen zu äsen oder auf der Suche nach Futter zu sein. Die Körper der jeweils äußeren Rehe sind durch den Bildrand beschnitten, wodurch – gefördert durch die relativ schmale Raumbühne, auf der sich die Tiere befinden – der Eindruck entsteht, es handle sich bei dem Bild um den Ausschnitt eines Frieses. Dem wiederum wirken ein grüner und ein blauer Baumstamm entgegen, die sich einander auffällig zuneigen und eine Art Tor bilden. Vor dem Tor und zugleich von ihm eingefasst befinden sich die beiden Rehe in der Mitte. Gleichzeitig bildet es den Durchblick zu einem Hügel im Hintergrund.

Marc und mit ihm August Macke (S. 58) vertreten die Auffassung, dass neben einer äußeren auch eine innere „Erlebnissfähigkeit“ des Menschen besteht. Beides in einer neuen Ausdrucksform zusammenzuführen, ist ihrer Ansicht nach Aufgabe der modernen Kunst: Marc kommt dieser Forderung in der Farbigkeit von *Rote Rehe I* wie auch in der „meditativen“ Ruhe, die von dem Bild ausgeht, nach.

*Rote Rehe I* entsteht 1910. Anfang des folgenden Jahres lernen sich Marc und Wassily Kandinsky kennen. Beide zusammen bilden das „Redaktionsteam“ des Blauen Reiters, dem sich unter anderem Macke, Alexej von Jawlensky (S. 62) und Paul Klee (S. 76) verbunden fühlen, ohne dass daraus eine Künstlergruppe etwa nach dem Vorbild der Brücke (S. 40) in Dresden entsteht. 1912 schließlich geben Mark und Kandinsky den Almanach *Der blaue Reiter* heraus, eine der bedeutendsten Künstlerschriften der frühen Moderne.

Der Ausbruch des Ersten Weltkrieges 1914 bedeutet das Ende des Blauen Reiters. Kandinsky und Jawlensky verlassen Deutschland. Macke wird eingezogen; er fällt nur wenige Wochen nach Kriegsbeginn. Marc – wie weite Teile der deutschen Bevölkerung von einer kaum vorstellbaren Kriegseuphorie ergriffen – meldet sich als Freiwilliger und fällt Anfang März 1916 auf einem Erkundungsritt bei Verdun. RJ



## STANISLAW KUBICKI

1889 Ziegenhain/Schwalmstadt (DE) – 1942 Warschau (PL)

*Hirschkuh mit Jungem IV*

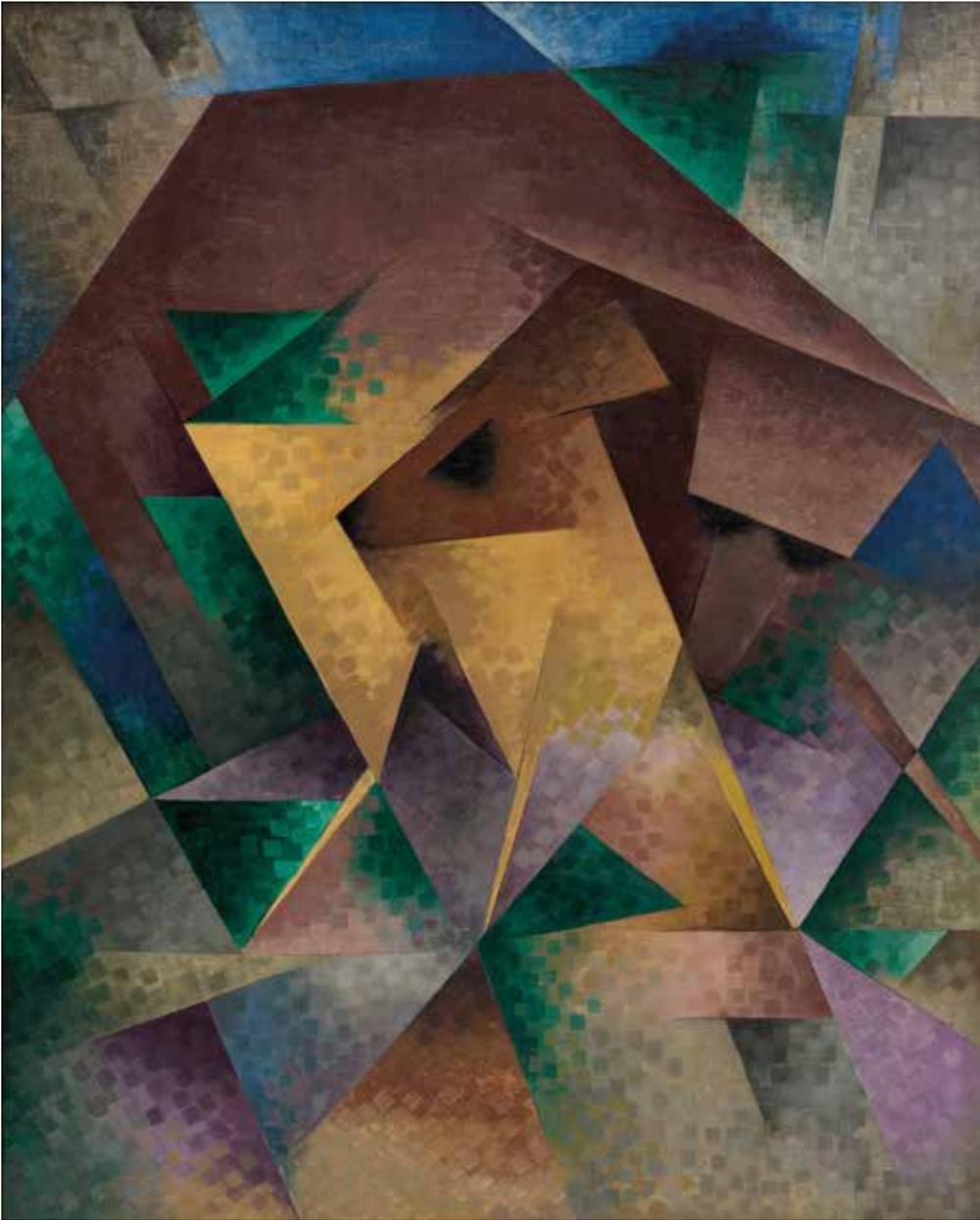
um 1931

Öl auf Leinwand, 100 × 80 cm

Erworben 2022

Alles in seinem Bild – die Tiere, die Landschaft und den Hintergrund – führt Stanislaw Kubicki im Sinne des Kubismus auf eckige und spitzwinklige Flächen zurück. Kleine, zumeist quadratische Flecken verleihen ihnen eine Binnenstruktur. Mal heller, mal dunkler, rufen sie den Eindruck von Licht und Schatten hervor. Fließende Übergänge schafft Kubicki insbesondere im unteren Bereich des Bildes und veranschaulicht so die Strukturen des Waldbodens, durchaus vergleichbar mit den Farbfeldern im Vordergrund von Franz Marcs zwanzig Jahre zuvor entstandenem Bild *Rote Rehe I* (S. 44). Scharf gegen den Hintergrund abgegrenzt ist die Hirschkuh, deren Körper die größte, dazu weitgehend unstrukturierte Form im Bildganzen bildet. Drei winklig gebrochene Geraden reichen Kubicki, um den Rücken und den Hals der Kuh darzustellen. Ein Bein grazil abgespreizt, beugt sie sich zum Kalb herab. Sie blickt es aus halbrunden Augen an und nimmt seinen Geruch auf. Die Formen des Kalbes sind vielfach gebrochen und kleinteiliger als die der Kuh. Kopf und Rumpf können nicht eindeutig benannt werden. Lediglich drei Beine sind auszumachen, das eine annähernd parallel zu dem der Mutter geführt, die beiden anderen in die gegenläufige Richtung. Die mittleren bilden in ihrer Verlängerung ein spitzwinkliges Dreieck, das auf die Kuh zeigt, womit Kubicki die Bindung von Muttertier und Kalb formal unterstreicht.

Nach einem abgebrochenen Architekturstudium wechselt Kubicki 1910 an die Königliche Kunstschule in Berlin. Kurz darauf lernt er seine zukünftige Frau, die Künstlerin Margarete Schuster, kennen. Während des Ersten Weltkrieges unter anderem in Posen stationiert, knüpft Kubicki Kontakte zu polnischen Kulturschaffenden, die auch nach dem Krieg fortbestehen. Er beteiligt sich an deutschen und polnischen Zeitschriften und Künstlergruppen. Zudem stellt er in beiden Ländern aus, wobei er seinen um 1920 entwickelten kubistischen Stil zwar variiert, ihm aber letztlich treu bleibt. Aus politischen Gründen emigriert Kubicki 1934 nach Polen, während seine Frau in Berlin bleibt. Um die Familie zu schützen, lässt sich das Paar 1937 scheiden, bleibt aber weiterhin in Kontakt. 1940 tritt Kubicki dem polnischen Widerstand bei. Er wird von der Gestapo verhaftet und stirbt wahrscheinlich im Januar 1942 an den Folgen der Folter. RJ



## EGON SCHIELE

1890 Tulln an der Donau (AT) – 1918 Wien (AT)

*Damenbildnis (Wally Neuzil)*

1912

Gouache und Bleistift auf Papier, 24,8 × 24,8 cm

Erworben 1998

Mit leicht geneigtem Kopf, an eine gotische Madonna erinnernd, blickt Wally Neuzil aus dem Bild, die Lippen rot, die linke Wange geschminkt. Die Hände sind in der für Egon Schiele typischen Manier mit geschlossenen und gestreckten Fingern gemalt. Die eine Hand weist nach oben, die andere nach unten. Parallel geführt, fassen sie eine Fläche aus rechtwinkligen und spitz zulaufenden Formen ein. Die Fläche wirkt wie ein Ornament, losgelöst von Wallys Körper. Dennoch dürfte es sich um ein Kleidungsstück handeln, nämlich einen Kimono aus einem relativ festen Stoff.

Zu der Zeit, als Schiele Wally Neuzil malt, verfügt er bereits über einen kleinen Kreis von Sammlern, insbesondere seiner Zeichnungen; einige Intellektuelle fördern ihn publizistisch. Niemand Geringeres als Gustav Klimt wird sein Mentor. Beide lernen sich 1907 kennen, als Schiele noch Student an der Wiener Akademie der Künste ist. Ein Einfluss des „Altmeisters“ der Wiener Kunst um 1900 auf den jungen Studenten ist unvermeidbar. Bei allen Unterschieden in der Malweise tritt sie in Schieles Bildnis von Wally Neuzil sowohl in der flächigen Behandlung des Hintergrundes wie auch in der Gestaltung des „Kimonos“ offen zutage. Möglich ist darüber hinaus, dass Schiele Wally Neuzil durch Klimt kennengelernt hat.

Wie die meisten Künstlermodelle ihrer Zeit – es sind fast ausnahmslos Frauen – stammt auch Wally Neuzil aus prekären Verhältnissen. Die Grenzen zwischen professionellem Modellstehen, Prostitution und Missbrauch sind dabei fließend. Wally wird 1894 geboren. Ihre Mutter ist Tagelöhnerin, der Vater stirbt, als Wally noch im Kindesalter ist. Mit fünf Töchtern zieht die Mutter 1906 nach Wien, wo sie häufig die Wohnung wechselt. Eine geregelte Schulbildung dürften Wally und ihre Schwestern nicht gehabt haben. 1910 oder 1911 wird Wally schließlich Schieles Modell und Geliebte. Sie leben in wilder Ehe, und Wally hält auch zu ihm, als er beschuldigt wird, eine Minderjährige verführt zu haben. Der Vorwurf erweist sich als haltlos. Da Kinder jedoch Aktzeichnungen von ihm zu sehen bekamen, wird Schiele wegen der „Verbreitung unsittlicher Zeichnungen“ zu drei Tagen Arrest verurteilt. Zum Bruch mit Wally Neuzil kommt es erst, als Schiele im Juni 1915 eine andere Frau heiratet. RJ



## GUSTAV KLIMT

1862 Baumgarten bei Wien (AT) – 1918 Wien (AT)

*Kirche in Unterach am Attersee*

1915/16

Öl auf Leinwand, 110 × 110 cm

Erworben 2011

„Es ist entsetzlich, scheußlich hier in Wien, alles verdorrt, heiß, greulich, dazu die viele Arbeit, der ‚Rummel‘ – ich sehne mich hinaus wie noch nie“, schreibt Gustav Klimt am 1. August 1901 an seine Vertraute und Lebensgefährtin Emilie Flöge. Klimt kann es kaum erwarten, zur Sommerfrische an den Attersee zu fahren, an dem er bis 1916 jährlich meist einige Wochen mit Emilie Flöge verbringt. Seine Malutensilien hat er stets im Gepäck. Dazu kommen ein Fernrohr und spätestens seit 1903 ein „Sucher“, bei dem es sich um eine einfache Pappe handelt, in die ein quadratisches Loch geschnitten ist. Das Fernrohr benutzt Klimt zur Motivsuche, den selbst gebauten „Sucher“, um den Ausschnitt festzulegen, den er im Gemälde festhalten will.

Mehr als zwei Dutzend Landschaften malt Klimt in seinen Sommerfrischen, vollendet einen großen Teil davon allerdings erst im Wiener Atelier. In den ersten Jahren entstehen die Landschaften in rascher Folge. In Briefen an seine Geliebte Marie Zimmermann ist 1900 von sechs Bildern die Rede, die „mit Ach und Krach fertig werden“, im folgenden Jahre von sechs bis sieben, die Klimt hofft nach Wien mitbringen zu können. 1915/16 ist es nur mehr die Hälfte an Bildern, die er jährlich malt, darunter *Kirche in Unterach am Attersee*. Unterach liegt gegenüber von Weißenbach, wo Klimt und Emilie Flöge ihre Sommerfrischen der Jahre 1914 bis 1916 verbringen. Klimt zeigt den Ort von der Seeseite her. Die alles überragende Kirche, Bäume, ein am Ufer gelegenes mehrstöckiges Gebäude und ein Bootshaus spiegeln sich im Wasser. Im Hintergrund steigt ein Hang mit Wiesen an.

Klimt wendet für *Kirche in Unterach am Attersee* die Alla-prima-Technik an, das heißt, er malt ohne Unterzeichnung und ohne nachträgliche Korrekturen. Jeder einzelne Pinselstrich bleibt sichtbar, was dazu führt, dass alles wie in gleißendem Sonnenlicht zu flirren scheint. Dazu verzichtet er auf die perspektivisch „richtige“ Darstellung der einzelnen Bildelemente. Dies hat zur Folge, dass das Bild seltsam „flach“, ohne Tiefenräumlichkeit, erscheint. Klimt sucht hier, in seinen Landschaften vom Attersee, wie in seinen zahlreichen Damenbildnissen auch, die Stilisierung: weg von der Landschaft, wie sie sich dem Auge darbietet, hin zu deren ästhetisierter ornamentaler Darstellung. RJ



## HENRI MATISSE

1869 Le Cateau-Cambrésis (FR) – 1954 Nizza (FR)

*Jeune femme à la fenêtre, robe rayée bleu*

Junge Frau am Fenster, blau gestreiftes Kleid

1921/22

Öl auf Leinwand, 65,2 × 54,7 cm

Erworben 1995

Henri Matisse malt *Jeune femme à la fenêtre, robe rayée bleu* in einer äußerst produktiven Phase seines Schaffens im Winter 1921/22 in Nizza. Ab 1917 verbringt er die kälteren Monate in Südfrankreich. Das Licht des Südens verändert seine Farbpalette. Im September 1921 bezieht Matisse eine geräumige Wohnung am Place Charles Félix in der Altstadt von Nizza. Sie liegt im dritten Stock und bietet dem Künstler zwei Arbeitsräume mit einer herrlichen Aussicht auf die Promenade des Anglais und die Baie des Anges (Bucht der Engel). Den größeren Raum, der zwei Fenster und einen Kamin hat, nutzt er als Hauptatelier, in dem er seine Modelle und Stilleben arrangiert.

In diesem Raum steht eine junge Frau im weißen Kleid mit blauen Streifen vor dem geschlossenen Fenster. Die Wände sind floral gemustert, auf dem Boden liegt ein roter Teppich. Es ist die Balletttänzerin Henriette Darricarrère. Sie blickt aufs Meer hinaus, auf die große Bucht von Nizza. Zu erkennen sind die niedrige rosa getünchte Häuserfront mit einem Durchgang zum Meer und dahinter der Strand mit zwei Palmen und einigen Menschen mit Schirmen. Das gegenüberliegende westliche Ufer ist gut sichtbar. Matisse hat Darricarrère, die von 1920 bis 1927 sein bevorzugtes Modell ist, als 19-Jährige in den nach dem Vorbild Hollywoods errichteten Studios de la Victorine in Nizza kennengelernt. Sie steht leicht seitlich nach links gewendet, ihre rechte Hand ruht auf dem Fensterkreuz. In ihrer linken Hand, die sie hinter den Rücken gelegt hat, hält sie einen Brief. Unter dem Fenster lehnt ein mit bunt gemustertem Stoff bespannter Wechselrahmen, wie ihn Matisse als Kulisse in seinen Arrangements einsetzt.

Matisse spielt hier gekonnt mit dem Innen und Außen, indem er ein Interieur und eine Landschaft als Bild im Bild zeigt. In Nizza entstehen viele Kompositionen vor teils geöffneten Fenstern und Balkontüren. Immer malt Matisse einfache, klare, geschlossene Arrangements mit gleichwertig durchgestaltetem Vorder-, Mittel- und Hintergrund, die durch ihre Farben und ihr Licht berühren. Die Frau mit einem Brief in der Hand, die am Fenster steht und aufs Meer hinausblickt, erzeugt unwillkürlich ein Gefühl der Sehnsucht nach der Ferne, nach dem Sommer und nach dem Geliebten, der geschrieben hat, aber nicht anwesend ist. VT



## PIERRE BONNARD

1867 Fontenay-aux-Roses (FR) – 1947 Le Cannet (FR)

*Le Cannet, la route rose*

Le Cannet, die rosa Straße

um 1938

Öl auf Leinwand, 55,5 × 63 cm

Erworben 1996

*La route rose* zeigt mit Blickrichtung Südosten einen Abschnitt der unterhalb von Bonnard's Anwesen Le Bosquet verlaufenden Avenue Victoria im südfranzösischen Ort Le Cannet. Die breite, in die Tiefe führende Straße lädt uns in der Betrachtung des Gemäldes an diesem offenbar sonnigen Frühlingstag ein, sich der am Schatten der mächtigen Baumkrone entlangschreitenden Figurengruppe anzuschließen. Kräftige, vermeintlich hastige Pinselstriche strukturieren die ausgewogene Komposition. Grün, Rosa, Gelb und Blau bestimmen die Farbpalette. Das bedachte Zusammenspiel dieser in ihrer Intensität ständig variierenden Farbtöne belebt die Landschaft und vermittelt zugleich eine sanfte mediterrane Atmosphäre.

Seit 1922 weilt Bonnard öfters in Cannes und erwirbt schließlich 1926 im benachbarten und auf einer Anhöhe liegenden Dorf Le Cannet eine Villa mit Garten. Meist verbringen er und sein Lieblingsmodell, die kränkliche und menscheue Marthe Boursin, mit der Bonnard seit 1925 auch verheiratet ist, die Winter- und Frühlingsmonate an der Côte d'Azur. Von ihrem bescheidenen und spartanisch ausgestatteten Haus-Atelier aus erkundet Bonnard die Umgebung mit ihrer üppigen Vegetation, ständig auf der Suche nach Motiven und damit beschäftigt, mögliche Bildausschnitte neu zu überdenken. Auch wenn dieses stimmungsvolle, von Licht-Schatten-Kontrasten getragene Spätwerk dazu verleiten mag, darin eine Weiterführung der Errungenschaften des Impressionismus zu erkennen, hält Bonnard Distanz zu dieser Strömung. Er ist kein Freiluftmaler und empfindet die Präsenz des Motivs im Moment des Malens als störend. Hingegen hat er immer seinen Taschenkalender griffbereit, den er mit seinen Eindrücken und Bildideen füllt, um diese, gefiltert durch die Erinnerung und angeregt durch die Imagination, in der Abgeschlossenheit des Ateliers auf die Leinwand zu übertragen. So hält er am 14. April 1938 unweit von Le Bosquet in einer flüchtigen, aber sehr dichten Skizze mit der Anmerkung „beau“ (schön) für das an diesem Tage herrschende Wetter fest, was später *Die rosa Straße* werden sollte.<sup>1</sup> AN

1 Véronique Serrano, *Pierre Bonnard. Au fil des jours. Agendas 1927–1946*, Straßburg/Paris 2019, S. 186.



## LYONEL FEININGER

1871 New York (NY, US) – 1956 New York (NY, US)

*Die Hochzeitsreise*

1908

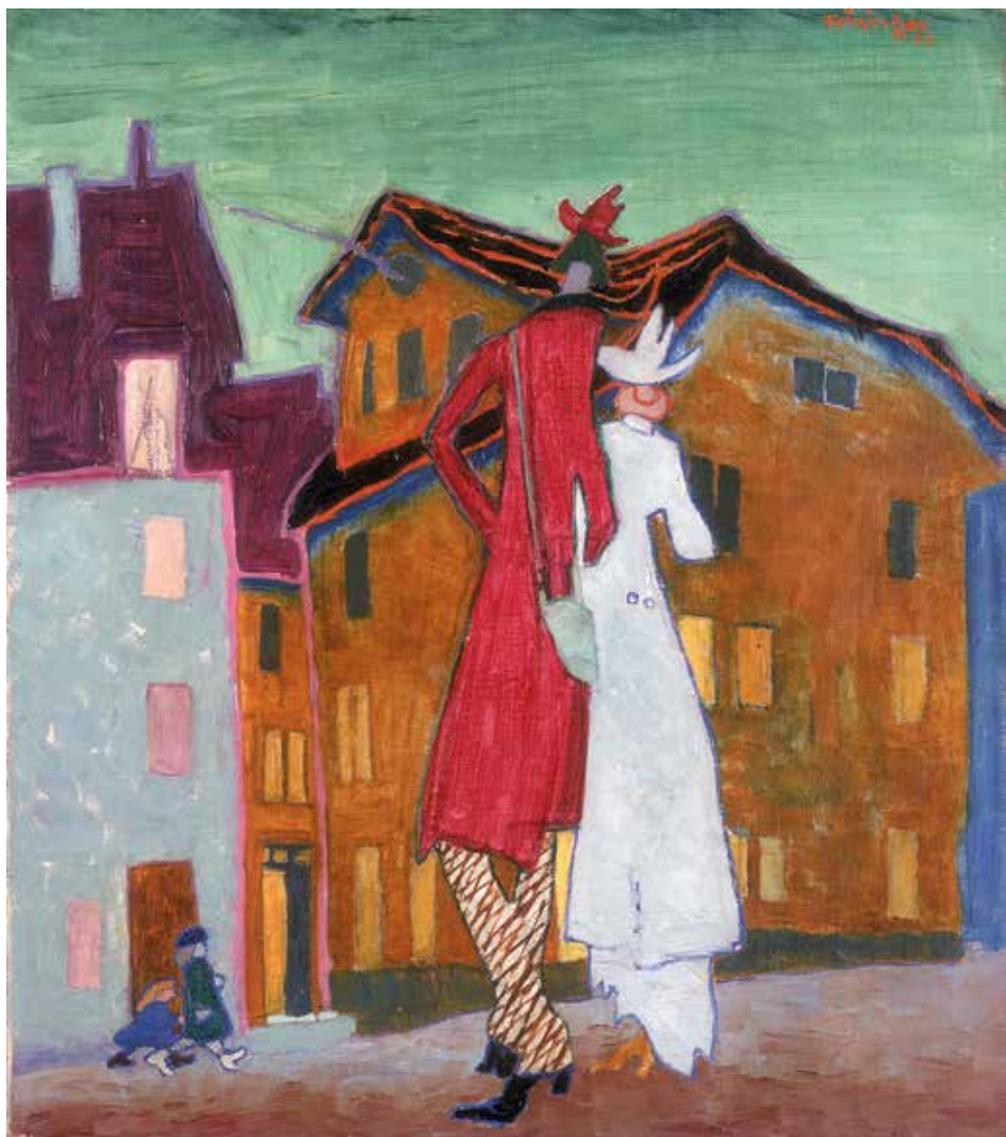
Öl auf Leinwand, 51 × 44,5 cm

Ankauf 1998

Dynamisch und mit vergnüglichem Schwung geht ein Paar auf ein beleuchtetes Haus zu. Es ist ein Selbstporträt des Malers mit der Künstlerin Julia Berg, die er 1908 heiratet. Vermutlich handelt es sich bei dem dargestellten Gebäude um das Wohnhaus des Paares in der Königstraße in Berlin-Zehlendorf, in dem sie leben, bis Feininger 1919 als Leiter der grafischen Werkstätten ans Bauhaus in Weimar berufen wird. Die beiden Figuren sind nur von hinten zu sehen, ihre Silhouetten gehen ineinander über. Es scheint, als würde sich das Künstler:innenpaar gegenseitig stützen. Die Ausgewogenheit drückt sich aber nicht allein in der Haltung aus, sondern vor allem in der Kleidung. Die Farben der langen Mäntel in Rot und Weiß betonen ihre Unterschiedlichkeit, die Silhouetten hingegen ergeben ein untrennbares Ganzes. Die Mäntel haben denselben schmalen Schnitt. Interessant ist, dass der Mantel der kleineren Person, offensichtlich der Braut, auf der Rückseite zwei Knöpfe wie bei einem Herrenfrack hat, während es so aussieht, als würde der Bräutigam eine Damenhandtasche quer über der Schulter tragen. Die Hosen des Mannes haben etwas verspielt Weibliches, während der Schnitt des knöchellangen Damenrocks diffus bleibt. Attribute, die in der Regel als typisch weiblich oder typisch männlich gelesen werden, haben offenbar für das Brautpaar keine Bedeutung. Die Kleidung, die gleiche Art von Hüten und die Kurzhaarschnitte beider Personen zeugen von einem modernen Rollenverständnis von Frau und Mann. Es ist ein emanzipiertes Paar, das Feininger hier nachzeichnet.

Vor seiner Berliner Zeit lebt das Paar in Paris und teilt sich ein Atelier. Während sich Lyonel unter Julias Einfluss grafischen Drucktechniken und der Ölmalerei zuwendet, zeichnet Julia unter seiner Anleitung Karikaturen. Ähnlich hybrid ist auch *Die Hochzeitsreise*. Skizzenhaft werden die Linien von Kleidung und Haus betont, Details zugunsten einer malerischen, ausgewogenen Gesamtkomposition weggelassen.

Für ein halbes Jahrhundert ist Deutschland die Wahlheimat des gebürtigen Amerikaners Feininger. Sein Ruhm rührt aus seiner Zeit als Bauhaus-Lehrer und als Vertreter eines abstrakten Kubismus. 1937 emigriert das Paar, um der nationalsozialistischen Verfolgung zu entgehen. CK



## AUGUST MACKE

1887 Meschede (DE) – 1914 bei Souain-Perthes-lès-Hurlus (FR)

*Zwei Frauen vor dem Hutladen*

1913

Öl auf Leinwand, 56,2 × 42 cm

Erworben 2002

Ein Jahr vor seinem Tod malt August Macke 1913 *Zwei Frauen vor dem Hutladen*. Innerhalb von nur rund zehn Jahren ist es ihm gelungen, ein unvergleichliches Œuvre zu schaffen. Sein Stil reift unter der Beschäftigung mit Symbolismus, Impressionismus, Expressionismus, Fauvismus, Futurismus und Kubismus. Verfeinerung bringt 1912 die Begegnung mit Robert Delaunay und dessen *Fenêtres* (Fensterbildern). Mackes Kompositionen zeigen nun weichere Formen mit sanften Übergängen und reinen, kräftigen Farben.

Nach einer produktiven Phase 1910 am Tegernsee, in der sich Macke mit Franz Marc (S. 44) befreundet – Macke zählt wie Marc zum Künstlerkreis um den Blauen Reiter –, und drei arbeitsreichen Jahren 1910 bis 1913 in Bonn erlebt er von Herbst 1913 bis Juni 1914 eine schaffensreiche, glückliche Zeit im schweizerischen Hilterfingen am Thunersee. Die monatlichen Geldbeträge, die seine Frau Elisabeth, geborene Gerhardt, aus dem Nachlass ihres begüterten Vaters erhält, ermöglichen ein bescheidenes, aber sorgenfreies Leben. Macke wird zudem von ihrem Onkel, dem Industriellen und Kunstsammler Bernhard Koehler, gefördert.

In Hilterfingen entsteht die Bilderserie mit Hut- und Modeläden, vor denen elegant gekleidete Damen stehen, um in den Auslagen die neuesten modischen Kreationen zu bewundern. Das Thema, das Macke mehrfach stilistisch wie inhaltlich variiert, malt er erstmals 1912. Daneben entstehen Zeichnungen und Aquarelle. Macke findet die Motive auf den Promenaden und in den Laubengängen der kleinen Orte rund um den Thunersee. *Zwei Frauen vor dem Hutladen* zeigt eine in sich ruhende Komposition, die durch die nach hinten gefluchtete Zentralperspektive mit den diagonal zulaufenden Häuserreihen ihre Dynamik erhält. Macke beschäftigt die Wirkung des Lichts und die malerische Umsetzung durch reine, leuchtende Farben. Die „gesichtslosen“ Damen wirken zwar selbst wie Modepuppen, aber wie die gesamte Werkgruppe ist das Bild heiter und unbeschwert und zeigt eine heile, mondäne Welt mit Großstadtfair.

Nach einer Tunesienreise 1914 mit den Malern Paul Klee (S. 76) und Louis Moilliet kehren die Mackes nach Bonn zurück. Mit Ausbruch des Ersten Weltkrieges wird Macke eingezogen. Er fällt nur einen Monat später in Frankreich und wird in einem Sammelgrab bestattet. Sein Bonner Wohn- und Atelierhaus wird 1991 als August-Macke-Haus eröffnet. VT



## MAX PECHSTEIN

1881 Zwickau (DE) – 1955 Westberlin (DE)

*Die gelbe Maske II*

1910

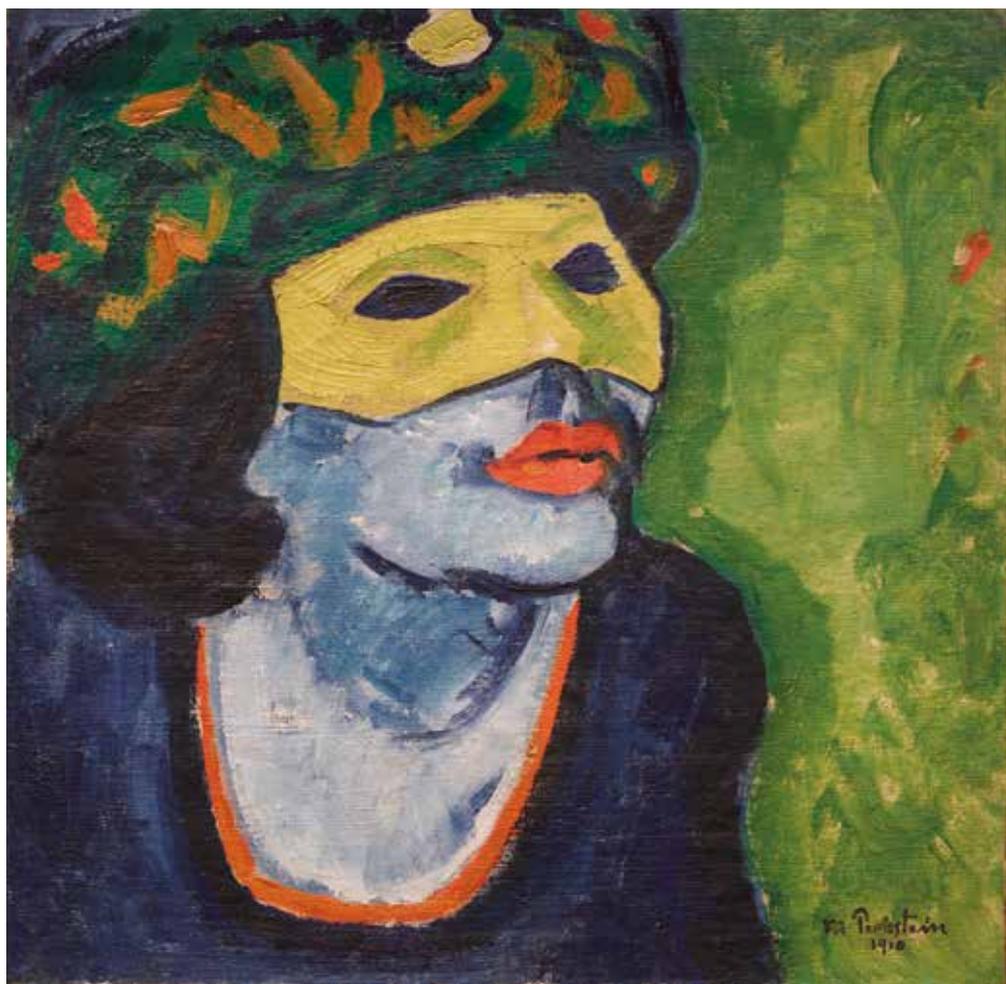
Öl auf Leinwand, 52,2 × 52,2 cm

Erworben 1974

Die Frau mit modischer Kurzhaarfrisur, ein turbanartig geschlungenes Tuch tragend, hat den Kopf in den Nacken gelegt und schaut nach oben. Der Mund ist leicht geöffnet, Nase, Augen- und Stirnpartie sind von einer gelben, teilweise ins Grünliche schimmernden Maske verdeckt. Die Augen erscheinen wie dunkle Löcher. Die Farben des Tuches und der Maske finden sich im Hintergrund wieder, ebenso das Rot der Lippen. Das gleiche Rot verwendet Max Pechstein auch für den Halsausschnitt des Kleides: Nicht die Frau als Individuum ist das Thema, sondern das Wechselspiel und die gegenseitige Beeinflussung der Farben Gelb, Rot, Grün und Blau, Letzteres in Schattierungen von fast schwarz bis zu einem hellen Blaugrau.

Tief beeindruckt von der Stadt und den „bunten“, starkfarbigen Bildern der Künstler des Fauvismus (von frz. *fauves* – Raubtiere, Bestien), kehrt Pechstein im Spätsommer 1908 von einem neunmonatigen Paris-Aufenthalt nach Deutschland zurück. Er gehört zu den Brücke-Künstlern, lässt sich aber nicht wieder in Dresden nieder, wo seine Künstlerkollegen Erich Heckel (S. 40, 46) und Ernst Ludwig Kirchner (S. 66) leben und arbeiten, sondern bezieht ein Atelier in Berlin. Der Kontakt nach Dresden bricht jedoch nicht ab. Gemeinsam mit Heckel und Kirchner malt Pechstein 1909 in Moritzburg bei Dresden. Im folgenden Jahr besucht er Heckel in Dangast, danach treffen sich beide mit Kirchner an den Moritzburger Teichen. Vermutlich nimmt Pechstein auch Kontakt zu Münchner Künstlern, namentlich zu Wassily Kandinsky und Franz Marc auf, dessen Werk *Rote Rebe I* (S. 44) im gleichen Jahr wie *Die gelbe Maske II* entsteht.

Der Einfluss, den die Fauves auf die Malerei der Brücke-Künstler nehmen, ist kaum zu übersehen. Zu verdanken ist dies nicht zuletzt Pechstein wie auch der Henri-Matisse-Ausstellung, die Pechstein und Kirchner im Januar 1909 in Berlin sehen. War bis dahin Vincent van Gogh, dessen nervöser Pinselduktus noch in Heckels *Dangaster Landschaft* nachwirkt, das maßgebliche Vorbild, so weicht dieser um 1910 dem großzügigen flächigen Farbauftrag, wie wir ihn in *Die gelbe Maske II* oder in dem Doppelbildnis *Erich Heckel und Sidi Riha* beobachten können. Wie bei Heckel und Kirchner ist auch die Rückseite von *Die gelbe Maske II* bemalt. Dargestellt ist dort, um 180 Grad gedreht, eine junge Frau mit Federhut. RJ



## ALEXEJ VON JAWLENSKY

1864 (oder 1865) bei Torschok (RU) – 1941 Wiesbaden (DE)

*Er und Sie*

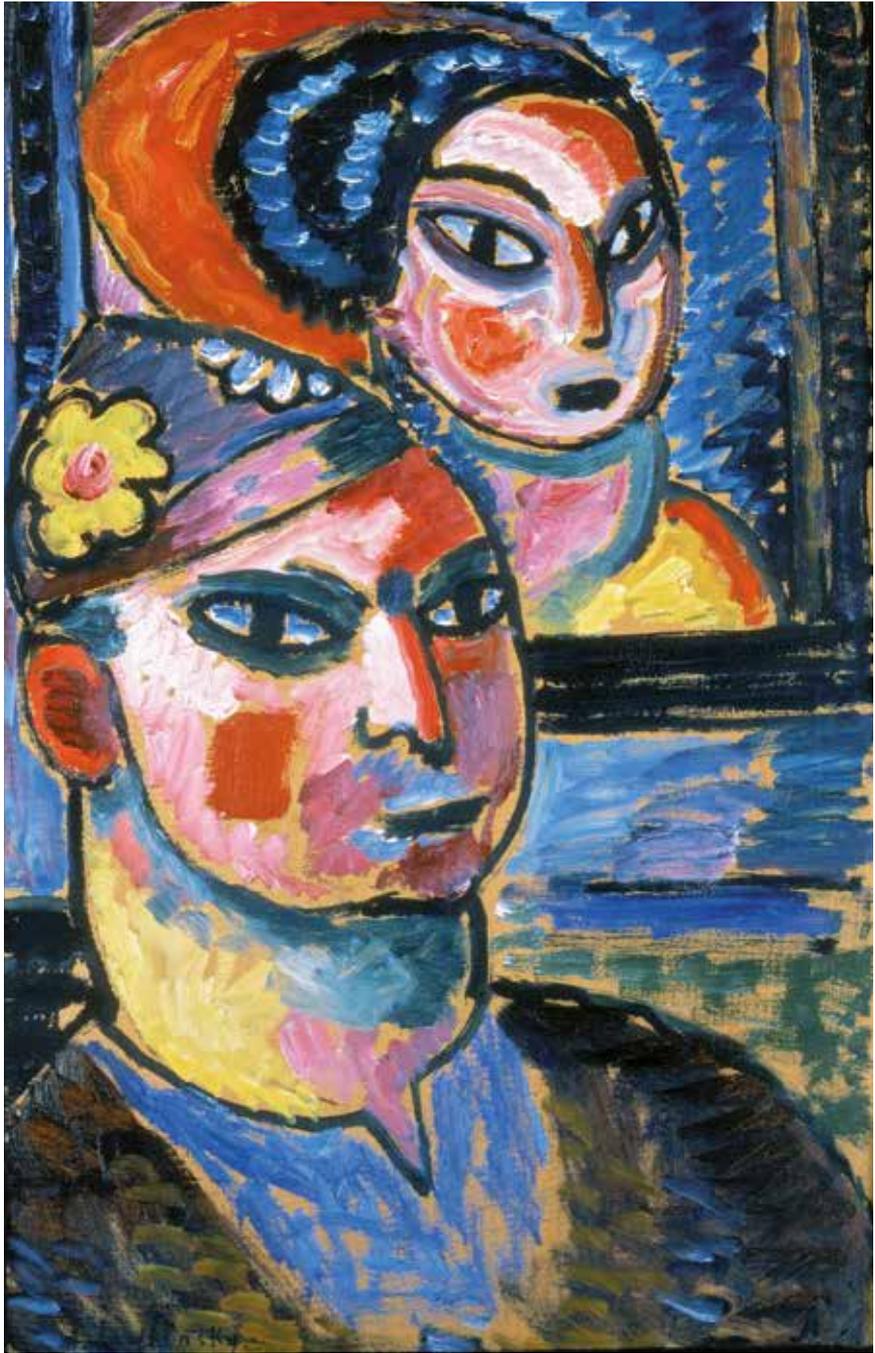
1912

Öl auf Karton, 66,4 × 42 cm

Erworben 1998

Eine männliche Figur im Vordergrund, im Hintergrund – als „Bild im Bild“ – das gerahmte Porträt einer Frau. Beide Figuren weisen eine ähnliche Haltung auf, blicken in dieselbe Richtung. Mit seinem freien gestischen Malduktus und seiner intensiven Farbigkeit zählt das Doppelporträt *Er und Sie* zum expressionistischen Frühwerk von Alexej von Jawlensky. Das Gemälde zeigt eines der herausragendsten Künstlerpaare der Avantgarde: *Er* – das ist Alexej von Jawlensky selbst; *sie* – das ist Marianne von Werefkin. Beide lernen sich 1892 während Jawlenskys Studium an der Akademie in St. Petersburg über Ilja Repin, den wichtigsten Vertreter des russischen Realismus, kennen. Werefkin, Repins ehemalige Privatschülerin, ist zu dieser Zeit bereits eine anerkannte Künstlerin und fördert Jawlensky. Als Paar ziehen sie 1896 nach München, ihre Lebensgemeinschaft wird knapp 30 Jahre andauern. Werefkin sieht Jawlensky als Instrument, um ein höheres Ziel zu erreichen: Sie möchte durch ihn eine neue Kunst etablieren, da sie befürchtet, dies durch ihren geringeren gesellschaftlichen Stellenwert als Frau nicht erwirken zu können. Gleichzeitig überlässt sie Jawlensky als Mann den Vortritt: „Alles, alles was er von mir erhielt, gab ich vor zu nehmen – alles was ich in ihn hineinlegte, gab ich vor, als Geschenk zu empfangen. [...] [D]amit er nicht als Künstler eifersüchtig sein sollte, verbarg ich vor ihm meine Kunst“.<sup>1</sup> Vor diesem Hintergrund liest sich das Doppelporträt auch als Sinnbild einer komplexen, ambivalenten Beziehung, in der sich Jawlensky zwar dominant in den Vordergrund stellt, Werefkin als Bezugsrahmen im Hintergrund aber Bestand hat. Tatsächlich entwickelt sich Jawlenskys Stil Anfang des 20. Jahrhunderts rasant. Unter Werefkins Einfluss sowie durch Reisen nach Paris, wo er unter anderem Werke von Paul Cézanne, Paul Gauguin und Henri Matisse kennenlernt, lässt er die spätimpressionistische Tradition hinter sich und wendet sich wie in *Er und Sie* einer expressiven, in der Wahl der Farben freien Malerei zu. Das Werk entsteht zu der Zeit, in der Jawlensky und Werefkin Teil des von Wassily Kandinsky und Franz Marc ins Leben gerufenen Künstlernetzwerks Der Blaue Reiter sind, das als zentraler Wegbereiter der Moderne in die Kunstgeschichte eingehen wird. VA

<sup>1</sup> Bernd Fäthke, „Marianne Werefkin und ihr Einfluß auf den Blauen Reiter“, in: *Marianne Werefkin. Gemälde und Skizzen*, Ausst.-Kat., Wiesbaden 1980, S. 14–34, hier S. 17.



## ERICH HECKEL

1883 Döbeln (DE) – 1970 Radolfzell am Bodensee (DE)

*Erich Heckel und Sidi Riha*

um 1911

Öl auf Leinwand, 72,2 × 64,3 cm

Erworben 2001

Mehrere Mitglieder der Künstlergruppe Brücke, darunter Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner (S. 66) und Max Pechstein (S. 60), bemalen teilweise nicht nur die Vorderseite, sondern auch die Rückseite ihrer Leinwände. So handelt es sich bei dem Doppelporträt *Erich Heckel und Sidi Riha* um die Rückseite von *Dangaster Landschaft* (S. 40). Die Entscheidung, was als Vorder- und was als Rückseite eines Bildes zu bezeichnen ist, wird durch den Keilrahmen, über den die Leinwand gespannt ist, bestimmt: Der Keilrahmen befindet sich stets auf der Rückseite eines Bildes. Dem Thema entsprechend, dreht Heckel *Dangaster Landschaft* um 90 Grad, um sich und Sidi Riha zu malen – so wird aus dem klassischen querrrechteckigen Landschaftsformat ein Hochformat, das bis heute standardmäßig für Porträts, insbesondere für Ganzkörperporträts, verwendet wird. Dargestellt sind Heckel und Sidi Riha (bürgerlich Milda Frieda Georgi). Beide lernen sich 1910 wohl in oder bei Dresden kennen, werden ein Paar und heiraten fünf Jahre später. 1911 geht Heckel nach Berlin, wo Riha als Tänzerin arbeitet. Sie beziehen einen Dachboden, den sie gemeinsam möblieren und mit bunten bemalten und gebatikten Stoffen sowie Skulpturen von Heckel ausstatten. Eine dieser Skulpturen, die Heckel zum Teil aus Treppenhölzern schnitzt, ist rechts zu erkennen: eine stehende nackte Frau mit über dem Kopf verschränkten Armen. In der Skulptur kommen Anregungen aus der seinerzeit diskriminierend als „Negerplastik“ bezeichneten Kunst der indigenen Bevölkerung Subsahara-Afrikas sowie der pazifischen Palau-Inseln zum Tragen, von der nicht nur Heckel, sondern auch zahlreiche andere Künstler:innen des Expressionismus fasziniert sind. Das Bild dürfte die beschriebene Dachbodenwohnung des Paares zeigen. Riha, Heckels bevorzugtes Modell seit 1910, trägt Trainingskleidung, Heckel selbst scheint kostümiert. Sind die Formen bei Riha – mit Ausnahme der gekünstelt abgespreizten rechten Hand – „weiblich gerundet“, so erscheinen sie bei Heckel eckig und kantig. Heckel ist seiner Partnerin zugewandt, hält sie an der Taille und stützt zusätzlich ihr ausgestrecktes rechtes Bein in der Luft. Riha hingegen schaut aus dem Bild heraus – oder vielmehr in einen Spiegel –, um ihre Haltung zu kontrollieren. Ihr Fuß zeigt auf die Skulptur im Hintergrund, für die sie Modell gestanden haben könnte. RJ



## ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg (DE) – 1938 Frauenkirch-Waldboden bei Davos (CH)

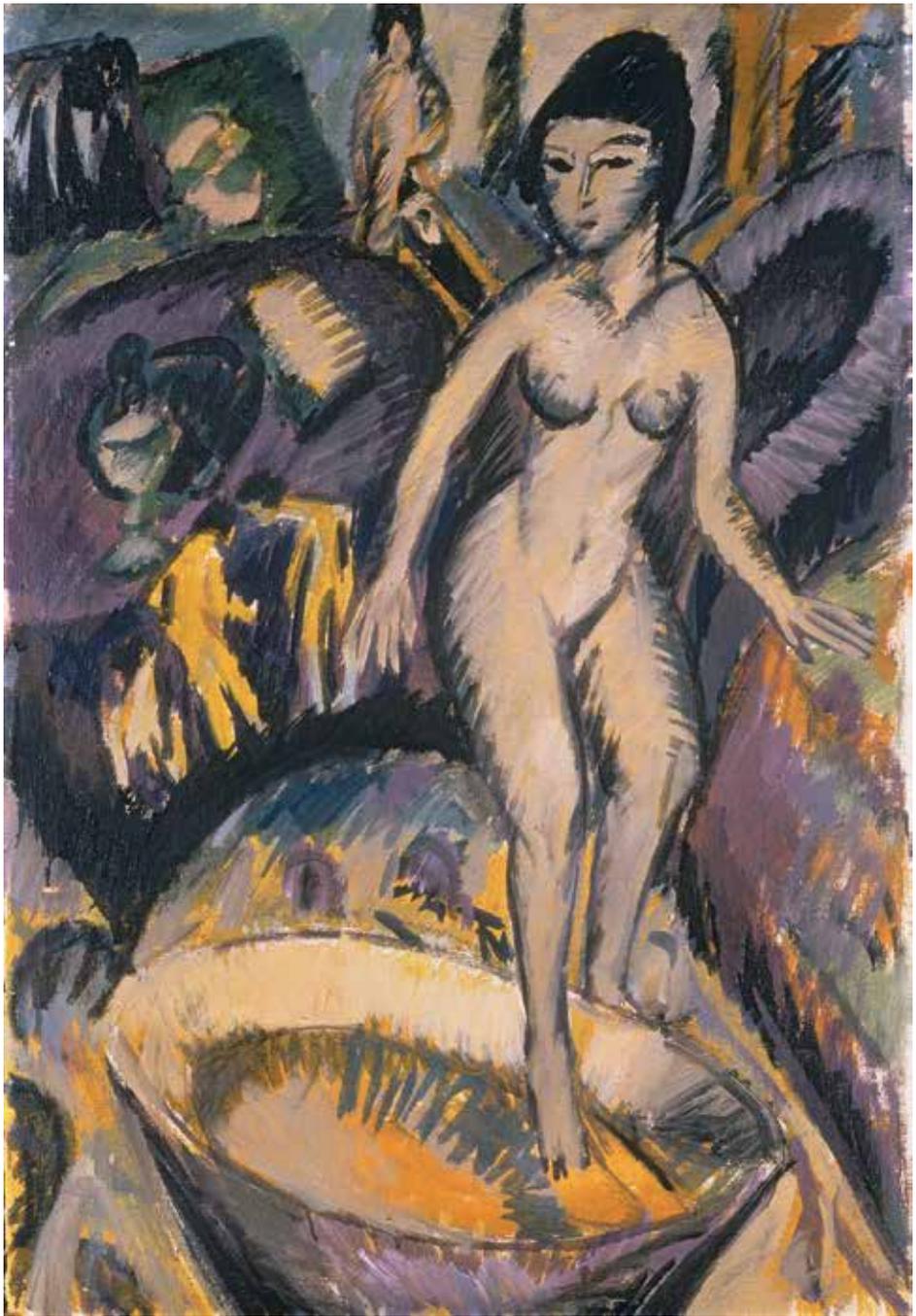
*Weiblicher Akt im Badezuber*

1912

Öl auf Leinwand, 96,4 × 64,5 cm

Erworben 1999

Zaghaft steigt eine Frau – möglicherweise Kirchners Lebensgefährtin, die Tänzerin Erna Schilling – in einen Badezuber; prüfend hält sie ihren Fuß ins Wasser. Sie steht auf nur einem Bein und hat, um das Gleichgewicht zu halten, die Arme leicht abgespreizt. Fragen wirft die Frisur der Frau auf: Hat sie die Haare hochgesteckt, oder trägt sie eine der gerade aufkommenden modernen Kurzhaarfrisuren, einen Bubikopf? Bei dem Ort, an dem sich die Frau befindet, dürfte es sich um Kirchners Atelier handeln, in dem es offensichtlich kein Bad, vielleicht nicht einmal eine Toilette gibt. Der Zuber ist mitten im Raum aufgestellt. Unter ihm sowie rechts daneben liegen Teppiche, rechts ist ein Sessel erkennbar. Im Rücken der Frau beginnt dann alles buchstäblich zu schwanken und zu stürzen: zwei einander zugewandte schemenhafte Gestalten links, darüber bzw. dahinter möglicherweise ein weiterer Teppich und – in „stürzender“ Perspektive – die Tastatur eines Klaviers. An der Rückwand des Raumes schließlich sieht man zwei achtlos abgestellte Bilder, dazu eine Skulptur – oder ist es nochmals die Frau, die gerade den Raum betritt? Mit dem Umzug der Brücke-Künstler 1911 von Dresden nach Berlin – Kirchner übersiedelt im Oktober in die deutsche Hauptstadt, Ende des Jahres folgen Erich Heckel (S. 40, 64) und Karl Schmidt-Rottluff – wandelt sich ihr Stil grundlegend. Sind die Dresdener Jahre von einem einheitlichen Brücke-Stil geprägt, so entwickelt in Berlin jeder Künstler seine eigene, individuelle Ausdrucksweise. Auslöser für diesen Wandel dürfte nicht zuletzt das Phänomen „Großstadt“ gewesen sein, mit dem sich besonders Kirchner auseinandersetzt. Nicht mehr die Landschaft und der Mensch im Einklang mit der Natur sind seine Themen, sondern die Stadt, deren Dynamik und Hektik. Auf der einen Seite faszinieren ihn die flüchtigen „Beziehungen“, die die Menschen eingehen, wie etwa die Kontaktaufnahme von Prostituierten und Freiern allein durch Blicke im Getümmel der Stadt. Auf der anderen stehen intime Szenen wie die der Frau, die in einen Badezuber steigt. Dieses Motiv steht im eklatanten Gegensatz zu dem Bild auf der Rückseite, das Kirchner einige Jahre zuvor in seiner Dresdener Zeit gemalt hat. Zu sehen ist dort – auf einem Sofa liegend und versunken in die Lektüre eines Buches – ein weiblicher Akt in den kräftigen Brücke-Farben. RJ



## KEES VAN DONGEN

1877 Rotterdam (NL) – 1968 Monte Carlo (MC)

*Comedia (Montparnasse Blues)*

1925

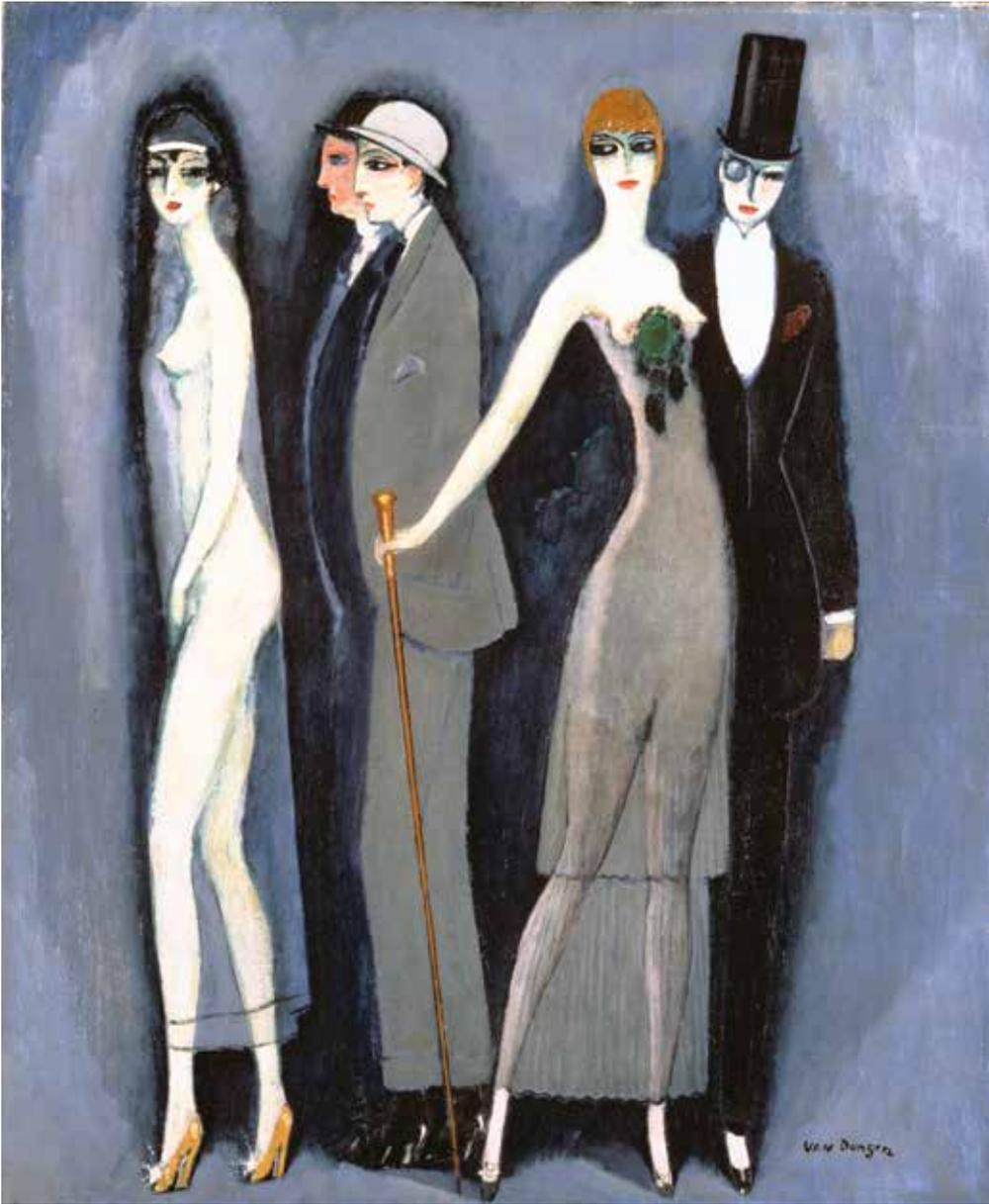
Öl auf Leinwand, 101 × 81,5 cm

Erworben 1999

*Comedia (Montparnasse Blues)* entsteht in der Blütezeit der europäischen Kunst, Kultur und Wissenschaft des 20. Jahrhunderts, den sogenannten Goldenen Zwanzigern. Zwar wirft die Weltwirtschaftskrise bereits ihre ersten Schatten voraus, diese werden aber zu meist ignoriert und verdrängt. Man ist offen für neue Trends des modernen Lebens, besonders in den Großstädten. Neue gesellschaftliche Rollen entstehen, vor allem die der berufstätigen, selbstbestimmten Frau.

Kees van Dongens Bild hat diesen Wandel zum Thema. Es herrscht Nachtclub- bzw. Blues-Stimmung, wie der Titel besagt. „Kunstseidene“ Mädchen, ein „Herr“ mit Monokel und Zylinder und „Angestellte“ in dunklen Anzügen schreiten bedächtig aneinander vorbei. Zwei Frauen in durchsichtigen Kleidern tragen modische Bubiköpfe und schauen sich aus den Augenwinkeln an. Ihre Brüste sind deutlich zu erkennen; bei der einen Frau scheinen sie durch das Kleid hindurch, bei der anderen sind sie unbedeckt. Die übrigen drei Personen bleiben in ihrem Geschlecht vage: Anzug und Melone, Zylinder und Smoking sind eindeutig männlich besetzte Kleidungsstücke; hochhackige Schuhe, die jede der Figuren trägt, sind hingegen weiblich konnotiert. Hinzu kommen leuchtend roter Lippenstift und auffällig geschminkte Augen. Den entscheidenden Hinweis gibt das Monokel, ein Erkennungszeichen lesbischer Frauen nicht nur im Paris der Zwischenkriegszeit. Deren Treffpunkt ist die bis zur Besetzung der Stadt durch die deutschen Truppen bestehende Bar „Le Monocle“ am Montparnasse.

Van Dongen startet seine Karriere als Zeichner für niederländische Magazine, bevor er 1899 nach Paris zieht. Aus dem politisch links orientierten Illustrator wird ein gefeierter Künstler des Fauvismus, einer Avantgarde-Bewegung der Moderne, zu der auch Henri Matisse mit seinem Frühwerk zählt. Van Dongen macht nicht nur wegen seiner Kunst von sich reden, sondern auch wegen seines Lebensstils. Zu seinen Atelierpartys kommen Filmstars, Politiker und berühmte Künstler. Szenen wie in *Comedia* sind hier durchaus vorstellbar. Van Dongen hat intensiven Kontakt mit dem Modedesigner Paul Poiret, von dem gesagt wird, er habe die Frauen vom Korsett befreit. Er arbeitet mit den Modellen in dessen Atelier und nimmt Poirets Kleider als Vorlage – eine mögliche Erklärung dafür, warum der Couturier Erstbesitzer dieses Bildes ist. CK



## MARC CHAGALL

1887 Witebsk (BY) – 1985 Saint-Paul-de-Vence (FR)

*Les amoureux*

Die Liebenden

1916

Öl auf Leinwand, 70 × 50 cm

Erworben 1996

Zärtlich beugt sich die Frau über den Mann. Sie hält ihn. Die Augen beider sind geschlossen, die Gesichter liegen aneinander, die Lippen berühren sich leicht – inniger, frei von jedem Wollen, ganz den Moment lebend, ist die Liebe zweier Menschen kaum darzustellen. Das Paar: Es sind der Maler Marc Chagall und seine Frau Bella Rosenfeld. Bella entstammt einer wohlhabenden jüdischen Witebsker Familie. 1909 lernen sie sich kennen. Noch im gleichen Jahr malt Chagall Bella zum ersten Mal. 1915 heiratet das Paar, im Jahr darauf wird die Tochter Ida geboren. Gemeinsam geht die Familie 1922 über Litauen nach Paris, das Chagall acht Jahre zuvor verlassen hatte. 1941 flieht die Familie ins US-amerikanische Exil, Bella stirbt dort 1944.

Nach einer künstlerischen Ausbildung in Witebsk und St. Petersburg erreicht Chagall – versehen mit dem Erlös aus dem Verkauf von zwei Bildern und einem kleinen Stipendium – im Spätsommer 1910 Paris. Für kurze Zeit bezieht er ein Atelier in der Nähe der Gare Montparnasse, wenig später eines im Künstlerhaus La Ruche (der Bienenkorb). Rasch fasst *le poète* (der Dichter), wie Chagall von seinen Mitbewohnern genannt wird, Fuß in Paris. Neben zahlreichen anderen Künstler:innen lernt er Robert Delaunay, den Hauptvertreter des Orphismus, einer Spielart des Kubismus (von frz. *orphique* – geheimnisvoll) kennen. Delaunay nimmt für kurze Zeit Einfluss auf Chagalls Malerei, der stark abgeschwächt noch in *Les amoureux* auszumachen ist. Im Sommer 1914 richtet der wichtige Berliner Kunsthändler und Verleger Herwarth Walden Chagall eine Einzelausstellung in seiner Galerie Der Sturm aus. Von der Ausstellung reist Chagall weiter nach Russland, wo ihn der Ausbruch des Ersten Weltkrieges an der Rückreise hindert. Chagall bleibt acht Jahre. Zwar gelingt es ihm 1922, seine in Russland entstandenen Bilder – darunter *Les amoureux* – auszuführen, doch sind die in Berlin und Paris zurückgelassenen Arbeiten verschwunden. Zahlreiche der verlorenen Werke malt Chagall aus dem Gedächtnis neu. Hierin kann ein Akt der Wiederaneignung der eigenen künstlerischen Vergangenheit wie auch der Selbstvergewisserung gesehen werden: Seine letztlich in der ostjüdischen Kultur, im Mystizismus und Religiösen wurzelnde Bildwelt behält Chagall zeitlebens bei (S. 72). RJ



## MARC CHAGALL

1887 Witebsk (BY) – 1985 Saint-Paul-de-Vence (FR)

*Couple au vase de fleurs*

Liebespaar mit Blumenvase

um 1955

Öl auf Leinwand, 64 × 75 cm

Erworben vor 1987

Marc Chagall malt *Couple au vase de fleurs* um 1955, als er längst seinen unverkennbaren Stil, in den naive ebenso wie expressive Elemente einfließen, gefunden hat und am Höhepunkt seiner Karriere steht. Er lebt mit der Russin Valentina Brodsky, die er 1952 geheiratet hat und liebevoll Vava nennt, in Saint-Paul-de-Vence in der Provence. Ida, seine Tochter aus erster Ehe, hat die beiden miteinander bekannt gemacht. Die neue Liebe beflügelt und inspiriert ihn.

Die duftige Komposition dominiert ein übergroßer, üppiger Blumenstrauß in einer vergleichsweise kleinen Glasvase. Links im Bild schwebt ein eng umschlungenes Liebespaar, ein Brautpaar, durch das geöffnete Fenster aus dem Zimmer in den nächtlichen Himmel hinaus. Sie hat wallendes dunkles Haar und trägt ein weißes Kleid mit weißen Strümpfen. Er ist in einen Frack gekleidet, dessen Schöße aus dem Fenster wehen. Sein Gesicht ist gelb wie der Mond. Ihre im Vergleich zu den Blumen kleine Körpergröße macht sie Elfen gleich. Unter ihnen liegen eine Fiedel und eine Obstschale mit Früchten. Tisch und Stuhl sind nur angedeutet. Alles ist in Blautöne getaucht und vermittelt eine nächtliche Stimmung, eine Traumvision, die man als sinnlichen Höhenflug einer Hochzeitsnacht interpretieren kann.

In Chagalls farbenfrohen Bildwelten verschwimmen Träume, romantische Fantasien und Erinnerungen an seine ärmliche Jugend in Witebsk im heutigen Belarus mit seiner aktuellen Lebenswelt. Seit seiner Hochzeit 1915 mit seiner ersten Ehefrau Bella durchziehen unzählige Motive mit Braut- und Liebespaaren Chagalls Œuvre, die er immer wieder mit Blumenbouquets und geschlossenen wie offenen Fenstern kombiniert. Man kann das harmonisch komponierte Meisterwerk als sehnsuchtsvoll-wehmütige Huldigung an die große Liebe zu seiner 1944 verstorbenen Frau Bella deuten und gleichzeitig als Hommage an seine aktuelle Liebe Valentina, die ihr langes schwarzes Haar tagsüber in einem Knoten aufgesteckt trägt. Die Blumen stehen für Lebensfreude und sind das klassische Geschenk unter Liebenden. In ihrer zarten Vergänglichkeit erinnern sie auch an den Lebenskreislauf aus Erblühen und Verwelken. In Chagalls Kosmos stehen sie zudem für Frankreich, das Land, in dem der Künstler nach eigenen Aussagen erstmals Blumenbouquets gesehen hat. VT



## ALFONS WALDE

1891 Oberndorf bei St. Johann in Tirol (AT) – 1958 Kitzbühel (AT)

*Auracher Kirche mit Hallerwirt*

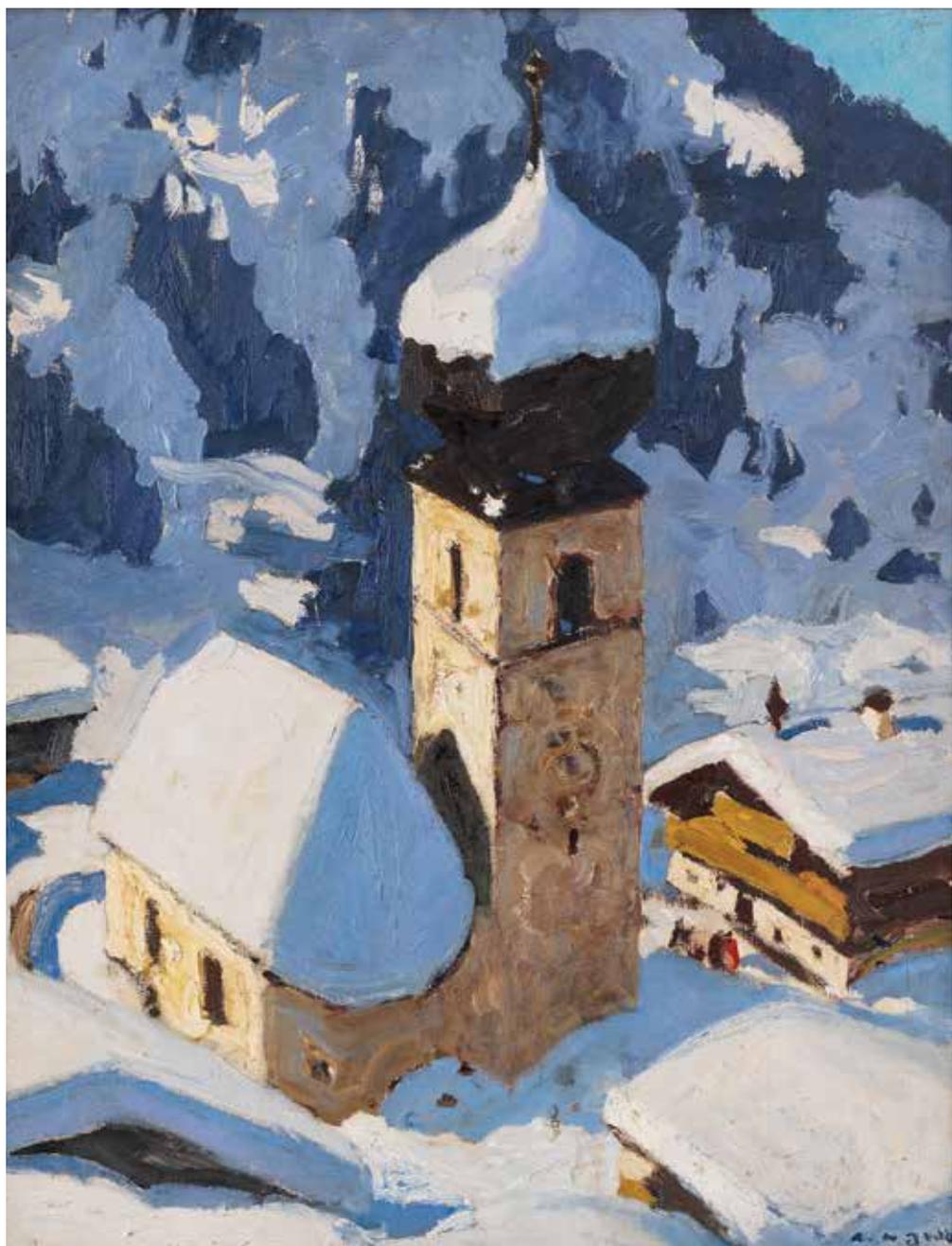
um 1928

Öl auf Leinwand, 100 × 78 cm

Erworben 2016

In steiler Aufsicht, wie im Vogelflug, zeigt Alfons Walde die kleine Kirche von Aurach südlich von Kitzbühel, leicht zu erkennen an ihrem hohen markanten Zwiebelturm. Die Landschaft und die tief verschneiten Gebäude liegen in gleißendem Mittagslicht: Selbst im Bild scheinen die Schneeflächen zu blenden. Im Kontrast zu ihnen steht der verschattete, eisig-blaugrau aufragende Berghang, der nur hier und da von der Sonne beschienen wird. Der Hang nimmt fast den ganzen Hintergrund ein, sodass vom Winterhimmel nur ein kleines Stück zu sehen ist. Den einzigen Farbakzent in dem Gemälde bildet das Rot des Umhangs oder Mantels, den eine der vor dem Hallerwirt stehenden schemenhaften Figuren trägt. Sonst kommen neben dem bereits erwähnten Blaugrau nur Weiß, Ocker und Braun in unterschiedlichen Schattierungen und Abtönungen vor.

Auf Wunsch des Vaters studiert Walde ab 1910 Architektur an der Wiener Technischen Hochschule, besucht aber auch Kurse im Akt- und Freihandzeichnen. Er lernt Gustav Klimt kennen und freundet sich mit Egon Schiele an, unter dessen künstlerischen Einfluss er gerät. Eigenständig entwickelt Walde in den 1920er-Jahren das Winterbild, zeigt neben Gebäude- und Ortsansichten auch verschneite Berglandschaften und Fasnachtsumzüge sowie Skifahrer beim mühsamen Aufstieg und bei eleganten Abfahrten. Als Vorlagen dienen ihm Skizzen und Fotografien. 1924 gewinnt Walde einen von der Tiroler Tourismusbehörde veranstalteten Wettbewerb zum Thema „Winterbild“. Zwei Jahre später entwirft er sein erstes Plakat, dem zahlreiche weitere für die Tirol-Werbung folgen. Waldes Winterbilder wie *Auracher Kirche mit Hallerwirt* sind bereits in den 1920er-Jahren gefragt. Sie entstehen in teils dichter Folge, wobei Walde die Motive häufig nur leicht variiert. Unternehmerisch geschickt, gründet Walde 1923 in Kitzbühel zudem einen Kunstverlag, in dem er farbige Reproduktionen und Postkarten seiner Gemälde herstellt und mit Erfolg vertreibt. Er wird regelrecht populär, was zu zahlreichen Nachahmungen und Fälschungen seiner Gemälde führt, gegen die Walde in den 1930er-Jahren gerichtlich vorgeht. RJ



## PAUL KLEE

1879 Münchenbuchsee (CH) – 1940 Muralto (CH)

*Geschwister*

1930

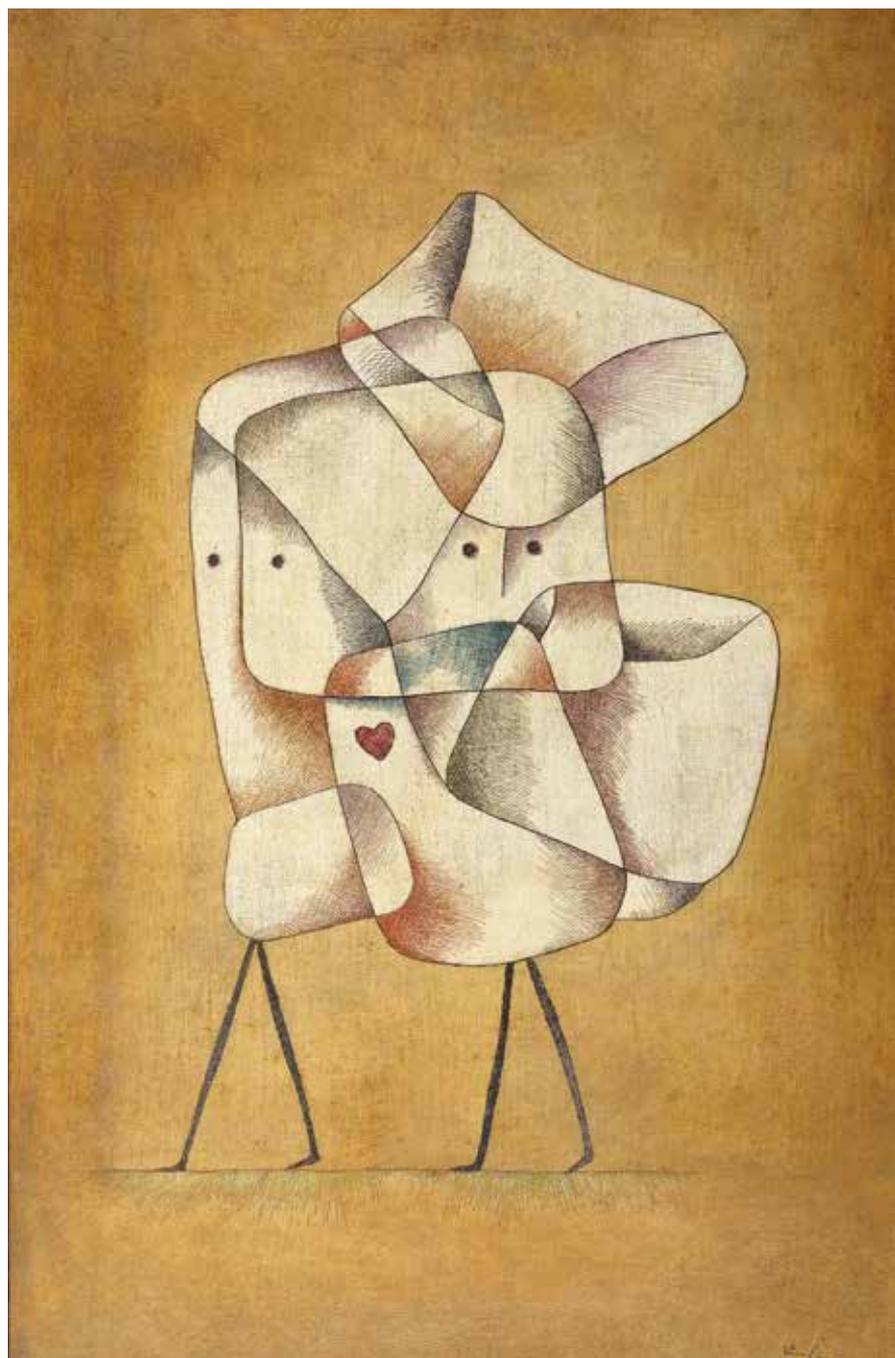
Aquarell und Öl auf kreidegrundierter Leinwand, 70,7 × 45,2 cm

Erworben 1996

Zwei ineinander verschmolzene Figuren – wie in einer innigen Umarmung sind deren Köpfe und Körper in Paul Klees Werk *Geschwister* zu einer Form geworden. In maximaler Reduktion markieren zwei darin erkennbare Augenpaare die beiden Gesichter, zwei dürre Beinpaare schreiten wie im Gleichschritt nebeneinander. Mittig befindet sich ein kleines rotes Herz als universell lesbares Zeichen der Liebe, beide Figuren teilen sich das lebensspendende Organ, was ihre Verbundenheit zusätzlich betont. Biografische Bezüge sind denkbar, Klee pflegt zeitlebens ein enges Verhältnis zu seiner älteren Schwester Mathilde. Das Sinnbild der Geschwisterliebe ist Teil einer ab dem Sommer 1929 entstehenden Werkgruppe, die durch sich überlappende Flächen und schraffierte Farbakzente sowie durch die Heiterkeit ihrer Protagonisten gekennzeichnet ist. Präzise Technik, gleichzeitig aber Leichtigkeit in der Linienführung sowie Klarheit und Witz der Bildsprache verleihen Klees Geschwisterpaar eine nahezu comichafte Wirkung. Die schwarzen Umrisslinien vermitteln in spielerischer Form das Empfinden von Nähe und familiärer Zugehörigkeit. In Klees Werk nehmen die Zeichnung und die Linie als das zugrunde liegende Gestaltungsprinzip eine zentrale Rolle ein. „Über den toten Punkt hinweggesetzt sei die erste bewegliche Tat (Linie)“,<sup>1</sup> hält Klee 1920 fest. Erst mit der Linie kommt für ihn Leben in die Kunst. Sie bildet nach seiner Auffassung den Ausgangspunkt für die Umsetzung aller Ideen. Poetisch vergleicht Klee die Entstehung einer Zeichnung mit einer Reise oder einem Spaziergang durch die freie Natur.

*Geschwister* entsteht 1930, zwei Jahre später greift der Künstler das Motiv der zwei Beinpaare, die gemeinsam einen Körper tragen, in dem Werk *Maske Furcht* unter gänzlich anderen Vorzeichen wieder auf. Die Heiterkeit ist dort der Beklemmung gewichen, die Figur verleiht der Angst angesichts der politischen Situation in Deutschland Ausdruck. 1932 ist das Jahr, in dem die NSDAP bei den Reichstagswahlen hohe Gewinne verzeichnet, der Rechtsruck unaufhaltsam geworden ist. Im darauffolgenden Jahr ist Klee, von den Nazis als „entarteter“ Künstler eingestuft, gezwungen, mit seiner Familie als Emigrant in die Schweiz zurückzukehren. VA

<sup>1</sup> Zit. nach Werner Hofmann, *Die Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen*, Stuttgart 1978, S. 419f.



## RENÉ MAGRITTE

1898 Lessines (BE) – 1967 Brüssel (BE)

*L'empire des lumières*

Das Reich der Lichter

1961

Öl auf Leinwand, 50 × 73 cm

Erworben 1999

Es ist ein paradoxes Bild: Während die Rückenfigur mit Hut sowie ein im Bildhintergrund liegendes Haus und die es umgebende Natur im Dunkeln liegen, erstrahlt darüber ein tagheller blauer Himmel. Die stärkste Lichtquelle allerdings sind die beleuchteten Fenster des Hauses. René Magritte spricht im Werktitel vom „Reich der Lichter“, und unzweifelhaft ist es die eigenwillige Lichtregie, die die Wirkung der irrationalen Szene beherrscht. Mit Bildwelten, in denen wiederkehrende Motive zum Einsatz kommen – ein Mann mit Hut, Wolken, Äpfel oder das „Bild im Bild“ –, gilt René Magritte als Meister des Rätselhaften. Seine Bilder will er trotz ihres mitunter stark narrativen oder symbolhaften Charakters nicht interpretiert oder decodiert wissen, vielmehr schafft er „unlösbar“ Bilder. Indem Magritte das Vertraute verfremdet sowie Menschen und Gegenstände in ungewöhnliche Kontexte setzt, schafft er einen Gegenentwurf zur Wirklichkeit. Körperliches und Mentales, Sichtbares und Unsichtbares, Lebendiges und Lebloses, Reales und Imaginäres gehen in seinen Bildwelten fließend ineinander über. Magritte stellt die Frage, was Wirklichkeit überhaupt bedeutet und ob nicht vielmehr von Wirklichkeiten gesprochen werden muss.

Magritte zählt neben Salvador Dalí zu den zentralen Figuren der surrealistischen Bewegung, anders als bei Dalí spielt das Unterbewusstsein der psychoanalytischen Lehre von Sigmund Freud aber keine Rolle in seiner Kunst. Auch stilistisch grenzt sich Magritte ab: Seine Bilder folgen einem präzisen illustrativen Ausdruck, der auf seine frühe Tätigkeit als kommerzieller Maler im Bereich der Werbung zurückgeführt werden kann. Magrittes Auffassung nach sind die Wahrnehmung und die Zuordnung dessen, was Wirklichkeit ist, eng verbunden mit dem Verhältnis von Bild, Sprache und Objekt. Eines seiner bekanntesten Werke, *La trahison des images* (Der Verrat der Bilder) von 1929, stellt eine Pfeife dar, die von der Aussage „Ceci n'est pas une pipe“ (Dies ist keine Pfeife) begleitet wird. Tatsächlich besteht darin kein Widerspruch: Weder die Darstellung einer Pfeife noch das Wort „Pfeife“ sind eine Pfeife. Nicht ohne Humor fordert Magritte die Betrachtenden heraus, indem er die konventionelle Definition und Darstellung von Realität aufbricht. VA



## JOAN MIRÓ

1893 Barcelona (ES) – 1983 Palma (ES)

*Trois femmes*

Drei Frauen

1935

Öl, Emaillefarbe und Sand auf Leinwand, 104,5 × 75 cm

Erworben 1996

Juli 1936: Mit dem Militäraufstand unter General Francisco Franco bricht der Spanische Bürgerkrieg aus. Im Kampf der „Republikaner“, der Anhänger der demokratisch gewählten Regierung Spaniens, gegen Francos rechtsgerichtete „Nationalisten“ erlebt das Land eines seiner dunkelsten Kapitel. Joan Miró flieht vor dem Krieg von Barcelona nach Paris, wo er Jahre zuvor bereits gelebt hat. Den Aufstieg des Faschismus in Europa der 1930er-Jahre verfolgt er mit großer Sorge. In Reaktion auf die Bedrohung durch den aufkeimenden Rechtsextremismus entsteht in den Jahren 1935 und 1936 die von ihm als *pinturas salvajes* bezeichnete Werkgruppe, seine „wilden Malereien“. Mit Darstellungen von entstellten Figuren sowie verzerrten, unheilvollen Landschaften dringen Themen wie Gewalt und Kampf in Mirós Malerei. Sie offenbaren die dunklen Empfindungen des Künstlers in Vorahnung einer globalen Katastrophe: „Ich hatte ein unbewusstes Gefühl für die drohende Katastrophe. Etwas wie der Schmerz in den Gliedern und das Ersticken und Würgen kurz bevor der Regen fällt. Es war mehr eine körperliche Empfindung als eine intellektuelle Wahrnehmung. Ich spürte eine Katastrophe, die bald kommen würde, aber ich wusste nicht, welche: es war der Spanische Bürgerkrieg und der Zweite Weltkrieg [...]“<sup>1</sup> Mirós „wilde Malereien“, denen auch *Trois femmes* von 1935 zuzuordnen ist, sind gekennzeichnet durch die Verdüsterung der Motive und Farben. Bereits im Sommer 1934 setzt ein drastischer Wandel in seinen Bildwelten ein. Mirós Figuren verlieren jene Leichtigkeit, die das universelle, auf reduzierte Zeichen aufbauende Formenvokabular seines Werkes der vorangegangenen Jahre charakterisiert. So sind die Gesichter und Körper der „drei Frauen“ deformiert, sie scheinen unter der Einwirkung von Gewalt zu stehen, Organe und Extremitäten wirken wie aus den Körpern herausgerissen. Der Künstler, der zunehmend mit der Beschaffenheit des Malgrunds experimentiert, mischt dem Schwarz der zentralen Figur Sand bei, was ihr eine plastische Materialität und zusätzliche Schwere verleiht. Mirós *Trois femmes* sind Protagonistinnen einer Welt, die sich unaufhaltsam ihrem Untergang nähert. VA

<sup>1</sup> Zit. nach: Walter Erben, „Die Lust mitzuspielen“, in: ders., *Joan Miró 1893–1983. Mensch und Werk*, Köln 1988, S. 51–83, hier S. 80.



## FERNAND LÉGER

1881 Argentan (FR) – 1955 Gif-sur-Yvette (FR)

*Natur morte, fond bleu (à l'étoile)*

Stilleben, blauer Hintergrund (mit Stern)

1937

Öl auf Leinwand, 113 × 150,5 cm

Erworben 1999

Fernand Légers Stilleben kommt ohne die üblichen Requisiten wie kunstvoll arrangierte Bücher, Gläser, Teller, Blumen oder andere Lebensmittel aus. Es setzt sich vielmehr aus abstrakten Elementen zusammen, die der Künstler im Spannungsfeld von natürlichen, organischen Formen und einer industrialisierten, technisierten Umgebung entwickelt. Selbst der Stern links, der im Titel genannt wird, ist in seiner Formensprache deutlich abstrahiert. Der blaue Hintergrund bedeckt die Leinwand nur teilweise, die bunten Farbflächen heben sich plakativ davon ab. Sie sind monochrom gehalten und klar voneinander abgegrenzt. Léger verzichtet zudem auf eine perspektivische Darstellung. Frei von räumlicher Tiefe kommt das Arrangement ohne Standfläche aus, die verschiedenen Komponenten sind zweidimensional, bleiben ohne Verankerung. Durch das Verschwinden der Standfläche im Stilleben werden die Einzelteile mit einer anderen Wertung versehen: Sie stehen autonom für sich. Léger verfolgt mit seiner Kunst eine Neuordnung der Wirklichkeit und setzt – wie bei dem dargestellten Stern – Gegenstände und Figuren aus unterschiedlichen Formen zusammen. Neben figurativen Werken, in denen Menschen, Pflanzen oder Gegenstände oftmals aussehen wie aus Röhren und Zylindern zusammengesetzt, nehmen Stilleben einen wichtigen Teil in Légers Œuvre ein. Im Laufe seiner künstlerischen Entwicklung werden diese abstrakter und entfernen sich zunehmend von einer klassischen Auffassung des Genres.

Léger wächst als Sohn eines Viehhändlers in der Normandie auf. Besonders prägend für den Künstler ist die Zeit des Ersten Weltkrieges. Als Soldat kämpft er unter anderem in den Schützengräben von Verdun und stirbt beinahe bei einem deutschen Senfgasangriff. Er kommt mit Arbeiter:innen und der einfachen städtischen Bevölkerung in Berührung, die ihn in ihrem Umgang mit schwierigen Lebensumständen inspirieren. Von da an thematisiert er sie immer wieder in seinen Werken. Im Nationalsozialismus als „entarteter“ Künstler eingestuft, flieht Léger nach New York, bei seiner Rückkehr 1945 tritt er der Kommunistischen Partei Frankreichs bei. Sein politisches und soziales Engagement prägt seine Kunst, die er für alle Menschen verständlich und zugänglich machen will. So hängt er 1950 sein monumentales Werk *Die Konstrukteure* in der Cafeteria der Renault-Autofabrik nahe Paris auf. AW



## PABLO PICASSO

1881 Málaga (ES) – 1973 Mougins (FR)

*Femme à la couronne de fleurs*

Frau mit Blumenkranz

1939

Öl auf Leinwand, 53,9 × 32,2 cm

Erworben 1997

Pablo Picasso porträtiert mit *Femme à la couronne de fleurs* seine langjährige Geliebte Marie-Thérèse Walter. Das Entstehungsdatum „18. Juni 1939“ ritzt er mit dem Pinselstiel in die noch feuchte Farbschicht und signiert mit „Picasso“. Das Porträt zeigt Picassos unverwechselbaren Stil. Die Figur ist in den Details auf das Notwendigste reduziert und aus autonomen Farbflächen ohne Modulierung oder Schattensetzung vor einem gelben Hintergrund im Profil angelegt. Den Künstler beschäftigt die gleichzeitige Darstellung von Profil- und Frontalansicht. Picasso malt, angeregt unter anderem durch Kinderzeichnungen, beide Augen, beide Nasenlöcher, beide Brüste und damit auch die in einem Profil eigentlich nicht sichtbaren Bereiche. Die Farben trägt er pastos auf, den Pinsel führt er teils wie einen Zeichenstift. Picasso abstrahiert, bleibt aber stets gegenständlich.

Walter und Picasso begegnen sich erstmals im Januar 1927 in den Galeries Lafayette in Paris. Damals ist er noch mit der russischen Tänzerin Olga Chochlowa verheiratet, der gemeinsame Sohn Paulo ist fünf Jahre alt. Walter wird sein Modell, seine heimliche Geliebte und 1935 die Mutter ihrer gemeinsamen Tochter María de la Concepción, kurz Maya genannt. Erst mit ihrer Geburt trennt sich Picasso von Chochlowa, bleibt aber bis zu ihrem Tod 1955 mit ihr verheiratet. Als das Porträt entsteht, führt Picasso bereits seit zwei Jahren eine Beziehung mit der Fotografin Dora Maar, eigentlich Henriette Theodora Markowitch. Die in Frankreich schulfreien Donnerstage und Sonntage verbringt er jedoch mit Walter und Maya. Zwischen Walter und Maar herrscht große Rivalität. Picasso kann sich nicht zwischen ihnen entscheiden – und entscheidet, sich nicht zu entscheiden. Er genießt den Kampf der Frauen um seine Gunst.

Von beiden Geliebten entstehen Porträtserien, in denen Picasso auf ihre unterschiedlichen Charaktere mit unterschiedlichen Farbsetzungen reagiert. Die blonde, liebevolle, sanftmütige Walter malt er wie in vorliegendem Gemälde in der Regel in helleren, fröhlicheren Farben und die dunkelhaarige, temperamentvolle und selbstbestimmte Maar in kräftigen, kontrastreicheren Tönen. Marie-Thérèse Walter, die sich 1977 in Juan-les-Pins das Leben nimmt, ist durch Hunderte von Zeichnungen und zig Porträts in Picassos Œuvre bis heute präsent. VT



## PABLO PICASSO

1881 Málaga (ES) – 1973 Mougins (FR)

*Plante de tomate*

Tomatenpflanze

1944

Öl auf Leinwand, 73 × 91,5 cm

Erworben 1999

Pablo Picasso malt *Plante de tomate* während des Zweiten Weltkrieges, als Paris von deutschen Truppen besetzt ist. Auf der Rückseite datiert er das Gemälde mit 4. August 1944. Schon am Vortag hat er das gleiche Motiv gemalt und an den nachfolgenden Tagen entstehen weitere Versionen. Die grüne Pflanze mit ihren rot leuchtenden Früchten ist in dieser trostlosen Zeit eine Metapher seines inneren Widerstandes und ein Symbol seiner Hoffnung auf bessere Zeiten.

Picasso bleibt während der vierjährigen Besatzungszeit in Paris und malt Stilleben von Alltagsgegenständen, die auf die Entbehrungen in der besetzten Stadt anspielen. Viele Pariser:innen ziehen Gemüse an ihren Fenstern, um der schlechten Versorgung entgegenzuwirken. Der mit Picasso befreundete Fotograf Brassai schreibt in seinen *Erinnerungen* am 16. Juni 1944 von zwei Töpfen mit reifenden Tomaten in Picassos Atelier, von denen dieser Zeichnungen und Gouachen angefertigt habe. Während der Pariser Straßenkämpfe im August 1944 zieht Picasso zu seiner Geliebten Marie-Thérèse Walter und der gemeinsamen Tochter Maya an den Boulevard Henri-IV. An Walters Fenstern stehen ebenfalls Tomatenpflanzen.

Das Stilleben gehört zu einer kleinen Werkgruppe aus neun Ölgemälden, die im Juli und August 1944 entstehen. Picasso wählt für alle die gleiche Bildgröße, wechselt aber zwischen Hoch- und Querformat. Das Motiv ist immer eine Tomatenpflanze vor einem Fenster, das geöffnet oder geschlossen ist. In der vorliegenden Version steht das Fenster weit offen, die Pflanze mit ihren organischen Arabesken ist vor einem blauen Sommerhimmel zentral ins Bild gesetzt und von grauen und schwarzen Elementen der Fassade eines Großstadthauses flankiert. Diese löst Picasso ebenso wie den Topf kubistisch auf. Die üppig gewachsene Pflanze mit ihren reifen roten und nachwachsenden grünen Tomaten, den ausgebreiteten Trieben und saftig grünen Blättern bietet der Tristesse in der besetzten Großstadt Paroli.

Picasso, der kurz nach der Befreiung von Paris am 24. August 1944 wieder in sein Atelier in der Rue des Grands-Augustins zurückkehrt, begreift sich als Revolutionär, der den Kampf mit Pinsel und Farbe führt. Noch im selben Jahr tritt er der Kommunistischen Partei Frankreichs bei, deren Mitglied er bis zu seinem Tod bleibt. VT



## JEAN FAUTRIER

1898 Paris (FR) – 1964 Châtenay-Malabry (FR)

*Tête d'otage no. 3*

Geiselnkopf Nr. 3

1944

Öl auf Pergament auf Leinwand, 55 × 46,3 cm

Erworben 1997

Frankreich, Zweiter Weltkrieg: Ab Oktober 1943 ist das ganze Land durch die Nationalsozialisten besetzt. Literaten, Intellektuelle und Künstler positionieren sich und geben dem Widerstand gegen politische Repressionen, Unrecht und Verbrechen eine Stimme. Sie vernetzen sich und publizieren im Untergrund literarische Texte und Zeitschriften, Tausende Flugblätter mit Paul Éluards Gedicht *Liberté* (Freiheit) werden 1942 mit Fliegern der Royal Air Force über Frankreich abgeworfen. Als aktives Mitglied der Résistance, der französischen Widerstandsbewegungen, engagiert sich auch der Künstler Jean Fautrier. Seine Werkserie *Otages* (Geiseln), entstanden zwischen 1943 und 1945, gilt als bedeutender künstlerischer Ausdruck des Aufbegehrens. Die Werke sind den im Zuge von Vergeltungsschlägen durch die Nazis ermordeten Menschen gewidmet: Als die Häufigkeit und Anzahl der Attentate der Résistance zunehmen, führen die deutschen Besatzer ab 1941 mit ihrer Geiselpolitik radikale Maßnahmen ein. So bestimmt die Wehrmacht für alle sich in Frankreich in Haft befindlichen Personen den Geiselstatus und legt als Vergeltung für jeden getöteten deutschen Soldaten die Hinrichtung von 50 bis 100 Geiseln fest. Fautrier zeigt diese Geiseln fragment- und maskenhaft, ihrer Menschlichkeit und Individualität beraubt, im Zustand des Todes.

1943 wird Fautrier kurzzeitig von der Gestapo inhaftiert, kann aber im April 1944 durch das Einwirken des mit ihm befreundeten Schriftstellers Jean Paulhan in einer psychiatrischen Klinik bei Châtenay-Malabry in der Nähe von Paris unter dem falschen Namen Jean Faron untertauchen. Er richtet sich in einem Gebäude auf dem Krankenhausgelände ein Atelier ein, wo ein Großteil der *Otages* entsteht. In einem Waldstück unweit der Klinik kommt es zu Erschießungen von Geiseln. Nach Ende des Krieges, mit Wiederaufnahme des kulturellen Lebens, werden Ausstellungen von Fautriers Werken zu wichtigen Referenzen in der Orientierung einer neuen politisch-intellektuellen Szene. Der Kunstkritiker Pierre Restany beschreibt die *Otages* als Ausdruck von „Wut, Angst, Hass und Ohnmacht“, aber auch als Zeichen „menschlicher Solidarität“. André Malraux, Schriftsteller, ehemaliger Widerstandskämpfer und zukünftiger Kulturminister Frankreichs, hebt deren Bedeutung als Mahnmal für die Toten des Zweiten Weltkrieges hervor. VA



## JEAN DUBUFFET

1901 Le Havre (FR) – 1985 Paris (FR)

*Hommes et arbres somnambuliques*

Schlafwandelnde Menschen und Bäume

1945

Öl, Sand und Kitt auf Leinwand, 96,5 × 161,5 cm

Erworben 1996

Menschen, Bäume, ein Haus, mit nur wenigen Strichen in die dick aufgetragene Farbschicht gekratzt – auffallend rudimentär tritt Jean Dubuffets Werk *Hommes et arbres somnambuliques* in Erscheinung. Vorherrschende malerische Konventionen ablehnend, hat der Künstler die Bedeutung von Farbe und Form abgesetzt – stattdessen wird hier das Material bestimmend. So experimentiert er mit der Dicke und Pastosität des Farbauftrags, überlagert Farbschichten und vermischt sie in ihren unterschiedlichen Trocknungsgraden. Er mengt der Ölfarbe kunstferne Materialien wie Sand und Kitt bei und schafft damit Volumen, was die reliefartige Oberflächenstruktur der Malerei zusätzlich verstärkt. In die entstandene Farbmasse ritzt und schabt er seine Motive, die in ihrer Einfachheit an Kinderzeichnungen erinnern. Dubuffet verfolgt hier augenscheinlich ein Gegenmodell: Er verzichtet gänzlich auf erlernte Techniken und wählt einen ungezwungenen, freien Arbeitsprozess. *L'art brut préféré aux arts culturels* titulierte er 1949 eine seiner ersten theoretischen Schriften und spricht sich darin für eine „rohe Kunst“ aus, die er den „kulturellen Künsten“ vorzieht, eine Kunst, deren Urheber:innen alles „aus ihrem eigenen Inneren holen und nicht aus den Schubladen der klassischen Kunst oder der Kunststrichtung, die gerade in Mode ist“.<sup>1</sup>

Dubuffet entscheidet sich erst im Alter von 41 Jahren, während der Besetzung von Frankreich durch die Nationalsozialisten, sich gänzlich der Kunst zu widmen. Bereits während dieser Zeit verschreibt er sich einer naiven, antiakademischen und anticlassizistischen Formensprache und nimmt so eine bewusste Gegenposition zu der von den Nazis propagierten Kunst ein. Deren Ideologie, die aufbaut auf der Hegemonie des überlegenen „Eigenen“ gegenüber dem unlebenswerten „Anderen“, wird Dubuffet seine Anerkennung des „Anderen“ entgegensetzen. Aus diesem künstlerischen Widerstand entwickelt sich die geistige Grundlage seiner Art brut. Während einer Reise durch die Schweiz im Juli 1945 besucht Dubuffet psychiatrische Kliniken und Gefängnisse. Die intensive Beschäftigung mit der Kunst psychisch kranker Menschen bestärkt ihn nachhaltig in seiner Überzeugung, der Mensch müsse sich von seinem kulturellen Erbe befreien, um eine neue, revolutionäre Kunst zu schaffen. VA

1 Zit. nach Gerd Presler, *L'art brut. Kunst zwischen Genialität und Wahnsinn*, Köln 1981, S. 165.



## LUCIAN FREUD

1922 Berlin (DE) – 2011 London (GB)

*Girl in a White Dress*

Mädchen in weißem Kleid

1947

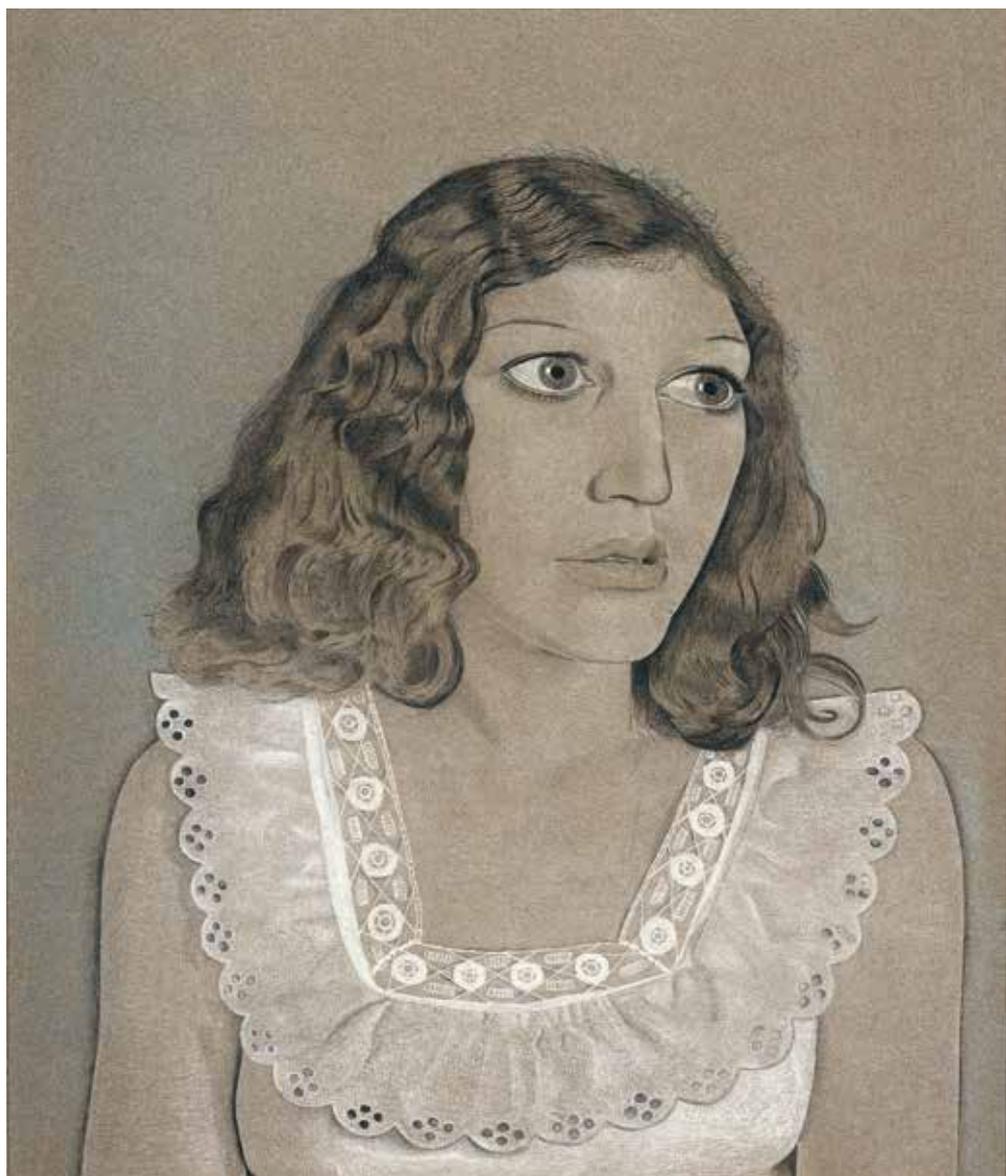
Farb- und Bleistift auf Papier, 57 × 48 cm

Erworben 1996

Eine „obsessive Aggressivität“ attestiert sich Lucian Freud im Rückblick auf seine frühen Porträts: „Ich habe direkt vor dem Modell gesessen und es angestarrt. Das konnte für uns beide unangenehm werden.“<sup>1</sup> Selbst seine erste Frau Kitty Garman bleibt – wie in *Girl in a White Dress* – davon nicht verschont. 1947, ein Jahr vor ihrer Heirat, stellt Freud sie in einem mädchenhaften weißen Kleid mit Rüschenkragen dar. Fast erschrocken, mit großen, weit geöffneten Augen schaut sie aus dem Bild heraus, den Mund leicht geöffnet, die Augenbrauen gezupft. Der Blick ist starr, die Pupille des linken Auges kreisrund, die des rechten hingegen unregelmäßig geformt. Jedes Lidhärchen ist einzeln gezeichnet. Nichts entgeht Freuds geradezu analytischem Blick, jedes Detail des Gesichts ist von gleicher Bedeutung und wird entsprechend wiedergegeben. Doch Kitty Garman fühlt sich sichtlich unwohl, weicht dem starrenden Blick ihres zukünftigen Mannes aus, wirkt nervös und misstrauisch, wie einem „visuellen Verhör“ ausgesetzt. Dies gilt auch für die Porträts, die Freud im gleichen und den folgenden Jahren von seiner Frau malt. Stets ist sie im Bildtitel als „Girl“ bezeichnet, nie mit ihrem Namen, so in *Girl in a Dark Jacket* (Mädchen in einer dunklen Jacke), *Girl with a Kitten* (Mädchen mit einem Kätzchen) oder *Girl with Roses* (Mädchen mit Rosen). Für die beiden zuletzt genannten Gemälde dürfte *Girl in a White Dress* als Vorzeichnung gedient haben.

Lucian Freud, Enkel von Sigmund Freud, dem Begründer der Psychoanalyse, ist vor allem für seine großformatigen Aktdarstellungen von Männern wie von Frauen bekannt, entstanden insbesondere ab den 1980er-Jahren. So wie Francis Bacon in Henrietta Moraes (S. 136), findet Freud in Leigh Bowery und dessen Freundin Sue Tilley zwei Modelle, die er immer wieder ruhend oder schlafend malt. Neben der Vorliebe für einzelne Modelle verbindet beide Künstler eine jahrzehntelange Freundschaft. Beide malen zudem ausschließlich gegenständlich beziehungsweise figurativ, was sie wiederum mit Georg Baselitz und Alex Katz verbindet (S. 146, 184): Ein, wenn nicht *das* zentrale Thema der vier genannten Künstler ist der Mensch. RJ

<sup>1</sup> Michael Auping, „Freud aus amerikanischer Sicht“, in: *Lucian Freud. Porträts*, Ausst.-Kat., München/London/New York 2012, S. 37–55, hier S. 41.



## SERGE POLIAKOFF

1900 Moskau (RU) – 1969 Paris (FR)

*Composition rouge bleu jaune blanc*

Komposition Rot Blau Gelb Weiß

1955

Öl auf Leinwand, 116 × 86 cm

Erworben 1996

Drei rote und ein gelbes gezacktes Feld drängen von den Ecken zur Bildmitte hin vor. Zusammen mit weiteren, teils gerundeten, teils gezackten Formen fassen sie zwei längliche Elemente ein: Sie bilden das Rückgrat von Serge Poliakoffs abstrakter Komposition *Rouge bleu jaune blanc*. Auch diese länglichen Elemente sind an den Außenseiten gezackt, weisen aber an ihren Kontaktstellen eine gerade Kante auf, sind also nicht miteinander verzahnt. An dieser Stelle könnten die Elemente auseinandergleiten – wären sie nicht mit den übrigen Formen unverrückbar verkeilt. Ein zweiter wichtiger Aspekt in dem Werk ist die Farbe: Die Formen entstehen allein dadurch, dass Farbflächen unvermittelt aneinanderstoßen, ohne trennende Linien oder Grate. Poliakoff ist der Überzeugung, dass jede Form zwei Farben hat, eine innere und eine äußere. Aus diesem Grund legt er Farben übereinander, wobei – wie in *Rouge bleu jaune blanc* zu beobachten – die untere durch die obere Schicht hindurchscheint. Farbe ist bei Poliakoff somit gleichbedeutend mit Form, die er zu ebenso dynamischen wie „musikalischen“ Bildkompositionen verschränkt: Poliakoffs Werke sind „optische Klangteppiche“, deren Strukturen „komplex und verblüffend einfach zugleich“ sind.<sup>1</sup>

Mit dem Sturz des zaristischen Regimes 1917 flieht Poliakoff aus Russland. Auf abenteuerlichen Wegen mit Stationen in Kiew, Tiflis, Istanbul, Sofia, Belgrad, Venedig, Köln und Berlin erreicht er 1923 Paris, wo er seinen Lebensunterhalt als Gitarrist in einem Nachtclub sowie durch kleinere Rollen in Theater und Film verdient. 1927 beginnt Poliakoff, sich intensiv mit Mathematik und Metaphysik zu beschäftigen, wenig später auch mit Kunst. Neben starkfarbigen russischen Volksszenen entstehen ab 1937 erste abstrakte Kompositionen. Konsequenter – auch in der Besatzungszeit, während der Poliakoff mit seiner Frau und dem gemeinsamen Sohn in Paris bleibt – verfolgt er seinen Weg in die Abstraktion. Künstlerischer Erfolg stellt sich Ende der 1940er-Jahre ein. Fortan ist Poliakoff nicht mehr auf Gelegenheitsjobs für seinen Lebensunterhalt angewiesen. RJ

<sup>1</sup> Nils Ohlsen, „Serge Poliakoff. Architekt einer bildnerischen Poesie“, in: *Serge Poliakoff. Retrospektive*, Ausst.-Kat., München 2007, S. 29–33, hier S. 32.



## KAREL APPEL

1921 Amsterdam (NL) – 2006 Zürich (CH)

*Dog and Fish*

Hund und Fisch

1951

Öl und Kreide auf Leinwand, 80 × 80 cm

Erworben 1995

Ein gut gelaunter Hund ohne Ohren und ein übermütiger Fisch kreuzen ihre Wege. Der Hund stolziert, ein wenig so, als hätte er ein fröhliches Lied auf den Lippen, nach links; der Fisch fliegt in Gegenrichtung im hohen Bogen darüber und steht – erkennbar an seiner Rückenflosse – kopf. Pastos aufgetragenes Grau, Blau und Gelb sind die bestimmenden Farben. Rotorange Linien umranden beide Tiere und grenzen sie gegen den hellen Malgrund ab. Hund und Fisch bilden eine Einheit, die durch die sich wiederholenden formalen Elemente wie Striche und Kreise entsteht, aber auch dadurch, dass sie gemeinsam fast die gesamte Bildfläche ausfüllen. Aufgrund des quadratischen Formates könnte man versucht sein, das Bild um 180 Grad zu drehen, sodass der Fisch unten richtigerum schwimmt und der Hund über ihm einen Salto in der Luft schlägt. Aber der Künstler hat sein Werk oben links signiert und damit die Leserichtung vorgegeben. Es ist eine kindliche Sichtweise auf die Welt der Tiere, die Karel Appel hier im großen Wurf nachempfindet. Die Anzahl der Hundebeine stimmt, doch sind sie alle verschiedenen, „laufen“ in unterschiedliche Richtungen und sind anatomisch nur ungefähr richtig gesetzt. Der Körper selbst hat etwas Flügelartiges und erinnert an einen Schmetterling, während der Kopf verdächtig menschelt.

Entstanden ist das Gemälde im letzten Jahr des Bestehens der Künstlergruppe CoBrA, die 1948 in Paris als Gegenbewegung zum Surrealismus, wie ihn etwa René Magritte (S. 78) vertritt, gegründet wird. Karel Appel, Christian Dotremont, Asger Jorn, Constant, Corneille (S. 98) sowie der belgische Dichter und Maler Joseph Noiret treffen sich im Café „Le Notre Dame“, um ihre Vorstellung einer progressiveren Kunstausrichtung zu manifestieren. Der Name CoBrA ist ein Kunstwort, zusammengesetzt aus den Anfangsbuchstaben der Herkunftsstädte der Gründungsmitglieder: *C*openhagen, *B*rüssel und *A*msterdam. Sie verbindet neben einer stilistischen vor allem eine inhaltliche Abkehr vom tradierten Bildkanon unter Einbeziehung naiver, spontaner und „rauer“ Ausdrucksformen. Seit seiner Reise durch das zerstörte Nachkriegsdeutschland beschäftigt sich Appel mit dem Thema der „fragenden Kinder“ und ihrer Sicht auf die Welt, wie sie sich in *Dog and Fish* zeigt. CK



## CORNEILLE

1922 Lüttich (BE) – 2010 Auvers-sur-Oise (FR)

*Ohne Titel*

1958

Öl auf Leinwand, 49,5 × 73,2 cm

Erworben 1995

1958 entsteht eine Reihe von Gemälden, die Corneille vermutlich an der Küste der Bretagne malt. Einige tragen Titel wie *Ivresse de la mer* (Meeresrauschen) oder *Jeune paysage* (Junge Landschaft). Formal stehen sie dem unbetitelten Werk aus der Heidi Horten Collection sehr nahe. Zeigt es eine farbenfrohe, hügelige Landschaft oder doch den Flutsaum vor der roten Abendsonne? Es bleibt abstrakt, was uns Corneille vor Augen führt. Das Gemälde strahlt eine sommerliche Leichtigkeit aus, die vor allem durch die Farbigkeit geprägt ist. Die schwarzen Umrisslinien fördern diesen Eindruck. Sie dienen dazu, das Spektrum der Imagination zu erweitern und die Vorstellungskraft der Betrachter:innen herauszufordern.

Corneille ist wie Karel Appel Mitbegründer von CoBrA. Beide verbindet eine lange Freundschaft, die 1940 an der Rijksakademie van beeldende kunsten in Amsterdam ihren Anfang nimmt. Sie studieren in Zeiten des Krieges, in einer besetzten Stadt. Diese Phase ist für Corneille prägend. Seine Vorstellungen einer freien, unabhängigen Ausdrucksweise verbinden ihn mit anderen international agierenden Künstler:innen der Zeit. Anders als etwa Picasso (S. 86) geht es ihm nicht um das Aufzeigen und die Verarbeitung von Kriegsereignissen, sondern um die Schaffung von Gegenbildern. Wie zuvor die Expressionisten setzen die CoBrA-Mitglieder den noch gegenwärtigen Bildern, die der Krieg in ihren Köpfen hinterlassen hat, einen von Regeln und der Last der Erinnerungen freien Stil entgegen. Sie orientieren sich vielmehr an Kinderzeichnungen und Darstellungen exotischer Unberührtheit.

Das vorliegende Gemälde entsteht ein Jahr vor Corneilles erster Teilnahme an der documenta II 1959 in Kassel. Neben den CoBrA-Künstlern ist dort auch Paul Klee (S. 76) vertreten, der für Corneille ein wichtiger Impulsgeber ist. In der Sammlung befinden sich auch Werke von Klee. Die Heidi Horten Collection ist damit im Besitz eines spannenden Konvolutes, an dem sich die Kontinuität der avantgardistischen 1920er- und 1930er-Jahre hin zur Abstraktion der unmittelbaren Nachkriegszeit und der 1960er-Jahre nachverfolgen lässt. CK



## JOSEF ALBERS

1888 Bottrop (DE) – 1976 New Haven (CT, US)

*Homage to the Square: Blue Mirage*

Hommage an das Quadrat: Blaues Wunder

1959

Öl auf Masonit, 102 × 102 cm

Erworben 1995

Übereinandergelegte Quadrate in unterschiedlichen Größen und Farben – in seinem mehr als zweitausend Einzelarbeiten umfassenden Werkkomplex mit dem Titel *Homage to the Square* folgt Josef Albers einer ebenso simplen wie stringenten Formel des Bildaufbaus. Er setzt Farbe als autonomes Gestaltungsmittel ein und stellt sich damit gegen einen herkömmlichen Malprozess, der einen persönlichen Duktus des Künstlers sichtbar macht. Albers verwendet industriell gefertigte Farbe, die er unvermischt direkt von der Tube auf den Malgrund aufträgt und mit einem Malmesser verteilt. Die Produktnummern der jeweiligen Farben notiert er akribisch auf der Rückseite seiner Gemälde. Anders als es der Titel der Reihe vermuten lässt, ist weniger die geometrische Form zentraler Inhalt der Werke, sondern die Untersuchung, welche Wirkung die eingesetzten Farben entfalten. Entscheidend für Albers ist dabei die grundlegende Erkenntnis, dass Farbe „das relativste Medium in der Kunst“<sup>1</sup> ist. So belegen Albers' Kompositionen die Diskrepanz zwischen den physikalischen Eigenschaften der jeweiligen Farbe und ihrer Wahrnehmung im Verhältnis zu anderen Farben.

Begleitend zu seinem bildnerischen Werk verfasst Albers die Publikation *Interaction of Color*, eine „Schule des Sehens“, die – als Lehrmittel für Künstler:innen, Pädagog:innen und Studierende gedacht – einen Meilenstein in seiner lebenslangen Erforschung und Lehre der Farbe darstellt. Als das Werk 1963 veröffentlicht wird, blickt Albers auf über 40 Jahre Lehrtätigkeit zurück: In den 1920er-Jahren unterrichtet er am Bauhaus an der Seite von Künstlern wie Wassily Kandinsky und Paul Klee (S. 76). Als die Institution im August 1933 in Reaktion auf die Repressionen der Nationalsozialisten geschlossen wird, folgt Albers der Einladung auf einen Lehrstuhl am neu gegründeten Black Mountain College in Asheville, North Carolina. Zu seinen Schülern zählen dort Donald Judd und Robert Rauschenberg (S. 124). Von 1950 bis 1958 übernimmt Albers schließlich einen Lehrauftrag für Design an der Yale University. Seine 1949 mit Schwarz-Weiß-Studien begonnene Reihe *Homage to the Square* führt er bis zu seinem Tod 1976 fort. VA

1 Josef Albers, *Interaction of Color*, New Haven 1963, S. 1.



## MARK ROTHKO

1903 Dwinsk (RU), heute Daugavpils (LV) – 1970 New York (NY, US)

*Composition*

Komposition

1959

Öl auf Papier auf Karton auf Hartfaserplatte, 76,6 × 59,9 cm

Erworben 2000

Großflächige, unscharf begrenzte monochrome Farbfelder, die wie in *Composition* ineinander zu verschwimmen scheinen, bilden die unverkennbare Formensprache Mark Rothkos. Rothko zählt zu jener Künstlergeneration Westeuropas und der USA, die nach dem Trauma des Zweiten Weltkrieges mit künstlerischen Konventionen bricht und nach neuen, freien Ausdrucksformen sucht. Die Abstraktion wird zur universellen Sprache der Kunst.

Mark Rothko, geboren als Marcus Rotkovich im heutigen Lettland, emigriert 1913 mit seiner Familie in die USA. Nach einem kurzen Studium der Psychologie- und Philosophiegeschichte an der Yale University in New Haven (Connecticut) geht er 1924 nach New York. In seinem Frühwerk figurativ arbeitend, wird er unter dem Einfluss des Surrealismus im Verlauf der 1940er-Jahre eine abstrahierende, biomorphe Formensprache entwickeln, ehe er sich der Malerei von Farbfeldern verschreibt. Die von Farbflächen getragene Malerei Rothkos – wie auch jene von Künstler:innen wie Barnett Newman, Helen Frankenthaler, Ad Reinhardt oder Clyfford Still – führt den Kunstkritiker Clement Greenberg, einen der wichtigsten Fürsprecher der amerikanischen Nachkriegsmoderne, 1955 zu dem Begriff des *Color Field Painting* (Farbfeldmalerei). Für Rothko ist Malerei in erster Linie Quelle sinnlicher Erfahrungen, durch die grundlegende menschliche Gefühle vermittelt werden: „Ich bin an den Beziehungen von Farbe und Form nicht interessiert. [...] Ich bin nur daran interessiert, die grundlegenden menschlichen Emotionen auszudrücken – Tragik, Ekstase, Untergang usw. [...]“<sup>1</sup> Für das Erleben seiner Kunst setzt Rothko auf eine meditative Wahrnehmung: So sollen seine Werke in abgedunkelten Räumen aus geringer Distanz betrachtet werden, um ein kontemplatives Eintauchen darin zu ermöglichen. Entsprechend umgesetzt findet sich Rothkos Kunstauffassung in einem seiner Hauptwerke, der maleischen Ausstattung einer 1964 von dem Sammlerpaar John und Dominique de Menil beauftragten konfessionsübergreifenden Kapelle im texanischen Houston. Mit 14 monochromen, über drei Meter hohen Wandgemälden lässt er sie zum spirituellen Erfahrungsraum werden. Das heute unter der Bezeichnung Rothko Chapel bekannte Gebäude wird bei der Einweihung im Jahr 1971 posthum dem Künstler gewidmet. VA

<sup>1</sup> Miguel López-Remiro (Hg.), *Writings on Art. Mark Rothko*, New Haven/London 2006, S. 119 (*Schriften 1934–1969. Essays – Briefe – Interviews*, Kippenheim 2008).



## ALBERTO BURRI

1915 Città di Castello (IT) – 1995 Nizza (FR)

*Rosso P. I*

1956

Mischtechnik, Collage, Öl, Plastikfolie auf Leinwand, 100 × 70 cm

Erworben 1997

Alberto Burri arbeitet für *Rosso P. I*, das auf der Rückseite entsprechend betitelt, signiert und mit „56“ datiert ist, erstmals mit verschmorter Plastikfolie auf Leinwand. Die Farbe ist pastos aufgetragen, die Folie zum Teil übermalt. Während Burri in den zuvor entstandenen *Sacchi* nur in den „Materialwunden“ Rot eingesetzt hat, beherrscht in *Rosso P. I* grelles Rot, das nur mit Schwarz kontrastiert ist, die gesamte Komposition. Das Furioso aus Farbe lebt durch die vibrierend expressive Kraft des Rots und durch die haptische Oberfläche mit ihren „Verletzungen“. Unwillkürlich werden Assoziationen zu menschlichem Blut und Wunden wach, während das Schwarz an abgestorbene (Körper-)Teile erinnert. *Rosso P. I* ist das erste von Burris roten *Plastiche*. Es folgen Serien schwarzer, weißer und durchsichtiger *Plastiche*, die in ihrer formalen Ästhetik ebenfalls an verletzte Haut erinnern.

Burris große Werkkomplexe der *Sacchi*, *Legni*, *Plastiche* und *Ferri* (Sack-, Holz-, Plastik- und Metallbilder) sind von seinen Kriegserlebnissen und seiner Tätigkeit als Arzt geprägt. Im Zweiten Weltkrieg wird der 1940 gerade promovierte Tropenmediziner in Libyen eingesetzt und als Kriegsgefangener in ein amerikanisches Lager nach Texas gebracht, wo er zu malen beginnt. Nach dem Krieg gibt er den Arztberuf auf und verarbeitet die Schrecken des Krieges und seine unmittelbaren Erinnerungen an Verwundete und Sterbende in seinen Materialbildern.

Burri kreierte in seinen Werken immer wieder die sinnliche Haptik und das dramatische Pathos von Verletzungen und deren Behandlung durch Bandagieren, Zusammennähen sowie Herausoperieren. Selbst in seiner großräumigen Land-Art-Installation auf Sizilien vollzieht er in künstlerischer Form die „Verarztung“ einer in der Landschaft klaffenden Wunde, indem er 1981 die Ruinen des durch ein Erdbeben 1968 zerstörten Ortes Gibellina Vecchia in eine dicke Betonschicht eingießt und das ursprüngliche Dorf in seinen Volumina und engen Gassen wieder begeh- und erlebbar macht. Burris innovative Manipulation von an sich wertlosen Materialien wie Sackleinen, rostigen Nägeln und verschmortem Plastik, der prozesshafte Einbezug des Zufalls sowie die formale Komposition seiner Werke schlagen eine Brücke vom Informel zur *Arte povera* und von der europäischen zur amerikanischen Nachkriegskunst. VT



## LUCIO FONTANA

1899 Rosario (AR) – 1968 Comabbio bei Varese (IT)

*Concetto Spaziale, Attese*

Raumkonzept, Wartezeiten

1960

Wasserlösliche Farbe auf Leinwand, 60 × 92 cm

Erworben 2000

*Concetto Spaziale, Attese* von 1960 gehört zu Lucio Fontanas Werkgruppe der *Tagli* (Schlitzbilder). Der in Argentinien geborene Künstler zieht 1905 nach Mailand, kehrt 1922 nach Argentinien zurück und lebt ab 1928 wieder in Mailand, wo er in den 1940er-Jahren *Bucchi* (Lochbilder) und in den 1950er-Jahren *Tagli* entwickelt. Für den innovativen Pionier der Moderne ist die Perforierung des Bildträgers seine wichtigste künstlerische Entdeckung. Fontana, der wie sein Vater Bildhauer und wie sein Großvater Maler werden wollte, gelingt mit seinen Raumkonzepten die Verbindung von beidem. Fontanas monochrome Farbflächen sind frei von naturalistischen oder figurativen Elementen. Das Schlitzeln der Leinwand ist für ihn keine Form der Zerstörung, sondern ein kreativer Akt, um die plane Farbfläche in den dreidimensionalen Raum zu öffnen. Es geschieht nach emotionaler Vorbereitung mit kontrollierter Körpermotorik und ist für Fontana ein tiefes Durchdringen der Farbfläche. Die vertikal gesetzten Schlitzte wirken wie rhythmische Striche, der Künstler variiert sie in Anzahl, Breite und Länge ebenso wie die Farbigekeit seiner Bilder. Nach Fontanas Vorstellung ermöglichen Schlitzte und Löcher dynamische Bewegungen aus Licht und Schatten in der Komposition, die sie mit der Unendlichkeit des Weltraums verbinden. Fontana will nicht zerstören, sondern erweitern, die Grenzen des Tafelbildes durchbrechen und seine Werke in die vierte Dimension führen.

Während der schöpferische Akt ein konzentriert-dynamischer Prozess ist, wirkt das Ergebnis spirituell und kontemplativ. Fontana sucht – ähnlich wie die jüngere Künstlergeneration, allen voran Yves Klein (S. 118, 120), mit dem ihn gegenseitige Wertschätzung verbindet, Günther Uecker und die Düsseldorfer Gruppe ZERO (S. 110, 112) sowie Piero Manzoni – Spiritualität und Sensibilität. Im *Technischen Manifest* von 1951 schreibt er: „Die wahre Eroberung des Raumes durch die Menschen ist die Loslösung von der Erde, von der Horizontlinie [...]“. Ähnlich wie Yves Kleins Schwammreliefs erreichen Fontanas Schlitzbilder durch die sinnlich erlebbare Intensivierung des Materials eine poetische Aura, die zur meditativen Versenkung einlädt. Im Atomzeitalter hat die Nachahmung der Natur ihre Bedeutung verloren – die Eroberung des Weltraums ist das neue Ziel. VT



## LUCIO FONTANA

1899 Rosario (AR) – 1968 Comabbio bei Varese (IT)

*Concetto Spaziale* (aus der Serie *Venezie*)

Raumkonzept

1961

Öl und Gold auf Leinwand, 150 × 150 cm

Erworben 1997

*Concetto Spaziale* von 1961 gehört zum Werkkomplex von Lucio Fontanas *Olii* (Ölgemälde). Es ist eines von 24 Meisterwerken aus der Serie *Venezie*, in denen der Künstler seine visuellen Eindrücke der Lagunenstadt in großen Formaten verarbeitet. Dunkles, gesättigtes Rot und tiefes Schwarz sind pastos auf die Leinwand aufgetragen, in die dicke Malschicht hat Fontana Doppelspiralen gezogen. Zentrales Element sind drei dunkle Farbbögen mit einem darüber aufgetragenen goldenen Streifen. Über dem mittleren Bogen krönt eine Reihe von Löchern (*Bucchi*) die Komposition. Vage Erinnerungen an die goldenen Mosaiken im Inneren des Markusdoms und an die Lichtspiegelungen im Wasser des Canale Grande werden wach.

Der reliefartige Farbauftrag und die Perforation der Leinwand erweitern nach Fontanas Konzept die Komposition in den dreidimensionalen Raum. Durch die Löcher holt er Licht und Schatten ins Bild. Dieses Licht, das durch die Löcher strahlt, zieht nach seiner Vorstellung eine Linie durch die Leinwand, die die Komposition mit dem unendlichen Raum verbindet. Mit jeder Bewegung des Betrachters, der Betrachterin verändern sich der Licht- und Schatteneinfall im Gemälde, sodass in der Malerei selbst eine reale Bewegung vor sich geht, die nicht wie in einem klassischen Gemälde auf der Leinwand festgehalten wurde.

Mit seinen *Concetti Spaziali*, die den Künstler bis zu seinem Tod 1968 beschäftigen, überwindet Fontana das klassische Tafelbild mit der über Jahrhunderte verwendeten Zentralperspektive und löst sich von der Horizontlinie. Seine rätselhaften abstrakten Werke, die von Spiritualität und Poesie geprägt sind, schlagen eine Brücke vom Futurismus zur *Arte povera*. Sie sind eine adäquate Kunstform des Atomzeitalters, das nach den Zerstörungen zweier Weltkriege von Technikoptimismus und Zukunftsglauben, Kaltem Krieg und atomarer Aufrüstung mit einem drohenden dritten Weltkrieg sowie der Eroberung des Weltraums mit der Schwerelosigkeit im Raum geprägt ist. *Concetto Spaziale* entsteht im gleichen Jahr, in dem der sowjetische Kosmonaut Juri Gagarin der erste Mensch im Weltraum ist. VT



## HEINZ MACK

1931 Lollar (DE)

*Lamellen-Relief*

1961

Aluminium auf Platte, 130 × 105 cm

Erworben 2023

Unterschiedlich hohe Bahnen aus dünnem, biegsamem Blech sind waagrecht auf einer Platte befestigt. Sie überlappen sich ähnlich wie Dachziegel. Jede einzelne Bahn ist (vergleichbar mit einem Kamm) im Abstand von wenigen Zentimetern fast bis zum Ansatz eingeschnitten, sodass sich pro Bahn mehrere Dutzend schmale Blechstreifen beziehungsweise Lamellen ergeben. Es muss sich um relativ weiches Blech handeln, denn die Lamellen sind teils aufgebogen, teils liegen sie übereinander oder sind um bis zu 90 Grad um ihre Längsachse verdreht. So ergibt sich ein Relief von wenigen Zentimetern Höhe. Doch das ist nur die Hälfte des Kunstwerks, die andere kommt von außen hinzu: Licht, das die Lamellen zum Schimmern bringt, sie optisch in Bewegung versetzt und – erinnernd an Säulendiagramme oder wellenförmige Verläufe – Strukturen entstehen lässt, die sich je nach Standpunkt der Betrachtenden verändern.

Heinz Mack studiert Anfang der 1950er-Jahre in Düsseldorf, und damit zu einer Zeit, als sich die dortige Kunstakademie zur Lehr-, Arbeits- und vor allem Diskussionsstätte der westdeutschen Avantgarde entwickelt: Joseph Beuys, zehn Jahre älter als Mack, ist seit 1951 Meisterschüler der Akademie, Mitte des Jahrzehnts nimmt Günther Uecker ein Studium in Düsseldorf auf, 1961 Gerhard Richter (S. 140). 1955 ziehen Mack und sein Studienfreund Otto Piene in ein „Ruinenatelier“ in einer ehemaligen Fabrik unweit des Düsseldorfer Rheinhafens. Gemeinsam gründen sie 1957 (offiziell 1958) die Künstlergruppe ZERO, zu der 1961 Günther Uecker stößt. In dessen „Nagelbildern“ ist Licht ebenfalls zentraler Bestandteil des Kunstwerks: Sind es bei Mack gebogene Lamellen, die dem Relief im Zusammenspiel mit Licht Dynamik verleihen, so verwendet Uecker Nägel, die er in unterschiedlicher Ausrichtung in Platten schlägt, wodurch es ebenfalls zu einer Wechselwirkung zwischen dreidimensionalem Objekt und (immateriellem) Licht kommt. Sowohl Macks Relief wie auch Pienes Feuerbild (S. 112) können im erweiterten Sinn der kinetischen Kunst zugerechnet werden: Während es bei den klassischen Werken der Kunstrichtung, etwa bei Jean Tinguelys berühmten „Maschinenskulpturen“, die Werke selbst sind, die sich bewegen, so werden die Arbeiten bei Mack und Piene durch das Licht in Bewegung versetzt. RJ



## OTTO PIENE

1928 Laasphe (DE) – 2014 Berlin (DE)

*Ohne Titel*

1964

Mischtechnik, Perle auf Leinwand, 60 × 70 cm

Erworben 2019

Die Leinwand rot, in der Mitte Brandspuren, die Farbe verkrustet, unten links ein Perlenklipp – Otto Piene vollzieht einen ähnlich radikalen Bruch mit den traditionellen Bildvorstellungen, wie es drei Jahre zuvor Heinz Mack mit seinem *Lamellen-Relief* (S. 110) getan hat. Piene und Mack lernen sich Anfang der 1950er-Jahre an der Düsseldorfer Akademie kennen, freunden sich an und arbeiten nach dem Studium im gleichen Atelierhaus. 1957 gründen sie die Künstlergruppe ZERO und proklamieren den „Nullpunkt“ der Kunst, zu verstehen als Aufbruch und optimistischen Neuanfang und damit möglicherweise in bewusster Umkehrung der „Stunde Null“, einem spätestens um 1950 geläufigen, negativ konnotierten Begriff für die Zeit nach der bedingungslosen Kapitulation Deutschlands am 8. Mai 1945. In Pienes Werk findet dieser unbelastete Blick in die Zukunft Ausdruck in hellfarbigen Bildern, bei deren Anfertigung er die Farbe durch ein Raster drückt, wodurch die Bildoberflächen wie mit kleinen Noppen besetzt erscheinen. Diese Noppen wiederum können fortlaufende Muster, Kreisstrukturen oder rhythmische Abfolgen bilden. Auch bei Piene ist das Licht von zentraler Bedeutung. Die Farbe bildet ein Relief, durch das – je nach Intensität des Lichtes und abhängig vom Einfallswinkel – ein Spiel von Licht- und Schattenpunkten entsteht. Dieser Wechsel wie auch die Bewegungen der Betrachtenden führt zu einem ständigen Wandel in der Wahrnehmung und lässt das Bild, wie bei Macks *Lamellen-Relief*, trotz seines statischen, nicht beweglichen Charakters zu einem im erweiterten Sinn kinetischen Objekt werden. Eine Brücke zwischen den ab 1955 entstehenden Rasterbildern und dem vorliegenden Feuerbild bilden die sogenannten Rauchzeichnungen, mit denen Piene 1959/60 sein Repertoire erweitert. Die Zeichnungen entstehen im gleichen Verfahren wie die Rasterbilder, nur dass Piene hier nicht Farbe, sondern Rauch und Ruß auf den Bildträger – zumeist handelt es sich um Papier – aufbringt. Wohl bereits bei den Rauchzeichnungen, sicher dann bei den Feuerbildern, arbeitet Piene zumindest teilweise über Kopf: Die bemalte Leinwand hängt über ihm, während er die Flammen einer oder mehrerer Kerzen direkt an die Leinwand hält, wodurch ineinanderliegende, sich in Farbschattierung und Struktur unterscheidende Kreise und Ringe entstehen. RJ



## SIGMAR POLKE

1941 Oels/Oleśnica (PL) – 2010 Köln (DE)

*Ohne Titel*

1963

Öl auf bedrucktem Stoff auf Leinwand, 96 × 94 cm

Erworben 1995

Nicht die übliche weiße Leinwand, in deren Gestaltung er völlig frei gewesen wäre, wählt Sigmar Polke als Träger für seinen Profilkopf, sondern einen mit Streublumen bedruckten Stoff: billige Meterware, wie sie in jedem Kaufhaus zu bekommen ist. Völlig unbefangen und doch mit Kalkül geht Polke mit seinem gemusterten Malgrund um und verbindet einzelne Blüten durch Pinselstriche miteinander. Das Ergebnis ist ein Karikaturenkopf: die Nase überdimensioniert, der Mund wie zum Sprechen oder Lachen geöffnet. Für den Umriss des Kopfes verwendet Polke Rot, für die Binnenzeichnung (hier korrigierte er auch) Braun und für den keck auf dem Kopf balancierenden Hut Grün. Dazu kommen eine Winkelform und eine Blüte, die als Auge fungiert. Letztere bleibt vom Künstler unangetastet und ist dennoch wesentlich für den Eindruck, den das Bild hinterlässt. Die Blüten und damit etwas bereits Vorhandenes und industriell vorgefertigtes sind das konstituierende Element des Werkes. Ihre Funktion erhalten sie durch die Eingriffe des Künstlers, der sie in das Bewusstsein der Betrachtenden treten lässt oder optisch zurückdrängt – je nach der Rolle, die er ihnen im Bildganzen zuweist: als Hintergrund, als Gerüst, als Auge.

So wie Polke sich mit dem Profilkopf dem „Zwang“ zur weißen Leinwand verweigert, so tut er dies auch generell gegenüber den Forderungen, die die Gesellschaft an einen Kunstschaffenden stellt. Ironisch attackiert er die bürgerliche Vorstellung von Kunst als etwas, das es zu verehren gilt, und gibt sie stattdessen der Lächerlichkeit preis. Gleichzeitig stellt er humorvoll seine Rolle als Künstler infrage, indem er etwa 1966 behauptet, dass ein Bild „auf Befehl höherer Wesen gemalt wurde“.

Polke ist in den 1960er-Jahren zudem „Bilderpirat“, der nach Zeitungsbildern malt, und kleinbürgerlicher Realist, der 1964 in der Arbeit *Mehl in der Wurst* ein unappetitlich-grünes Würstchen zeigt und es mit dem Hinweis versieht, dass die Wurst mit Mehl gestreckt ist: Zu verstehen sind dieses und andere Bilder, in denen Polke Schokolade, Kekse und gebügelte Hemden malt, nur vor dem Hintergrund des westdeutschen Wirtschaftswunders, als die Lebensmittelknappheit der ersten Nachkriegsjahre überwunden ist und die Wurst nicht mehr aufgrund von Fleischknappheit, sondern aus kapitalistischer Gewinnsucht gestreckt wird. RJ



## ERNST WILHELM NAY

1902 Berlin (DE) – 1968 Köln (DE)

*Schwarze Dominante*

1955

Öl auf Leinwand, 100 × 161 cm

Erworben 1999

Schwarz dominiert: Je vier schwarze Punkte sind zu Linien angeordnet, je sieben zu Kreisen. Zusätzlich steigt Schwarz als amorphe Form aus der Tiefe empor. Rote, ockerfarbene und blaue Flecken bilden kräftige Farbakzente. Hauptmotiv des Bildes sind jedoch die „Scheiben“. Sie brechen aus dem Schwarz und den kräftigen Farben hervor, von denen sie gleichzeitig überlagert, teils auch bedrängt werden. Bedingt durch ihre helle, „leichte“ Farbigkeit – Ernst Wilhelm Nay verwendet Hellrot, Hellgelb und Grau –, scheinen die Scheiben wie Planeten im Weltraum zu schweben, dicht gedrängt, umgeben von Sternbildern, Sonnen aus unbekanntem Galaxien und Schwarzen Löchern.

Erste künstlerische Erfolge kann Nay bereits in den 1920er-Jahren verzeichnen. Bereits wenige Wochen nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933 in Deutschland werden seine Bilder verhöhnt; vier Jahre später sind zwei seiner Gemälde Teil der berüchtigten Ausstellung *Entartete Kunst*. Ende 1939 wird Nay zum Kriegsdienst einberufen und in Frankreich stationiert, wo er, von einem heimischen Künstler unterstützt, künstlerisch tätig sein kann. 1943 besucht er Wassily Kandinsky in Paris. Nach Kriegsende zieht Nay in den Taunus, 1951 nach Köln. Unter dem Einfluss Kandinskys und insbesondere der Neuen Musik, auf die er in der stark kriegszerstörten rheinischen Metropole stößt, entsteht die Werkgruppe der *Rhythmischen Bilder* (1952/53), gefolgt von den *Scheibenbildern* (1954–62). Letztere, zu denen auch *Schwarze Dominante* zählt, stellen „sphärische, unbegrenzt anmutende Welten mit neben- und untereinander liegenden Scheiben“ dar. Kontraste von Hell und Dunkel lassen die Scheiben optisch vor- oder zurücktreten; weiße oder schwarze „Zwischenbereiche“ legen darüber hinaus Durchbrüche in einen tieferen Raum nahe.<sup>1</sup> Die genannten Werkgruppen wie auch die kurze Phase der *Augenbilder* (1963/64) machen Nay zu einem der wichtigsten Repräsentanten der zeitgenössischen Nachkriegskunst in Westdeutschland. RJ

<sup>1</sup> Karin Schick, „Im Kreis der Zeichen. Scheibenbilder, Augenbilder und Späte Bilder“, in: *E. W. Nay. Retrospektive*, Auss.-Kat., Köln 2022, S. 185–187, hier S. 185.



## YVES KLEIN

1928 Nizza (FR) – 1962 Paris (FR)

*RE 1 (Relief Éponge Bleu)*

Blaues Schwammrelief

1958

IKB-Farbpigment, synthetisches Harz und Naturschwämme auf Leinwand, 200 × 165 cm  
Erworben 2000

Blau ist für den in Nizza geborenen Yves Klein die Farbe der unendlichen Weiten des Himmels und des Ozeans. Während seiner Judo-Ausbildung 1952 bis 1953 am Kodokan-Institut in Tokio experimentiert der Künstler mit Monochromen in verschiedenen Farben und entscheidet sich für Ultramarin, dessen „blaue Tiefe“ eine immaterielle Sensibilität und spirituelle Poesie ausstrahlt. Später erweitern Pink und Gold seine Farbpalette.

Klein ist fasziniert von den leuchtenden Farbpigmenten in Puderform, wie sie im Farben-geschäft erhältlich sind. Um die Magie des reinen Farbpigments durch Bindemittel wie Öl nicht zu schmälern, entwickelt er mit der Hilfe eines Pariser Farbenhändlers und eines französischen Chemiekonzerns eine spezielle chemische Mischung, die er ab 1957 einsetzt und 1959 mit dem Architekten Werner Ruhnau verfeinert. Durch ihn kann er im Gelsenkirchener Musiktheater im Revier seine einzigen Schwammreliefs im öffentlichen Raum realisieren. Um das alleinige Nutzungsrecht an dieser Farbe zu „besitzen“, lässt sie der Künstler 1960 unter der Bezeichnung „IKB-International Klein Blue“ patentieren und ruft eine „blaue Revolution“ aus.

Anfangs trägt Klein die Farbe mit Rollen, später mit Naturschwämmen auf. Als er die Schönheit eines in Ultramarin getränkten Schwammes entdeckt, wird das ursprüngliche Arbeitsinstrument durch seine Fähigkeit, die Farbe komplett aufzusaugen, zum wichtigsten Element seines künstlerischen Vokabulars. Dazu kommen kleine Kieselsteine. Klein kreiert 1957 die erste Schwammskulptur sowie 1958 das erste Schwammrelief. *RE 1 (Relief Éponge Bleu)* ist das erste Meisterwerk dieses neuen Werkkomplexes. Die monochrome Komposition mit in IKB-Blau getauchten Naturschwämmen und Kieselsteinen strahlt eine Aura friedlicher Stille und poetischer Ruhe aus. Sie zeigt eine im Ultramarin versunkene Welt, ein blaues Paralleluniversum, das durch seine atemberaubende Schönheit und geklärte Harmonie beeindruckt. Man glaubt, auf den Grund des Meeres und in die eigene Seele zu blicken.

Nach Kleins plötzlichem Tod 1962 bleibt *RE 1 (Relief Éponge Bleu)* im Besitz seiner ebenfalls künstlerisch tätigen Witwe Rotraut Klein, Schwester des Objektkünstlers Günther Uecker, die es in den bedeutenden Klein-Ausstellungen 1969 in der Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea in Turin und 1971 im Kunstverein Hannover zeigt. VT



## YVES KLEIN

1928 Nizza (FR) – 1962 Paris (FR)

*Anthropométrie sans titre (ANT 23)*

Anthropometrie ohne Titel

1960

Blaues Pigment und Kunstharz auf Papier auf Leinwand, 93,8 × 55,2 cm

Erworben 2005

„Mir fiel schnell auf, dass es der Block des Körpers war, also der Rumpf und noch ein Teil der Schenkel, was mich faszinierte. Die Hände, die Arme, der Kopf und die Beine waren nicht von Bedeutung. Nur der Körper lebt und ist allmächtig und denkt nicht.“<sup>1</sup> Mit diesen Worten beschreibt Yves Klein, warum er in seinen Anthropometrien („Körperabdrucken“) den Fokus auf den Rumpf und die Schenkel legt. In Frankreich ist Klein einer der besten Judoka seiner Zeit. Er hält den Schwarzen Gürtel und den Vierten Dan von Japans angesehenster Judoschule, dem Kōdōkan-Institut in Tokio. Die Anthropometrien – die an die flüchtigen Körperabdrücke erinnern, die Judoka beim Hinfallen auf den Matten hinterlassen – verbinden Kleins Judowissen mit seiner Kunst. Für den Judomeister wie für den Künstler sind Rumpf und Oberschenkel das Kraftzentrum und „das wirkliche Universum der verborgenen Schöpfung“.<sup>2</sup>

Klein, dem nur eine kurze Zeitspanne für sein künstlerisches Œuvre vergönnt ist, befindet sich 1960 am Höhepunkt seiner Karriere. Er realisiert im Februar seine ersten Anthropometrien – darunter *ANT 23*. Bereits 1958 beginnt Klein, seine Modelle als Akteurinnen in den malerischen Prozess einzubinden. Er instruiert sie, ihre nackten Körper mit in Ultramarinblau getränkten Naturschwämmen selbst einzufärben, und dirigiert ihre Körperabdrücke auf aufgespannten Papierbahnen. Jeder Abdruck ist ein Unikat.

Die erste große Anthropometrie-Vorführung vor Publikum findet am 9. März 1960 in der exklusiven Galerie international d'art contemporain in der Rue Saint-Honoré in Paris statt. Im Text auf der Einladungskarte sind die Anthropometrien in der Tradition prähistorischer Handabdrücke verankert: „Die blaue Geste von Yves Klein durchläuft 40.000 Jahre moderner Kunst, um in dieser Morgendämmerung unseres Universums die anonyme Spur einzuholen, die in Lascaux oder Altamira das Erwachen des Menschen zum Bewusstsein seiner selbst und der Welt markierte.“<sup>3</sup> VT

1 Zit. nach Sidra Stich, „Anthropometrien“, in: *Yves Klein*, Ostfildern 1994, S. 171–191, hier S. 175.

2 Ebd.

3 Ebd.



## CY TWOMBLY

1928 Lexington (VA, US) – 2011 Rom (IT)

*Rape of the Sabines*

Der Raub der Sabinerinnen

1961

Öl, Farbkreide und Bleistift auf Leinwand, 130 × 161 cm

Erworben 1997

Bleistiftkritzereien, Dreiecke, Herzen, stängel- und wolkenartige Gebilde, amorphe Formen in Weiß, Dunkelrot, Orange- und Brauntönen – ein Mangel an Dynamik, Bewegung und bildnerischer Fantasie ist Cy Twombly nicht vorzuwerfen. Alles scheint wie vom Wind gepeitscht. Doch gibt es auch Fixpunkte: den Rahmen, den Twombly mit dünnem Bleistiftstrich um das Geschehen zieht; die Blöcke, die es seitlich einfassen; und schließlich die gerade Linie, die als Horizont mit einem Schiff davor interpretiert werden kann. Alles unterhalb der Linie, inklusive des Quadratrasters mit den Zahlenfolgen am unteren Bildrand, erscheint wie eine Bühne. Das „Drama“, das aufgeführt wird, nennt Twombly gleich mit: *Rape of the Sabines* steht in der Mitte der Bühne geschrieben. Es ist ein Stoff, der sich in der Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts großer Beliebtheit erfreut. Spätestens mit seiner Übersiedlung 1960 nach Rom beschäftigen Twombly Themen aus Mythologie und Geschichte, insbesondere solche, die bereits von Künstlern wie Raffael, Nicolas Poussin oder Jacques-Louis David bearbeitet wurden – so auch in *Rape of the Sabines*. Historisch im 8. Jahrhundert v. Chr. verortet, gehört der Raub der Sabinerinnen zu den Gründungsmythen Roms. Aufgrund der geringen Anzahl an Frauen sieht der Stadtgründer Romulus den Fortbestand seiner fast nur aus Männern bestehenden Ansiedlung gefährdet. Daher lädt er die Bewohner umliegender Orte zu einem Fest, darunter auch die am Rand des Apennins lebenden Sabiner. Auf sein Zeichen hin rauben die Römer die unverheirateten Frauen. Als daraufhin die Sabiner gegen Rom ziehen, verhindern die Frauen den Krieg. Sie wollen weder ihre Männer und Söhne noch ihre Väter und Brüder verlieren.

Die wichtigsten Figuren agieren bei Poussin und David im Vordergrund. Twombly nimmt diese Figuren, übersetzt sie in seine Sprache und formt sie nach seinen künstlerischen Vorstellungen um. Im Vergleich wirkt das Geschehen bei den beiden älteren Malern wie erstarrt, die Figuren wie in der Bewegung eingefroren. Ihnen geht es um die entscheidenden Momente des Mythos: das Zeichen zum Raub, den Raub selbst, Flucht und Unterwerfung bei Poussin; die Trennung der Kämpfenden durch Hersilia, die Gattin des Romulus, bei David. Twombly hingegen zeigt stattdessen die Bewegungsflüsse, die er durch rasch hingesezte „Kritzereien“ veranschaulicht. RJ



## ROBERT RAUSCHENBERG

1925 Port Arthur (TX, US) – 2008 Captiva (FL, US)

*Dry Run*

Probedurchlauf

1963

Öl, Siebdruck auf Leinwand, 182,9 × 91,4 cm

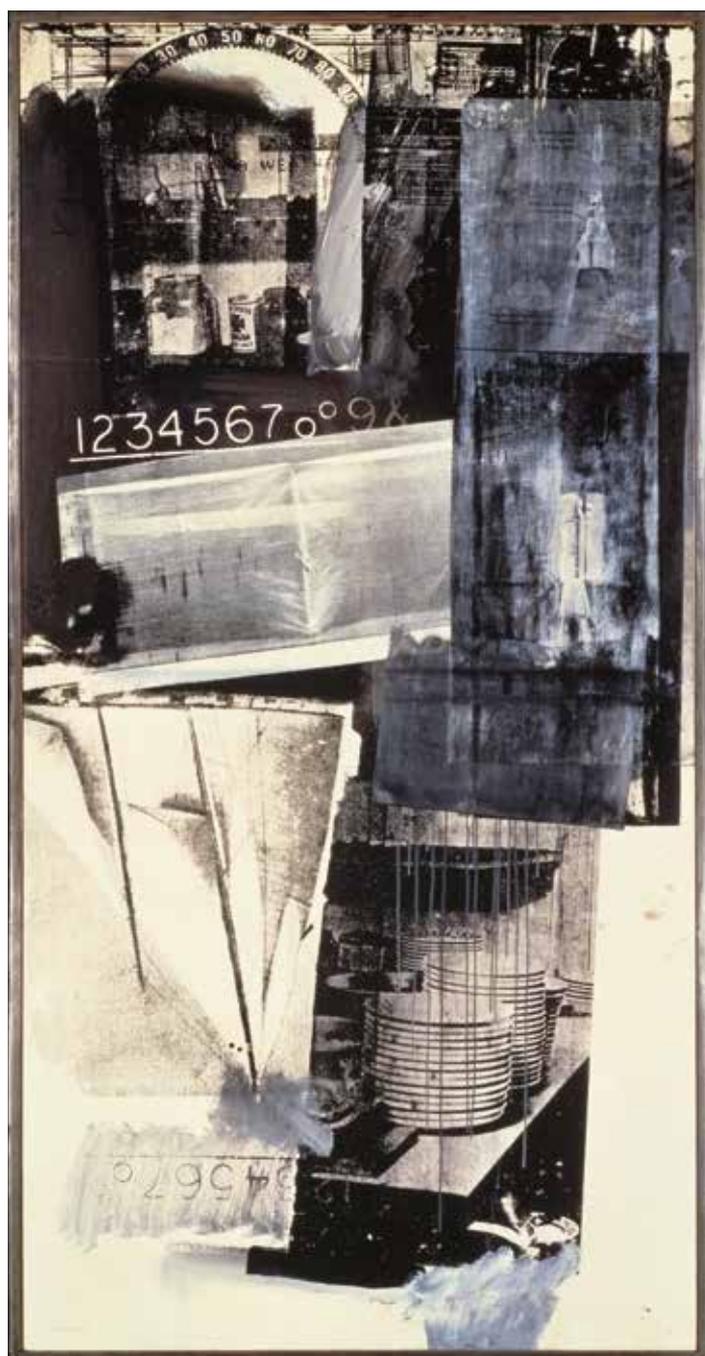
Erworben 2000

Das monochrom wirkende Bild scheint in einer Art Geheimsprache mit den Betrachtern zu kommunizieren. Sequenzen aus der Alltagswelt, publiziert in Magazinen und Anzeigen, sind wiederzuerkennen, ergeben aber keine stringente Geschichte. Die einzelnen Bildelemente sind aus ihrem Zusammenhang gerissen und bruchstückhaft wieder zusammengesetzt. Markant ist die Zahlenfolge von 1 bis 9 im oberen Drittel, die mit einem Und-Zeichen aufhört. Das Ende bleibt somit offen, weist in Richtung Unendlichkeit. Wie eine Kuppel spannt sich die Fotografie eines Tachos in Siebdruck über der leicht ansteigenden Millionenziffer – als die die Zahlenfolge gelesen werden kann – und macht aus etwas Profanem einen geheimen Code.

Die Zahlen spiegeln sich in umgekehrter Reihenfolge im unteren Bildbereich, nämlich als Countdown des Spaceshuttles am rechten Bildrand. Neben dem Raumschiff ist zu lesen, dass die Rettungskapsel binnen 140 Sekunden startklar sei. Alle Zeichen stehen auf Tempo und Beschleunigung, seit den 1920er-Jahren geradezu ein Fetisch der Moderne. Fasst man die Bildelemente zusammen, so gelangt man zu einer Art Essenz des amerikanischen Traums von Fortschritt und Eroberung, von Wohlstand und gesellschaftlichem Aufstieg, versinnbildlicht durch die Tellerstapel rechts unten.

In der Betrachtung kommt das Auge nicht zur Ruhe, sondern sucht nach erklärenden Hinweisen, wandert über die Bildoberfläche und es ist kaum möglich, das Werk als Ganzes wahrzunehmen. Die collagierten Elemente ergeben eine verdrehte Multi-Perspektive, bei der manches kopfsteht. Und auch die an verschiedenen Stellen aufgetragene blassgraue Farbe bringt keine Beruhigung.

Der Bildtitel *Dry Run*, den man vielleicht mit „Trockenübung“ übersetzen könnte, beschreibt ein Merkmal von Robert Rauschenbergs Kunst. Aufgrund seiner Themen und der Verwendung von gedrucktem Material wird er oft als Vorläufer der Pop-Art bezeichnet. Aber im Vergleich mit den meist kühl ausgeführten Gemälden der Pop-Art-Künstler sind Rauschenbergs Werke betont gestisch. Die Siebdrucke haben eine expressive Qualität, die sich aus den von Hand gemalten Flächen, den collageartigen Überlagerungen von fotografischen Bildern und den bewusst eingesetzten Dissonanzen und Unstimmigkeiten ergibt. Sie bleiben im Status der Übung, wie der Titel sagt. CK



## TOM WESSELMANN

1931 Cincinnati (OH, US) – 2004 New York (NY, US)

*Smoker Study #22*

Raucherstudie Nr. 22

1967

Öl auf Leinwand, 20,3 × 25,4 cm

Erworben 2000

Sinnliche rote Lippen umschließen eine Zigarette, deren Ende im feuchten Rot des zahnlosen Mundes verschwindet. Ein leichter Glanz konturiert die Lippen. In der rechten unteren Ecke hat Tom Wesselmann den Titel des Bildes festgehalten sowie seine Signatur angebracht. Die restliche Fläche ist gräulich-beige getönt. Das Werk *Smoker Study #22* spricht die Sinne an und vermittelt das Gefühl, entweder selbst zu rauchen oder jemandem dabei zuzusehen.

In seinen Werken spielt Wesselmann, einer der großen Namen der Pop-Art, mit erotischen Reizen. Ästhetisch orientiert er sich an der Werbeindustrie der 1960er- und 1970er-Jahre. Sein Œuvre reicht von Stilleben, gefüllt mit amerikanischen Lebensmitteln aus industrialisierter Produktion, bis hin zu pornografischen Frauenakten. Plakative Farben ergänzen die vereinfachten, anonymisierten Personen und Gegenstände. Wesselmann vermeidet jegliche Porträtähnlichkeit, malt in Gesichtern meist nur die Münder, gelegentlich stark stilisierte Nasen und Augen. Er spielt mit dem historischen Genre des Aktes: Seine Figuren sind fast immer nackt, in aufreizender Pose, vor, während oder nach dem Sex dargestellt. Brustwarzen sind ausschließlich erigiert. Auch der rauchende Mund, der als sekundäres Geschlechtsmerkmal gesehen werden kann, wird, losgelöst von einer Person dahinter, auf seine Äußerlichkeit und die Möglichkeit, etwas (Phallisches) aufzunehmen, reduziert. Wesselmanns Werke werden unterschiedlich gedeutet – einerseits sieht man Frauen, die lustvoll ihrer Sexualität nachgehen; andererseits drängt sich aber deutlich stärker die feministische Perspektive auf, dass Wesselmann den *male gaze* bedient, also den männlichen degradierenden Blick auf Frauen. Er reduziert Frauen auf ihre Sexualität und stellt den weiblichen Körper als Ware dar.

Wesselmanns Kunst ist provokant, ihre aufreizende Art polarisiert in den sexuell befreienden 1960er-Jahren. Trotzdem stellt er nie den sexuellen Akt selber dar, sondern kreiert nur die Vorstellung davon. Auch die Titel der Werke hält Wesselmann absichtlich neutral, um die Deutung der Betrachter:innen nicht zu lenken. Neben Zeichnungen und Malereien kreiert er in seiner späteren Schaffensperiode auch Metallobjekte, die den Gemälden inhaltlich und stilistisch ähneln. AW



## ANDY WARHOL

1928 Pittsburgh (PA, US) – 1987 New York (NY, US)

*Group of Five Campbell's Soup Cans*

Gruppe von fünf Campbell's-Suppendosen

1962

Acrylfarbe und Siebdruck auf Leinwand, 137,8 × 106,1 cm

Erworben 2000

Er habe 20 Jahre lang dieselbe Mahlzeit zu sich genommen, antwortet Andy Warhol in einem Interview auf die Frage, warum er Suppendosen zeichne, male oder drucke. Der Pop-Art-Künstler ist fasziniert von banalen Konsumgütern, sieht sie als Teil der Kultur der industrialisierten Gesellschaft. Seit Beginn der 1960er-Jahre zeigt sich dies in seiner Motivauswahl: Gegenstände des alltäglichen Gebrauchs werden zum zentralen Thema seiner Kunst. Vor allem Werbeillustrationen inspirieren Warhol. Er arbeitet nach seinem Studium der Gebrauchsgrafik und seinem Umzug 1949 von Pittsburgh nach New York selber lange in der Werbeindustrie, kennt somit die Strategien der Branche. Die Dosensuppen von Campbell's sind in den USA weitverbreitet – und auch Warhol wiederholt das Motiv immer wieder. Für ihn ist die industrialisierte, serielle, massenhafte Produktion signifikant für den Kapitalismus. Um diesen darzustellen, schafft er Werke von Symbolen des Konsums: Neben Dollarzeichen und Geldscheinen sind dies auch Waschmittelboxen von Brillo oder Cornflakes-Schachteln von Kellogg's.

Die Suppendosen zeigt er meist einzeln, den Logo-Schriftzug gut lesbar, in immer der gleichen Ansicht. In *Group of Five Campbell's Soup Cans* sind mehrere Dosen eher untypisch gekippt, falsch herum, von unten, von oben und gestapelt abgebildet. Die Perspektiven sind comichaft vereinfacht, Schatten fehlen. Als Vorlage projiziert Warhol Fotos auf eine Leinwand, die er dann mit Bleistift nachzeichnet. Diese Bleistiftzeichnungen bleiben teilweise stehen, nicht alle Linien sind mit schwarzer Acrylfarbe nachgezogen. Bei seiner ersten Einzelausstellung in der Ferus Gallery in Los Angeles zeigt Warhol 32 Bilder mit je einer Campbell's-Dose. Diese sind immer von vorne in der gleichen Ansicht gezeigt und unterscheiden sich nur durch die unterschiedlichen Etiketten für die verschiedenen Geschmacksrichtungen der Suppen. Um der Idee eines Massenproduktes noch näher zu kommen, reiht er die Bilder auf Regalbrettern auf und schafft damit die Analogie zu einem Supermarkt. Anders als dort erfährt das Allerweltsobjekt „Dose“ aber durch die Veränderung des Mediums und seinen neuen Kontext eine Aufwertung und wird damit zu Kunst. AW



*Campbell's*  
CONDENSED  
CONSOMME  
SOUP

*Campbell's*  
CONDENSED  
BLACK BEAN  
SOUP

CONDENSED  
SCOTCH BROTH  
SOUP

*Campbell's*  
CONDENSED  
CLAM CHOWDER  
(MANHATTAN STYLE)  
SOUP

## ANDY WARHOL

1928 Pittsburgh (PA, US) – 1987 New York (NY, US)

*Nine Multicolored Marylins (Reversal Series)*

Neun mehrfarbige Marylins (Umgekehrte Serie)

1979/86

Acrylfarbe und Siebdruck auf Leinwand, 137,8 × 106,1 cm

Erworben 1996

Das berühmte Lächeln von Marilyn Monroe ist für Andy Warhol Pop. Pop ist, was die breite Masse kennt, konsumiert und diskutiert – also Musik, Sport, Gebrauchsgüter oder Personen der Öffentlichkeit. Als Schauspielerin und Hollywoodstar ist Marilyn Monroe weltbekannt, durch sie wird ein neues Bild der archetypischen, sexualisierten Frau geprägt. Nach ihrem frühen Tod wird Monroe zur Ikone stilisiert und inszeniert und der Mythos um ihre Person verstärkt sich weiter. Auch Warhol trägt dazu bei. Noch in ihrem Sterbejahr 1962 beginnt er, mit der Technik des Siebdrucks zu experimentieren, denn mit ihm kann er seine Werke seriell gestalten. Durch den medialen Aufruhr inspiriert, beginnt er, Monroes Gesicht in seine Kunst zu integrieren. Als Vorlage dient ihm ein Pressefoto von Frank Powolny, das im Zuge der Vermarktung des 1953 erschienenen Films *Niagara* mit Marilyn Monroe in der Hauptrolle entstand. Die Fotografie wird über Magazine verbreitet und ist dadurch der breiten Öffentlichkeit bekannt. Warhol erwirbt Powolnys Fotografie und reproduziert das Bild in den folgenden Jahren immer wieder, so auch in *Nine Multicolored Marylins*.

Warhol probiert sich in verschiedenen Varianten der Siebdrucktechnik aus. Zunächst nutzt er nur positive sowie schwarz-weiße Druckverfahren – auf den Leinwänden befinden sich also schwarze Linien und weiße Flächen. Experimente mit Farben kommen später hinzu: Dafür färbt er die Leinwand mit einer oder mehreren Farben ein oder zeichnet die Konturen seiner Bilder zunächst grob nach. Anschließend druckt er mithilfe seiner den Fotografien nachempfundenen Schablonen die Konturen auf die Leinwand, dies meist in Schwarz, aber vereinzelt auch bunt. Trotz ihrer seriellen Anfertigung unterscheiden sich die Bilder durchaus voneinander, womit sie als Unikate angesprochen werden können. Durch die immer unterschiedlichen Resultate bei jedem einzelnen Siebdruck kann Warhol beinahe das schnelle Auslösen einer Kamera imitieren, die Bilder im Takt von Millisekunden einfängt – und dadurch Bewegung in seine Bilder bringen. Warhol ist in seiner Methodik sein Leben lang kreativ und verändert sie immer wieder. Mit seinem seriellen Siebdruck macht er seine Kunst ganz im Sinne der Pop-Art zu einem Massenprodukt. AW



## MIMMO ROTELLA

1918 Catanzaro (IT) – 2006 Mailand (IT)

*Marilyn*

1963

Papiercollage auf Leinwand, 190 × 132 cm

Erworben 2021

Marilyn Monroe wird zerrissen. Aus dem Zentrum genommen, steht sie eingerückt auf der linken Seite des Bildes. An mehreren Stellen ist ihr Kleid zerfleddert, teilweise sieht man Einrisse auch auf ihrer Haut. Strahlend sind weiterhin ihr Lächeln, die Augen, die Frisur – der Charme Marilyn Monroes ist ungebrochen.

Mimmo Rotellas Kunst ist revolutionär. Während andere Kunstschaffende auftragen und hinzufügen, entfernt Rotella in unverwechselbarer Signatur Plakate von Wänden und zerreißt sie. Der italienische Künstler ist in den 1950er-Jahren enttäuscht von einem ausbleibenden Umbruch in der Malerei. Als Reaktion entwickelt er seine Technik des Decollagierens. Dafür entfernt Rotella zunächst Werbeplakate von öffentlichen Wänden, um sie anschließend mit Leim auf der Leinwand aufzubringen. Dabei klebt er meist mehrere Plakate übereinander. Anschließend entfernt er wieder Teile der Plakate durch Reien. Erste Ausstellungen seiner neuen Kunst werden von der Kritik gelobt, während das Publikum sie kontrovers aufnimmt. Rotellas Decollagen sind zunächst abstrakt, einzeln finden sich Buchstaben in den Werken. Erst Anfang der 1960er-Jahre beginnt er, mit figürlichen Motiven zu arbeiten. Schließlich inkludiert er Menschen und Gegenstände von Werbeplakaten, aber auch Zeitungsausschnitte in seine Kunst. Der glorifizierten Darstellung von Marilyn Monroe bei Andy Warhol bietet Rotella eine Gegenposition. Die Schauspielerin wird nicht mehr als aufwendig inszenierte Ikone verehrt – vielmehr befreit er sie von ihrem Mythos, macht sie menschlich und damit nicht minder interessant. Besonders eindrucksvoll zeigt sich die Vergänglichkeit des Ruhms auch durch die Aufschrift des von Rotella benutzten Plakates: „La storia di una delle donne pi belle del nostro tempo“ (Die Geschichte einer der schönsten Frauen unserer Zeit). Die Aufschrift ist nur noch teilweise leserlich, scheinbar unwichtig, hinter Rissen kommen weitere Lagen Papier zu Vorschein. Erkennbar wird ein Plakat für den Film *Bambi*. Dieser erscheint erst 1948 in Italien, sechs Jahre nach der Veröffentlichung in den USA. Auffällig ist, dass es sich sowohl bei Marilyn Monroe als auch bei *Bambi* um Symbole des American Way of Life handelt. AW



SE  
PIL  
LE

LA STORIA  
DI UNA  
DONNE  
BELLE  
DEI NOSTRI  
TEMPI  
PRESENTATA  
SULLO SCHERMO  
DA

ROCK  
HUDSON

# MARILYN

IL MITO DI UN'EPOCA

LE SENE  
INEDITE  
DEL  
SUO FIERO  
INCOMPIUTO

UNICO  
SPETTACOLO E SEGRETO

UN "CCEZ"



1960

## DOUGLAS GORDON

1966 Glasgow (GB)

*Self Portrait of You + Me (Blue Pepper Shot Jackie*

Selbstporträt von dir und mir (Blue Pepper Shot Jackie)

2008

Siebdruck, verbrannt, montiert auf Spiegel, 125 × 102,5 cm

Erworben 1997

Durchlöchert: An Einschüsse erinnernd, ist das Abbild Jackie Kennedys von eingebrannten Löchern überzogen. Die ehemalige First Lady der Vereinigten Staaten von Amerika ist im Profil zu sehen, ihr Kopf ist leicht gesenkt, die Gesichtszüge schemenhaft. Douglas Gordon greift hier einen Siebdruck von Andy Warhol auf. Bezeichnend ist, dass Warhol für seine Arbeit ein Foto gewählt hat, auf dem Jackie Kennedy Trauer trägt. Im November 1963 wird ihr Ehemann John F. Kennedy durch ein Attentat ermordet. Warhol, der sich zu jener Zeit zunehmend mit Schlagzeilen und Ikonen der Öffentlichkeit beschäftigt, fertigt etliche Siebdrucke von Jackie Kennedy an.

Inspiriert wird Gordon durch eine Begebenheit, die sich in Warhols New Yorker Atelier zugetragen haben soll: Dorothy Podber, eine Aktionskünstlerin, soll mehrmals mit einer Pistole auf einen der Siebdrucke mit Marilyn Monroes Konterfei geschossen haben. Warhol belässt das Werk so wie es ist – die zusätzlichen Einschusslöcher werten es als Einzelstück auf. Gordon ahmt diese Einschüsse durch eingebrannte Löcher in Jackie Kennedys Gesicht nach – auch wenn nicht sie es ist, die in der Realität von den Kugeln einer Waffe getroffen wird. Sie sitzt aber während des Mordanschlags auf John F. Kennedy neben ihm, er sinkt angeschossen auf ihr zusammen. Als trauernde Witwe steht sie danach in der Öffentlichkeit – Kameras verfolgen sie auf Schritt und Tritt, filmen sie auch bei der Beerdigung. Hier zeigt sich die Mehrdeutigkeit des englischen Wortes *to shoot* – es bedeutet sowohl das Schießen mit einer Pistole als auch das Schießen eines Fotos. Eine weitere inhaltliche Ebene macht Gordon mit dem hinter dem durchlöcherten Siebdruck angebrachten Spiegel auf. Dieser führt die Erwartungshaltung an Personen in der Öffentlichkeit vor: Jackie verkörpert die Trauer einer ganzen Nation. Auch Jahrzehnte nach dem Mordanschlag auf John F. Kennedy lebt der Mythos um ihn und seine Familie weiter. Jackies Tragödie hat sich in unser kollektives Gedächtnis eingebrannt. Mit den Löchern in Douglas Gordons Bild scheint auch sie als öffentliche Person zu verschwinden. Zurück bleiben die Betrachtenden und ihr Umgang mit folgenschweren Ereignissen. AW



## FRANCIS BACON

1909 Dublin (IR) – 1992 Madrid (ES)

*Study for a Portrait of Henrietta Moraes*

Studie zu einem Porträt von Henrietta Moraes

1964

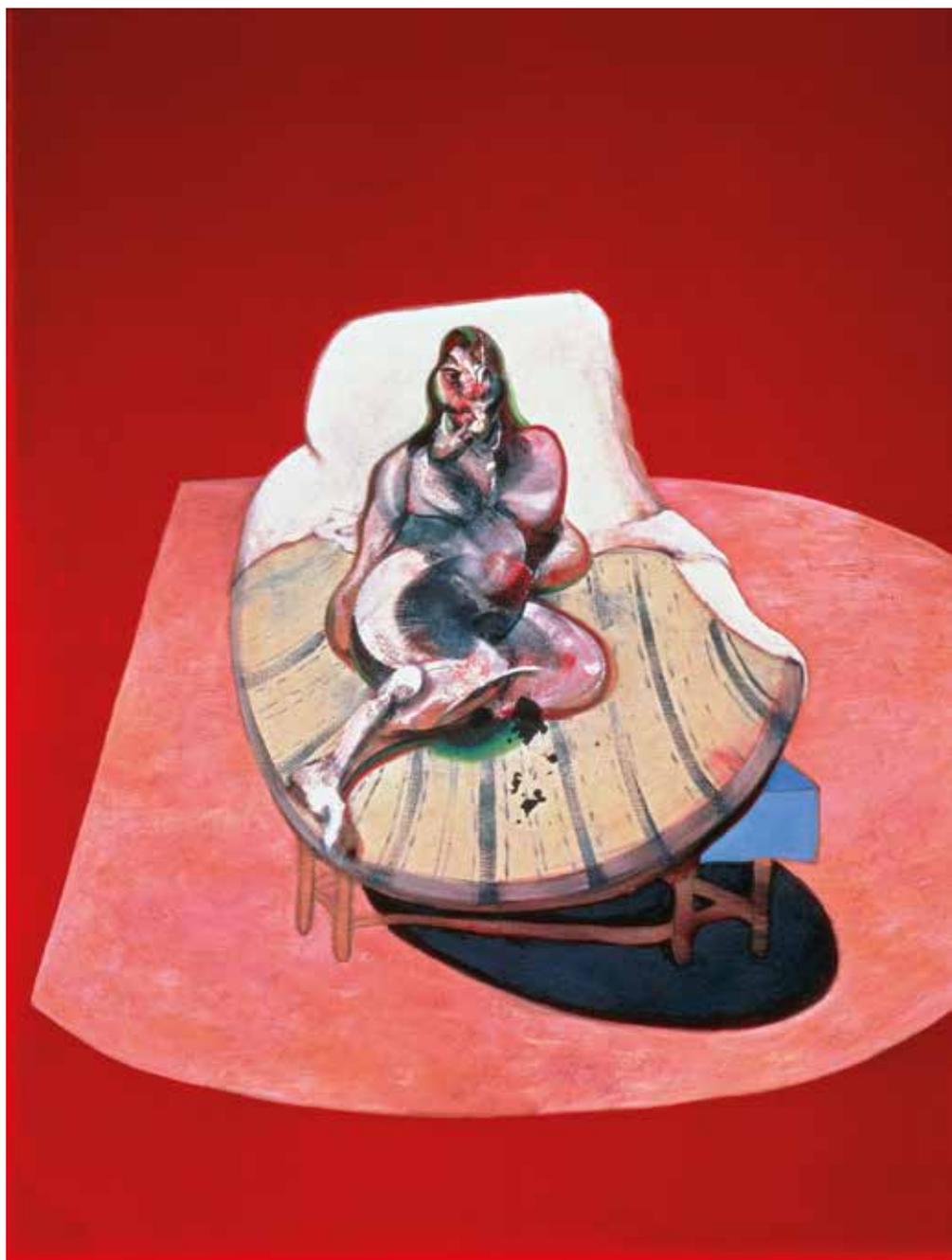
Öl auf Leinwand, 198,1 × 147,3 cm

Erworben 2002

Henrietta Moraes, die Muse mehrerer Künstler:innen in London, liegt auf einer schmutzigen, halb abgezogenen Matratze und scheint uns – wenn auch nur mit einem Auge – direkt anzuschauen. Ihr Gesicht ist durch Pinselstriche verwischt, wirkt entstellt und durcheinandergebracht. Die Frau ist üppig, fleischig und mutet wegen ihres kaum erkennbaren Ausdrucks weniger menschlich, sondern fast bestialisch an. Die Figuren, die Bacon malt, zeigen den inneren Widerstreit zwischen Gut und Böse, Opfer und Täter, Abneigung und Verführung. Bacon porträtiert dabei fast ausschließlich Personen, die ihm nahestehen; erst später, als immer mehr Menschen aus seinem Umfeld versterben, malt er vermehrt sich selbst.

Obwohl die Konturen von Moraes' Körper klarer gezeichnet sind als ihr Gesicht, wirkt die klassische Pose dynamisch – die bildliche Darstellung erinnert fast an eine leicht verschwommene Fotografie. Tatsächlich sind es meist Fotografien, die Bacon als Vorlage für seine Werke nutzt. Moraes wird von John Deakin fotografiert, die Posen gibt aber Bacon vor. Er kommentiert die Aufnahmen durch seine Gemälde und baut Spannungen auf, die eine Kamera nicht einzufangen vermag. Dies wird unterstützt durch den leeren Raum, in dem nur ein einfaches Bett steht. Die runde Form am Boden trennt Moraes und das Bett scharf vom Rest ab, die Frau scheint sich wie im Scheinwerferlicht auf einer dunklen Bühne zu befinden. Dabei fällt auf, dass nur die Matratze, nicht aber das Bettgestell oder Moraes selbst Schatten werfen. Bacon malt bewusst einen stark reduzierten Hintergrund, um die Protagonistin im Bild zu isolieren und dadurch hervorzuheben. So wird sie jeglichem zeitlichen oder räumlichen Kontext entrissen und steht nur für sich selbst.

Der Ire Francis Bacon ist als Künstler Autodidakt, studiert also nie an einer Akademie. Zunächst arbeitet er als Innendekorateur in London, gelangt aber über die Begegnung mit der Pariser Kunstszene der 1920er-Jahre zur Malerei. Sein Stil lässt sich nicht eindeutig zuordnen, als große Vorbilder dienen ihm Diego Velázquez und Pablo Picasso. AW



## NIKI DE SAINT PHALLE

1930 Neuilly-sur-Seine (FR) – 2002 San Diego (CA, USA)

*Nana (petite Gwendolyn IV)*

Nana (kleine Gwendolyn IV)

1965/66

Stoff, Kordeln, Gips, Maschendraht, Eisen, 92 × 49 × 48 cm

Erworben 1997

„Ich arbeite wie ein Tiger“, schreibt Niki de Saint Phalle 1965 in New York dem befreundeten Museumsdirektor Pontus Hultén. Sie und ihr Mann, der Schweizer Künstler Jean Tinguely, leben und arbeiten von Ende 1964 bis August 1965 im berühmten New Yorker Chelsea Hotel, das bereits Schriftstellern, Musikern und Künstlern wie Mark Twain, Bob Dylan oder Andy Warhol (S. 128, 130, 162) als Wohn- und Wirkungsort gedient hat. Wie es die Künstlerin lapidar beschreibt, handelt es sich bei den Monaten in New York um eine sehr produktive Phase, die auch eine Zäsur in ihrem Schaffen darstellen wird. Im Vorfeld, seit Beginn der 1960er-Jahre, hat Saint Phalle intensiv an den *Tirs*, ihren „Schussbildern“, gearbeitet, für die sie und ausgewählte Künstlerfreunde auf weiße, mit Farbbeuteln versehene Reliefs und Assemblagen schießen. Der performative Akt des Schießens als Ausdruck von Gewalt und Zerstörung stellt für sie gleichzeitig eine Geste der Befreiung und des Neubeginns dar. Saint Phalle setzt damit ein kämpferisches Zeichen gegen das Patriarchat. Gleichzeitig verarbeitet sie auch das schwere persönliche Trauma des sexuellen Missbrauchs durch ihren Vater. In New York entwickelt sie nun eine neue Ausdrucksform. An die Stelle der Zerstörung des Patriarchats tritt die Hommage an die Kraft der Frauen. Diese Würdigung setzt sie um in Form von unterlebensgroßen, voluminösen, aus Maschendraht geformten und mit kleinen Stoffflicken und Kordeln beklebten weiblichen Figuren. Ihre sogenannten *Nanas* (*la nana*, frz. umgangssprachlich für Frau) treten als Symbole des Matriarchats in Erscheinung und werden zum Synonym für weibliche Stärke, Selbstbewusstsein und Selbstermächtigung. Impulsgebend für die Entstehung der *Nanas* ist für Saint Phalle die Schwangerschaft ihrer Freundin Clarice Rivers, der Frau des Künstlers Larry Rivers. Den Namen des in der Folge geborenen Mädchens – Gwendolyn – nimmt Saint Phalle in den Titel mehrerer *Nanas* auf. Während frühe *Nanas* in ihrer Materialität und Dimension einen intimen Charakter haben, wird die Künstlerin deren Konzept in überdimensionale, poppig-bunte, in Kunststoff gearbeitete Figuren übertragen, mit denen sie die von ihr ausgerufenen „Nana Power“ in den öffentlichen Raum hinausträgt. VA



## GERHARD RICHTER

1932 Dresden (DE)

*Schneelandschaft*

1966

Öl auf Leinwand, 50 × 40,2 cm

Erworben 1996

Eine weite schneebedeckte Ebene, wie verwischt, kaum wahrnehmbar im Hintergrund, Gebäude an der Horizontlinie, darüber ein Himmel von Hellgrau bis fast Schwarz – es fällt nicht leicht, Gerhard Richters *Schneelandschaft* in Worte zu fassen. Das Bild entsteht 1966. Gegenständliche Malerei gilt zu dieser Zeit als gestrig, die künstlerische Beschäftigung mit Landschaft darüber hinaus als reaktionär. Die Landschaftsmalerei hatte ihre letzte Blüte im 19. Jahrhundert – in der Romantik – und hat in der Gegenwart nichts verloren.

Aufgewachsen in Sachsen, studiert Richter an der Dresdener Hochschule der bildenden Künste und erhält dort eine klassische akademische Ausbildung. Seine Diplomarbeit 1956 besteht aus einem über 60 Quadratmeter großen Wandgemälde im Dresdener Hygiene-Museum. Die Kunst steht im Dienst der jungen DDR, sie hat die Erfolge bei der Errichtung des neuen Arbeiter- und Bauernstaates im Sinne des sozialistischen Realismus zu feiern. Abstraktion ist als westlich-dekadent verpönt, dennoch experimentiert Richter auch in diesem Stil. 1959 besucht er die documenta II in Kassel, ist stark beeindruckt von den Werken Lucio Fontanas (S. 106, 108) und des abstrakten Expressionisten Jackson Pollock. Zwei Jahre später schreibt Richter sich an der Düsseldorfer Akademie ein, an der zur gleichen Zeit Sigmar Polke studiert (S. 114).

Richter sieht sich als „Erben einer ungeheuren, großen, reichen Kultur der Malerei, der Kunst überhaupt, die wir verloren haben, die uns aber verpflichtet“.<sup>1</sup> In seinen Landschaften generell, nicht nur in *Schneelandschaft*, zeigt Richter sich der deutschen Romantik „verpflichtet“, hier besonders Caspar David Friedrich. Sind es bei Friedrich Zeichnungen, die den Landschaften zugrunde liegen, so verwendet Richter Fotografien, die er auf die Leinwand projiziert, um sie zu malen. Dabei „verwischt“ er alles, „um alles gleich zu machen, alles gleich wichtig und gleich unwichtig. Ich verwische, damit es nicht künstlerisch-handwerklich aussieht, sondern technisch, glatt und perfekt. Ich verwische, damit alle Teile etwas ineinanderrücken. Ich wische vielleicht auch das Zuviel an unwichtiger Information aus“, notiert Richter 1964/65.<sup>2</sup> RJ

1 Hans-Ulrich Obrist (Hg.), *Gerhard Richter. Text. Schriften und Interviews*, Frankfurt am Main/Leipzig 1993, S. 137.

2 Ebd., S. 31.



## MICHELANGELO PISTOLETTO

1933 Biella (IT)

*Infermiera e ragazza*

Krankenschwester und Mädchen

1965

Farbiges Pergamentpapier auf poliertem Stahl, 230 × 121 × 2,5 cm

Erworben 2006

Zwei eng nebeneinanderstehende Frauen, beide auf ein Geländer gestützt, bilden den zentralen Bildinhalt in Michelangelo Pistolettos Werk *Infermiera e ragazza*. An ihrem hellen Kittel und ihrer Haube ist die rechte Figur als die im Titel genannte Krankenschwester zu erkennen, die sich zu einem Mädchen neben ihr neigt. Die Körperhaltung der Krankenschwester drückt Anteilnahme aus und lässt darauf schließen, dass sie hier einer Patientin Trost spendet. Beide sind als Rückenfiguren dargestellt, ihre Gesichter, die Auskunft über ihre Empfindungen geben könnten, sind für die Betrachtenden somit nicht erkennbar. Mit der Rückenfigur bedient Pistoletto sich eines klassischen Sujets der Malerei: Die „in das Bild“ schauenden Figuren werden zu Vermittlerinnen zwischen Bildraum und Betrachtenden und eröffnen diesen einen unmittelbaren Einstieg – man wendet sich gemeinsam dem dahinterliegenden Bild zu. Bei Pistolettos Spiegelbildern, den *Quadri specchianti*, zu denen auch *Infermiera e ragazza* zählt, gibt es aber keinen Bildraum im traditionellen Sinne, wie eine Landschaft oder eine narrative Szene, stattdessen kommt schlichter hochpolierter Edeltahl zum Einsatz, der das Umfeld und die Betrachtenden spiegelt. Diese werden dadurch für einen Moment selbst zum Teil des Bildes, das sich im Spannungsfeld von realer und bildnerischer Welt, von Repräsentation und Reflexion, Statik und Dynamik zeigt. Pistolettos *Quadri specchianti* bauen auf zwei Ebenen auf: Zu den Rückenfiguren, bei denen es sich um vergrößerte und male- risch übertragene Fotografien von Menschen aus dem persönlichen Umfeld des Künst- lers handelt, kommt die spiegelnde Fläche, die eine unendliche Zahl an vergänglichen Augenblicken reflektiert. Pistoletto spricht davon, wie neben der Zweidimensionalität des Fotos und der Dreidimensionalität der virtuellen Bildebene als vierte Dimension die Zeit hinzukommt – nicht als messbare Einheit, aber als Aspekt, der durch Gewesenes, aktuelles Geschehen und Zukünftiges strukturiert ist. So umspannen seine Spiegelbilder zeitlich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft: Das reproduzierte Foto als manifestes Bild eines vergangenen flüchtigen Moments wird mit der Spiegelung eines aktuellen Moments konfrontiert, zudem gibt der Spiegel Ausblick auf die zahllosen Reflexionen, die in der Zukunft liegen. VA



## GEORG BASELITZ

1938 Deutschbaselitz/Kamenz (DE)

*Der Hirte*

1965

Öl auf Leinwand, 163 × 131 cm

Erworben 2001

*Der Hirte* von Georg Baselitz gehört zu den Höhepunkten seiner Werkgruppe *Helden*, in der der Künstler männliches Heldentum hinterfragt. Die Serie ist im Zuge seines Stipendiaten-Aufenthaltes im Frühjahr 1965 in Florenz entstanden. Die Eindrücke aus Florentiner Sammlungen, in denen Baselitz manieristische Werke des 16. Jahrhunderts, insbesondere von Rosso Fiorentino und Parmigianino sieht, sind im leuchtenden Rot und kräftigen Blau sowie in den verlängerten Gliedmaßen malerisch eingeflossen.

Bei näherer Betrachtung ist der Hirte kein Held, sondern ein Gefallener inmitten eines Infernos, monumental ins Bild gesetzt, umgeben von einer in Trümmern liegenden brennenden Stadt. Alles ist in Schutt und Asche gelegt. Neben Verkohltem lodern neue Flammen auf. Er sitzt auf einem Lamm, das er hüten soll. Das Lamm ist tot und der Hirte an seiner Aufgabe gescheitert. Er hat sich der fleischlichen Lust hingegeben. Eine Frau mit ausladend großen Brüsten sitzt auf ihm und hat in ihrer Hilflosigkeit die Arme weit ausgebreitet. Auf ihren Handflächen sind Wundmale zu erkennen, die an die Leidensgeschichte Christi erinnern. Ihre Hände und Füße sind überdimensioniert. Zwischen ihren Beinen ragt das leuchtend rote, erigierte Glied des Hirten hervor. Die Welt ist aus den Fugen geraten, die Menschheit verkommen.

Der 1938 als Hans-Georg Kern im sächsischen Deutschbaselitz geborene Künstler sagt selbst: „Ich bin in eine zerstörte Ordnung hineingeboren worden, in eine zerstörte Landschaft, in ein zerstörtes Volk, in eine zerstörte Gesellschaft.“ Baselitz will keine neue Ordnung einführen, sondern stellt alles infrage. Erinnerungen an seinen Geburtsort, der sich am Ende des Zweiten Weltkrieges zwischen den Fronten aus NS-Truppen und Roter Armee befindet, fließen immer wieder in seine Bildwelten ein.

Baselitz studiert ab 1956 an der Ostberliner Kunsthochschule in Weißensee, von der er nach zwei Semestern wegen „gesellschaftspolitischer Unreife“ verwiesen wird, und ab 1957 an der heutigen Universität der Künste in Westberlin. Mit dem Maler Eugen Schönebeck veröffentlicht Baselitz 1961 das *Pandämonische Manifest* und 1962 das *Pandämonium*. Anfangs ist aber auch der Westen noch nicht reif für die ungestüme, rebellische Malerei, mit der Baselitz ungeschönt und provokativ Gesellschaftskritik übt. VT



## GEORG BASELITZ

1938 Deutschbaselitz/Kamenz (DE)

*Dreieck zwischen Arm und Rumpf*

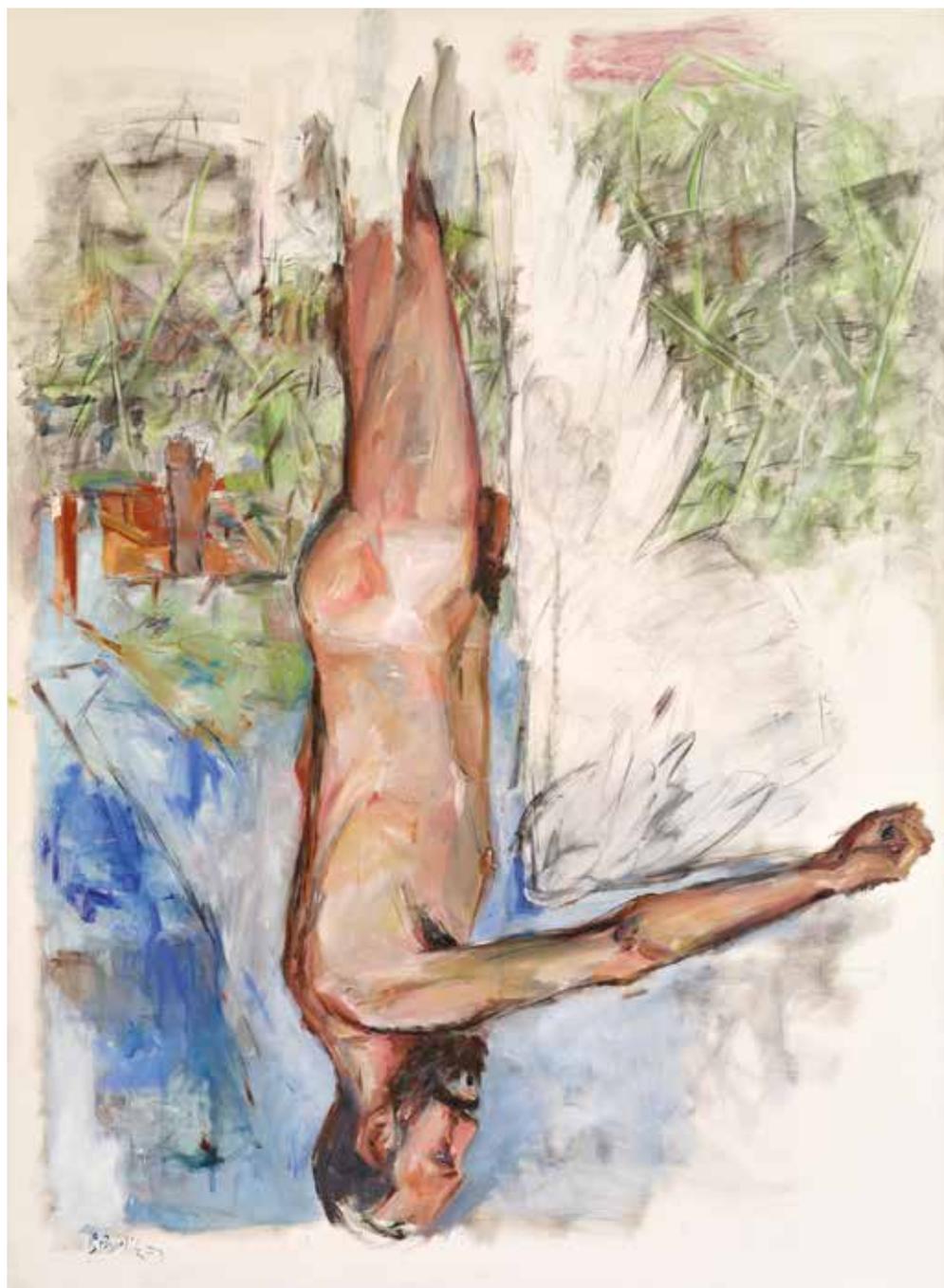
1973

Öl und Kohle auf Leinwand, 250 × 180 cm

Erworben 1997

Der Maler und Bildhauer Georg Baselitz, Nonkonformist, Individualist, Rebell: einer, der es wissen will und schließlich beginnt, alles auf den Kopf zu stellen – so die stark verknappte Biografie des Künstlers bis in die 1970er-Jahre. Baselitz wächst in Sachsen auf und erlebt als Siebenjähriger das Kriegsende. Landschaft, Kindheit und Jugend in der sowjetischen Besatzungszone und der DDR prägen ihn zutiefst. Nach dem Abitur geht er 1956 zum Studium an die Kunsthochschule Weißensee in Ostberlin. Baselitz wird von der Schule verwiesen und studiert anschließend an der heutigen Universität der Künste, deren Meisterschüler er 1961/62 ist, im Westteil der Stadt. Um die gleiche Zeit tritt Baselitz als Maler in Erscheinung. Seine erste Einzelausstellung 1963 wird zum Skandal, sein Bild *Die große Nacht im Eimer*, das einen nackten Mann mit übergroßem Phallus zeigt, wird von der Berliner Polizei beschlagnahmt und erst zwei Jahre später wieder freigegeben. Gleichzeitig malt Baselitz Landschaften aus seiner sächsischen Heimat, schließlich Helden und Antihelden (S. 144), die Leitbilder seines Rebellentums und Selbstbe- spiegelung in einen sind. Parallel setzt eine neue Werkphase ein, in der Baselitz Figuren und Gegenstände in zueinander versetzte Segmente zerteilt. Sie gipfelt in der Drehung des Motivs um 180 Grad – ein bis heute gültiges Gestaltungsprinzip in Baselitz' Malerei, das unsere Seh- und Wahrnehmungsgewohnheiten buchstäblich auf den Kopf stellt.

*Dreieck zwischen Arm und Rumpf* ist ein Selbstporträt im gleichen monumentalen Format wie *Die große Nacht im Eimer*. Baselitz stellt sich nackt im Profil mit nicht ganz rechtwinklig ausgestrecktem linkem Arm dar. Die Hand ist wie zur Faust geschlossen, dennoch wirkt die Figur nicht aggressiv; unwillkürliche Assoziationen zum Hitlergruß werden so ad absurdum geführt. Himmel und Landschaft sind lediglich farblich angedeutet. Im Winkel zwischen ausgestrecktem Arm und Körper malt Baselitz einen Flügel. Anspielungen an Dädalus, der für sich und seinen Sohn Ikarus Flügel baut, um aus dem Labyrinth des Minos auf Kreta zu fliehen, liegen nahe. Die Flucht gelingt, doch nähert sich Ikarus trotz Warnungen seines Vaters zu sehr der Sonne. Das Wachs, mit dem die Federn am Fluggestell befestigt sind, schmilzt und Ikarus stützt ab. RJ



## ALEXANDER CALDER

1898 Lawnton (PA, US) – 1976 New York (NY, US)

*Critter with Peaked Head*

Wesen mit spitzem Kopf

1974

Metall bemalt, 198 × 83,8 × 45,8 cm

Erworben 1995

Bewegung bildet den Leitfaden in Alexander Calders bildhauerischem Arbeiten. Größte Bekanntheit erlangt der Künstler mit beweglichen Objekten – sie zeichnen sich durch die Komposition unterschiedlicher hängender abstrakter Formen aus, die ein Gleichgewicht bilden. Marcel Duchamp bezeichnet diese ab 1931 entstehenden Objekte als *mobile*; der französische Begriff, der sich sowohl auf „Beweglichkeit“ als auch auf „Motiv“ bezieht, wird sich als Titel der Werkgruppe durchsetzen. Während es sich bei den ersten *mobiles* um kinetische Konstruktionen handelt, die durch Hand- oder Motorantrieb in Bewegung geraten, setzt Calder in der Folge auf Luftzirkulation als natürlichen Motor, durch den sich Elemente der Werke bewegen. In Bezug auf die *mobiles* und wohl nicht ohne Ironie benennt Hans Arp Calders statische Werke als *stables*. Zu ihnen zählen die *Critters*, mit denen Calder zur menschlichen Figuration und zum spielerischen Moment seines Frühwerks zurückkehrt. So hat der Künstler und ausgebildete Maschinenbauingenieur im Verlauf der 1920er-Jahre erste bewegliche Drahtskulpturen und Spielzeuge geschaffen, wobei der *Cirque Calder* als zentrales Werk dieser Zeit gilt. 1926 bis 1931 in Paris entstanden, besteht dieser Zirkus en miniature aus über 70 Figuren. Die nur etwa 15 Zentimeter großen Mitglieder der Zirkustruppe bringt der Künstler selbst händisch in Bewegung, einzelne werden zusätzlich mit Mechanismen animiert. Calder veranstaltet bis 1961 an die 70 Zirkusvorführungen, die auch Piet Mondrian, Fernand Léger und Joan Miró anziehen. Der Austausch mit diesen Künstlern wird Calders Entwicklung hin zur Abstraktion maßgeblich mittragen.

Die spielerischen Figuren seines „Zirkus“ weiterdenkend, setzt Calder seine überlebensgroßen *Critters* um. Indem er sie aus flachem Metall fertigt, verzichtet er auf das bildhauerische Prinzip der Ausarbeitung von Masse und Körperlichkeit. Aus geschnittenem und gebogenem Metall stellt *Critter with Peaked Head* eine dreibeinige Figur dar. Trotz ihrer Unbeweglichkeit deutet sie Bewegung an: Die drei Beine erinnern an ein – durch schnelle Drehbewegung bedingt – unscharfes Bild, in dem Formen vervielfältigt erscheinen. Selbst in der Einfachheit der Darstellung führt Calder hier durch die dynamisierende Formgebung die Idee der Bewegung aus. VA



## DAN FLAVIN

1933 Riverhead (NY, US) – 1996 Riverhead (NY, US)

*Untitled (Fondly, to Helen)*

Ohne Titel (Herzlich, für Helen)

1976

Leuchtstoffröhren, Fluoreszenzlicht blau, gelb, grün, Höhe 243,8 cm

Erworben 2002

Die Arbeit *Untitled (Fondly, to Helen)* besteht aus einer fast zweieinhalb Meter langen blauen Leuchtstoffröhre und zwei kleineren Röhren in Grün und Gelb, die schräg in einer Raumecke montiert sind. Sie sind parallelgeschaltet und leuchten gleichzeitig, sodass ein kühler Farbverlauf entsteht. Das Licht wird gebündelt und zu zwei Seiten reflektiert. Nur in der Schräg- oder Seitenansicht sind die Leuchtstoffröhren einzeln zu erkennen. Die Lichtsäule verändert den Raum und definiert ihn visuell neu. Die Ecke löst sich scheinbar auf und wird abstrakt. Es entsteht eine sakrale Atmosphäre, wie sie etwa durch die großen Buntglasfenster in gotischen Kathedralen erzeugt wird.

Flavin ist als Künstler Autodidakt und steht in seinen Anfängen stark unter dem Einfluss des abstrakten Expressionismus. Im Zentrum dieser US-amerikanischen Kunstrichtung der späten 1940er- bis frühen 1960er-Jahre steht der Anspruch, sich an der realen Welt zu orientieren. Für Flavin bedeutet dies, dass er sich von klassischen künstlerischen Materialien löst. Er setzt wie Donald Judd und Walter De Maria auf die schlichte Sachlichkeit und die „erhabene“ Wirkung von alltäglichen, industriell hergestellten Materialien. Ab 1964 benutzt er fluoreszierende Leuchtstoffröhren, die er an der Wand, der Decke oder auf dem Boden platziert, um den Realraum als physischen Raum aufzulösen und mit ihm spielerisch umzugehen.

Flavin gibt seinen Werken zumeist keine Titel, einige Untertitel enthalten aber Anspielungen auf Freunde oder Vorbilder wie Josef Albers, Alexander Calder, Sol LeWitt, John Heartfield oder Wladimir Tatlin. Mit ihren unkonventionellen Widmungen, die das Bezugsfeld des Künstlers widerspiegeln, werden die Leuchtobjekte zu „Pseudo-Denkmalern“. Die hiesige Arbeit ist eine Hommage an die Kunsthistorikerin Helen Winkler. Sie ist 1974 neben dem deutschen Galeristen und Mäzen Heiner Friedrich und dessen späterer Frau Philippa de Menil Mitbegründerin der Dia Art Foundation, die es sich zum Ziel setzt, künstlerische Großprojekte zu realisieren. *Untitled (Fondly, to Helen)* ist die erste Lichtarbeit, die Heidi Horten erwarb – für die Sammlung ist von besonderem Wert, dass sie einer Frau gewidmet ist. CK



## BIRGIT JÜRGENSSEN

1949 Wien (AT) – 2003 Wien (AT)

*Aschenbrödel*

1976

Holz, Satin, Leder, 68,5 × 40 × 46 cm

Erworben 2021

Ein spitzer, überlanger Damenschuh scheint durch seine seidige Materialität elegant die Treppen hinunterzuffießen. Seine Trägerin selbst ist abwesend, und doch vermittelt der Schuh ihre vorangegangene Präsenz und Bewegung im Raum. Es handelt sich hier um die Schlüsselszene aus dem Märchen *Aschenbrödel* mit dem beim fluchtartigen Verlassen des königlichen Balls verloren gegangenen Schuh. Birgit Jürgenssen unterzieht ihn in ihrer gleichnamigen Arbeit einer Neubetrachtung. Die Künstlerin greift eines der am häufigsten rezipierten Märchen auf, das durch die Gebrüder Grimm und letztlich durch die Adaptierung Walt Disneys fest in der westlichen Populärkultur verankert ist. Als klassisches „Damsel in distress“-Sujet („Fräulein in Nöten“) spiegelt die Erzählung vom guten und schönen Mädchen, dem ein rettender Prinz zu einem glücklichen Leben verhilft, stereotype Geschlechterrollen wider. Als Teil eines kollektiven Aufbegehrens weiblicher Kunstschaffender in den 1960er- und 1970er-Jahren greift Jürgenssen hier exemplarisch die Ungleichheit der Geschlechter auf. Die Künstlerinnen der feministischen Avantgarde machen häufig den weiblichen, von seinem Objektstatus befreiten Körper sowie am Körper getragene, weiblich konnotierte Gegenstände wie Kleidungsstücke und Schuhe zum Vehikel und künstlerischen Material, um gesellschaftliche Missstände aufzuzeigen und Gegenmodelle zu schaffen. So rückt Jürgenssen in *Schuhwerk* – einer Reihe von Arbeiten aus den Jahren 1973 bis 1976 – den Schuh als stereotyp weibliches Attribut in den Fokus und lässt ihn im Spannungsfeld von Unterdrückung, Emanzipation und Empowerment in Erscheinung treten. Das „Weibliche“ wird als soziales, durch männliche Projektionen und Idealvorstellungen geprägtes Konstrukt entlarvt, das es zu dekonstruieren gilt. Wie die Metamorphose von Jürgenssens Cinderella-Schuh sinnbildlich andeutet, ist das Weibliche längst über seine ihm gesellschaftlich zugewiesene Form hinausgewachsen. VA



## ALIGHIERO BOETTI

1940 Turin (IT) – 1994 Rom (IT)

*Primo giorno di Agosto*

Erster Augusttag

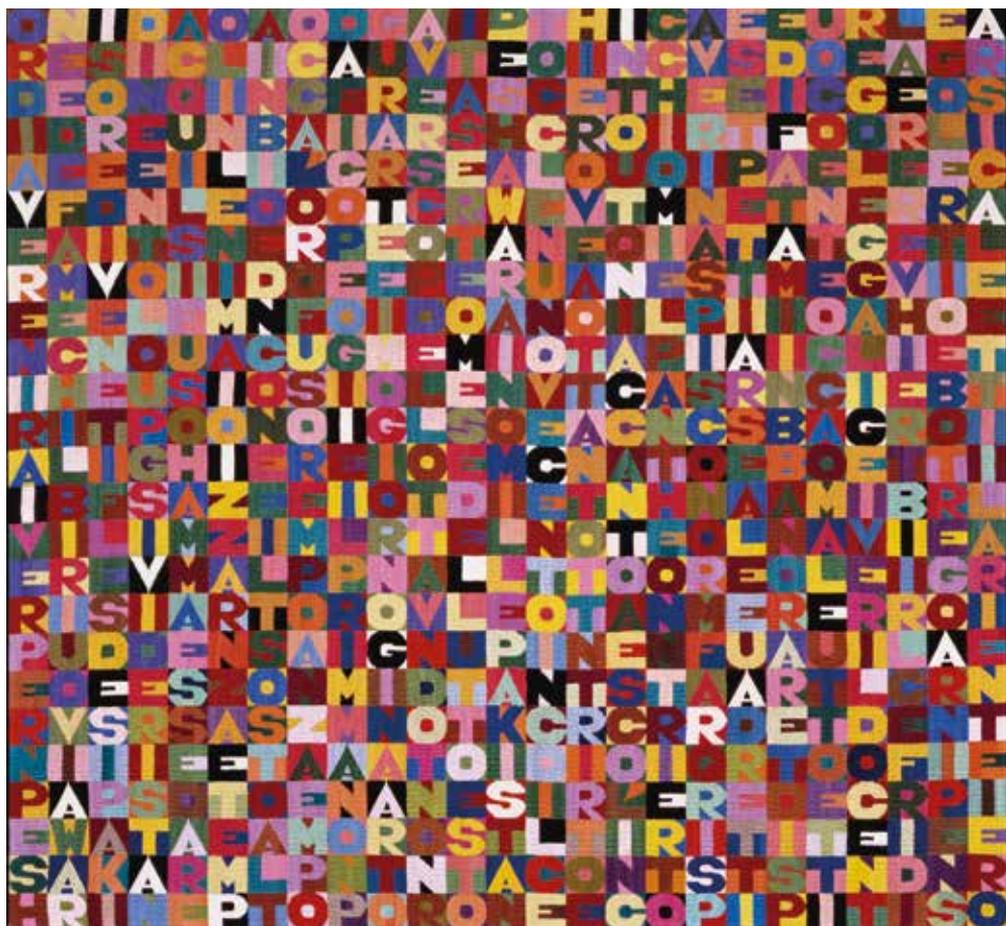
1988

Stickerei auf Mollino (Nessel), 109 × 116 cm

Erworben 2000

Dicht gedrängt sind auf immer gleich großen Feldern 625 starkfarbige Buchstaben auf ebensolchen Gründen in Zeilen und Spalten eingeschrieben. Einige Buchstaben füllen diese Felder fast vollständig aus, drängen – bedingt durch ihre spezifische Form und Farbe – nach vorn; bei anderen wiederum ist der Grund das optisch tragende Element. Es ist ein Spiel von Positiv- und Negativform, von Farbe und Form, was letztlich dazu führt, dass das Werk – eine gestickte Tapiserie – primär ornamental wahrgenommen wird. Doch die Buchstaben sind nicht willkürlich angeordnet. Sie unterliegen vielmehr einem Ordnungssystem. In der mittleren, 13. Spalte der Tapiserie sind von oben nach unten Ort und Land der Herstellung lesbar: Peshawar in Pakistan. Es sind diese Worte, die mit ihren jeweils acht Buchstaben das System vorgeben. In der entsprechenden mittleren Zeile findet sich die Signatur des Künstlers „ALIGHIER/O E BOETTI“ (das „E“ – italienisch für „und“ – fügt Boetti seiner Signatur Anfang der 1970er-Jahre hinzu). Die Worte beginnen respektive enden jeweils am Rand der Tapiserie. Um das „System der acht Buchstaben“ nicht zu durchbrechen, trennt Boetti das „O“ von seinem Vornamen und lässt mit ihm den zweiten Abschnitt der Zeile beginnen. Die Mitte der Tapiserie nimmt ein Feld von 9 mal 9 Buchstaben ein, in dem mit „ANNO MILLE/ NOVECEN-TO/ OTTANTT[O]“ das Entstehungsjahr angegeben ist. Das Motto dieser und der meisten anderen Tapisseries von Boetti findet sich schließlich oben links in einem Quadrat von 4 mal 4 Buchstaben: „ORDI/NE E D/ISOR/DINE“ – Ordnung und Unordnung –, wobei das eine das andere nicht ausschließt.

Boetti ist Autodidakt, er besucht nie eine Kunstschule oder eine Akademie. Zwischen 1973 und 1979 – dem Jahr der Eroberung durch die Sowjetunion – reist er regelmäßig nach Afghanistan. In Kabul, später in Peshawar stellen Stickerinnen seine Tapisseries her, in denen neben lateinischen gelegentlich auch paschtunische Buchstaben auftreten. Zudem entstehen gestickte Weltkarten, in denen die Staatsgebiete mit Motiven der jeweiligen Nationalflaggen ausgefüllt sind, sowie ein ebenfalls gesticktes monumentales Verzeichnis der tausend längsten Flüsse der Welt. RJ



## MIMMO PALADINO

1948 Paduli bei Benevento (IT)

*Architettura (Cavallo)*

Architektur (Pferd)

2005

Bronze, 198 × 215 × 78 cm

Erworben 2006

Seine Skulptur, in der eindeutig ein Pferd zu erkennen ist, betitelt Mimmo Paladino mit *Architettura* – Architektur. Erlaubt sich der Künstler einen Scherz, oder geht es ihm in der Arbeit um mehr als die Darstellung eines Tieres? Letzteres dürfte der Fall sein. Versteht man unter Architektur das „Gebaute“, so gelingt die Annäherung. Architektur beruht grundsätzlich auf dem Prinzip von Stütze und Last. Säulen, heute meist Pfeiler, nehmen bei Großbauten die Last der Decken und Wände auf. Stützen sind auch die Beine des Pferdes in *Architettura*, auf denen der Rumpf aufliegt. Dieses Aufliegen verdeutlicht Paladino, indem er eine Zäsur zwischen Beinen und Rumpf setzt, anstatt den Übergang von (fachsprachlich) Unter- zu Oberarm sowie von Unter- zu Oberschenkel anatomisch „richtig“ zu modellieren.

Paladino lässt *Architettura* 2005 von der Kunstgießerei Giuseppe Di Giacomo in Neapel in einer Auflage von sieben regulären und zwei Künstlerexemplaren herstellen. Die Gießerei arbeitet grundsätzlich in der Wachsausschmelzmethode. Den Ausgangspunkt bei diesem Verfahren bildet ein originalgroßes Modell, das entweder vom Künstler selbst oder unter seiner Aufsicht hergestellt wird. Für den Guss wird das Modell abgeformt, wobei Paladino besonderen Wert darauf legt, dass sich jedes noch so kleine Detail im Bronzeguss wiederfindet. In *Architettura* sind dies neben den eigentlichen Bearbeitungsspuren bewusst gesetzte Ritzungen und keilförmige Vertiefungen, die zur Belebung der Oberfläche und damit wesentlich zum Eindruck des Werkes beitragen. Das Auskleiden der Form mit Wachs und der Guss selbst sind Präzisionshandwerk, ebenso die abschließende meist zeitaufwendige Feinbearbeitung und Patinierung der Bronzeoberfläche.

Stilistisch ist Paladinos Werk der Transavanguardia („jenseits der Avantgarde“) zuzuordnen. Kennzeichen dieser Kunstströmung sind eine bewusst altertümelnde, „archaische“ Darstellungsweise sowie die Verwendung von rätselhaft-verschlüsselten Motiven. Beides kommt in *Architettura* zum Tragen: Vorbilder für das Pferd finden sich in der griechischen Kunst des 6. Jahrhunderts v. Chr.; rätselhaft sind die Kugel zwischen den Hinterbeinen und die amorphe Form an der Seite des Rückens, die den Umriss der Skulptur durchbricht. RJ



## ROY LICHTENSTEIN

1923 New York (NY, US) – 1997 New York (NY, US)

*Forest Scene*

Waldszene

1980

Öl und Acrylfarbe auf Leinwand, 243,8 × 325,1 cm

Erworben 1996

Laute Farben, präzise gesetzte Linien, reduzierte Motive – in diesem „Stil“ schmiegt sich ein Tier an einen Baum. Zwei weitere Tiere der gleichen Art sind auszumachen, dazu ein Mensch. So wie sie sind auch die Bäume und Blumen stark vereinfacht dargestellt. In seinem knapp acht Quadratmeter großen Gemälde *Forest Scene* greift der US-amerikanische Künstler Roy Lichtenstein verschiedene Elemente aus den Werken anderer Künstler auf. Er filtert aus historischen Vorbildern Klischees heraus – die einerseits ironisch weiterverwendet werden und andererseits die interpretatorische Auseinandersetzung des Künstlers mit der Kunstgeschichte verdeutlichen. Lichtenstein orientiert sich dabei vornehmlich an den Werken der deutschen Expressionisten. An dieser Kunstrichtung fasziniert ihn besonders die Bildsprache, die kantigen Formen, die Betonung der Umrisslinie und die kräftige, häufig nicht an den Gegenstand gebundene Farbigekeit. Der Expressionismus gilt in der Zeit des Nationalsozialismus als „entartet“. Zahlreiche Werke gelangen über den Kunsthandel in US-amerikanische Museen und Privatsammlungen, womit Lichtenstein bereits in jungen Jahren die Möglichkeit hat, Arbeiten von Alexej Jawlensky, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner und anderen zu sehen.

Besonders beeindruckt ist Lichtenstein von Franz Marcs *Rote Rehe I* (S. 44). Es dient ihm als Vorbild und Inspiration für *Forest Scene*. Nahezu wörtlich übernimmt er das Motiv des Rehs, das sich um einen Baum zu winden scheint, transformiert es in seine eigene Form- und Farbensprache und schafft aus dem Versatzstück eine eigene Paraphrase.

Nach seinem Kunststudium ist Lichtenstein an der Ohio University als Dozent tätig, 1957 übersiedelt er wieder nach New York. Auch dort arbeitet er an Universitäten und trifft so auf Künstler wie Claes Oldenburg. 1961 lernt er mit Andy Warhol, Robert Rauschenberg und Jasper Johns die wichtigsten Vertreter der Pop-Art kennen und tritt mit dem berühmten Galeristen Leo Castelli in Kontakt. Heute zählt Lichtenstein zu den bedeutendsten Pop-Art-Künstlern der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Drei Charakteristika prägen seinen Stil: die Verbindung von Kunst und Alltags- und Konsumgütern, die Einführung von Sprechblasen in die bildende Kunst sowie die Verwendung der sogenannten Benday Dots. PS



## JEAN-MICHEL BASQUIAT

1960 New York (NY, US) – 1988 New York (NY, US)

*Red Savoy*

1983

Acryl und Öl auf Leinwand, 167,5 × 153,3 × 4,5 cm

Erworben 1997

Eine Figur mit maskenhaftem Gesicht, die Arme hochgerissen, zieht alle Aufmerksamkeit auf sich. Sie ist zentral in diesem Schlüsselwerk des afroamerikanischen Künstlers Jean-Michel Basquiat platziert, in dessen Œuvre sich häufig frontale figürliche Darstellungen finden. Was auf den ersten Blick an haitianischen Voodoo erinnert, entpuppt sich bei genauerem Hinsehen als Dirigent mit erhobenen Armen – Basquiat stellt hier also einen Bezug zur Musik her. Denn darum geht es in dem Gemälde *Red Savoy*: Basquiat zollt der Musik seinen Tribut. So erinnern die Gitternetzlinien im Hintergrund an die Art und Weise, wie John Cage Notenpapier für die Notation einiger seiner Kompositionen genutzt hat – Basquiat bewundert ihn für seine experimentellen Stücke. Eine Notenlinie über der Figur scheint von ihr in der Schwebelage gehalten zu werden, darüber die Zeile „RED CROSS BEGINNING OF THE THEME (FIG 1.)“. Links befindet sich eine Textkolonne, bestehend aus einzelnen, zum Teil durchgestrichenen Worten und kurzen Phrasen, wie „ANOTHER HAIRDO“ oder „MARMADUKE“. Diese nehmen Bezug auf Liedtitel des Jazzmusikers und Saxophonisten Charlie Parker. Die meisten davon befinden sich auf seinem in den 1940er-Jahren entstandenen Album *Complete Savoy Sessions*, das namensgebend für das Gemälde ist.

In Jean-Michel Basquiats Kunst finden sich immer wieder Bezüge auf Musik, Kunst und Popkultur. Vorherrschend ist aber oft eine Auseinandersetzung mit Rassismus und der Unterdrückung schwarzer Menschen in den USA sowie mit der afroamerikanischen Geschichte und der Sklaverei. Basquiats Vater war Haitianer, und auch er selbst lebt einige Jahre auf der Insel, deren Traditionen immer wieder in seine Bilder einfließen. Basquiats Kunst ist politisch – er malt in einer eurozentristischen Kunstwelt gegen einen Ausschluss der afroamerikanischen Kultur an. Basquiat macht sich bereits im Teenageralter in New York einen Namen als Graffitikünstler, malt zusammen mit Andy Warhol und ist 1982 mit gerade einmal 21 Jahren bei der documenta 7 vertreten. 1988 stirbt Basquiat an einer Überdosis – trotz seiner kurzen Schaffensperiode hinterlässt er mehrere Tausend Arbeiten, die auf Auktionen Höchstpreise erzielen und in Ausstellungen weltweit vertreten sind. AW



## ANDY WARHOL & JEAN-MICHEL BASQUIAT

1928 Pittsburgh (PA, US) – 1987 New York (NY, US)

1960 New York (NY, US) – 1988 New York (NY, US)

*Collaboration (Paramount)*

Zusammenarbeit (Paramount)

1984/85

Acryl und Ölkreide auf Leinwand, 191 × 263 cm

Erworben 2000

Zwei der großen zeitgenössischen Künstler arbeiten im New York der 1980er-Jahre zusammen – Andy Warhol und der mehr als dreißig Jahre jüngere Jean-Michel Basquiat. Während Warhol mit seiner Pop-Art schon seit zwei Jahrzehnten ein Weltstar ist, erlebt Basquiat als ehemaliger Graffiti-Künstler Anfang der 1980er-Jahre seinen Durchbruch und wird frenetisch gefeiert. In Stil und Thema unterscheiden sie sich – Warhol beschäftigt sich mit Alltagskultur, Ökonomie und medialen Ikonen, Basquiat thematisiert vor allem Rassismus sowie afrikanische und afroamerikanische Kultur. Beide jedoch reagieren in ihren Bildern auf aktuelle Entwicklungen in einer modernen Welt.

Sowohl Basquiat als auch Warhol kommen aus einfachen Verhältnissen, schaffen es in der Kunstszene dennoch relativ schnell, sich einen Namen zu machen. Drogen, Polizeigewalt und Aids spielen in ihrem Umfeld eine Rolle. Beide müssen sich mit den Gefahren auseinandersetzen, die sie als schwarzer bzw. als schwuler Mann fürchten – und finden in ihrer Zusammenarbeit einen Weg des Dialogs. In der Kunst sind sie trotz ihres Altersunterschiedes und unterschiedlicher Erfahrungen Partner auf Augenhöhe. In der Regel beginnt Warhol, eine große Leinwand farbig zu grundieren und mit der Technik des Siebdrucks etwas Profanes, Grafisches – so wie in diesem Fall das Logo des Filmstudios Paramount Pictures – aufzudrucken. Dabei lässt er viel Platz für Basquiats Input, dieser malt Gestalten, meist mit schwarzer Haut, maskenähnliche Gesichter, Schriftzüge oder hieroglyphische Symbole. Im Atelier gestalten sie an der Wand oder auf dem Boden, wechseln sich ab, fügen immer neue Bildelemente hinzu. Auch *Collaboration (Paramount)* zeigt ihren typischen Stil. Die archaisch wirkenden Figuren und Gesichter Basquiats stehen im Kontrast zu dem dreifach abgebildeten Logo, das für die glamouröse Welt der Hollywoodstars steht, die den amerikanischen Traum verkörpern. Es treffen zwei (Bild-)Welten aufeinander, die sich vermischen und ergänzen.

Heute werden die *Collaborations* gefeiert, doch die erste gemeinsame Ausstellung 1985 in New York erhält keine guten Kritiken. Enttäuscht zieht sich Basquiat aus der Zusammenarbeit zurück. Die Beziehung zwischen den beiden Künstlern erholt sich nie vollständig davon und findet durch Warhols unerwarteten Tod ein abruptes Ende. AW



## KEITH HARING

1958 Reading (PA, US) – 1990 New York (NY, US)

*Untitled*

Ohne Titel

1985

Acryl auf Leinwand, 122,2 × 122,2 cm

Erworben 2000

Auf der Leinwand wird ein Kampf ausgetragen. Das überdimensionale Glied eines Mannes greift nach seinem Hals und würgt ihn. Der Mann ringt mit seinem Körper – seiner Sexualität –, strauchelt und stürzt. In den 1980er-Jahren wird die Welt durch das erste Auftreten der Aids-Erkrankung erschüttert, von der anfangs vor allem homosexuelle Männer und Drogenabhängige betroffen sind: Zur Krankheit kommen die Stigmatisierung und Ausgrenzung, gegen die Keith Haring mit seinen Mitteln kämpft. Immer wieder thematisiert er die Krankheit, so auch im vorliegenden Gemälde – mehrere Jahre bevor Haring erfährt, dass auch er sich mit der Immunschwächekrankheit angesteckt hat. In der für Harings Bilder typischen reduzierten Farbpalette funktioniert Rot hier als Warnfarbe.

Das Gemälde erinnert an Bilder aus einem Comicstrip, von denen auch Künstler:innen der Pop-Art wie Andy Warhol beeinflusst sind. Die Figur ist stark vereinfacht und lediglich im Umriss wiedergegeben. Kurze gebogene Striche deuten Bewegung, möglicherweise auch Zittern und Angst an. Es entsteht eine Dynamik, wie sie auch in Graffiti zu finden ist. Auch Haring selbst schafft Kunst im öffentlichen Raum und erlangt Bekanntheit durch seine *Subway Drawings*, die er in schnellen Aktionen auf leeren Reklametafeln in New Yorker U-Bahnhöfen malt. Haring ist der Überzeugung, dass Kunst für alle Menschen zugänglich sein muss, womit er gleichzeitig Kritik am elitären Kunstbetrieb übt. Sein Stil ist instinktiv und spontan; er verwendet eine Bildsprache, die leicht entschlüsselt werden kann. Aus seiner Schaffensperiode als Straßenkünstler stammt auch die Tendenz, Werken keinen Titel zu geben, da Haring die Sicht der Betrachtenden auf eine Arbeit nicht beeinflussen will. Ab 1985 beginnt er, auf Leinwand zu malen. Das tradierte Bildformat behält Haring bei – und gemalte Begrenzungen sind fester Bestandteil seiner Bilder.

In seinem kurzen Leben schafft Haring ein beeindruckendes Œuvre von mehreren Tausend Werken. 1990 erliegt er der Krankheit, gegen die er so lange gekämpft hat. Die von ihm gegründete Keith Haring Foundation setzt sich bis heute für die Prävention sowie die Versorgung von aidskranken Menschen ein. AW



## JOSEPH KOSUTH

1945 Toledo (OH, US)

*No Number #3 (Not On Color Red)*

1990

Leuchtstoffröhren, Transformator und Kabel, 11,5 × 199,5 cm

Erworben 2021

„Language must speak for itself“ – „Die Sprache muss für sich selbst sprechen“ –, diesen Satz aus dem Werk des Sprachphilosophen Ludwig Wittgenstein gibt Joseph Kosuth in knapp zwölf Zentimeter hohen roten Leuchtbuchstaben wieder. Der Satz ist ein Zitat, existiert also bereits bevor Kosuth ihn aus dem Zusammenhang des Wittgenstein'schen Gedankenkosmos löst und zum Kunstwerk macht. Als Zitat verweist der Satz allein auf sich selbst, verleiht der Sprache einen Wert „an sich“, löst sie aus ihrer dienenden und vermittelnden Funktion: von der Formulierung von Gedanken, die wiederum Schrift und Bilder vorwegnehmen.

Seine grundlegenden Ideen zur Sprache sowie zum Zusammenspiel von Sprache, Bild und Objekt beginnt Kosuth bereits in der frühen dreifarbigem Neonarbeit *Three Color Sentence* ebenso wie in *Clear, Square, Glass, Leaning* (beide von 1965) zu artikulieren. Das zweite hier genannte Werk besteht aus vier an eine Wand gelehnten quadratischen Glas-scheiben, die mit den im Titel enthaltenen Worten beschriftet sind und damit zugleich die Arbeit erläutern. Richtungsweisend ist dann *One and Three Chairs* aus dem gleichen Jahr. Das Werk besteht aus drei Teilen: einem industriell gefertigten hölzernen Klappstuhl, einer Schwarz-Weiß-Fotografie, die den Stuhl in Originalgröße vor der gleichen Wand und in der gleichen Beleuchtungssituation wie in seiner physischen Aufstellung zeigt, und der Definition von „Stuhl“ aus einem Wörterbuch. Kosuth zeigt den Stuhl also real, als materielles, raumgreifendes und benutzbares Objekt, dazu im Bild und textlich beschrieben. Diese drei Parameter – Objekt, Bild, Text – bilden den Ausgangspunkt des Kunstwerkes. Sie stellen die sichtbare Ebene dar, wesentlich ist aber das Konzept, die dahinterstehende Idee. Ohne diese ist das Werk lediglich die Zusammenstellung eines banalen Stuhls, eines Fotos und eines erläuternden Textes. Dies gilt auch für *Language must speak for itself*. Gänzlich erschließt sich das Werk erst durch das Wissen, dass der Satz von Wittgenstein stammt und Kosuths Kunstbegriff wesentlich auf dem Denken des Sprachphilosophen beruht. RJ

Language must speak for itself.

Language must speak for itself.

## DAMIEN HIRST

1965 Bristol (GB)

*Love, Love, Love*

Liebe, Liebe, Liebe

1994/95

Lackfarbe und Schmetterlinge auf Leinwand, 213 × 213 cm

Erworben 2003

Ein Schwarm bunter Schmetterlinge besiedelt die Bildfläche von *Love, Love, Love*. Ohne erkennbare Ordnung auf dem Hintergrund verteilt, erwecken sie den Eindruck, es handle sich um frei flatternde Lebewesen, doch die Schönheit und Erhabenheit des Lebendigen täuschen. Tatsächlich handelt es sich nicht um malerische Abbilder lebendiger Schmetterlinge, sondern um reale, tote Insekten, die direkt auf der Leinwand befestigt wurden. Was anfänglich wie der Ausdruck heiterer Vitalität in Erscheinung tritt, wird letztlich zu einem Sinnbild der Vanitas. Die Vergänglichkeit allen Lebens bildet ein Leitmotiv im Œuvre von Damien Hirst, der als Galionsfigur der sogenannten Young British Artists das Kunstgeschehen, besonders der 1990er- und 2000er-Jahre, maßgeblich geprägt hat. Seine Beschäftigung mit existenziellen Fragestellungen spiegelt sich im Aufgreifen medizinischer oder naturwissenschaftlicher Utensilien, Präsentationsformen und Verfahren. So arrangiert Hirst Operationsinstrumente, überdimensionierte Pillen oder Verpackungen pharmazeutischer Produkte in Apothekerschränken oder zeigt präparierte Tierkadaver in speziellen Schaukästen. In der Installation *A Thousand Years* von 1990 lässt er einen Kuhschädel von Fliegen zersetzen und veranschaulicht damit radikal den Prozess des Werdens und Vergehens, der dem Kreislauf der Natur zugrunde liegt. Für die Arbeit *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (Die physische Unmöglichkeit des Todes in der Vorstellung eines Lebenden) konserviert er einen über vier Meter langen Tigerhai in Formaldehyd. Vor allem Schmetterlinge als Symbole der Metamorphose bilden ein konstantes Motiv in Hirsts Auseinandersetzung mit Leben und Tod. *Love, Love, Love* wohnt aber auch eine humorvolle Komponente inne. So liest sich die monochrome quadratische Grundfläche als Verweis auf die Reduktion von Farbe und Form in der abstrakten Kunst der Nachkriegsmoderne mit Vertretern wie Josef Albers (S. 100) oder Mark Rothko (S. 102). Hirst kommentiert ironisch, wie das Leben geplante Vorhaben durchkreuzen kann, wie im Falle der „Zerstörung“ eines minimalistischen Gemäldes durch einen Schmetterling, der in der noch frischen Farbe landet – kunsthistorische Referenz wie auch slapstickhaftes Moment greifen hier ineinander. VA



## DAVID HOCKNEY

1937 Bradford (GB)

*Near Bruges*

Nahe Brügge

1995

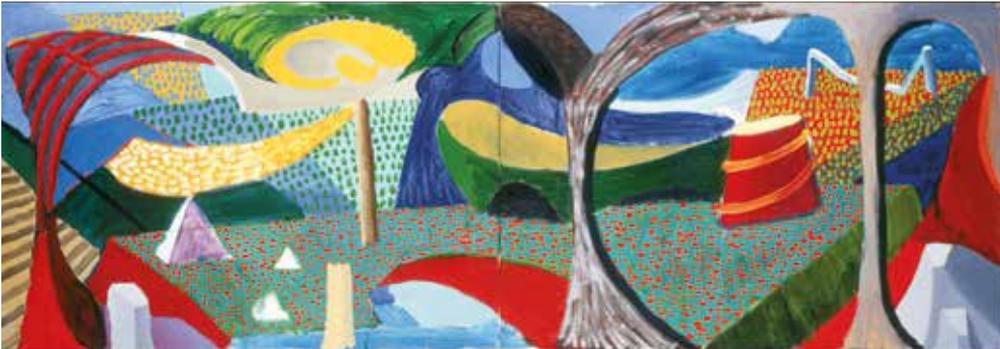
Öl auf Leinwand, Diptychon mit vom Künstler bemaltem Rahmen, 67,5 × 167 cm

Erworben 1999

David Hockney malt die abstrahiert surreale Landschaft *Near Bruges* in poppigen, expressiv leuchtenden Farben, die er als Flächen segmentiert und teils mit Punkten und Streifen aus Komplementärfarben akzentuiert. Auch der Rahmen ist Teil der Komposition und vom Künstler gestaltet. Das Gemälde ist als Diptychon auf zwei Leinwänden im damals für ihn typischen Stil ausgeführt. In Hockneys unterschiedlichen Werkperioden wechselt der Künstler zwischen realistischer und stilisierender Darstellung, aber immer überwiegen Landschaften und Porträts.

Hockney interessieren vor allem Fragen der Wahrnehmung und die Erforschung der Funktionsweise des menschlichen Sehens. Er erweitert dabei konstant seine Stilmittel. Ab den 1970er-Jahren beginnt er, mit Polaroids und 35-mm-Farbfilmern zu experimentieren. Seine *Pictures* sind Fotocollagen, zusammengesetzt aus über 100 Einzelfotos, die er aus mehreren Perspektiven aufgenommen hat. Im darauffolgenden Jahrzehnt entstehen *Home Made Prints* mithilfe von Farbkopierern und Faxgeräten, später setzt er auch das iPad ein. Ab den 1980er-Jahren beschäftigt den Künstler wieder vermehrt die Malerei und ab den 1990er-Jahren auch die Freiluftmalerei.

Hockney gehört zu den wichtigsten britischen Künstlern der Gegenwart. Nach dem Besuch des Bradford College of Art von 1953 bis 1957 studiert er ab 1959 am Royal College of Art in London. Als der bekennende Homosexuelle damit konfrontiert ist, dass er das College nur abschließen kann, wenn er auch ein weibliches Modell zeichnet, entsteht sein Protestbild *Life Painting for a Diploma*, das homoerotische Codes aufweist. Er weigert sich, den geforderten Abschluss-Aufsatz zu verfassen, und verlangt, nur nach seinen Kunstwerken beurteilt zu werden. Hockney erreicht die Änderung der veralteten Vorschriften und erhält 1962 sein Diplom. Zwei Jahre später zieht er nach Kalifornien, wo seine berühmten realistisch-poppigen Swimmingpool-Gemälde in leuchtenden Acrylfarben entstehen, und wird 1979 Mitbegründer des Museum of Contemporary Art in Los Angeles. Er gründet 2008 die David Hockney Stiftung, die in Großbritannien und in den USA einen Teil seiner Werke verwaltet. VT



## FRANZ WEST

1947 Wien (AT) – 2021 Wien (AT)

*Ohne Titel*

Ende der 1990er-Jahre

Papiermaché, Gips, Farbe, Farbeimerdeckel, 69 × 45 × 37 cm

Erworben 2018

Was kann Skulptur heute alles sein? Bei der Behandlung dieser Frage ist das Schaffen des österreichischen Künstlers Franz West zentral. Es steht für einen Kunstbegriff, der tradierte Gattungen wie Malerei und Bildhauerei hinterfragt, neu verhandelt und humorvoll unterläuft. Das West'sche Universum ist umfassend: Neben Zeichnungen, Collagen, Plakaten, Objekten, raumgreifenden Installationen und Videos sind vor allem Arbeiten, die sich dem Prinzip der Partizipation sowie einem erweiterten Skulpturenbegriff verschreiben, charakteristisch für sein Werk. Mitte der 1970er-Jahre entstehen erste „Passstücke“, jene mobilen, performativen Objekte aus Pappmaché oder Gips, die – als Erweiterung des menschlichen Körpers konzipiert – erst durch ihren Gebrauch durch Rezipienten und Rezipientinnen als Kunstwerk vollendet sind. In inhaltlicher Nähe entstehen Skulpturen in gegenstandslosen, amorphen Formen – wie jene der Heidi Horten Collection –, die der Künstler als „Legitime Skulpturen“ bezeichnet, sowie Möbelskulpturen, die die Grenze zwischen Kunstwerk und Gebrauchsgegenstand und damit letztlich zwischen Kunst und Leben aufbrechen. Besonders durch die Zusammenarbeit mit anderen Künstlern und Künstlerinnen überwindet West die für ihn überholten Begrifflichkeiten der künstlerischen Autonomie sowie der Autorenschaft. So führt ihn sein zunehmendes Interesse an der Oberfläche seiner Skulpturen sowie an ihrer Farbigkeit ab Anfang der 1980er-Jahre zu gemeinschaftlichen Arbeiten mit Künstlern wie Albert Oehlen, Herbert Brandl oder Otto Zitko, die er aufgrund ihrer Kompetenz als Maler einlädt, als Co-Autoren seine Skulpturen zu bemalen.

Neben dem charakteristischen Einsatz von alltäglichen, billigen Materialien wie Pappmaché sowie der grellen Farbigkeit sticht bei der vorliegenden Arbeit der Deckel eines Farbeimers ins Auge, der sich unweigerlich als saloppes Zitat eines Sockels liest. Bereits bei ersten Ausstellungen seiner Passstücke sieht sich West damit konfrontiert, dass Sockel vermeintlich notwendig sind – als konventionelle museale Präsentationsform lehnt er den Sockel aber ab und erhebt ihn in der Folge zum integralen Bestandteil seiner Skulpturen: in Form eines ironischen Seitenhiebes auf künstlerische Inszenierung und Überhöhung. VA



## STEPHAN BALKENHOL

1957 Fritzlar (DE)

*Ohne Titel*

1999

Holz, bemalt, 178 × 58 × 57 cm

Erworben 2002

Ein Mann, auf einem Sockel kniend, die Augen starr geradeaus gerichtet, die Arme seitlich am Körper herabhängend. Mit schwarzer Hose und weißem Hemd bekleidet, stellt er eine alltägliche Person ohne erkennbare Identität dar. Figur und Sockel sind aus Holz – Stephan Balkenhol ist Bildhauer im wörtlichen Sinne, er haut seine Werke direkt aus Baumstämmen, wobei er die Figur gemeinsam mit dem Sockel in einem Stück herausarbeitet. Neben dem Werkstoff Holz sind Hinweise auf den Arbeitsprozess charakteristisch für seine Skulpturen: Spuren des eingesetzten Stechbeitels sind sichtbar, einzelne Späne stehen ab.

Häufiges Sujet von Balkenhols Werken sind anonyme menschliche Figuren, die durch Kleidung und Habitus als namenlose Stellvertreter einer westlichen Mehrheitsgesellschaft auftreten. Im Fall der Skulptur *Ohne Titel* von 1999 inszeniert der Künstler den Typus des stereotypen Durchschnittsbürgers auf einem hohen Sockel. Durch das Einführen des Sockels bezieht er sich auf den bildhauerischen Topos des Denkmals und konterkariert ihn gleichzeitig. Während er in der tradierten Gattung der Bildhauerei arbeitet, befreit er sie von historischen Implikationen und überführt sie zu einem zeitgenössischen Ausdruck. So spielt er mit den Wahrnehmungsgewohnheiten der Betrachtenden und führt eine Art Umkehrung der grundlegenden Idee des Denkmals herbei: Nicht berühmte, historisch oder kulturell bedeutsame Figuren wie Herrscher, Helden, Dichter oder Komponisten erleben eine künstlerische Überhöhung, sondern ein nicht näher identifiziertes Individuum. An die Stelle einer heroischen Pose tritt eine kniende Haltung, also eine Geste der Demut oder Anbetung, aber auch der Anerkennung einer Autorität. Balkenhols Figuren sind in keinen erzählerischen Zusammenhang eingebunden, sie stehen für sich und bleiben dabei rätselhaft: „Alles, was die Skulptur ausmacht, passiert an der Skulptur und durch die Skulptur und nicht in einem anderen Kontext.“<sup>1</sup> Durch ihren deutungs offenen Charakter bieten Balkenhols Figuren sich den Betrachtenden als Projektionsfläche an. VA

1 Stephan Balkenhol in: *The BiNational. Amerikanische Kunst der späten 80er Jahre – Deutsche Kunst der späten 80er Jahre*, Ausst.-Kat., Köln 1988, S. 68–78, hier S. 68.



## GEORGE CONDO

1957 Concord (NH, US)

*Standing Alone*

Allein stehend

2000

Öl auf Leinwand, 178 × 178 cm

Erworben 2002

Übergroße Ohren, comichafte Augen, Mund und Wangen eingesogen: *Standing Alone* zeigt eine Frauenfigur mit schwarzen Locken, deren Gesicht wie durch einen Zerrspiegel betrachtet wirkt. Auf einem hinter ihr hängenden Bild ist sie exakt noch einmal so dargestellt. George Condos Darstellungen – seit den 1980er-Jahren sind Frauen sein Hauptmotiv – sind expressiv und grotesk in einem. Er malt Porträts, die die Grenzen zwischen Realität und Fantasie verschwimmen lassen. Die Proportionen von Gesichtern, Augen, Nasen und Mündern werden bewusst deformiert, um eine Art übertriebene Karikatur zu schaffen. Diese Verzerrungen sind jedoch nicht zufällig, sondern drücken die Emotionen und die Psyche der dargestellten Person aus. Condo kehrt das Innerste seiner Figuren nach außen, und das lässt sie auf den ersten Blick befremdlich, auf den zweiten Blick jedoch berührend authentisch erscheinen. Seine Gemälde sind Seelenspiegel, in denen man lesen kann wie in einem Buch.

Die Literatur ist es auch, die Condo durch sein Werk beeinflusst. Er inspiriert William S. Burroughs ebenso wie Salman Rushdie. Letzterer konzipiert die Hauptfigur des Romans *Fury* (Wut) von 2001 nach Condos Gemälde *The Psychoanalytic Puppeteer Losing His Mind* (Der psychoanalytische Puppenspieler verliert seinen Verstand). Für Burroughs illustriert Condo einige Kurzgeschichten.

Condo, dessen künstlerischer Stil sich schwer einordnen lässt, studiert zwei Jahre Kunstgeschichte und Musiktheorie an der University of Massachusetts Lowell. Er zieht 1981 nach Boston, wo er sich, seinem Interesse für Musik folgend, der Band The Girls als Bassist anschließt. Bei einem Auftritt lernt er Jean-Michel Basquiat (S. 160, 162) kennen, der ebenfalls in einer Band spielt, und zieht schließlich nach New York. Condo ist in den frühen 1980er-Jahren neben Basquiat oder Keith Haring (S. 164) eine Schlüsselfigur bei der Wiederbelebung der Malerei. Rund zwei Jahre arbeitet er in Andy Warhols Factory, begegnet dem Künstler jedoch kaum persönlich. Condo beschließt, sich auf seine eigene künstlerische Arbeit zu konzentrieren, und geht für zehn Jahre nach Paris und Köln, wo er über Freunde William S. Burroughs kennenlernt, mit dem ihn eine Zusammenarbeit bis zum Tod des Schriftstellers 1997 verbindet. PS



## TIM NOBLE & SUE WEBSTER

1966 Stroud (GB) und 1967 Leicester (GB)

*Fucking Beautiful (Hot Pink Version)*

Verdammt schön (Version grell-pink)

2000

8 Neonröhren, Transformatoren, 168 × 148 × 6,5 cm

Erworben 2020

Von einem Schriftzug wird ein leuchtend rotes Herz gebildet, dessen Konturen durch das Licht, das von ihm ausgeht, verwischt werden. Bei genauerem Hinsehen erschließt sich die Bedeutung: Dreimal wiederholen sich die Worte „Fucking Beautiful“ – „verdammt schön“. Im Jahr 1996 greift das britische Künstler:innenduo Tim Noble und Sue Webster zum ersten Mal ikonische Symbole aus der Popkultur in seinen Arbeiten auf. Vorbilder finden die beiden in den leuchtenden, blinkenden Bildern und Schriftzügen an Fassaden von Schaubuden, wie sie typischerweise in britischen Küstenstädten, vor allem aber in Las Vegas oder auf dem New Yorker Times Square zu sehen sind. Die Leuchtschilder von Noble und Webster tragen mit ihren komplexen Lichtsequenzen Botschaften von starken Emotionen, von ewiger Liebe oder tiefem Hass in die Welt. Ein Höhepunkt dieser Serie ist zweifellos das Werk *Fucking Beautiful*, das Verheißung und Trash gleichermaßen verkörpert und zudem die ambivalente Lesbarkeit des Neonlichts verdeutlicht. Ursprünglich als Unikat konzipiert, wird die Neonröhre zu einem Medium der Werbung, später zu einem Element der Architektur und schließlich das bevorzugte Werkzeug von Installationskünstler:innen. In dieser Entwicklung gerät das Neonlicht zum Symbol für eine zunehmend oberflächliche und sensationslüsterne Gesellschaft.

Tim Noble und Sue Webster, nicht nur künstlerische Partner, sondern auch privat lange Zeit ein Paar, sind Teil des erweiterten Kreises der sogenannten Young British Artists. Diese Gruppe umfasst Absolvent:innen des Londoner Goldsmiths College, zu denen auch namhafte Künstler:innen wie Tracey Emin, Michael Craig-Martin und Damien Hirst (S. 168) zählen. Nobles und Websters künstlerisches Werk schöpft seine Wirkung zu einem großen Teil aus der Verschmelzung scheinbar unvereinbarer Gegensätze: Form und Antiform, Hochkultur und Gegenkultur, Mann und Frau, Handwerk und Abfall, Erotik und Gewalt. Ihre künstlerische Leistung wird früh anerkannt, im Jahr 2009 ist das Duo auf der Biennale von Venedig vertreten. Heute finden sich ihre Werke in bedeutenden Sammlungen wie dem Solomon R. Guggenheim Museum in New York oder der National Portrait Gallery in London. PS

Beautifully Making Beautiful  
Beautifully Making Beautiful  
Beautifully Making Beautiful  
Beautifully Making Beautiful

## JOHN M ARMLEDER

1948 Genf (CH)

*Ohne Titel (target)*

Ohne Titel (Zielscheibe)

2001

Neonröhren, Kabel, Transformatoren, Ø 300 cm

Erworben 2020

Als einen „Supermarkt der Formen“ beschreibt John M Armleder sein Werk, für dessen Formfindungen er spielerisch auf das Repertoire der Moderne und Postmoderne zurückgreift sowie *high* und *low*, Kunst und Design kombiniert. Im Spannungsfeld dieser Pole tritt *Ohne Titel (target)* in imposanter Größe von drei Metern Durchmesser als markanter Lichtkreis in Erscheinung. Zusammengesetzt aus neun konzentrisch angeordneten Neonkreisen, die sich durch ihre unterschiedlichen Farben klar voneinander abgrenzen, entwickelt die Arbeit eine Leuchtkraft, die weit in den Raum hineinwirkt. Die Konzeption des Künstlers lässt sowohl eine Präsentation horizontal an der Decke wie auch vertikal an der Wand hängend zu. Struktur und Titel der Arbeit stellen Bezüge zu einer Zielscheibe her, wie sie im Dartsport oder im Bogenschießen Verwendung findet. Als kunsthistorisches Zitat gelesen, steht die Zielschiebe in Verbindung mit den *Target*-Arbeiten von Kenneth Noland, einer Werkserie der 1950er- und 1960er-Jahre, die auf dem Motiv einer einfachen Zielscheibe aufbaut. Prinzipien der abstrakten Malerei sowie der Farbfeldmalerei folgend, umgeht Noland jede Form des persönlichen malerischen Gestus. Im Vordergrund steht die Wirkung der Farbe (vgl. S. 100, 102), ein hinterlegter Code findet sich bei Nolands Zielscheiben nicht. Eine weitere Referenz bilden die *Target Paintings* von Jasper Johns aus den Jahren 1955 bis 1961. Sie zählen zu einer Reihe von Darstellungen unterschiedlicher Zeichen, die der Künstler aufgrund ihrer klaren Lesbarkeit wählt. So sind es – neben der US-amerikanischen Flagge, Buchstaben und Zahlen – Zielscheiben, die ihm als formaler Rahmen für seine malerischen Untersuchungen dienen. Johns' *Target Paintings* bewegen sich im Spannungsfeld zwischen der Gegenständlichkeit einer Zielschiebe und der abstrakten, geometrischen Form der Kreise.

Mit der profunden Kenntnis kunsthistorischer Bezüge eignet sich Armleder Formen an und „recycelt“ diese. Ein wesentlicher Aspekt ist für den Künstler, dass den Ikonen der Moderne mitunter ihre inflationäre Repräsentation und Reproduktion anhaften. In seinem Werk wiegen sich dann zwei Bedeutungsebenen auf: einerseits die Ebene des Meilensteins innerhalb der Kunstgeschichte, andererseits die der durch ihre Verwertung banal gewordenen Formel. VA

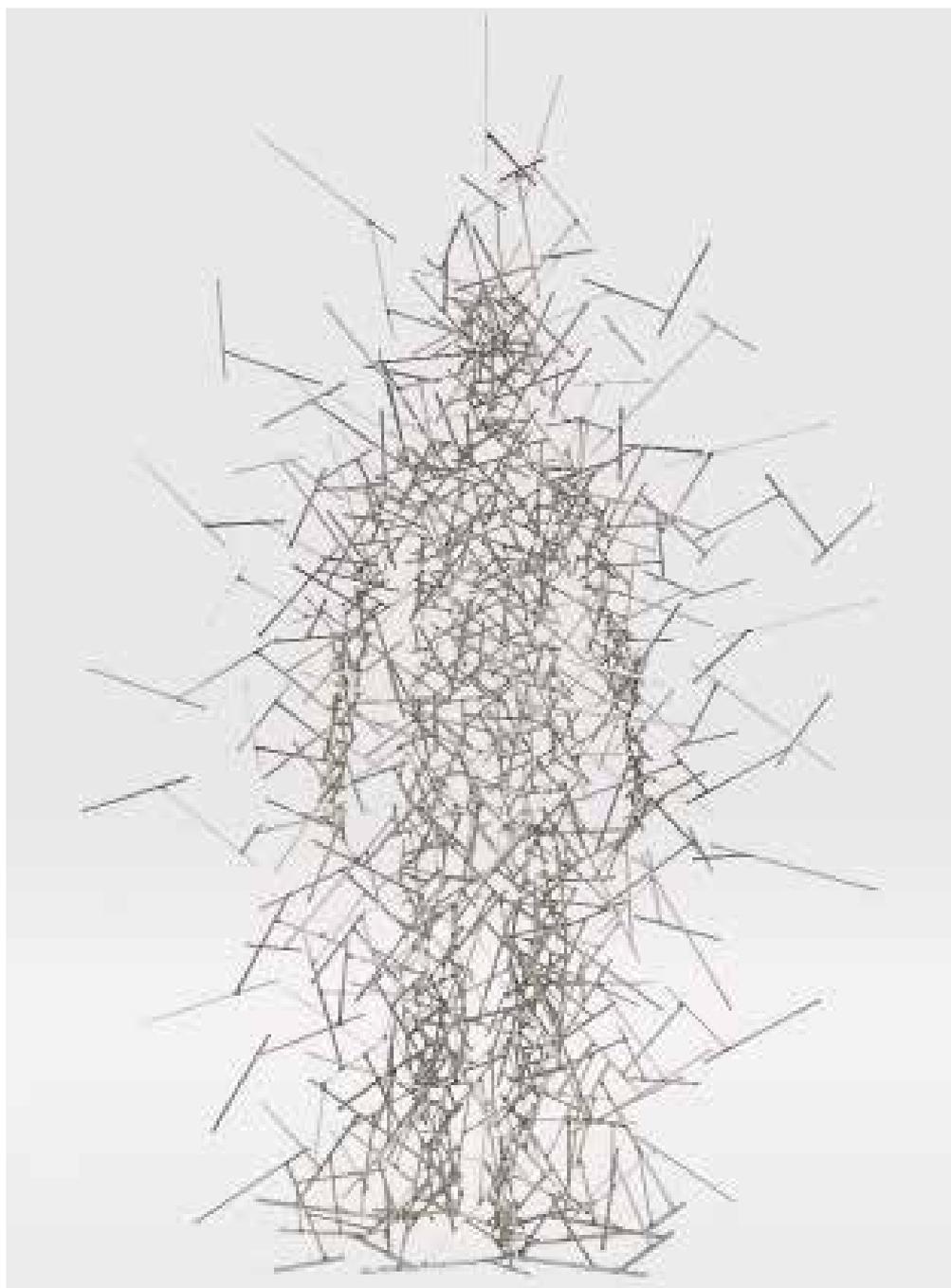


## ANTONY GORMLEY

1950 London (GB)  
*Quantum Cloud XXXVII*  
Quantum Wolke XXXVII  
2001  
Edelstahl, 237 × 150 × 125 cm  
Erworben 2016

Eine überlebensgroße, auf den ersten Blick abstrakte Konstruktion aus unzähligen scharfkantigen Edelstahlstäben: Antony Gormleys *Quantum Cloud XXXVII*. Umgeht man die Konstruktion, so verdichten sich aus bestimmten Blickwinkeln die Stäbe und es wird geisterhaft eine menschliche Figur sichtbar. Diese Figur befindet sich in unserem Raum, beansprucht Platz. Doch anders als die Skulpturen der klassischen Bildhauerei stellt sie kein Volumen dar, das Raum verdrängt, sondern ist ein filigranes Gebilde, das gleichzeitig Raum in sich aufnimmt und von ihm durchflossen wird. Hinzu kommen die Stäbe, die über den Umriss der Figur herausragen. Sie sind im Fall von *Quantum Cloud XXXVII* als in den Raum ausgreifende Aura zu verstehen, können aber auch das Gegenteil bewirken und sich schützend wie ein Kokon um die Figur legen – so bei der 1999 errichteten 30 Meter hohen *Quantum Cloud* auf einem Themse-Pier in der Nähe des Londoner Millennium Dome.

Gormley strebt anfangs eine geisteswissenschaftliche Laufbahn an. Er studiert von 1968 bis 1971 Archäologie, Anthropologie und Kunstgeschichte am Trinity College in Cambridge. Er begegnet dem Bildhauer Barry Flanagan und dem Installationskünstler Michael Craig-Martin. Danach reist er für drei Jahre auf dem Landweg nach Indien und Sri Lanka. Zurück in London nimmt Gormley ein Kunststudium auf, das er 1979 abschließt. In seinen Arbeiten beschäftigen ihn Fragen von Verhüllen und Enthüllen, Schutz und Geborgenheit. Mitte der 1980er-Jahre lässt er seinen Körper in Gips abformen; die aus den Formen gewonnenen Abgüsse umhüllt er anschließend mit Bleiblech. Seine Figuren platziert Gormley an Decken und Wänden ebenso wie im Straßenraum, im Wattenmeer oder im Gebirge. Neben Metall verwendet er unter anderem auch Ton, den er zu handgroßen Figuren formen lässt und zusammen mit seinen Bleiskulpturen präsentiert. Dicht gedrängt stehend, können die Figuren ganze Räume füllen, sodass lediglich ein Betrachten des Raumes, aber kein Betreten möglich ist. 1998 wird der 20 Meter hohe *Angel of the North* (Engel des Nordens) in der Nähe von Gateshead in Nordengland enthüllt, dessen leicht angewinkelte Flügel mit einer Spannweite von 54 Metern eine Umarmung andeuten, sodass die Skulptur – wenn auch auf gänzlich andere Weise als *Quantum Cloud XXXVII* – in Beziehung zu ihrer Umgebung tritt. RJ



## ALEX KATZ

1927 New York (NY, US)

*Wading*

Waten

2002

Öl auf Leinwand, 213,4 × 213,4 cm

Erworben 2003

Zwei junge Frauen gehen dynamisch am Flutsaum entlang, sanfte Wellen umspülen ihre Knöchel. Beide tragen leichte Sommerkleidung, die an Tenniskleider erinnert. Aber sie treiben keinen Sport, sondern die Outfits sind eine Mode, ein Statussignal und ein Hinweis auf eine Gesellschaft, die es sich leisten kann, Freizeit zu inszenieren. Die Szenerie ist diffus, das Blau des Wassers geht fast unmerklich in den Himmel über. Die Gesichter weisen kaum individuelle Züge auf, wirken skizzenhaft und wie das gesamte Bild sind auch sie flächig ausgeführt. Es ist das Markenzeichen des amerikanischen Malers Alex Katz, der spätestens seit der Ausstellung *Birth of the Cool* in Hamburg und Zürich 1997 mit dem Begriff der Coolness verbunden wird. Der Ausstellungstitel ist eine Adaption eines Albums des – von Katz sehr geschätzten – Jazzmusikers Miles Davies von 1957. Während die linke Figur direkt aus dem Bild herausblickt, als wenn sie in eine Kamera schauen würde, hat die Frau rechts die Augen geschlossen, sodass der Eindruck eines fotografischen Schnappschusses entsteht. Wie andere Künstler:innen der Pop-Art referiert auch Katz auf die Welt der Werbung und der Magazine. Allerdings gibt das Gemälde keinen Hinweis auf einen konkreten Ort oder ein mögliches Produkt. Die beiden Figuren stehen für sich oder vielleicht auch für das Gefühl einer ganzen Generation. Sie sind Anfang zwanzig und gehören zu den sogenannten Millennials, die zwischen 1980 und 1999 geboren sind. Diese „Generation Y“ erwartet Verbindlichkeiten in Familie und Beruf und stellt gleichzeitig überkommene Werte infrage. Sie wird mit einem neuen Verständnis von Gleichberechtigung groß und strebt nach Ausgewogenheit von Arbeits- und Privatleben. Diese Haltung strahlen auch die Frauen im Bild aus. Es wäre aber falsch zu sagen, dass Katz es sich zur Aufgabe gemacht hat, das Lebensgefühl am Ende des vergangenen Jahrtausends zu illustrieren. Vielmehr kann man ihn als einen ewigen Betrachter bezeichnen. Seit seinen künstlerischen Anfängen in den frühen 1950er-Jahren überlässt Katz nichts dem Zufall und fertigt detaillierte Skizzen auf Papier und Karton an. Der tradierten expressiven europäischen Malerei begegnet er mit einer kontrollierten Emotionalität und dem Prinzip der „Flatness“, auf deren Oberfläche sich die Vorstellungen der Betrachter:innen spiegeln bzw. entfalten können. CK



## YOSHIMOTO NARA

1959 Hirosaki (JP)

*Little Thinker*

Kleine Denkerin

2002

Acryl auf Leinwand auf Fiberglas, Ø 54 cm

Erworben 2005

Ein kleines Mädchen, einsam und verloren. Die Arme enden in Stümpfen, die Augen sind geschlossen, der Mund nach unten verzogen. Ausgefranzte kleine Leinwandflicken bilden den Malgrund. Sie erwecken den Eindruck von „Stadt“, einem Häusermeer ohne Anfang und Ende. In diesem Meer gibt es eine Öffnung: ein Loch, aus dem das Mädchen emporkommt. Sie erhebt sich über die Stadt, doch was sie vorfindet, ist genauso enttäuschend wie das, was sie hinter sich lässt.

Yoshitomo Naras Bilder sind ohne seinen biografischen Hintergrund nicht zu verstehen. Geboren im Norden Japans, beide Eltern berufstätig, wächst Nara mit einem wesentlich älteren Bruder auf. Irgendwann findet er im Radio einen US-amerikanischen Sender, der Country- und Rockmusik spielt. Nara versteht kein Wort und beginnt, sich eigene Geschichten zu den Songs auszudenken, wobei Melodie und Rhythmus eine wesentliche Rolle spielen. Musik und die bereits als Kind gemachte Erfahrung von Einsamkeit prägen das Werk des Künstlers.

Nara studiert an der University of Fine Arts and Music von Nagakute in Japan und wechselt 1988 als Meisterschüler an die Düsseldorfer Kunstakademie. Er bleibt zwölf Jahre lang in Deutschland. Erneut erfährt er Einsamkeit. Wieder und wieder zeichnet er Figuren und Gesichter im Kindchenschema – die Körper zu klein, die Köpfe zu groß. Die Ästhetik erinnert ebenso an westliche Comics und Cartoons wie an japanische Mangas und Zeichentrickfilme, die sogenannten Animes. In den 1990er-Jahren wird Nara durch seine *Angry Girls* (zornige Mädchen) bekannt, in denen er zwar weiter dem Kindchenschema folgt, aber durch grimmige Blicke und durch Messer oder Pistolen in den Händen der Mädchen Wut zum Ausdruck bringt. Zurück in Japan, gelingt Nara der internationale Durchbruch. Er wird zum bedeutenden Vertreter der japanischen Kunstbewegung Superflat (Superflach). Vergleichbar mit der US-amerikanischen Pop-Art, nehmen sich die Künstler:innen der japanischen Alltags- und Konsumwelt an. Für Nara trifft das allerdings nur bedingt zu: Ihm geht es vielmehr um die Kontaktaufnahme. Hierfür bedient er sich des japanischen *kawaii*, was so viel wie „niedlich“, „süß“ und „unschuldig“ bedeutet. Der Begriff steht für Menschen, Tiere und Dinge, die keinerlei negative Eigenschaften haben, und ist somit Verkörperung des Positiven schlechthin. RJ



## CLAUDE LALANNE

1924 Paris (FR) – 2019 Fontainebleau (FR)

*Choupatte (très grand)*

Krautpfote (sehr groß)

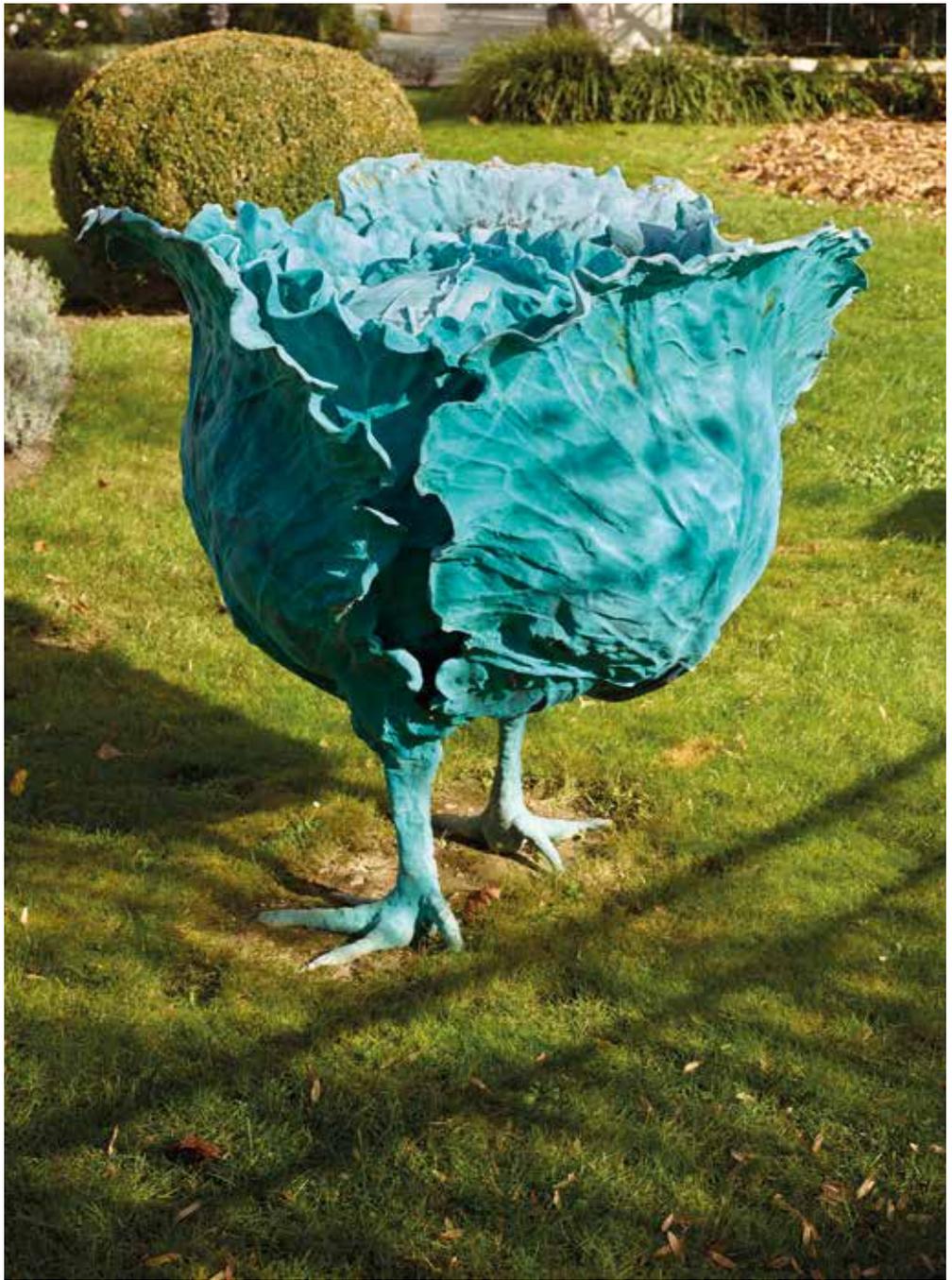
2007/12

Bronze und Kupfer, 122 × 123 × 123 cm

Erworben 2014

Krautköpfe, Äpfel, Ginkgoblätter, Krokodile oder Schmetterlinge – es sind in der Natur vorgefundene organische Formen, die Claude Lalannes künstlerisches Schaffen anleiten. Die Bildhauerin überträgt sie in überdimensionierte, zumeist in Bronze gearbeitete Skulpturen, denen ein surrealistisches Moment innewohnt. Ausgelöst wird dieses, indem die Künstlerin die gewählten Formen mit anderen Lebewesen bzw. Teilen davon oder mit Gegenständen wie Möbelstücken zu hybriden Gebilden verschmelzen lässt. Im Falle von *Choupatte (très grand)* ist es ein Krautkopf auf Vogelbeinen, der, wie der Titel andeutet, „sehr groß“ und dabei rätselhaft und humorvoll zugleich in Erscheinung tritt. Die Künstlerin wird *Choupattes*, die zu ihren prominentesten Werken zählen, in unterschiedlichen Variationen und Größen ausführen. Der erste *Choupatte* ist 1964 Teil der Ausstellung *Zoophites* in der Pariser galerie J, einem bedeutenden Schauplatz neuester künstlerischer Tendenzen. Mit einer Version, bei der der Krautkopf den Kopf einer männlichen sitzenden Figur ersetzt, findet Claude Lalanne auch Einkehr in die Popkultur. Der französische Chansonnier Serge Gainsbourg erwirbt die mit *L'homme à la tête de chou* (Der Mann mit dem Krautkopf) betitelte Skulptur für seine Privatsammlung. Das Werk wird ihn zum gleichnamigen Album aus dem Jahr 1976 inspirieren, es ist zudem auf dem Albumcover abgebildet.

Die Künstlerin, die bis ins hohe Alter künstlerisch aktiv bleibt, arbeitet über 50 Jahre lang mit ihrem Mann, dem Künstler François-Xavier Lalanne (S. 190), zusammen. Beide lernen sich 1952 in Paris kennen und teilen bald darauf François-Xaviers Atelier. Das Paar unterhält zu jener Zeit Kontakte zum Bildhauer Constantin Brâncuși, der ihr Nachbar ist, sowie zu den Surrealisten Salvador Dalí, Marcel Duchamp und Man Ray oder den „Neuen Realisten“ Niki de Saint Phalle (S. 138) und Jean Tinguely. Trotz ihrer engen persönlichen und künstlerischen Verbindung werden Claude und François-Xavier – häufig als „les Lalanne“ zusammengefasst – einen jeweils individuellen Ausdruck bewahren. Während Claudes Werke von einer surrealistischen Ausrichtung geprägt sind, schafft François-Xavier vorrangig zoomorphe Skulpturen und Objekte, die für die Überwindung der Grenze zwischen hoher Kunst und Gebrauchsgegenstand stehen. VA



## FRANÇOIS-XAVIER LALANNE

1927 Agen (FR) – 2008 Ury (FR)

*Singe avisé (très grand)*

Weiser Affe (sehr groß)

2005/08

Bronze, 200 × 140 × 140 cm

Erworben 2012

Das Künstler:innenpaar Claude und François-Xavier Lalanne nimmt mit Skulpturen, die sich stark an Vorbildern aus Fauna und Flora orientieren, eine singuläre Position im Kunstgeschehen Frankreichs der 1950er- und 1960er-Jahre ein. Gegenläufig zu den zunehmend abstrakten Tendenzen der Nachkriegsjahre verfolgen „les Lalanne“ zeitlebens – das Paar wird über 50 Jahre zusammenarbeiten – einen figurativen Ausdruck und entwickeln jeweils eine individuelle, aber dennoch miteinander korrespondierende Formensprache. Während Claude sich verstärkt pflanzlichen Sujets widmet und diese ins Surrealistische und Fantastische überführt, beschäftigt sich François-Xavier mit überdimensionalen Repräsentationen von Tieren, die wie bei *Singe avisé (très grand)* durch eine klare Oberfläche und weiche Linien gekennzeichnet sind. Seinem Anspruch folgend, die höchste Kunst sei die „Kunst des Lebens“, verschreibt er sich der Auflösung der Grenze zwischen hoher Kunst und Gebrauchsgegenstand. Ausgehend von seinen Tierskulpturen, schafft er eine Reihe funktionaler, für den alltäglichen Gebrauch bestimmter Objekte. Darunter sind der *Rhinocrétaire* von 1964, ein Hybrid aus Rhinoceros und Sekretär, die *Baignoires hippopotame*, eine Kreuzung von Nilpferd und Badewanne, oder die *Bar aux autruches*, die „Straußenbar“. Letztere wird von Georges Pompidou in seiner Amtszeit als französischer Staatspräsident für den Elysée-Palast erworben. In der Heidi Horten Collection befindet sich mit *Grand chevreuil* (Großes Reh) die Skulptur eines Rehs, die durch den abgeflachten Rücken des Tieres als Konsolentisch benutzt werden kann.

Im Verlauf der 1960er-Jahre entwickeln sich die Werke der Lalannes zu begehrten Sammelobjekten einer illustren Käuferschaft und erlangen internationale Bekanntheit. Der Modeschöpfer Yves Saint Laurent wird zum wichtigsten Auftraggeber und Förderer des Paares. Bereits Mitte der 1950er-Jahre, als François-Xavier einen chinesischen Drachen für eine Geschäftsauslage Christian Diors fertigt, lernt er dessen damaligen Assistenten Saint Laurent kennen. Einige Jahre später entwirft er für den Designer die *BAR YSL*, und die Bibliothek seiner Wohnung bevölkert er mit einem seiner bekanntesten Werke, einer Herde in Bronze gegossener und mit Fell überzogener Schafe, die als Sitzmöglichkeit dienen. VA



## MARGHERITA SPILUTTINI

1947 Schwarzach im Pongau (AT) – 2023 Wien (AT)

*Schloss Pielach – J. W. Bergl*

2003

C-Print auf Alu-Dibond, 90 × 113 cm

Erworben 2021

Schloss Pielach liegt unweit von Melk in der Wachau, am Rande des Dunkelsteinerwaldes. Die Benediktiner-Stiftsherren aus Melk ließen es zwischen 1692 und 1766 zu ihrer Sommerresidenz ausbauen. Von außen erscheint es schlicht und fast karg, im Inneren erstrahlt es durch fantasievolle, farbenprächtige Fresken in fürstlichem Glanz. Die Fresken schuf Johann Baptist Wenzel Bergl um 1766. Bergl war berühmt für seine Wandmalereien, bei denen er die barocke Natursehnsucht mit fremdländischen Landschaften, Fabelwesen und religiösen Szenen verband.

Margherita Spiluttini war die wichtigste Architekturfotografin Österreichs. Sie schuf ein vielseitiges *Archiv der Räume*, so der Titel einer Ausstellung von 2015 in der Landesgalerie Linz. Architekten wie Hermann Czech und Herzog & de Meuron sowie Künstler wie Sol LeWitt und Michelangelo Pistoletto (S. 142) waren ihre Auftraggeber, darüber hinaus arbeitete sie auch freischaffend, wie bei der Serie zu den Bergl-Zimmern in Pielach und Schloss Schönbrunn (um 1770). Gemeinsam ist den Arbeiten, dass sie keine Werkfotografien der Wandgemälde sind: Spiluttini blickt vielmehr aus einer heutigen Sicht in diese gestalteten, illusionistischen Räume.

Bei dem hiesigen Bild zeigt sie einen diagonalen Blick in eine Raumecke. Die Wände sind durch Sprossenfenster durchbrochen und das einfallende Gegenlicht spiegelt sich auf dem glänzenden Fußboden, der in der Fotografie dieselbe Fläche einnimmt wie die Decke. Aus dieser Perspektive ist das Deckenfresko verzogen und die Motive nicht leicht zu erkennen. Ähnlich ist es auch mit den Wandbildern, die angeschnitten oder zu weit weg sind, als dass man die kleinen und wichtigen Details der fantastischen Welt erkennen könnte. Abzulesen ist daran, dass es der Fotografin nicht um eine Aktualisierung des Trompe-l'Œil-Effektes geht, der – wenn man den Begriff wörtlich nimmt – eine künstlerische Augentäuschung simuliert. Vielmehr scheint es so zu sein, dass sie den prachtvollen und überbordenden Eindruck, der sich den Betrachter:innen im 18. Jahrhundert bot, medial transformiert. Vor der Fotografie ist man geblendet, kneift ein wenig die Augen zusammen, um die Bergl-Gestaltung wahrnehmen zu können. Im Sinne von Roland Barthes zeigt Spiluttini, „was gewesen ist“, und verbindet dies subtil mit dem Blick von heute. CK



## ERWIN WURM

1954 Bruck an der Mur (AT)

*Schlechter Gedanke*

2008

Acryl, Stoff und Beton, 47 × 50 × 40 cm

Erworben 2018

Ein Paar Männerschuhe, eine bis knapp über die Knöchel reichende Hose, darüber eine unbestimmbare gestauchte, in rosa Stoff „gekleidete“ Form – geradezu erschlagen von der Macht und Last des schlechten Gedankens lässt Erwin Wurm eine menschliche Figur in Erscheinung treten. Die Fusion von Körper und Körperfremdem ist ein bestimmendes Motiv seiner Kunst. So baut er bereits in seiner ab 1997 entstehenden Werkgruppe der *one minute sculptures* auf die Beziehung von Mensch und Dingwelt auf, in denen die Betrachtenden zu Akteur:innen und – vom Künstler angeleitet – in Interaktion mit diversen Gegenständen für die Dauer einer Minute selbst zur Skulptur werden. Momente des Peinlichen und Lächerlichen sind dabei bewusst kalkuliert. Die temporäre Kombination von Mensch und Gegenständlichem erfährt in Skulpturen wie jenen der Heidi Horten Collection – *Kastenmann* und *Schlechter Gedanke* – eine dauerhafte Entsprechung. In der Arbeit *Kastenmann* – einer hybriden Form aus Mensch und Schrank – tritt ein Möbel anstelle des menschlichen Rumpfes und Kopfes; in *Schlechter Gedanke* fusionieren Mensch und eine nicht näher definierte amorphe Form, die den Körper zu erdrücken scheint. Wurms humorvolles Spiel mit Form und Deformation, Übersteigerung und Verzerrung bringt mitunter „das Fremde im Alltäglichen“ zutage. Der durch das Verschmelzen mit Attributen und Alltagsgegenständen verformte und verfremdete Körper hat, wie schon die *one minute sculptures*, eine slapstickhafte, aber auch befremdliche und unheilvolle Wirkung. Der *Schlechte Gedanke* kann in inhaltlicher Nähe zu Wurms *Neidbeulen* und *Ärgerbeulen* – Skulpturen von Menschen, die mit absurden Ausbuchtungen am Körper versehen sind und innerlich Unterdrücktes preiszugeben scheinen – gesehen werden. Wurm beschreibt sie als psychologisch bedingte Verformungen des Körpers, als „physische Realisation eines psychischen Zustands“. Veränderungsprozesse und -zustände im Spannungsfeld von Körper und Geist bringen surreale Formen hervor. Sie wirken wie ein Gegenstand der psychoanalytischen Traumdeutung, in dem das Unterbewusste und Unbewusste nach außen drängt und Gedanken und Seelenlandschaften zum Vorschein bringt. Wurm lässt das Verborgene nahe an die Oberfläche kommen, entschlüsselt es aber nicht. VA



## SYLVIE FLEURY

1961 Genf (CH)

*White Gold*

Weißes Gold

2010

Blattpalladium auf Bronze, 46 × 56 × 40 cm

Erworben 2010

Hermès, Christian Lacroix, Alaïa – acht auf Shoppingtouren zusammengetragene und mit Luxusartikeln gefüllte Einkaufstaschen dieser und anderer Labels stellt Sylvie Fleury 1990 auf dem Boden der Galerie Rivolta in Lausanne ab und erklärt das Ensemble zum Kunstwerk. Die *Shopping Bags* sind Initialzündung für ihr künstlerisches Arbeiten, dessen zentraler Gegenstand die Welt des Luxus und Konsums ist. Bronzeskulpturen von Schuhen und Taschen exklusiver Modehäuser zählen dabei zu ihren prägnantesten Werken. Mit ihrer schillernden Ästhetik wirken diese zunächst selbst der Begeisterung für die Konsumkultur entsprungen, tatsächlich aber hinterfragen sie in ihrer provokanten Oberflächlichkeit die Versprechungen von High-End-Produkten sowie die Erwartungen an Statussymbole. Die Wiedererkennbarkeit der Markenprodukte nutzt Fleury für ihre Auseinandersetzung mit Konsum und Kapitalismus: Indem sie reale Luxusartikel eins zu eins reproduziert und in eine andere Materialität transformiert, überhöht sie deren Attraktivität und ruft Begehren hervor, was wiederum auf manipulative, wunschgenerierende Mechanismen der Mode- und Luxusindustrie verweist. So stellt ihre Arbeit *White Gold* eine exakte Wiedergabe der ikonischen Birkin Bag von Hermès dar, deren Erwerb mit einer jahrelangen Wartezeit einhergeht. Die Exklusivität und Seltenheit der Tasche haben entscheidend zu ihrem Rang als einem der begehrtesten Luxusartikel beigetragen. In Bronze gegossen und mit einer Oberfläche aus Palladium versehen, steigert die Künstlerin die Wertigkeit der Tasche. In ironisch-überhebender Inszenierung präsentiert sie einen Gebrauchsgegenstand, der bei einem Teil seiner Käuferschaft eine nahezu sinn- und identitätsstiftende Rolle übernimmt und somit eine fetischhafte Bedeutung bekommt. Bereits Karl Marx führt 1867 in *Das Kapital* den Begriff des „Warenfetischismus“ ein, er konstatiert, dass der Mensch zum Sklaven der Waren geworden ist – eine Beobachtung aus dem Jahrhundert der industriellen Revolution, die in Zeiten von Überkonsum und Fast Fashion drastisch an Relevanz gewonnen hat.

Mit einem wie zufällig in der Handtasche befindlichen Tafelbild führt Fleury in *White Gold* zudem den Aspekt von „Kunst als Ware“ ein. Die Mechanismen des Kunstmarktes funktionieren ähnlich wie jene der Luxusindustrie – wo Künstler:innen zur Marke werden, rechtfertigt das richtige „Label“ jeden Preis. VA



## BRIGITTE KOWANZ

1957 Wien (AT) – 2022 Wien (AT)

*Light Up*

Aufleuchten

2010

Neonröhren, Lack, Holz, 245 × 175 × 9 cm

Erworben 2020

Vier Jahrzehnte lang untersucht die Konzeptkünstlerin Brigitte Kowanz Licht in seiner Qualität als künstlerisches Medium und bringt es in Objekten, Installationen und Interventionen zur Form. Sie kombiniert diese mit Spiegeln und Glas, so beispielsweise bei ihrer Arbeit im österreichischen Pavillon auf der Biennale di Venezia 2017.

Der temperamentvolle rote Neonschriftzug *Light Up* ist nicht ganz einfach zu entziffern. Ein kühnes, hochgezogenes „L“ macht den Auftakt; es kippt so weit nach links, wie der Schluss des Wortes nach rechts gezogen wird. Das folgende „i“ hat zwei Punkte, einen Fleck und einen Lichtkranz, die an ein Echo erinnern – es scheint, dass Kowanz hier eher lautmalerisch arbeitet, als dass sie auf Orthografie oder Schönschrift setzt. Der tief gezogene Unterschwing des „g“ berührt fast das darunter liegende „u“, während „t“ und „p“ voneinander wegstreben. Die rote hochglänzende Schablone reflektiert das Licht und potenziert seine Wirkung. Der Schriftzug ist davor verschoben, sodass ein visueller Doppelklang des Wortes entsteht. – Die Arbeit ist eine rote Lichtexplosion, die sich in alle Richtungen ausbreitet.

Diese besondere Lichtwirkung verdankt die Arbeit der Verwendung von echten Neonröhren. Im deutschsprachigen Raum werden fälschlicherweise die Leuchtstäbe der Deckenlampen, wie man sie aus Arztpraxen oder Parkgaragen kennt, als „Neon“ bezeichnet. Sie sind zumeist mit Quecksilberdampf gefüllt, die gläsernen Innenseiten mit fluoreszierenden Stoffen beschichtet. Die Wirkung dieser Leuchtstoffröhren ist kalt und steril. Echte Neonröhren hingegen sind von Hand geformte Einzelstücke, deren Glas mundgeblasen ist. Gefüllt sind sie mit dem Edelgas Neon, das elektrisch aufgeladen rot leuchtet, wie bei dieser Arbeit, die ein Spektakel, ein Auftritt für sich ist. Dieser Eindruck korrespondiert mit dem wörtlich zu nehmenden Inhalt des Aufleuchtens – Light Up. Codes und Zeichen sind für Kowanz interessanter als Schrift und haben einen anderen Grad an Komplexität. Die Künstlerin spielt Bild und Lesbarkeit gegeneinander aus – womöglich ist aber eine wortwörtliche Lesbarkeit gar nicht notwendig und die Form und das Neonlicht selbst zeigen die Aussage auf. CK



## HEIMO ZOBERNIG

1958 Mauthen (AT)

*Ohne Titel*

2017

Bronze, 187 × 49 × 49 cm

Erworben 2021

Der Guss roh, die Oberfläche unpoliert, die Gussnähte unverarbeitet, die Fugen unverputzt – mit seiner Bronzeskulptur von 2017 legt Heimo Zobernig vieles offen. Die Skulptur scheint – folgt man herkömmlichen Vorstellungen von Bildhauerei – fragmenthaft und unvollendet. Scheinbar noch im Entstehen begriffen, gibt sie Einblicke in den Herstellungsprozess. So weist sie deutliche Spuren des Gussvorgangs auf: Neben Kanälen, die zwischen dem Gusskern und dessen Ummantelung angebracht sind und für die Zufuhr des flüssigen Metalls in den Hohlraum sowie für das Entweichen der Luft dienen, sind Risse, Brüche und weißliche Schlieren sichtbar, die während des Gießens entstehen. Der Künstler unterlässt bewusst jegliche Nachbearbeitung, vielmehr wird die Skulptur einer formalen und inhaltlichen Untersuchung unterzogen.

Dargestellt ist eine menschliche Figur. Ihr Körper wirkt androgyn und lässt keine eindeutige geschlechtliche Zuordnung zu, die Anatomie ist schemenhaft wiedergegeben, nur das Gesicht zeigt eine detailliert ausgearbeitete Physiognomie. Der Künstler hat sie aus Abgüssen verschiedener Schaufensterpuppen zusammengesetzt. Schaufensterpuppen – denkbar banale Abbilder des Menschen – finden sich bei Zobernig seit Anfang der 2000er-Jahre als wiederkehrendes Motiv. Im Zusammenhang mit seiner Beschäftigung mit der kunsthistorischen Bedeutung menschlicher Figuration wirkt ihr Einsatz – durch die idealisierte Körperform und ihre weiße Farbe – wie ein ironischer Verweis auf Skulpturen des Klassizismus und dessen idealistisches Menschenbild. Die Schaufensterpuppen scheinen die Rolle von Behelfen zu übernehmen, mit denen sich Zobernig der Frage nähert, welche Relevanz mimetische Menschenbilder in der zeitgenössischen Kunst haben. Als minimal modifizierte Readymades – mitunter mit blauem Klebeband, pastelligen Farbanstrichen, Perücken oder T-Shirts versehen – werden sie zur autonomen Skulptur oder – in Form von Güssen, teilweise auch in Verbindung mit früheren eigenen Figurationen des Künstlers – zu hybriden, eigenständigen Formen, die wie Gegenspielerinnen die charakteristisch minimalistische Formstrenge Zobernigs durchbrechen. VA



## LILI REYNAUD-DEWAR

1975 La Rochelle (FR)

*Lady to Fox*

Dame zu Fuchs

2018

HD-Video, 6:28 Min.

Erworben 2022

Eine junge Frau bewegt sich tanzend um eine Schafherde, sie sucht die Tiere im Stall auf und folgt ihnen auf die Weide. Sie ist – bis auf Schuhe – unbekleidet, Gesicht und Körper sind gänzlich leuchtend orange bemalt. Es ist die Künstlerin Lili Reynaud-Dewar selbst, die in ihrer Videoarbeit *Lady to Fox* in die Rolle eines Fuchses schlüpft. Konträr zum tradierten Bild des Fuchses als listiger Jäger ist das Aufeinandertreffen von Fuchs und Schafen hier eine spielerische, mitunter humorvolle Annäherung. In idyllischer Landschaft reagieren beide Seiten interessiert und friedlich aufeinander, anders als vom realen Fuchs geht von der Künstlerin keine Bedrohung aus.

Mit dem Titel der Arbeit verweist die Künstlerin auf die 1922 erschienene Novelle *Lady into Fox* des britischen Schriftstellers David Garnett. Als Mitglied der Bloomsbury Group, der auch Virginia Woolf angehörte, zählt der zeitlebens exzentrische Dandy zu den prägenden Figuren in der kulturellen und intellektuellen Modernisierung Großbritanniens am Anfang des 20. Jahrhunderts. In einer Art allegorischer Fabel, die er zeitlich in der viktorianischen Epoche – und somit in einer von strengen moralischen Konventionen geprägten Zeit – ansiedelt, beschreibt Garnett die eigentümliche Verwandlung einer jungen bürgerlichen Ehefrau in eine Füchsin. Interpretationen der Novelle reichen von einer kritischen Betrachtung der Ehe bis hin zu einer Allegorie weiblicher Sexualität und Identität sowie ihrer gesellschaftlichen Konditionierung. Die Frage nach Identität und ihren kulturellen und politischen Voraussetzungen ist es auch, der Reynaud-Dewar in ihren Performances und Videos nachgeht. Der eigene Körper wird darin – nackt und farbig bemalt – zum Instrument und künstlerischen Material. In einer Rolle zwischen Fremdkörper und Referenzrahmen bewegt sich die Künstlerin, eigenen Choreografien folgend, durch museale, institutionelle oder öffentliche Räume und stellt so deren repräsentativem Charakter und ihrer mitunter hierarchischen Aufladung ein persönliches, intimes Gegenmodell entgegen. Während ihre Performances großteils im Kunstkontext entstehen, findet *Lady to Fox* in ländlicher Umgebung statt: Der Kontrast zwischen Tier und Natur sowie dem codierten Auftritt der Performerin könnte frappanter nicht sein. VA



## LENA HENKE

1982 Warburg (DE)

*UR Mutter*

2019

Gips, Schaumstoff, 132,1 × 213,4 × 139,7 cm

Erworben 2021

Ein überlebensgroßes weibliches Schwein mit ausgeprägten Zitzen – Lena Henke hat eine überraschend monumentale Skulptur eines Tieres geschaffen, das sich als Sujet selten in der Kunstgeschichte findet. Das Schwein wird so widersprüchlich wahrgenommen wie kaum ein anderes Tier: Während es im Judentum und im Islam als unrein gilt, ist es im deutschsprachigen Kulturkreis als Symbol für Wohlstand und sogar als Glücksbringer verbreitet. In ihrer Ausstellung *Germanic Artifacts* thematisiert es die Künstlerin im Zusammenhang mit germanischer Geschichte. Die als *UR Mutter* betitelte Arbeit bildet das Zentrum der Ausstellung, für die Henke sich mit dem alten Teutoburger Wald, einem historischen Waldgebiet in Deutschland, befasst hat. Im Kontext von *Germanic Artifacts* werden neben dem Schwein – in seiner Bedeutung als eines der ersten von den Germanen domestizierten Tiere – auch Elemente aus der Natur wie Baumrinden und -stämme oder architektonische Strukturen der germanischen Behausungen zu formalen Ausgangspunkten bildhauerischer Arbeiten. Während sich Henke in Bezug auf die Form an der Natur bzw. an historischen Vorlagen orientiert, führt sie auf der Ebene der Materialität und Oberflächengestaltung eine Neubewertung der aufgegriffenen Inhalte herbei: So folgt die *UR Mutter* formal der Vorlage der Natur, die Oberfläche des Tieres ist hingegen mit violetten Farbverläufen nahezu poppig gestaltet. An einer anderen Stelle der Ausstellung gibt Henke Runenzeichen in Neonschrift wieder. Von den Nationalsozialisten wurden vorchristliche Mythen der germanischen Stämme vereinnahmt, um für die Vorherrschaft einer arischen Rasse zu argumentieren. Die Künstlerin lehnt die Vorstellung einer „reinen“ germanischen Geschichte ab; Henkes künstlerische Eingriffe verstehen sich als Geste, um nationalistische Denkmuster zu unterlaufen.

Der *UR Mutter* stellt Henke eine Art Gegenspieler zur Seite: Sterbend liegt ein Wildschwein am Boden, es ist – ausgehend von der Gussform der *UR Mutter* – aus einem Geflecht von Eisenketten gefertigt. Das grundlegende Prinzip der Bildhauerei, Formen zu produzieren und zu reproduzieren, leitet Henkes künstlerische Praxis. Ihre Arbeiten zur Beziehung zwischen Bild und Abbild bringt die Künstlerin mitunter mit dem Aspekt des Mutterwerdens in Verbindung. Wie es letztlich auch der Werktitel widerspiegelt, assoziiert sie in der Arbeit *UR Mutter* das Schaffen einer neuen Form und deren Vervielfältigung mit biologischer Reproduktion. VA



## PHILIPP TIMISCHL

1989 Graz (AT)

*Drip / Drop*

Tropf / Tropf

2020

Acryl auf Leinwand, LED-Paneele mit Video, Mediaplayer, 150 × 100 × 50 cm

Erworben 2021

Für einen kurzen Augenblick ist der Bildschirm leer, doch dann rinnt für die Dauer einiger Minuten schwarze Farbe vor einem grauen Hintergrund von oben nach unten. Links neben dem Video befindet sich im Format eines klassischen Tafelbildes ein analoger und statischer Gegenspieler zum virtuellen Bewegtbild. Beide Teile der Arbeit – LED-Screen und Leinwand – fügen sich trotz ihrer technischen Diskrepanz zu einer Bildfläche zusammen. In einfacher und eindringlicher Weise begegnen sich zwei konträre Pole: auf der einen Seite die klassische Gattung der Malerei, dem über Jahrhunderte gängigsten Medium, um die Welt bildnerisch festzuhalten bzw. bildnerische Welten zu schaffen; auf der anderen Seite ein Beispiel der sogenannten „Neuen Medien“, die seit den 1960er-Jahren zunehmend als künstlerisches Material und Instrument eingesetzt werden.

Im Video von *Drip / Drop* wird ein zeitbasiertes Moment tragend: Wer die Pointe der Arbeit erleben möchte, muss den Zeitpunkt abwarten können, an dem sich die reale Leinwand mit dem virtuellen Bild des Monitors doppelt. Timischl verweist hier auf die visuelle Überstimulierung und ihre Auswirkung auf die Aufmerksamkeitsspanne in Zeiten von leicht konsumierbaren Ultrakurzformaten in Werbung und Social Media. Um den Betrachtenden die Wartezeit zu verkürzen, führt der Künstler die Animation eines tanzenden Schoßhundes ein, die Choreografie ist simpel und erinnert an Dance Challenges auf TikTok. Der Hund – hier wurde wohl bewusst ein Sympathieträger gewählt – sorgt für einen „Comic relief“. Bekannt aus literarischen und filmischen Werken, verbirgt sich hinter diesem Begriff ein Stilmittel, mit dem sich Spannungslinien ernster Szenen mittels Humor und Überraschung brechen lassen.

Timischls Werke bewegen sich formal oftmals im Spannungsfeld zwischen traditionellen und neuen Medien und greifen auf Found Footage aus Social Media, YouTube und Reality-TV sowie auf selbst produzierte Aufnahmen zurück. In ihnen beschäftigt sich der Künstler mit Fragen der menschlichen Identität sowie der Repräsentation und Inszenierung des Selbst, besonders vor dem Hintergrund von sozialer Zugehörigkeit und Queerness. VA



## ULRIKE MÜLLER

1971 Brixlegg (AT)  
*Rug (las criaturas)*  
Teppich (die Geschöpfe)  
2021

Schafwolle, handgewebt in der Werkstatt von Jerónimo und Josefina Hernández Ruiz,  
Teotitlán del Valle, Oaxaca, Mexiko, 260 × 420 cm  
Erworben 2022

*Rug (las criaturas)* – der Titel, zusammengesetzt aus dem englischen Begriff für „Teppich“ sowie dem spanischen Wort für „Geschöpfe“, vermittelt einen aufschlussreichen Einblick in die künstlerische Praxis von Ulrike Müller. Der erste Teil des Werkstitels benennt das Medium: einen aus Schafwolle handgewebten Teppich. In diesem und anderen Werken untersucht die Künstlerin die Möglichkeiten von Material und Technik und wählt dabei Verfahren, die eine Brücke zu kunstfernen Produktions- und Lebensbereichen bilden. Neben Arbeiten mit Emaille überträgt sie ihre bildnerischen Kompositionen oftmals in textile Werke – bei dieser Vorgehensweise verfolgt sie gezielt den Austausch mit unterschiedlichen Menschen sowie das Arbeiten im Kollektiv. So wurde *Rug (las criaturas)* nach Entwürfen der Künstlerin in Zusammenarbeit mit zwei Weber:innen in der mexikanischen Stadt Oaxaca gefertigt, die auf eine jahrhundertealte lokale zapotekische Tradition zurückgreift. Die Nennung der Mitwirkenden ist für die Künstlerin wesentlich: Die Namen der ausführenden Weber:innen werden in der Werklegende wie auch auf einem Etikett, das auf dem Teppich aufgenäht ist, genannt. Die kulturelle Verortung der Produktion spiegelt sich im nicht übersetzten, spanischen Titel des Werkes. Dessen zweiter Teil – *las criaturas* – beschreibt die poppig-farbigen, silhouettenhaft dargestellten Tierfiguren. Diese dienen als Vehikel, mit dem die Künstlerin die Wahrnehmung vermeintlich leicht und eindeutig lesbarer bildlicher Informationen hinterfragt. Sie weiß um „die unmittelbar emotionale Wirkung der Tierfiguren“, gleichzeitig stellt sie diese „auf eine offenere, unspezifische Weise als nicht benennbare Geschöpfe“ dar, um einer einseitigen Sichtweise entgegenzuwirken. Die Tiere können in Verbindung mit der monumentalen Wandmalerei gesehen werden, die die Künstlerin 2020 für die Ausstellung *The Conference of the Animals* im Queens Museum in New York geschaffen hat. Das Projekt beschäftigte sich mit traumatischen Ereignissen in der jüngeren Stadtgeschichte New Yorks wie 9/11 oder der Covid-19-Pandemie und behandelt deren Repräsentation in Kinderzeichnungen. Der Projekttitle ist Erich Kästners 1949 erschienenem Kinderbuch *Die Konferenz der Tiere* entlehnt. Der Autor lässt die Tiere darin in Form eines Gegenmodells zu den zerstörerisch handelnden Erwachsenen, die die Zukunft ihrer eigenen Kinder aufs Spiel setzen, auftreten. VA



## MICHÈLE PAGEL

1985 Werdau (DE)

*Büstenhalter*

2021

Vergoldetes Armiereseisen, Kleiderständer, glasierte Ziegel, Klebespachtel,

200 × 75 × 40 cm

Erworben 2022

Ein überdimensionierter BH hängt auf einem Kleiderständer – das in seiner eigentlichen Bestimmung zarte und fragile Wäschestück hat Michèle Pagel hier aus Rohziegeln gemauert. Überführt in eine starre, verfremdete Form bricht es mit jeglicher Erwartungshaltung an das Stereotyp sinnlicher Weiblichkeit. Mit dem BH greift die Künstlerin ein Kleidungsstück auf, das besonders in der Frauenbewegung der 1970er-Jahre als Instrument der Unterdrückung und der Sexualisierung kritisiert wurde. Mit ihren spitzkegeligen Körbchen nimmt Pagels Arbeit konkret Bezug auf den in den 1950er- und 1960er-Jahren populären „Bullet Bra“, der mit seiner sich der Anatomie des weiblichen Körpers widersetzenen Form in erster Linie der Sexualisierung der Frau diene. Der Titel *Büstenhalter* – hier hat die Künstlerin bewusst einen veralteten Begriff gewählt – führt eine anachronistische Ebene ein und deutet auf den ständigen Wandel von Schönheitsidealen hin. Die Skulptur ist Teil von Pagels *The Brick Series*, einer Reihe von aus Ton und Rohziegeln geschaffenen Reproduktionen von Gebrauchsgegenständen – von der Bialetti-Caffettiera bis hin zum Telefon –, die der privaten Sphäre des häuslichen Umfeldes entnommen sind. Durch die Schwere und Härte ihres ungewöhnlichen Materials erfahren sie eine unheilvolle Aufladung – Pagel spielt damit auf deren potenziellen Missbrauch im Zusammenhang mit häuslicher Gewalt an. Auch mit dem *Büstenhalter* verfolgt die Künstlerin den Anspruch, „Spuren und Werkzeuge von allgegenwärtiger Gewalt und Machtverhältnisse zu unterstreichen, zu isolieren und in einem anderen Kontext zur Betrachtung darzulegen“. So repräsentieren Pagels bildhauerische Umsetzungen – neben dem *Büstenhalter* existieren beispielsweise auch eine Faszienrolle oder ein Gesichtsmassageroller – Konsumgüter, die unter dem Vorwand von Selfcare auf eine weibliche Käuferschaft ausgerichtet sind. Hinter dem vermeintlichen Verwöhnprogramm verbirgt sich mit der Aufforderung zur Selbstoptimierung aber letztlich der gesellschaftliche Druck normativer Schönheitsideale. Gleichzeitig transportiert der Büstenhalter in seiner Wehrhaftigkeit – Pagel bringt ihn formal auch mit dem klingonischen Kampfraumschiff „Bird of Prey“ aus *Star Trek* in Verbindung – die Idee der „Waffen der Frau“ und rückt Aspekte des Widerstands und der weiblichen Selbstermächtigung in den Fokus. VA



## CONSTANTIN LUSER

1976 Graz (AT)

*Vibrosauria*

2022

Messing, Silber, 1 Tuba, 4 Trompeten, 20 Hörner, 622 × 717 × 285 cm

Erworben 2022

Mit einer Höhe von über sechs Metern ragt der Kopf der *Vibrosauria* bei der Eröffnung der Heidi Horten Collection im Juni 2022 über die Brüstung hinweg bis ins erste Obergeschoss des Baus – dessen räumliche Möglichkeiten ausreizend, hat Constantin Luser die Skulptur in direkter Bezugnahme zur Architektur des Museums entwickelt. Das skulpturale Arbeiten ist bei Luser eng mit dem Medium der Zeichnung verbunden, das durch seine Qualität der unmittelbaren, spontanen Umsetzung eine zentrale Stelle in seinem Werk einnimmt. Gedanken, Ideen und Konzepte werden in Form von Tagebüchern laufend zeichnerisch festgehalten und mitunter in raumgreifende Strukturen überführt. Mit filigranen, aus Draht gefertigten Skulpturen bringt der Künstler die Zeichnung in eine dreidimensionale Form, der Draht übernimmt dabei die Rolle der gezeichneten Linie – der Begriff der Skulptur verschiebt sich hin zum Begriff der Raumzeichnung. Bei der *Vibrosauria* treten an die Stelle des feinen Drahtes die dickeren Rohre von insgesamt 24 adaptierten Blechblasinstrumenten. Sie bilden auch die tragende Struktur der Skulptur. Entscheidend ist dabei, dass sie schwingungstragend bleiben und als kollektiv einsetzbares Instrument parallel von mehreren Personen bespielbar sind. Wie schon in vorangegangenen Arbeiten nutzt Luser das bildhauerische und das ästhetische Potenzial von Instrumenten. In der Arbeit *Gitarre wie eine schlechte Beziehung* von 2007, die die Dysfunktionalität von schlechten Beziehungen spiegelt, verhindert die Umwidmung der Instrumente noch ein gemeinsames Musizieren.

Spätere Arbeiten wie *2-Takt-Viertel – Rotationsquintett*, das *Trommelglu* oder die *Molekularorgel* folgen dann bereits dem Konzept des mehrstimmigen Musikmachens. Die Mehrstimmigkeit spielt auch im Kontext der Herstellung dreidimensionaler Arbeiten eine wichtige Rolle: Durch die Arbeit im Team verfolgt Luser eine Erweiterung der Autorschaft. So entspringt das von ihm gegründete „Büro für Raumzeichnung“ der Intention, das ursprünglich an einen einzelnen Urheber gebundene und von Luser als „einsam“ empfundene Medium Zeichnung durch bildhauerische Teamarbeit um eine soziale Komponente zu erweitern. VA



## ANDREAS DUSCHA

1976 Heidenheim a. d. Brenz (DE)

*Tulpenmanie*

2022

Glas, Silbernitrat, Siebdruck, 290 × 150 cm

Erworben 2022

Die Heidi Horten Collection ist ein Kunst-Ort durch und durch. Das Gebäude zeichnet sich besonders durch Interventionen zeitgenössischer Künstler aus (S. 212, 216, 218), die das Haus zu etwas Einzigartigem machen. Auf allen drei Ausstellungsebenen befinden sich vor den Sanitärräumen Spiegelarbeiten von Andreas Duscha. Es sind raumhohe, fragile Unikate, die der in Wien lebende Künstler in traditioneller Weise hergestellt hat. Auf den ersten Blick haben sie etwas Antiquiertes, weisen an den Rändern unterschiedliche Abstufungen und Helligkeitsgrade auf, so als ob sie schon bald den Zustand der Blindheit erreicht hätten. Duscha selbst spricht davon, dass die Spiegel für ihn wie unbelichtete Negative sind, die eine gewisse „Aura“ eingefangen haben und diese widerspiegeln. Spiegel und Fotografie basieren auf den gleichen chemischen Elementen und Reaktionen. Beim technischen Lichtbildverfahren geht es darum, dasjenige festzuhalten und zu fixieren, was sich vor der gläsernen Linse zeigt – der Spiegel hingegen reflektiert nur den Augenblick. Damit weisen Duschas Werke vermeintlich in zwei entgegengesetzte Richtungen: in die Vergangenheit und die Jetztzeit. Potenziert wird diese Ambivalenz durch die in Siebdruck ausgearbeiteten Fotografien auf den jeweiligen Oberflächen.

Wesentliche Aspekte in Duschas Kunst sind Recherche und Bezüge zu historischen Ereignissen. Ausgangspunkte für die Spiegel im Museum sind Farbe und Natur, beides Schwerpunkte der Sammlung Heidi Hortens. Konkret hat Duscha sich mit Blumenstillleben und deren vielfältiger Lesbarkeit befasst. Ihn interessieren Fragen nach dem revolutionären Potenzial von Blumen, ihrer Wertschätzung und Verbreitung. Auf jedem Stockwerk ist auf der Spiegeloberfläche ein anderes Blumenbouquet zu sehen. Im Erdgeschoss sind es historische Tulpen, das Symbol für die erste Finanzblase der Geschichte, die in den 1630er-Jahren in den Niederlanden durch Fehlspekulationen mit Tulpenzwiebeln ausgelöst wurde. Auf der Ebene I ist ein Spiegel mit einem prächtigen Bouquet angebracht, das sich aus Blumen zusammensetzt, die sinnbildhaft für Revolutionen stehen. Das ungewollte Einschleppen von nicht heimischen Pflanzen führt uns Duscha durch die Fotografie eines Straußes aus invasiven Blumen auf der oberen Ausstellungsebene vor Augen. CK



## MARKUS SCHINWALD

1973 Salzburg (AT)

*Tea Room*

2022

Tapiserie, (Messing-)Lampen, Sitzmöbel, Maße variabel

Das Gebäude der Heidi Horten Collection ist durch seine Geschichte – vom erzherrzoglichen Verwaltungsgebäude hin zum modernen Museum – geprägt und zeigt sich heute im Spannungsfeld von historischen und zeitgenössischen Elementen (vgl. S. 231–235). Die aristokratisch-großbürgerliche Tradition der Teesalons in Schlössern und Palais aufgreifend, hat Markus Schinwald ein Kabinett des Hauses in eine zeitgemäße Entsprechung eines solchen Salons verwandelt. So wird der *Tea Room* – in neuem musealem Kontext – zum besonderen Erfahrungsraum, zum Ort der Betrachtung, des Verweilens und der Kontemplation. In seiner Funktion sowohl als Ausstellungs- wie auch als Aufenthaltsraum bewegt sich der *Tea Room* zwischen Öffentlichkeit und Intimität und ähnelt darin einigen seiner historischen Vorgänger, so beispielsweise dem Teesalon der sich in nächster Nähe befindlichen Wiener Staatsoper. In seiner zwischen „Boudoir und Wunderkammer“ (Schinwald) changierenden Bedeutung schließt das Raumkonzept eine Vitrinewand mit 40 runden Schaufenstern ein, die der Präsentation von kunsthandwerklichen Objekten und Artefakten aus der Sammlung von Heidi Horten dienen. Die Wände des *Tea Room* sind großflächig mit speziell gewebten Tapisseries verkleidet. Hier wird ein Bezug zur jahrhundertealten Tradition, Interieurs als „textile Räume“ zu gestalten, hergestellt. Neben ihrer ästhetischen Wirkung als kostbare Materialien erfüllen die Textilien als künstlerisches Medium zudem die Funktion von Bildträgern, mit denen sich der reale Raum durch narrative und illusionistische Motive erweitern ließ. Auch Schinwald öffnet mit seinen Tapisseries einen Bildraum, dessen Sujet sich wie das Zitat eines Cafés des späten 19. Jahrhunderts liest – somit eines Rückzugsortes im öffentlichen Raum, der Schauplatz gesellschaftlichen Lebens ist. Während Mobiliar, Spiegel und Fenster erkennbar sind und sich als Motiv wiederholen, ist das Café selbst menschenleer – Gäste und Bedienung sind verschwunden. Es sind nun die Besucher:innen des Museums, die die Szenerie wie ein Bühnenbild beleben und die Brücke zwischen gestern und heute bilden.

Die Gestaltung von Interieurs weist sich grundsätzlich durch die plurale Autorschaft von Kunsthandwerkern und Künstlern aus. Im Falle des *Tea Room* tritt Schinwalds Arbeit in Dialog mit einem Deckenrelief von Hans Kupelwieser (S. 218). VA



## HANS KUPELWIESER

1948 Lunz am See (AT)

*Ohne Titel*

2022

Aluminium, eloxiert, 600 × 410 × 35 cm

Erworben 2021

In ungewöhnlicher Lage und Position – nämlich an der Decke des Tea Room der Heidi Horten Collection hängend – befindet sich Hans Kupelwiesers mit 6 Metern Länge großdimensioniertes Relief. Es erweckt den Eindruck eines üppigen, geschmeidig faltenwerfenden Stoffes, der, den Gesetzen der Schwerkraft widersprechend, am Plafond des Kabinetts drapiert ist. Kupelwiesers Relief liegt ein Spiel mit den Eigenschaften von Materialien und deren Veränderbarkeit zugrunde. Die tiefrote, samtige Farbe sowie die weiche Bewegung der Oberfläche wecken unweigerlich die Assoziation, es handle sich um einen textilen Werkstoff – doch tatsächlich besteht das Relief aus Aluminium. Entstanden ist das Relief nicht in manueller Arbeit im Atelier des Künstlers. Die Aluminiumplatten, aus denen es sich zusammensetzt, werden maschinell auf dem Areal eines Industriebetriebes bearbeitet. Kupelwieser lässt vorgefertigte Industrieprodukte von Greifbaggern, wie sie auf Schrottplätzen verwendet werden, verformen – eine „Maschinenhandschrift“ wird zu seiner künstlerischen Handschrift. Formgebend ist letztlich nicht der Künstler, sondern die Verfahrensweise, die seinem Konzept zugrunde liegt. Gesteuerte Zufallsprozesse kommen hier zum Tragen: Es entstehen ungeplant Löcher und Durchblicke, Spuren der rohen Verarbeitung sind sichtbar. Für Kupelwieser ist bedeutend, dass in diesem Gestaltungsverfahren ein singuläres und nicht wiederholbares Resultat entsteht. In der Folge kommt der Oberflächenbehandlung der gefalteten und geknüllten Aluminiumtafeln eine besondere Rolle zu. Diese werden zunächst aufgeraut und dann in einem Elektrolytverfahren farbig eloxiert. Die ursprünglich glatte metallische Oberfläche wird dadurch matt, was den Eindruck einer stofflichen Qualität hervorruft.

Das Aufgreifen des Aspektes von Stoff, der großflächig in einem Interieur zum Einsatz kommt, verweist auf die jahrhundertealte Bedeutung von Textilien als Material und Medium in der Gestaltung höfischer Repräsentationsräume und großbürgerlicher Salons. So findet sich alleine in Wien eine Vielzahl historischer „Roter Salons“ – wie in der Albertina, der Hofburg, dem Rathaus oder in Schloss Schönbrunn –, deren Charakter durch die Bespannung mit roten Seidenstoffen oder Tapisserien bestimmt wird. VA



## ANSELM KIEFER

1945 Donaueschingen (DE)

*Sappho*

2022

Harz, Acryl, Blei, 187 × 135 × 135 cm

Erworben 2022

Eine Frau in einem bodenlangen weißen Kleid, die Arme fehlen und anstelle des Kopfes lasten Bücher auf der Figur. Die Bücher sind aus Blei, ihre Rücken verzogen, die Seiten gewellt. Sie scheinen uralte. Doch wer ist in der Skulptur dargestellt, und ist überhaupt eine konkrete Person gemeint? Handelt es sich – dem Hinweis der Bücher folgend – um eine Schriftstellerin, womöglich aus dem Mittelalter oder der Antike? Wurde sie vergessen? Die Antwort liefert der Künstler selbst. Nach Sappho, der altgriechischen Dichterin, benennt Anselm Kiefer die Statue. Sappho lebte vor mehr als zweieinhalb Jahrtausenden auf der griechischen Insel Lesbos. Sie schreibt Hymnen an die Götter, Hochzeits- und Liebeslieder. In Letzteren schildert sie die Schönheit von Frauen, ihrer Schülerinnen, Freundinnen und ihrer Tochter. Allein dieser Umstand lässt sie im 15. Jahrhundert zur Namensgeberin der sapphischen oder lesbischen Liebe werden. Ob dies von Sappho intendiert war, muss offenbleiben. Keine zehn Prozent ihrer Werke sind überliefert.

*Sappho* ist Teil der Werkserie *Frauen der Antike*, an der Kiefer Mitte der 1990er-Jahre zu arbeiten beginnt. Protagonistinnen sind historisch belegte Frauen wie Sappho, mythologische und biblische Figuren. Neben heute fast gänzlich unbekanntem Frauen wie Bilitis, Olympiasiegerin von 264 v. Chr., treten Danaë, eine der zahllosen Geliebten des Göttervaters Zeus, und Phryne, die dem Bildhauer Praxiteles Modell für die *Aphrodite von Knidos* gestanden haben soll, auf; an alttestamentlichen Frauen Rebekka, Lea und Rachel. Gemeinsam ist ihnen, dass sie alle ein langes, zumeist weißes Kleid tragen. Mehrere Figuren haben wie Sappho anstelle des Kopfes Bleibücher, so die Dichterin Nossis (aufgeschlagen auf ihren seitlich ausgestreckten Armen), andere wie Phryne ein Knäuel aus Natodraht. Bei der römischen Kaiserin Julia Domna schließlich stecken Zweige und Äste im Ausschnitt des Kleides. Doch warum sind sie alle ohne Kopf? Auch hier liefert Kiefer die Antwort. Der fehlende Kopf weist darauf hin, dass die Leistungen antiker Frauen nur durch Männer überliefert sind. Es ist das Patriarchat, die männlich dominierte Geschichtsschreibung, die Frauen in sämtlichen Bereichen übergang und auch heute noch übergeht. Das Fehlen des Kopfes ist Kiefer Symbol dafür. RJ







## DAS HAUS DER HEIDI HORTEN COLLECTION

### TRANSFORMATIONEN EINES ORTES

Matthias Boeckl

Als im Juni 2022 in der Wiener Innenstadt das Haus der Heidi Horten Collection eröffnet wurde, hatte Österreich nicht nur ein neues Museum moderner und zeitgenössischer Kunst auf internationalem Niveau erhalten, sondern auch ein anspruchsvolles architektonisches Werk. Die Dichte der prominenten Kulturbauten im engeren Umkreis (Albertina, Staatsoper, Secession, Akademie der bildenden Künste, Museumsquartier, Kunst- und Naturhistorisches Museum) wurde mit dem subtilen Umbau eines über 100 Jahre alten Kanzlei- und Garagengebäudes auf attraktive Weise gesteigert. Das Haus liegt im Innenhof eines gründerzeitlichen Baublocks und evoziert die Stimmung eines versteckten kleinen Wohnpalais, was – durchaus beabsichtigt – auch den privaten und individuellen Charakter der Institution reflektiert.

Die nähere Umgebung des Museums hat für die Wiener Stadtgeschichte große Bedeutung: Seit der Errichtung der mittelalterlichen Ringmauer um 1200 bildete hier das Kärntnertor den wichtigsten Eingang in die Stadt. Denn vor dem Tor – dort, wo heute der Karlsplatz liegt – vereinigten sich die drei Fernstraßen aus dem Westen, Süden und Osten. Die osmanische Armee konzentrierte ihre Angriffe bei den beiden Belagerungen 1529 und 1683 auf den Mauerbereich zwischen der Herrscherresidenz in der Hofburg und dem Kärntnertor. Nach der ersten Belagerung 1529 wurden großvolumige militärische Bollwerke, die Basteien, zur Verstärkung der Stadtbefestigung gebaut. Vorgehoben aus den verstärkten Stadtmauern, wurden sie vor allem für die Aufstellung von Geschützen genutzt. Neben dem Kärntnertor wurde von italienischen Festungsbauingenieuren die Augustinerbastei errichtet. Mit der schwindenden militärischen Bedeutung der Stadtbefestigung und angesichts der Platznot in der dicht bebauten Innenstadt wurde sie zunehmend auch zum Bauplatz.

Von 1800 bis 1805 wurde das ehemalige Palais Tarouca zwischen Hofburg und Augustinerbastei für Herzog Albert von Sachsen-Teschen und seine Ehefrau Erzherzogin Marie Christine vom französischen Architekten Louis Montoyer umgebaut und erweitert (heutige Albertina). Auf der Bastei errichtete man Kanzleigebäude für die Verwaltung der umfangreichen Besitzungen des Herzogs sowie eine Reithalle samt großem Stall für einhundert Pferde (Abb. 1).

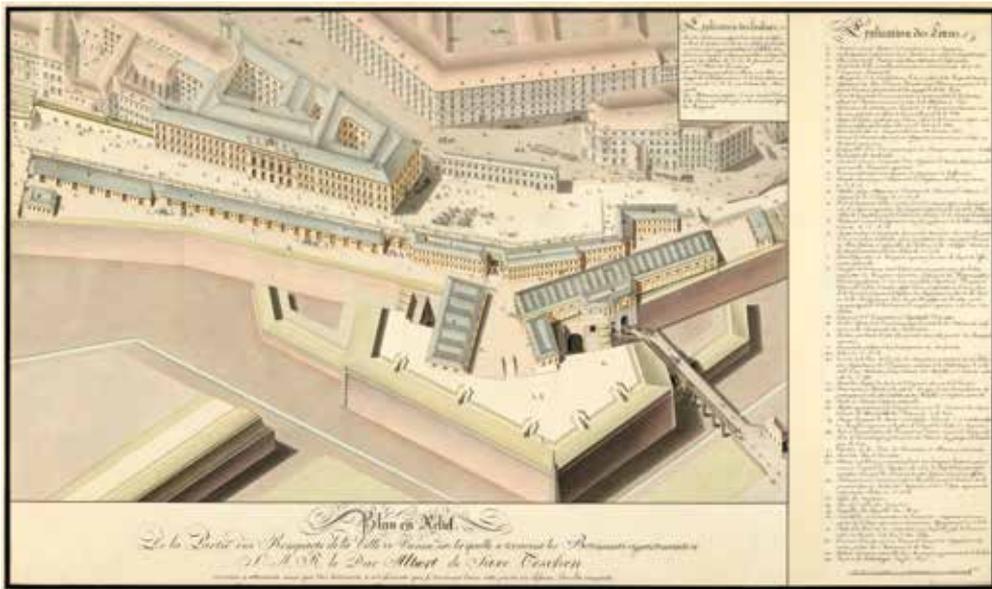


Abb. 1: Nicolas Laforêt, Palais Albert von Sachsen-Teschen mit Nebengebäuden auf der Augustinerbastei, Wien, Vogelperspektive, 1805

## VON DER BASTEI ZUR RINGSTRASSE: DIE ALBRECHTSBAUTEN 1860–1862

1857 beschloss Kaiser Franz Joseph den Abbruch der Stadtbefestigung und den Bau der Ringstraße auf dem dadurch frei gewordenen Platz sowie auf den ausgedehnten Freiflächen des Glacis vor der Stadtmauer. Das Glacis war aus militärischen Gründen stets von einer Bebauung freigehalten worden und bildete einen breiten Grüngürtel um die Stadt, der für Militärparaden und Vergnügungen der Stadtbevölkerung genutzt wurde. Dem Abriss der Stadtbefestigung fielen auch die Augustinerbastei und die auf ihr gelegenen Nebengebäude des Palais Albert zum Opfer. Dafür erhielt der damalige Besitzer, Erzherzog Albrecht – ein Sohn Erzherzog Karls, des „Löwen von Aspern“, und ein Onkel zweiten Grades von Kaiser Franz Joseph – großzügige Entschädigung in Form von wertvollem Bauland, das durch den Abbruch der Bastei 1860 zwischen der zukünftigen Hofoper und dem Burggarten direkt an der neuen Ringstraße entstanden war. Albrecht plante zunächst, hier einen neuen Residenzbau samt Reitschule nach einem Entwurf von Ludwig von Förster errichten zu lassen (Abb. 2). Bald änderten sich aber seine Absichten: Nun teilte er den Platz in acht Bauparzellen, von denen er sieben verkaufte und die achte, die fast die Hälfte des gesamten Blocks umfasste, selbst für einen großen Neubau mit drei Innenhöfen und einer Reitschule nutzte. Auf den sieben verkauften Bauplätzen entstanden die neuen



Abb. 2: Ludwig von Förster, Projekt für die Bebauung westlich der Wiener Hofoper, Fassade des Wohngebäudes zur Ringstraße, 1860

Stadtpalais der erfolgreichen Bankiers- und Industriellenfamilien Schey, Zinner, Schoeller, Dreher, Faber, Mayr-Melnhof und Hainisch, die bis auf das Haus des Bierbarons Dreher Ecke Operngasse/Opernring auch alle erhalten sind.

Albrechts Neubau von 1862/63, der auch „Unteres Albrechtspalais“ (in Abgrenzung zum „oberen“, der heutigen Albertina) genannt wurde, sollte zunächst ausreichend Raum für die Administration seiner umfangreichen Besitzungen in Österreichisch-Schlesien (Teschener Kreis), in Mähren (u. a. Schloss Seelowitz), in Ungarn (u. a. Ungarisch-Altenburg) und in Österreich (u. a. Schloss Weilburg in Baden) bieten. Außerdem sollte Wohnraum für Personal geschaffen werden. Eine Reithalle im Innenhof sowie Stallungen sollten die entsprechenden Funktionen der alten Bauten auf der Augustinerbastei ersetzen. Erzherzog Albrecht beauftragte dafür Entwürfe von Carl Hasenauer, dem späteren Architekten der Wiener Weltausstellung 1873 und (gemeinsam mit Gottfried Semper) der Hofmuseen und des neuen Flügels der Hofburg, sowie von Anton Hefft, der für den Erzherzog bereits mehrere Bauten geplant hatte, darunter die neugotische Kapelle der Weilburg bei Baden. Der realisierte Entwurf von Anton Hefft zeigt an der Hauptfassade zum Burggarten hin eine klassische Gliederung mit flach vortretenden Mittel- und Seitenrisaliten sowie darüberliegenden Kuppeldächer (heute verändert), die entfernt an den französischen Barock erinnern. Typisch für das ausgeprägt wirtschaftliche Denken des Erzherzogs war ein zusätzliches fünftes Geschoss im Mitteltrakt, während die Seitentrakte mit den vier ursprünglich geplanten Geschossen realisiert wurden (Abb. 3).

Bei aller Fortschrittlichkeit in technischen und wirtschaftlichen Belangen hielt Erzherzog Albrecht dennoch an traditionellen fürstlichen Repräsentationsformen fest. Dies zeigte sich vor allem an der Reithalle im größten der drei Innenhöfe der Anlage. Der nicht erhaltene Bau entsprach in seinen Abmessungen von 20 mal 10 Wiener Klaftern ( $37,93 \times 18,96$  m) bei fünf Klaftern Höhe (9,48 m) fast genau jenen des Vorgängerbaus auf der Augustinerbastei (Abb. 4).



Abb. 3: Andreas Groll, Unterer Albrechtspalais und Palais Schey, Wien, 1864/65

#### DAS KANZLEIGEBÄUDE VON 1914

1895 trat der von Erzherzog Albrecht adoptierte Neffe Friedrich das große Erbe der landwirtschaftlichen und industriellen Unternehmungen, des Immobilienbesitzes in mehreren Ländern der Monarchie sowie der umfangreichen Kunstsammlung der Albertina an. Wie seine Vorfahren der albertinischen Linie (Herzog Albert von Sachsen-Teschen, Erzherzog Carl, Erzherzog Albrecht) verfolgte auch Erzherzog Friedrich von Österreich-Teschen eine militärische Karriere. 1889 war er zum General der Kavallerie und Kommandant des V. Armeekorps in Preßburg/Bratislava avanciert, wo er mit seiner rasch wachsenden Familie auch wohnte. 1905 zog er nach Wien und residierte bis 1914 in seinem ererbten Palais, der Albertina. Anfang 1914 beschloss er, die bereits erwähnte Reitschule im Unteren Albrechtspalais durch eine moderne Garage für Automobile zu ersetzen. Wirtschaftliches Denken gebot es jedoch, die bis dahin nur eingeschossige Bebauung des Innenhofes zu einer dreigeschossigen mit Kanzleiräumen und ausgebautem Dach zu erhöhen. Ebenso „praktisch“ agierte Friedrich auch bei der Wahl des Planers: Nicht ein Architekt sollte die Pläne für den Neubau erstellen, sondern gleich der ausführende Stadtbaumeister Hugo Schuster.

Entwurf und Konstruktion des Kanzleigebäudes zeigen die Verbindung einer traditionalistischen Formensprache mit einer durchaus fortschrittlichen Tragwerksplanung (Abb. 5). Der erste nüchterne, dekorlose Entwurf von Hugo Schuster wurde mittels Zugabe von Eckrustika und Dachgaupen mit ovalen Fenstern in eine barockisierende Gestalt transformiert. Dies ist typisch für den bevorzugten Stil der Habsburger, in dem auch die Erweiterungsbauten der Hofburg und zahlreiche Staatsbauten ausgeführt wurden. Bedenkt

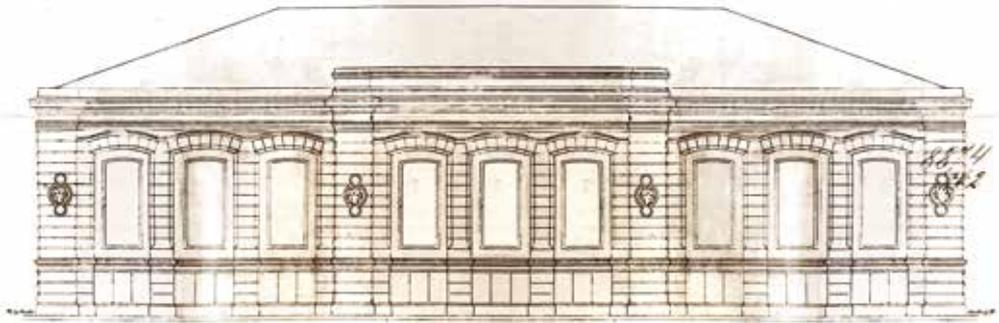


Abb. 4: Anton Hefft, Reithalle im Unteren Albrechtspalais, Wien, 1862

man, dass zu dieser Zeit die Wiener Moderne von Otto Wagner, Josef Hoffmann und Adolf Loos längst ihre ersten Höhepunkte erreicht hatte, so wirkt die Stilwahl von Erzherzog Friedrich sehr konventionell. Die Fortschrittlichkeit des Baues bestand jedoch in seiner Funktion als Garage für Automobile – eine damals kaum 20 Jahre alte Erfindung – und in der Konstruktion der Garagenhalle im Erdgeschoss aus Betonstützen. Die Stahlbetonbauweise war neu und wurde in Wien vor allem in Handels- und Gewerbebauten eingesetzt, aber auch in multifunktionalen Stadthäusern wie dem am Michaelerplatz gelegenen berühmten Haus Goldman & Salatsch von Adolf Loos.

Friedrichs Kanzleigebäude besitzt in der westlichen Hauptfront neun Achsen und erhebt sich auf einem U-förmigen Grundriss. Die beiden kurzen Seitenarme wurden rückseitig bis an die Grundstücksgrenze zu den Nachbarhäusern der Familien Hainisch und Mayr-Melnhof in der Operngasse geführt. Zwischen den beiden Armen des Kanzleigebäudes lag ein glasüberdachter Innenhof, der unter anderem als Autowaschplatz genutzt wurde. Die Obergeschosse dienten Büro- und Wohnzwecken des Personals des Erzherzogs. Sie wurden durch eine repräsentative Wendeltreppe im Nordtrakt und eine einfache zweiläufige Treppe im Südtrakt erschlossen. Mittels einer glasgedeckten Eisenbrücke war das erste Obergeschoss mit dem nördlichen Straßen-trakt der Albrechtsbauten an der heutigen Hanuschgasse verbunden.

NUTZUNGEN UND UMBAUTEN 1918–2005

WETTBEWERB FÜR DAS MUSEUM VON HEIDI HORTEN 2019

Erzherzog Friedrich wurde von Kaiser Franz Joseph zu Beginn des Ersten Weltkrieges zum Oberkommandierenden der k. u. k. Armee ernannt und bekleidete diese Funk-

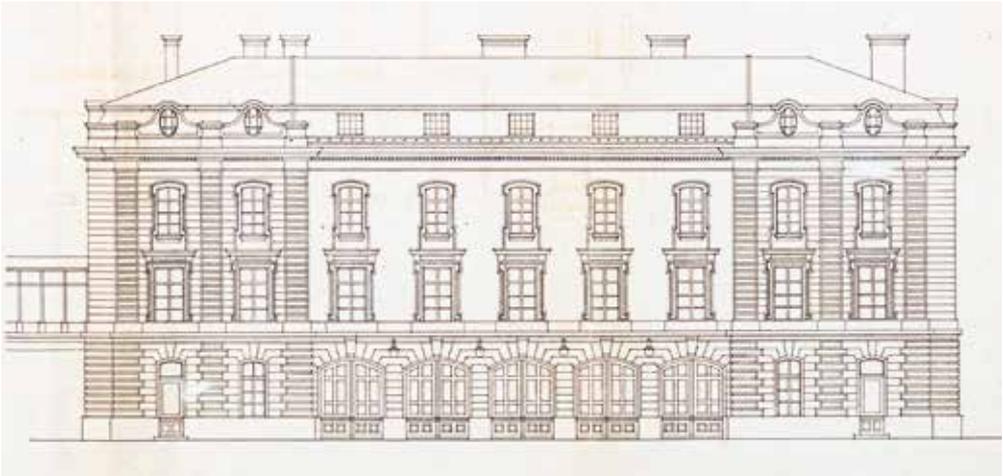


Abb. 5: Hugo Schuster, Kanzleigebäude für Erzherzog Friedrich, Wien, 1914, Westfassade

tion bis zum 2. Dezember 1916, als Franz Josephs Nachfolger Kaiser Karl das Oberkommando persönlich übernahm. Unter Friedrich war das Armee-Oberkommando in Teschen in Österreichisch-Schlesien stationiert, wo Friedrich ausgedehnte Besitzungen besaß. Mit seiner Familie lebte er nun auf Schloss Teschen. Danach wurde das Oberkommando nach Baden bei Wien verlegt, wo es unter Kaiser Karls Oberbefehl in Friedrichs Schloss Weilburg untergebracht war. Nach dem Kriegsende wurde Friedrichs Besitz 1919 in der neu gegründeten Tschechoslowakischen Republik, in Polen und in Österreich verstaatlicht. Auch die Liegenschaften und Kunstsammlungen der Albertina samt Nebengebäuden fielen an die Republik Österreich. Friedrich zog sich mit seiner Familie auf seine Besitzungen in Ungarn zurück, die nicht verstaatlicht worden waren.

Der Baukomplex des ehemaligen Unteren Albrechtspalais wurde von der neuen österreichischen Regierung für das Ministerium für soziale Fürsorge und – angesichts der Lage neben der Staatsoper – für Zwecke der neuen Staatstheaterverwaltung genutzt. Die gedeckte Brücke über die nunmehrige Hanuschgasse hinüber zur Albrechtstrampe, einem kleinen Rest der 1860 abgebrochenen Augustinerbastei, wurde 1935 abgetragen (Abb. 6). Das Kanzleigebäude wurde im Erdgeschoss weiterhin als Garage genutzt. 1928 errichtete Karl Schwetz im Innenhof vor den Garagentoren eine Benzinzapfstelle. Die Bombardements des Zweiten Weltkrieges überstand das ehemalige Kanzleigebäude fast unversehrt. Danach wurde es unter anderem als Depot für Theaterrequisiten genutzt. 1972 folgte – mit Einbeziehung des rückseitigen Hofes des Kanzleigebäudes – ein Umbau des Erdgeschosses durch Josef Wenz zu den „Bundestheaterkassen“ für



Abb. 6: Marianne Strobl, Albrechtsrampe und Schwebebogen, Wien, um 1905

den Ticket-Vorverkauf. 2005 wurde die Erdgeschosshalle von Hans Hoffer zu einem Opernmuseum adaptiert. Dann wurde das Haus an einen privaten Projektentwickler verkauft, der es wiederum 2019 an Heidi Goëss-Horten veräußerte.

Das ehemalige Kanzleigebäude Erzherzog Friedrichs erwies sich durch seine Größe, seine Position inmitten des zentralen Wiener Kunstbezirks und seine etwas versteckte Lage in einem Innenhof als ideales Objekt für die Intentionen der Stifterin. Nach dem Erfolg der Ausstellung zahlreicher Highlights ihrer Kunstsammlung im Leopold-Museum 2018 (Kuratorin: Agnes Husslein-Arco) wollte Heidi Goëss-Horten ihre Kollektion dauerhaft der Öffentlichkeit zugänglich machen. Für die Adaptierung des Kanzleigebäudes zu einem privaten Kunstmuseum lobte sie einen geladenen Wettbewerb unter drei Architekturbüros aus, die über umfangreiche Erfahrung auf dem Gebiet des anspruchsvollen Kulturbaus verfügten. Aus den Entwürfen von O&O Baukunst (Laurids und Manfred Ortner, Wien/Köln/Berlin), Kuhn Malvezzi (Berlin) und the next ENTERprise (Ernst J. Fuchs und Marie-Therese Harnoncourt-Fuchs, Wien) wurde der zuletzt genannte zur Realisierung ausgewählt.

Der Entwurf von the next ENTERprise verstand es, verschiedene Anforderungen auf subtile Weise miteinander zu verbinden. Einerseits sollte das Äußere des Hauses seine historische Erscheinung beibehalten; andererseits sollte das Museum multifunktionale Räume und Ausstellungsflächen bieten, geeignet für die Präsentation von lichtempfindlichen Papierarbeiten ebenso wie von tonnenschweren Skulpturen, von Gemälden, Installationen und Videoarbeiten zeitgenössischer Künstler:innen. Der Entwurf der Architekt:innen bewältigte diese Aufgabe vor allem durch drei Maßnahmen (Abb. 7). „Gebäude und Umraum betrachten wir nicht getrennt voneinander, sondern sie verlängern sich wechselseitig im Körper des anderen“, beschreiben Ernst J. Fuchs und Marie-Therese Harnoncourt-Fuchs die erste Strategie. Das bedeutet, dass sich der Inhalt des Hauses, also die Kunstpräsentation, durch die großformatige und offenbare Verglasung des Erdgeschosses im Innenhof fortsetzt: Vor dem Haus liegt ein von vier Bäumen beschatteter Skulpturengarten. Er ist von einer kniehohen, rosa eingefärbten Betonmauer eingefasst, die auch als Sitzbank dient. Der öffentliche Raum ist damit stark aufgewertet (Abb. 8). Umgekehrt setzen sich die Grünflächen im Haus auf zwei rückseitigen Terrassen in den Obergeschossen fort, die man beim Durchschreiten der offenen Raumfolgen erreicht (Abb. 9).

Die zweite Intervention der Architekt:innen war die Gestaltung des Museumseingangs gegenüber der öffentlichen Tordurchfahrt von der Hanuschgasse in den Innenhof. Hier wurde aus einer Ecke des ehemaligen Kanzleigebäudes ein raumgroßes Volumen „ausgeschnitten“, sodass ein überdachter Eingangsbereich entstand, dessen Innenseiten mit Metallpaneelen in Goldtönen ausgeschlagen sind (Abb. 10).

Die dritte Maßnahme definierte die abwechslungsreiche und innovative innenräumliche Struktur des Hauses. Der Mitteltrakt des Kanzleigebäudes wurde entkernt. „In das freigespielte Volumen, ein Großraum von ca. 3600 Kubikmetern, werden zwei zueinander leicht verschwenkte, schwebende Ausstellungsplateaus von jeweils ca. 240 Quadratmetern eingefügt. Sie sind über zwei skulptural ausgebildete Freitreppen miteinander verbunden“, erklären die Architekt:innen. Die Plattformen weisen einen rechteckigen Grundriss auf, der gegenüber den Innenwänden des Kanzleigebäudes um rund 45 Grad gedreht ist, sodass die vier Ecken des Großraumes frei bleiben. So entstehen vier hohe Lufträume, die einen Durchblick vom Erdgeschoss bis ins Dachgeschoss erlauben und auch ungewöhnliche Einblicke zwischen den Ausstellungsebenen auf verschiedenen Höhen bieten. Die Untersicht der Plattformen und der Decke unter den Büroräumen im ausgebauten Dachgeschoss ist als technisch anspruchsvolle Lichtdecke ausgeführt. Sie sorgt in unterschiedlichen Modulationen für die Grundbeleuchtung der vielfältig bespielbaren Plattformen. Die komplexe dreidimensionale Komposition des Zentralraumes zählt zu den schönsten Innenräumen Wiens (Abb. 11).

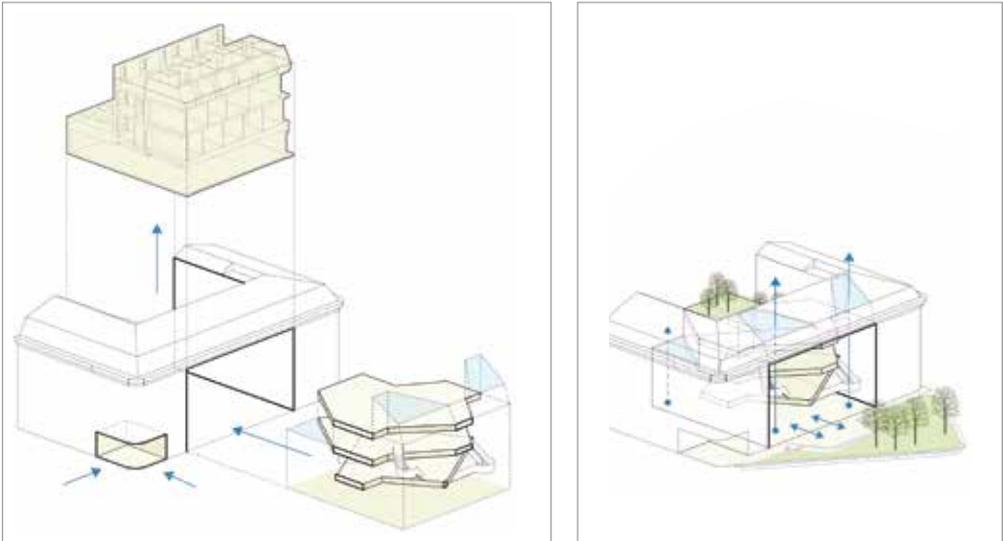


Abb. 7: the next ENTERprise architects, drei Interventionen am ehemaligen Kanzleigebäude



Abb. 8: Heidi Horten Collection, Wien, Westfassade

Im Nord- und Südtrakt des Hauses wurden in einem markanten Kontrast zwischen Alt und Neu bewusst traditionelle Raumfolgen installiert. Dies wird auch durch die Bodenbeläge dargestellt, die im Mittelraum aus venezianischem Terrazzo und in den „Kabinetten“ aus geräucherter Eiche bestehen.

Neben den ambitionierten Raumgestaltungen des Architekturbüros gibt es auch zahlreiche künstlerische Interventionen im Haus. Mit Arbeiten von Andreas Duscha, Hans Kupelwieser, Constantin Luser und Markus Schinwald kam hier eine Gruppe prominenter zeitgenössischer Künstler zu Wort. Der „Tea Room“ im ersten Obergeschoss wurde in der Stimmung eines Salons gestaltet. Markus Schinwald entwarf hier Wände, Einbauten und Möbel, die der Entspannung der Besucher:innen dienen (S. 216). Die Wand zur Haupthalle hin wurde flächendeckend mit „Bullaugen“ versehen, hinter denen hochkarätige kunstgewerbliche Sammlungsobjekte inszeniert sind. Die Sitzbank in der Raummitte variiert Typen herrschaftlicher Salons, die auch in Kunstmuseen Anwendung fanden. An der Decke des Tea Room beeindruckt ein Deckenrelief von Hans Kupelwieser, das die Serie seiner maschinell geknautschten Aluminiumobjekte fortsetzt (S. 218). Die verformten Bleche sind tiefrot eloxiert; es entsteht der Eindruck von Samt, der in anregender Spannung mit der metallischen Steife des Materials steht.

Derartige Materialtransformationen sind ein Charakteristikum der zeitgenössischen Kunst. Auch die Spiegelarbeiten von Andreas Duscha, die in den Sanitärräumen des Museums zu sehen sind, spielen auf dieser Klaviatur. Duscha belichtet die Spiegelrückseiten im Siebdruckverfahren mit Blumenmotiven, die sich beim Blick in den Spiegel spannungsvoll mit der „Realität“ verbinden (S. 214). Constantin Luser hingegen erwei-



Abb. 9: Heidi Horten Collection, Wien, Ostseite mit Dachterrassen



Abb. 10: Heidi Horten Collection, Wien, Eingangsloggia

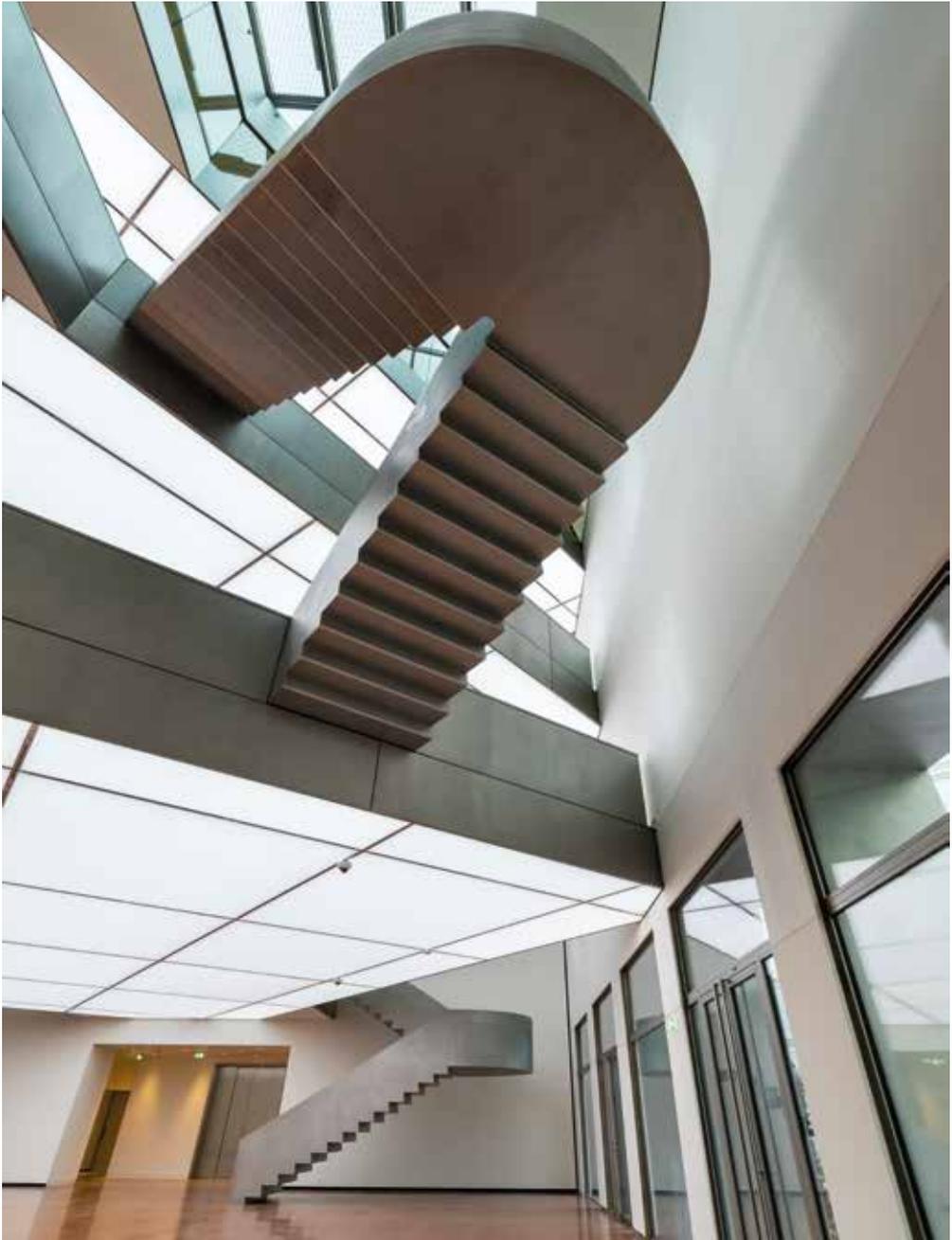


Abb. 11: Heidi Horten Collection, Wien, Halle mit Ausstellungsplattformen



Abb. 12: Constantin Luser, *Vibrosauria* (Detail), 2020–22



Abb. 13: Oswald Stimm, Wandrelief

tert traditionelle Kunstbegriffe durch das Element der akustischen Interaktion mit den Museumsbesucher:innen. Aus Metallröhren baut er skulpturale Objekte, die oft an Tiere erinnern. Für die Heidi Horten Collection entwarf er *Vibrosauria*, eine filigrane Skulptur, die wie ein urzeitlicher Riesensaurier zwei Geschosse hoch ist und als Musikinstrument „bespielt“ werden kann (Abb. 12). Last, but not least ist hier auch Oswald Stimm zu nennen, der 1966 die Einrichtung der Wiener Mietwohnung – darunter Decken- und Wandpaneel sowie Möbel und Skulpturen – von Berislav und Natalie Klobučar gestaltete. Elemente der Wohnung des Dirigenten, die 2021 geräumt werden musste, fanden in Räumen des Museums Verwendung. Besonders das abstrakte Wandrelief aus getriebenen Metallplatten, das an städtebauliche Strukturen aus Vogelperspektive erinnert, ist ein wichtiges Dokument spätmoderner Plastik (Abb. 13).

Mit seiner ereignisreichen Vorgeschichte an einem der prominentesten Bauplätze Wiens, seiner kreativen Neuinterpretation für die Zwecke eines privaten Kunstmuseums und seinen subtilen Kunstinterventionen ist das ehemalige Kanzleigebäude zweifellos ein Highlight der Wiener Bau- und Kulturgeschichte.

## KÜNSTLERINNEN UND KÜNSTLER

Josef Albers	S. 100	Keith Haring	S. 164
Friedrich von Amerling	S. 12	Erich Heckel	S. 40, 64
Karel Appel	S. 96	Lena Henke	S. 204
John M Armleder	S. 180	Damien Hirst	S. 168
Francis Bacon	S. 136	David Hockney	S. 170
Stephan Balkenhol	S. 174	Alexej von Jawlensky	S. 62
Georg Baselitz	S. 144, 146	Birgit Jürgenssen	S. 152
Jean-Michel Basquiat	S. 160, 162	Alex Katz	S. 184
Eugen von Blaas	S. 18	Anselm Kiefer	S. 220
Alighiero Boetti	S. 154	Ernst Ludwig Kirchner	S. 66
Pierre Bonnard	S. 54	Paul Klee	S. 76
Rembrandt Bugatti	S. 42	Yves Klein	S. 118, 120
Alberto Burri	S. 104	Gustav Klimt	S. 50
Alexander Calder	S. 148	Joseph Kosuth	S. 166
Marc Chagall	S. 70, 72	Pauline von Koudelka-	
George Condo	S. 176	Schmerling	S. 16
Corneille	S. 98	Brigitte Kowanz	S. 198
Edgar Degas	S. 22	Stanislaw Kubicki	S. 46
Maurice Denis	S. 24	Alfred Kubin	S. 28
Kees van Dongen	S. 68	Hans Kupelwieser	S. 218
Jean Dubuffet	S. 90	Claude Lalanne	S. 188
Andreas Duscha	S. 214	François-Xavier Lalanne	S. 190
Jean Fautrier	S. 88	Fernand Léger	S. 82
Lyonel Feininger	S. 56	Roy Lichtenstein	S. 158
Dan Flavin	S. 150	Constantin Luser	S. 212
Sylvie Fleury	S. 196	Heinz Mack	S. 110
Lucio Fontana	S. 106, 108	August Macke	S. 58
Lucian Freud	S. 92	René Magritte	S. 78
Douglas Gordon	S. 134	Franz Marc	S. 44
Antony Gormley	S. 182	Henri Matisse	S. 52

Joan Miró	S. 80	Maurice Utrillo	S. 32
Ulrike Müller	S. 208	Alfons Walde	S. 74
Edvard Munch	S. 34	Andy Warhol	S. 128,
Yoshimoto Nara	S. 186		130, 162
Ernst Wilhelm Nay	S. 116	Andy Warhol	
Tim Noble		& Jean-Michel Basquiat	S. 162
& Sue Webster	S. 178	Ferdinand Georg Waldmüller	S. 14
Emil Nolde	S. 36, 38	Tom Wesselmann	S. 126
Michèle Pagel	S. 210	Franz West	S. 172
Mimmo Paladino	S. 156	Erwin Wurm	S. 194
Max Pechstein	S. 60	Heimo Zobernig	S. 200
Pablo Picasso	S. 84, 86		
Otto Piene	S. 112		
Camille Pissarro	S. 30		
Michelangelo Pistoletto	S. 142		
Serge Poliakoff	S. 94		
Sigmar Polke	S. 114		
Robert Rauschenberg	S. 124		
Odilon Redon	S. 26		
Pierre-Auguste Renoir	S. 20		
Lili Reynaud-Dewar	S. 202		
Gerhard Richter	S. 140		
Mimmo Rotella	S. 132		
Mark Rothko	S. 102		
Niki de Saint Phalle	S. 138		
Egon Schiele	S. 48		
Markus Schinwald	S. 216		
Margherita Spiluttini	S. 192		
Philipp Timischl	S. 206		
Cy Twombly	S. 122		

## **IMPRESSUM**

Sammlungsführer der Heidi Horten Collection

Herausgegeben von Agnes Husslein-Arco und Rolf H. Johannsen  
für die Heidi Horten Collection, Wien

Katalogredaktion: Véronique Abpurg

Textredaktion: Rolf H. Johannsen

Bildredaktion: Pia Sääf, Annkathrin Weber

Autor:innen: Agnes Husslein-Arco, Matthias Boeckl, Véronique Abpurg (VA),  
Rolf H. Johannsen (RJ), Christiane Kuhlmann (CK), Andreas Narzt (AN),  
Verena Traeger (VT), Pia Sääf (PS), Annkathrin Weber (AW)

Grafik: Peter Baldinger

Lektorat: textstern, Ulrike Ritter

Bildbearbeitung: Pixelstorm, Litho & Digital Imaging, Wien

Druck und Bindung: Gerin Druck GmbH, Wolkersdorf

Papier: Salzer Touch White, 120 g

Schrift: Adobe Garamond

## **HEIDIHORTENCOLLECTION**

Hanuschgasse 3

1010 Wien

[www.hortencollection.com](http://www.hortencollection.com)

Nicht alle im Sammlungsführer vorgestellten Werke sind zu jedem Zeitpunkt Teil der  
Ausstellung. Wir bitten um ihr Verständnis.

Erschienen im  
VfmK Verlag für moderne Kunst  
Schwedenplatz 2/24  
1010 Wien  
hello@vfmk.org  
www.vfmk.org

ISBN: 978-3-99153-070-1

Alle Rechte vorbehalten  
Gedruckt in Österreich  
© 2023 Heidi Horten Collection, Wien; Verlag für moderne Kunst; die Künstler:innen  
und Autor:innen

Vertrieb  
Europa: LGK, [www.lkg-va.de](http://www.lkg-va.de)  
UK: Cornerhouse Publications, [www.cornerhouse-publications.org](http://www.cornerhouse-publications.org)  
USA: D.A.P., [www.artbook.com](http://www.artbook.com)



Verlag für moderne Kunst

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte Daten sind im Internet über [dnb.de](http://dnb.de) abrufbar.

**BILDRECHTE:** © Eberhard Spangenberg, München / Bildrecht, Wien 2023: S. 29 – © Bildrecht, Wien 2023: S. 33, 57, 61, 69, 71, 73, 75, 83, 89, 91, 95, 97, 99, 107, 109, 111, 113, 155, 175, 177, 179, 189, 191, 195, 201, 203, 213, 215, 217, 219, 221 – Nolde Stiftung Seebüll / Bildrecht, Wien 2023: S. 37, 39 – © Nachlass Erich Heckel, Hemmenhofen / Bildrecht, Wien 2023: S. 41, 65 – © Succession Henri Matisse / Bildrecht, Wien 2023: S. 53 – © Courtesy of Ch. Herscovici c/o SABAM Belgium, RMFAB, Brüssel / Bildrecht, Wien 2023: S. 79 – © Sucessió Mirò / Bildrecht, Wien 2023: S. 81 – © Succession Picasso / Bildrecht, Wien 2023: S. 85, 87 – © The Estate of Lucian Freud / Bildrecht, Wien 2023: S. 93 – © The Josef and Anni Albers Foundation / Bildrecht, Wien 2023: S. 101 – © Kate Rothko Prizel and Christopher Rothko / Bildrecht, Wien 2023: S. 103 – © Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri, Città di Castello (Perugia) / Bildrecht, Wien 2023: S. 105 – © The Estate of Sigmar Polke, Köln / Bildrecht, Wien 2023: S. 115 – © Ernst Wilhelm Nay / Bildrecht, Wien 2023: S. 117 – © The Estate of Yves Klein / Bildrecht, Wien 2023: S. 119, 121 – © Cy Twombly Foundation: S. 123 – © Robert Rauschenberg Foundation / Bildrecht, Wien 2023: S. 125 – © Tom Wesselmann / Bildrecht, Wien 2023: S. 127 – © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / Bildrecht, Wien 2023: S. 129, 131 – © The Estate of Mimmo Rotella / Bildrecht, Wien 2023: S. 133 – © Studio lost but found / Bildrecht, Wien 2023: S. 135 – © The Estate of Francis Bacon / All rights reserved / Bildrecht, Wien 2023: S. 137 – 2023 Niki Charitable Art Foundation / Bildrecht, Wien 2023: S. 139 – © Gerhard Richter / Bildrecht, Wien 2023: S. 141 – © 2023 Michelangelo Pistoletto: S. 143 – © Georg Baselitz: S. 145, 147 – © Calder Foundation, New York / Bildrecht, Wien 2023: S. 149 – © 2023 Stephen Flavin / Bildrecht, Wien 2023: S. 151 – © Estate Birgit Jürgenssen: S. 153 – © 2023 Mimmo Paladino / Bildrecht, Wien 2023: S. 157 – © Estate of Roy Lichtenstein / Bildrecht, Wien 2023: S. 159 – © Estate of Jean-Michel Basquiat. Licensed by Artestar, New York: S. 161 – © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / Bildrecht, Wien 2023 / © Estate of Jean-Michel Basquiat. Licensed by Artestar, New York: S. 163 – © Keith Haring Foundation: S. 165 – © Joseph Kosuth / Bildrecht, Wien 2023: S. 167 – © Damien Hirst and Science Ltd. / Bildrecht, Wien 2023: S. 169 – © David Hockney: S. 171 – © Estate Franz West / Bildrecht, Wien 2023: S. 173 – © John M Armleder: S. 181 – © Antony Gormley / Bildrecht, Wien 2023: S. 183 – © Alex Katz / Bildrecht, Wien 2023: S. 185 – © Yoshimoto Nara: S. 187 – © Margherita Spiluttini: S. 193 – © Sylvie Fleury: S. 197 – © Studio Brigitte Kowanz / Bildrecht, Wien 2023: S. 199 – © Lena Henke: S. 205 – © Philipp Timischl: S. 207 – © Ulrike Müller: S. 209 – Michèle Pagel: S. 211

**FOTOCREDITS:** © Heidi Horten Collection: S. 4, 6, 9, 15, 21–41, 45, 49, 55–73, 77–109, 115, 117, 121, 125–131, 137–149, 155–165, 169, 171, 179, 185–189, 197, 222–223 – © Heidi Horten Collection: (Foto: Rupert Steiner) S. 7, 232 (Abb. 8), 233, 234, 235 (Abb. 12) – © kunstdokumentation.com / Manuel Carreon Lopez: S. 10, 13, 17, 19, 43, 47, 51, 53, 75, 111, 113, 119, 123, 133, 151, 153, 167, 173, 175, 177, 183, 191, 195, 199, 211–219, 235 (Abb. 12) – © Dorotheum, Wien: S. 17 – © Courtesy Studio lost but found / Katharina Kiebacher: S. 135 – © Van Ham Kunstauktionen: S. 181 – © Margherita Spiluttini: S. 193 – © Image courtesy Heimo Zobernig; Galerie Meyer Kainer, Wien: S. 201 – © Image courtesy Lili Reynaud-Dewar; Layr, Wien: S. 203 – © Image courtesy Lena Henke; Bortolami Gallery, New York; Layr, Wien (Foto: John Berens): S. 205 – © Image courtesy Philipp Timischl; Layr, Wien: S. 207 – © Image courtesy Ulrike Müller; Galerie Meyer Kainer, Wien (Foto: Kati Göttfried): S. 209 – © Image courtesy Galerie Ropac London/Paris/Salzburg/Seoul: S. 221 – © Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlung Dresden (Foto: Herbert Boswank): S. 225 – © ÖNB, Kartensammlung, 112450\_2: S. 226 – © Wien Museum, HMW\_093021\_00006 (1): S. 227 – © Stadt Wien, MA 37: S. 228, 229 – © Marianne Strobl: S. 230 – © the next ENTERprise Architects: S. 232 (Abb. 7) – Stefan Oláh: S. 235 (Abb. 13)

Falls zu einzelnen Abbildungen trotz eingehender Recherchen der korrekte Bildnachweis nicht erbracht werden konnte, ersuchen wir um Verständnis und bitten um Hinweis für künftige Nennungen.