

**OPEN**

**HEIDIHORTENCOLLECTION**

Mit der Ausstellung *OPEN* feiert die Heidi Horten Collection die Eröffnung ihres neuen Wirkungsortes – eines Museums, das durch die Initiative und das Engagement der Sammlerin und Mäzenin Heidi Goëss-Horten entstanden ist. Der zugleich schlichte wie prägnante Titel der ersten Ausstellung proklamiert die Öffnung des Hauses und somit die permanente öffentliche Zugänglichkeit der Sammlung mit ihren unterschiedlichen Schwerpunkten. Darüber hinaus steht er – einem Leitbild gleich – für die Offenheit, die die Sammlung auszeichnet. Mit 30 künstlerischen Positionen gibt *OPEN* exemplarisch Einblick in die über Jahrzehnte hinweg mit sehr persönlichem Impetus zusammengetragene und fortentwickelte Sammlung von Heidi Goëss-Horten. Hierbei werden ein wachsender Fokus auf die aktuelle Kunstproduktion sowie die große mediale Bandbreite – von klassischen Gemälden bis hin zur Videoinstallation – deutlich. Die Ausstellung folgt keinem chronologischen Aufbau und auch keiner Ordnung nach Künstlerinnen und Künstlern, Stilen oder Epochen; vielmehr geht es darum, einen spannungsreichen, mitunter auch spielerischen Dialog zwischen den Arbeiten entstehen zu lassen. Das Erleben der Kunstwerke kann dabei frei und assoziativ erfolgen. *OPEN* bietet den Besucherinnen und Besuchern drei Erzählstränge an, die das Museum als Ort vorstellen, an dem neue Zusammenhänge zwischen den Sammlungsbeständen hergestellt sowie Narrative erarbeitet und vermittelt werden. So fokussiert der erste Erzählstrang *Lights On*, die Idee des Einleuchtens eines Gebäudes aufgreifend, auf die Lichtarbeiten der Sammlung; ein kleines, aber hochkarätiges Konvolut, das 2002 mit dem Ankauf der Arbeit *Untitled (Fondly to Helen)* von Dan Flavin seinen Anfang nahm und mit Werken von John M Armleder, Tim Noble & Sue Webster sowie Joseph Kosuth erweitert wurde. Der Bereich *Sprachbilder – Bildsprache* vereint Arbeiten von Jean-Michel Basquiat (auch in Zusammenarbeit mit Andy Warhol), Alighiero Boetti, Philippe Bradshaw, Joseph Kosuth, Brigitte Kowanz, Nick Oberthaler und Robert Rauschenberg, die alle geschriebene Sprache aufgreifen. Die Untersuchung, in welchen unterschiedlichen Formen Sprache hier aufscheint, ermöglicht Reflexionen über den Einsatz von Worten und Sätzen, Schriftzeichen und Symbolen innerhalb des Systems der bildenden Kunst und wirft die Frage nach der Wechselbeziehung zwischen den beiden Feldern auf. Unter dem Titel *Koexistenzen* befasst sich ein

The *OPEN* exhibition celebrates opening the Heidi Horten Collection's new locus of action—a museum that arose through the initiative and commitment of the collector and patron Heidi Goëss-Horten. The title of the first exhibition, simple and yet incisive, proclaims the opening of the museum and thus the permanent public accessibility of the collection with its various focal areas. What is more, it stands—just as a guiding principle does—for the openness that characterises the collection. With thirty artistic positions, *OPEN* provides exemplary insight into the collection that Heidi Göess-Horten has amassed over decades and continued to develop with very personal impetus. An increasing focus on current art production, as well as the great range of media—from classical paintings to video installations—becomes apparent. The exhibition does not follow a chronological structure, nor is it arranged according to artists, styles, or epochs; instead, it is about enabling the emergence of a dialogue among the works, tension-laden and at times playful. In the process, the artworks can be experienced freely and associatively. *OPEN* offers visitors three narrative strands that present the museum as a site where new correlations are established among the objects in the collection, and where narratives can be developed and conveyed. The first narrative strand, *Lights On*, takes up the idea of illuminating a building, and focuses on the collection's light works: a small, but high-quality body of work that began in 2002 with the acquisition of *Untitled (Fondly to Helen)* by Dan Flavin, and has been expanded with works by John M. Armleder, Tim Noble & Sue Webster, and Joseph Kosuth. *The Images in Language—The Language of Images* section brings together works by Jean-Michel Basquiat (also in collaboration with Andy Warhol), Alighiero Boetti, Philippe Bradshaw, Joseph Kosuth, Brigitte Kowanz, Nick Oberthaler, and Robert Rauschenberg, who all address written language. The exploration here of the different forms in which language appears enables reflections on the deployment of words and sentences, characters and symbols within the system of fine arts and raises the question of the interplay between the two domains. A third section entitled *Coexistences* is concerned with depictions of humans, animals, and nature in the collection's works. Images of people by Stephan Balkenhol and Erwin Wurm are thus addressed in the give-and-take between

dritter Bereich mit Darstellungen von Mensch, Tier und Natur in Werken der Sammlung. So werden Menschenbilder von Stephan Balkenhol und Erwin Wurm im Spannungsfeld von körperlicher Außenwelt und seelischem Innenleben behandelt. Mit unterschiedlichsten Tierbildern von Barry Flanagan, Lena Henke, Claude und François-Xavier Lalanne, Ulrike Müller und Philipp Timischl, die sich zwischen Vehikel, Idealisierung und kritischer Reflexion bewegen, wird dem Verhältnis des Menschen zum Tier nachgespürt. Arbeiten von Damien Hirst, Marc Quinn, Lili Reynaud-Dewar und Margherita Spiluttini verweisen auf den Umgang des Menschen mit seinem natürlichen Lebensumfeld – zwischen Bewunderung und Vereinnahmung, zwischen Koexistenz und Ausbeutung.

the corporeal external world and emotional internal life. With the most varied animal images that are situated between vehicle, idealization, and critical reflection, the relationship between humans and animals is traced by Barry Flanagan, Lena Henke, Claude and François-Xavier Lalanne, Ulrike Müller, and Philipp Timischl. Works by Damien Hirst, Marc Quinn, Lili Reynaud-Dewar, and Margherita Spiluttini point to humans' treatment of their natural living environment—between admiration and appropriation, between coexistence and exploitation.

Koexistenzen  
Mensch, Tier und Natur in Werken  
der Heidi Horten Collection  
Coexistences  
Human, Animal, and Nature in Works  
of the Heidi Horten Collection

Véronique Abpurg



[01]  
Lili Reynaud-Dewar  
*Lady to Fox* [Dame zu Fuchs], 2018  
HD-Video; 6' 28"  
S. | p. 143–145

Eine junge Frau bewegt sich tanzend um eine Schafherde, sie sucht die Tiere im Stall auf und folgt ihnen auf die Weide. Sie ist unbedeckt, ihr Körper gänzlich bemalt, lediglich an den Füßen trägt sie Schuhe. Es ist die Künstlerin Lili Reynaud-Dewar selbst, die sich in ihrer Videoarbeit *Lady to Fox* durch die leuchtend orange Bemalung ihres Körpers in die Rolle eines Fuchses begibt [01]. Konträr zum tradierten Bild des Fuchses als listiger Jäger ist das Aufeinandertreffen von Fuchs (bzw. Mensch-Fuchs) und Schafen hier eine spielerische, friedliche Annäherung. In idyllischer Landschaft reagieren beide Seiten aufeinander; anders als vom realen Fuchs geht von der Künstlerin keine Bedrohung aus.<sup>1</sup> Das Video zeigt einen poetischen, mitunter auch humorvollen Moment in der Koexistenz von Mensch, Tier und Natur. Mit diesen drei Narrativen – Mensch, Tier, Natur – spiegelt Reynaud-Dewars Video einen Sammlungsschwerpunkt der Heidi Horten Collection. Die Arbeit soll daher an dieser Stelle als atmosphärischer Auftakt, aber auch als programmatischer Wegweiser wirken. Mit einer Vielzahl von Werken – vom Biedermeier bis hin zur aktuellsten Kunstproduktion – bietet die Sammlung die Möglichkeit für thematische, auch epochenübergreifende Gegenüberstellungen, die von der Auseinandersetzung des Menschen mit sich selbst sowie seinem Verhältnis zu Tier und Natur erzählen.

Der Begriff der Koexistenz, der in Systemen der Natur das gleichzeitige Vorhandensein verschiedener Arten beschreibt, darf hier auch im Zusammenhang mit der Sammlung zum Einsatz kommen: Das neue Museum bietet Raum, Koexistenzen innerhalb der Sammlung zu thematisieren, immer wieder neu zu denken und zu kontextualisieren. So führt in der ersten Sammlungsausstellung ein Bereich Werke zusammen, die die menschliche Existenz im Spannungsfeld von Physis und Psyche reflektieren und das Ineinanderwirken von körperlicher Außenwelt und seelischem Innenleben behandeln. Ein weiterer Bereich widmet sich vielfältigen Tierdarstellungen, die sich vom freien Lebewesen bis hin zum domestizierten Haus- und Nutztier bewegen. Zwischen Idealisierung und kritischer Reflexion sowie zwischen Zitat und Aneignung angesiedelt, verweisen sie auf die unterschiedlichen Rollen, die der Mensch dem Tier zuschreibt, und stellen Fragen nach deren Zusammenleben. Ein dritter Bereich widmet sich der

A young woman dances around a herd of sheep, she visits the animals in the stall and follows them out to the meadow. She is undressed, her entire body is painted, all she has on are shoes on her feet. In Lili Reynaud-Dewar's video *Lady to Fox*, the fox is the artist herself who has taken on the role of the fox by painting her body a luminous orange [01]. Contrary to the traditional image of a fox as a sly hunter, here, the encounter of fox (or human-fox) and sheep is a playful, peaceful convergence. The two sides react to one another in the idyllic landscape; in contrast to a real fox, the artist poses no threat.<sup>1</sup> The video shows a poetic, at times humorous moment in the coexistence of human, animal, and nature. With these three narratives—human, animal, and nature—Reynaud-Dewar's video reflects one of the focuses of the Heidi Horten Collection. Not only is this work meant to provide an atmospheric prelude, at this point; it should also act as a guide to the program. With a multitude of works—from Biedermeier through to the most recent art production—the collection offers the chance to make thematic juxtapositions, also across epochs, which tell of the confrontation of humans with themselves but also their relationship to animals and nature.

The concept of coexistence, which in natural systems describes a simultaneous presence of various species, can also be used here in

<sup>1</sup> In einer Reihe von Videoarbeiten bewegt sich Lili Reynaud-Dewar, den nackten Körper in unterschiedlichen Farben bemalt, durch institutionelle Räume und schreibt sich tanzend in diverse Ausstellungssituationen ein. Den Arbeiten liegt ein komplexes Referenzgeflecht zugrunde. Die schwarze Bemalung als Verweis auf die afroamerikanische Tänzerin Josephine Baker hat mitunter zur scharfen Kritik geführt, es handele sich um Blackfacing. Mit der Verwandlung in einen Fuchs reagiert die Künstlerin mit Selbstkritik, aber auch Selbstironie auf den Vorwurf der kulturellen Appropriation. Vgl. Diedrich Diederichsen, „Lili Reynaud-Dewar: Interpretations“, in: Élisabeth Lebovici, Diedrich Diederichsen, Monika Szewczyk (Hg.), *Lily Reynaud-Dewar*, London 2019, S. 33–74, hier S. 66ff. Der Titel der Arbeit ist angelehnt an den 1922 erschienenen Roman *Lady into Fox* von David Garnett, in dem sich die Protagonistin während eines Waldspaziergangs in einen Fuchs verwandelt. Vgl. zeit.de/kultur/literatur/2016-06/david-garnett-dame-zu-fuchs, letzter Abruf 10.2.2022.

<sup>1</sup> In a series of video works, Lili Reynaud-Dewar moves her naked body painted in different colors through institutional spaces and dances her way into diverse exhibition situations. The works are based on a complex weave of references. The black painting as reference to the Afro-American dancer Josephine Baker led, among other things, to strong critique that what she was doing was blackfacing. With the transformation into a fox, the artist reacts to the accusation of cultural appropriation with self-critique, but also self-irony. See Diedrich Diederichsen, „Lili Reynaud-Dewar: Interpretations“, in eds. Élisabeth Lebovici, Diedrich Diederichsen, Monika Szewczyk, *Lily Reynaud-Dewar*, London 2019, pp. 33–74, here p. 66ff. The work's title is based on the 1922 novel *Lady into Fox* by David Garnett, in which the protagonist turns into a fox during a walk in the woods. See zeit.de/kultur/literatur/2016-06/david-garnett-dame-zu-fuchs, last viewed Feb 10, 2022.



[02]  
Stephan Balkenhol  
*Ohne Titel* [Untitled], 1999  
Holz, bemalt | Wood, painted;  
178 × 58 × 57 cm  
S. | p. 49–50

künstlerischen Darstellung der Schönheit der Natur und allen Lebens sowie der damit einhergehenden Beschäftigung mit deren Vergänglichkeit. Der Idee einer fragmentarischen Annäherung folgend, sollen nun in drei Teilen exemplarisch Werke aus diesen Bereichen vorgestellt werden.

## Mensch

Stephan Balkenhol greift mit seinen Skulpturen klassische Topoi der Bildhauerei auf. Er fertigt dafür aber keine Abbilder von historisch relevanten Personen, sondern wählt als Sujet einen Durchschnittsbürger: Mit weißem Hemd und dunkler Hose bekleidet, ohne heroische Pose, ist er namenloser Stellvertreter einer westlichen Mehrheitsgesellschaft. In der Arbeit *Ohne Titel* [02] inszeniert Balkenhol diesen zwar auf einem Sockel, aber kniend, also in einer Demutsgeste, und vollzieht so eine Art Umkehrung der traditionellen Idee des Denkmals. An die Stelle der zu erwartenden künstlerischen Idealisierung oder Überhöhung einer berühmten, historisch bedeutsamen Figur tritt hier ein nahbares Individuum unter dem Begriff der Menschlichkeit. Die Form des klassischen Denkmals rezipierend, greift Balkenhol einen Menschen aus der Masse heraus und stellt ihn auf ein Podest. In seinem Spiel mit den Wahrnehmungsgewohnheiten der Rezipient\*innen rückt er die Frage nach der Natur des Menschen und seiner Individualität in den Vordergrund.

Vom Prinzip der Partizipation ausgehend, baut Erwin Wurm seine *One Minute Sculptures* auf dem Konzept der Interaktion zwischen Kunst und Rezipient\*innen auf. Den Handlungsanweisungen des Künstlers folgend, treten diese mit ihren Körpern temporär in Beziehung zu Gegenständen wie Kleidungsstücken oder Möbeln. Die ephemere Kombination von Mensch und Dingwelt findet in Skulpturen wie *Kastenmann* [03] oder *Schlechter Gedanke* [04] eine dauerhafte Entsprechung. In der Arbeit *Kastenmann* – einer hybriden Form aus Mensch und Schrank – ersetzt ein Möbelstück einen großen Teil des menschlichen Körpers, bei *Schlechter Gedanke* fusionieren Mensch und eine nicht näher definierte amorphe Form, die den Körper zu erdrücken scheint. Wurms humorvolles

conjunction with the collection: the new museum offers space to thematize, constantly re-think, and re-contextualize coexistences within the collection. For example, in the first collection exhibition, one area brings together works that reflect human existence in the tension between physique and psyche and deal with the interactions of the physical external world and mental inner life. A further area is dedicated to diverse depictions of animals ranging from wild creatures through to domesticated pets and farm animals. Located between idealization and critical reflection, as well as between quote and appropriation, they refer to the different roles that humans ascribe to animals and pose questions about coexistence. A third area is dedicated to artistic displays of the beauty of nature and of all life, as well as the associated occupation with its transience. Following the idea of a fragmentary approach, the following three sections will present exemplary works from these areas.

## Human

In his works, Stephan Balkenhol takes up sculpture's classical topics. Yet in doing so he chooses an average citizen as his subject rather than creating representations of historically relevant people: dressed in a white shirt and dark pants, without a heroic pose, he is an anonymous representative of a Western majority society. Although Balkenhol has staged his subject on a plinth in the work *Untitled* [02], he is kneeling, that is, in a gesture of submission, and thus enacts a reversal of sorts of the traditional idea of a monument. Supplanting the expected artistic idealization or exaltation of a well-known, historically significant figure, is an approachable individual, the concept of humanity. Responding to the form of the classical monument, Balkenhol pulls a person out from the masses and puts him on a podium. In playing with recipients' habits of perception, he shifts questions of human nature and individuality to the foreground.

Taking the principle of participation as a starting point, Erwin Wurm assembles his *One Minute Sculptures* using the concept of interaction between art and recipients. Following the artist's



[03]  
Erwin Wurm  
*Kastenmann* [Closet Man], 2010  
Aluminium, bemalt | Aluminum, painted; 172 × 43 × 36 cm  
S. | p. 157

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* etwas Slapstickhaft-Komisches, aber auch etwas Befremdliches. Im Zusammenhang mit Wurms *Neidbeulen* und *Ärgerbeulen*, Skulpturen von Menschen, die mit absurden Ausbuchtungen am Körper versehen sind, hat der Kunsthistoriker Helmut Friedel den Eindruck beschrieben, dass sich „in der Körpererweiterung ein Inneres, Geistiges oder Emotionales“ spiegelt.<sup>2</sup> Wurm selbst beschreibt sie als psychologisch bedingte Verformungen des Körpers, als „physische Realisation eines psychischen Zustands“<sup>3</sup> – eine Beobachtung und Charakterisierung, die auch bei *Kastenmann* und *Schlechter Gedanke* geltend gemacht werden kann. Veränderungsprozesse und -zustände im Spannungsfeld von Körper und Geist bringen surreale Formen hervor. Sie wirken wie ein Gegenstand psychoanalytischer Traumdeutung, in dem das Unterbewusste und Unbewusste nach außen drängt und Gedanken und Seelenlandschaft zum Vorschein bringt. Wurm lässt das Verborgene nahe an die Oberfläche kommen, entschlüsselt wird es aber nicht.<sup>4</sup>

## Tier

Bildnerische Darstellungen von Tieren sind geprägt von Vorstellungs- und Idealbildern des Menschen. Sie erlauben Rückschlüsse auf das Selbstverständnis des Menschen und seine Methoden der Projektion. So erzählen künstlerische Auseinandersetzungen mit dem Tier auch immer vom Menschen selbst, seinen Wünschen und Begehrlichkeiten, seinen Mängeln und Unzulänglichkeiten, von seiner Positionierung in der Welt. So beschreibt Mona Mönnig in ihrer Publikation *Das übersehene Tier*: „Der Mensch ist in jedem Bild des Tieres bereits präsent, selbst dann, wenn er nicht Teil der Abbildung oder Darstellung ist.“<sup>5</sup> Werke der Heidi Horten Collection beleuchten schlaglichtartig verschiedene Facetten im grenzenlosen Feld der Tierdarstellungen.

Das Künstlerpaar Claude und François-Xavier Lalanne wählt den Formenreichtum aus Flora und Fauna als Ausgangspunkt für



[04]  
Erwin Wurm  
*Schlechter Gedanke* [Bad Thought], 2008  
Acryl, Stoff, Beton | Acrylic, fabric, concrete; 47 × 50 × 40 cm  
S. | p. 158–159

instructions, recipients engage, with their bodies, in a temporary relationship to objects, for instance, articles of clothing and furniture. The ephemeral combination of human and object world has a permanent correspondence in sculptures such as *Kastenmann* [03] and *Schlechter Gedanke* [04]. In the work *Kastenmann*, which is a hybrid form composed of human and closet, a piece of furniture replaces a large part of the human body. *Schlechter Gedanke* presents a fusion of human with an undefined amorphous form that seems to be crushing the body. Wurm's humorous play with form and deformation, exaggeration and distortion, brings to light, among other things, "the strange in the everyday." The body, deformed and alienated through merging with attributes and everyday objects has something slapstick and comedic about it, like the *One Minute Sculptures*, but also something strange. The art historian Helmut Friedel described his impression that "an inner, mental or emotional aspect [is mirrored] in the body extensions"<sup>2</sup> in connection with Wurm's *Neidbeulen* (Envy Bumps) and *Ärgerbeulen* (Anger Bumps), sculptures of people who are equipped with absurd bumps on their bodies. Wurm himself describes them as psychologically caused deformations of the body, as the "physical realization of a mental state"<sup>3</sup> – an observation and characterization that can also be applied to *Kastenmann* and *Schlechter Gedanke*. Transformation processes and states in the charged field of body and mind evoke surreal forms. They appear like an object of psychoanalytical dream interpretation, in which the subconscious and unconscious push to the outside unshathing thoughts

<sup>2</sup> Helmut Friedel, „Ein eingedickter Gestus“, in: *Werkstatt Erwin Wurm*, München/Berlin/London u. a. 2008, S. 7–10, hier S. 9.

<sup>3</sup> Interview Helmut Friedel und Erwin Wurm, in: ebd., S. 27–30, hier S. 28.

<sup>4</sup> Vgl. Robert Pfaller, „Glanz und Geheimnis der Evidenzen. Psychoanalyse und Philosophie in der Kunst von Erwin Wurm“, in: ders., *Das schmutzige Heilige und die reine Vernunft. Symptome der Gegenwartskultur*, Frankfurt am Main 2008, S. 273–295, hier S. 274ff.

<sup>5</sup> Mona Mönnig, *Das übersehene Tier. Eine kunstwissenschaftliche Betrachtung*, Bielefeld 2018, S. 318. Vgl. dazu vertiefend auch: Jacques Derrida, *Das Tier, das ich also bin*, Wien 2010.

<sup>2</sup> Helmut Friedel, „Ein eingedickter Gestus“, in: *Werkstatt Erwin Wurm*, Munich/Berlin/London et al. 2008, pp. 7–10, here p. 9.

<sup>3</sup> Interview Helmut Friedel and Erwin Wurm, in: *ibid.*, pp. 27–30, here p. 28.



[05]  
Claude Lalanne  
*Grand Lapin de Victoire*  
[Großer Hase des Sieges |  
Big Hare of Victory],  
2001/2013  
Bronze; 240 × 115 × 64 cm  
S. | p. 101–103



[[06]  
François-Xavier Lalanne  
*Singe Avisé (très grand)*  
[Besonnener Affe (sehr  
groß) | Considerate  
Monkey (very big)],  
2005/2008  
Bronze; 200 × 140 × 140 cm  
S. | p. 104–105



[07]  
Philipp Timischl  
*Drip/Drop*, 2020  
Acryl auf Leinwand,  
LED-Panele mit  
Video, Mediaplayer |  
Acrylic on canvas, LED  
panels with video,  
media player;  
150 × 100 × 50 cm  
S. | p. 153



[08]  
Lena Henke  
*UR Mutter*, 2019  
Schaumstoff, Gips |  
Foam, plaster;  
132,1 × 213,4 × 139,7 cm  
S. | p. 89



[09]  
Ausstellungsansicht |  
Installation view, *Lena  
Henke. Germanic  
Artifacts*, Bortolami  
Gallery, New York,  
2019

Skulpturen, in denen sich tierische, pflanzliche und menschliche Elemente mitunter zu surrealistisch anmutenden Hybriden ergänzen. Viele der Tierskulpturen, wie beispielsweise *Grand Lapin de Victoire* [05] und *Singe Avisé (très grand)* [06], weisen stereotypisierende und teils anthropomorphe Züge auf. Hier wird die ausgeprägte Neigung des Menschen deutlich, eigene Ausdrucks- und Verhaltensweisen auf andere Lebewesen zu projizieren, wie es die Literatur- und Kunstgeschichte sowie popkulturelle Bereiche wie Comics und Werbegrafik eindrücklich belegen. Es sind Darstellungen von Tieren, die letztlich über den Menschen und sein Bild, das er sich vom „Anderen“ macht, erzählen.

Philipp Timischls Arbeit *Drip/Drop* [07] setzt sich – im Spannungsfeld zwischen traditionellen und neuen Medien – aus einem Leinwand- und einem Videoelement zusammen. Das Video zeigt das Tropfen und Trocknen von Farbe, dabei wird ein zeitbasiertes Moment tragend: Wer die Pointe der Arbeit erleben möchte, muss den Zeitpunkt abwarten können, in 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. Als „comedic relief“<sup>6</sup> führt Timischl die Animation eines tanzenden Hundes ein, der den Betrachtenden die Wartezeit versüßt. Dem tanzenden Schoßhündchen kann hier durchaus die Rolle eines Sympathieträgers zukommen. Gerade bei Darstellungen von

and soulscapes. Although Wurm lets what is concealed come closer to the surface, there’s no decoding of it.<sup>4</sup>

#### Animal

Artistic depictions of animals are characterized by imagined and ideal images of humans. They enable conclusions about humans’ self-conception and methods of projection. Artistic confrontations with animals thus also always tell of humans, their wishes and desires, their shortcomings and inadequacies, their positioning in the world. In her publication *Das übersehene Tier* (The Overlooked Animal), Mona Mönnig explains, “Humans are already present in every animal image, even when they are not part of the image or depiction.”<sup>5</sup> Works in the Heidi Horten Collection cast a spotlight on various facets in the boundless field of animal depictions.

The artist couple Claude and François-Xavier Lalanne selected the wealth of forms of flora and fauna as the starting point for sculptures in which animal, plant, and human elements complement one another to become, at times, surrealistic-seeming hybrids. Many of the animal sculptures, such as *Grand Lapin de Victoire* [05] and *Singe Avisé (très grand)* [06], exhibit stereotypical and in part anthropomorphic traits. Evident here is the human tendency to project one’s own ways of expressing and acting onto other living beings, as impressively substantiated in literary and art history, as well as pop culture, for instance, comics and commercial art. Depictions of animals ultimately tell of humans and the images that they make of “others.”

Philipp Timischl’s work *Drip/Drop* [07] is assembled—in the tension between traditional and new media—from a canvas and a video element. The video shows the dripping and drying of paints, whereby a time-based moment is primary: those who want to experience the point of the work must wait for the time in which the real canvas is doubled by the monitor’s virtual image. Timischl refers here to visual over-stimulation and how it effects the attention span in times of easily consumable, ultra-short formats in advertising and social media. As “comedic relief,”<sup>6</sup> Timischl intro-

Hunden schwingt der Aspekt der emotionalen Bindung des Menschen zu seinem Haustier mit. Durch die ihm zugeteilte Aufgabe als treuester Freund des Menschen wird er als Individuum wahrgenommen, dem mitunter nahezu menschliche Qualitäten zugeschrieben werden.

In der Arbeit *UR Mutter* [08], einer aufwendig gearbeiteten Skulptur einer Sau, reflektiert die Künstlerin Lena Henke die dem Haustier entgegengesetzte Rolle des Nutztieres. Das Schwein gilt als eines der ersten domestizierten Tiere, bis heute ist seine standardisierte Zucht auf die Nahrungsmittelproduktion ausgerichtet. Für ihre Ausstellung *Germanic Artifacts* konfrontiert Henke dieses Bild mit einem akzentuierten Gegenpol: Aus der Gussform der *UR Mutter* fertigt sie ein weiteres Abbild, diesmal aus einem Geflecht von Eisenketten – ein sterbend am Boden liegendes *Wildschwein* [09].<sup>7</sup> Das Kulturwesen Mensch weist dem Naturwesen Tier die unterschiedlichsten Rollen zu: vom geliebten Haustier über das verwertbare Nutztier bis hin zu Beute und Trophäe.

Differenzierte Überlegungen zum Umgang mit dem Abbild von Tieren finden sich bei einer Serie von Wandteppichen der Künstlerin Ulrike Müller [10]. Die Tapiserien zeigen überdimensionierte Tiergestalten in abstrahierender Formensprache sowie reduzierter Farbigkeit und können in Verbindung mit der monumentalen Wandmalerei gesehen werden, die die Künstlerin 2020 für *The Conference of the Animals* im Queens Museum in New York entwickelt hat [11].<sup>8</sup> Das Projekt beschäftigte sich mit der Geschichte des Gebäudes sowie mit der jüngeren Stadtgeschichte New Yorks, mit der traumatische Ereignisse wie 9/11 oder die Covid-19-Pandemie verbunden sind. Richtungsgebendes und tragendes Element des Projekts waren Kinderzeichnungen. Der Projektitel wurde dem Kinderbuch *Die Konferenz der Tiere* des deutschen Schriftstellers Erich Kästner entliehen. 1949 erschienen, ist es geprägt von der Erfahrung des Zweiten Weltkrieges sowie der pazifistischen Haltung seines Autors. Im Roman berufen Vertreter aller Tierarten eine internationale Konferenz ein, mit dem Ziel, den Weltfrieden herzustellen und damit das zu erreichen, woran die Menschen scheitern. Kästner lässt die Tiere als eine Art Gegenmodell zu den zerstörerisch handelnden Erwachsenen

duces the animation of a dancing dog who sweetens the waiting time for beholders. The dancing lap dog can clearly fulfill the role of a sympathetic figure here. Resonating especially in the depictions of dogs is the aspect of people’s emotional bonds with their pets. Through the dog’s assigned job as the human’s most faithful friend, the animal is perceived as an individual who at times is ascribed nearly human qualities.

In the work *UR Mutter* [08], an elaborately worked sculpture of a sow, the artist Lena Henke reflects on the role of the work animal, in contrast to that of the pet. The pig is considered one of the first domesticated animals, and until today its standardized breeding is oriented on food production. For her exhibition *Germanic Artefacts*, Henke confronts this image with an accentuated antipole: from the cast form for *UR Mutter* she prepares a further likeness, this time from a mesh of iron chains—a *Wildschwein* (Wild Boar)<sup>7</sup> lying dying on the ground [09]. The cultural being human assigns the natural being animal extremely varied roles: from beloved pet to exploitable farm animal through to prey and trophy.

Differentiated considerations on how to deal with the depictions of animals can be found in a series of wallpapers by the artist Ulrike Müller [10]. The tapestries show oversized animal forms in abstract formal language as well as reduced chromaticity and can be viewed in connection with the monumental mural that the artist developed in 2020 for *The Conference of the Animals* at Queens Museum in New York [11].<sup>8</sup> The project was concerned with the history of the building as well as with the more recent urban history of New York, which is tied to traumatic events, such as 9/11 and the

6 Als „comedic relief“ bezeichnet man ein Stilmittel in literarischen und filmischen Werken, das auf dem Kontrast von Ernst- und Humorhaftigkeit aufbaut. Durch das Zwischenspiel humoristischer Figuren und Dialoge kommt es zur Umkehrung ursprünglich ernsthafter Szenen.

4 See Robert Pfaller, “Glanz und Geheimnis der Evidenzen. Psychoanalyse und Philosophie in der Kunst von Erwin Wurm,” in Pfaller, *Das schmutzige Heilige und die reine Vernunft. Symptome der Gegenwartskultur*, Frankfurt am Main 2008, pp. 273–295, here p. 274ff.

5 Mona Mönnig, *Das übersehene Tier. Eine kunstwissenschaftliche Betrachtung*, Bielefeld 2018, p. 318. For more detail, see also: Jacques Derrida, *Das Tier, das ich also bin*, Vienna 2010.

6 A stylistic means in literary and cinematic works that is structured on the contrast of seriousness and humor is called “comedic relief.” Through the interplay of humorous figures and dialogue, a reversal of originally serious scenes occurs.

7 Vgl. Thomas Thiel, Anna Goetz (Hg.), *Lena Henke. My fetish years*, Ausst.-Kat. Museum für Gegenwartskunst, Siegen, Leipzig 2019, S. 240.

7 See Thomas Thiel, Anna Goetz (eds.), *Lena Henke. My fetish years*, ex. cat. Museum für Gegenwartskunst, Siegen, Leipzig 2019, p. 240.

8 Während der Arbeit an dem Projekt setzte Müller sich mitunter auch mit Tierskulpturen auseinander, die für soziale Wohnbauprojekte der 1950er- und 1960er-Jahre in Wien geschaffen worden waren. Die Kunst am Bau bzw. im öffentlichen Raum jener Zeit folgte dem Anspruch, unpolitisch bzw. unparteiisch zu sein. Tiersujets bildeten ein äußerst beliebtes Repertoire, wohl auch weil sie als politisch unverfänglich erachtet wurden.

8 During the work on the project, Müller also dealt with animal sculptures that were created for social housing projects in Vienna of the 1950s and 1960s. The art and architecture, or art in public space of this era made the claim of being non-political or non-partisan. Animal subjects formed an extremely popular repertoire, probably also because they were considered politically innocuous.



aufzutreten, die die Zukunft ihrer eigenen Kinder gefährden. Müller nutzte bewusst „die unmittelbar emotionale Wirkung der Tierfiguren“, deren Einsatz aber über die Funktion eines attraktiven Motivs mit visuellen Reizen hinausgeht: „Man kann sagen, dass auch ich Tiere als Vehikel benutze, aber ich habe versucht, diese auf eine offenere, unspezifische Weise als nicht benennbare Geschöpfe darzustellen.“<sup>9</sup>

#### Natur

Sujets der Natur, wie Blumen, Früchte, aber auch Tiere sind zentrale Bildinhalte der Gattung des Stillebens, die sich mit dem beginnenden 17. Jahrhundert entwickelte. Für die Darstellung der Vielfältigkeit und Schönheit der Natur traten dabei paradoxerweise leblose Objekte ins Bild: Die abgebildeten Blumen sind gepflückt, die Tiere erlegt. Der französische Begriff *nature morte*, also „tote Natur“, adressiert direkt den Umstand des Leblosen, des vergangenen Lebens. Auch Damien Hirsts *Love, Love, Love* wohnt ein starker Vergänglichkeitsmoment inne, die Arbeit tritt unter diesem Aspekt wie ein Stilleben des 21. Jahrhunderts in Erscheinung. Auf den ersten Blick dominiert der Eindruck, es handle sich um eine Momentaufnahme eines flatternden, bunten Schmetterlingsschwarms [12]. Doch Hirst führt die Betrachtenden hinter das Licht. Denn was wie ein Sinnbild heiterer Vitalität und Ausdruck künstlerischer Virtuosität in Erscheinung tritt, ist letztlich das genaue Gegenteil: Es sind echte tote Schmetterlinge, die hier auf der Leinwand fixiert sind.<sup>10</sup> Wie in einer Vielzahl anderer Arbeiten auch eignet sich der Künstler hier Form, Farbe und Musterung der Schmetterlinge als ästhetisches Material für die eigene Bildkomposition an. Das Thema der Sterblichkeit und Vergänglichkeit ist bei Hirst ein bestimmendes Leitmotiv. Anders als bei seinen emblematischen Totenköpfen oder bei *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, einem in Formaldehyd eingelegten Haifisch, ist der Moment des Todes in *Love, Love, Love* verschlüsselt und weniger plakativ – es überwiegt die Wirkung lebendiger Schönheit.

Ähnlich verhält es sich bei den Arbeiten des Künstlers Marc Quinn, der Blumen und Pflanzen wählt, um – einhergehend mit

Covid-19 pandemic. Children’s drawings were guiding and supporting elements of the project. The title was borrowed from the children’s book *The Conference of the Animals* by the German writer Erich Kästner. Published in 1949, the book is marked by the experience of World War II and the author’s pacifist stance. In the novel, representatives of all kinds of animals call an international conference with the aim of creating world peace, to thereby achieve what humans could not. Kästner has the animals appear as a counter model to the adults who act destructively, endangering their children’s futures. Müller deliberately employed “the direct emotional effect of animal characters,” whose use, however, goes beyond an attractive motif with visual appeal: “One could say that I also use animals as a vehicle, but I’ve tried to depict them in an open, unspecific way as non-nameable creatures.”<sup>9</sup>

#### Nature

Subjects from nature, such as flowers, fruit, but also animals are central pictorial elements in the still life genre that developed in the early seventeenth century. Lifeless objects paradoxically entered the picture to portray the diversity and beauty of nature: the depicted flowers have been plucked; the animals killed. The French term *nature morte*, that is, “dead nature,” directly addresses the state of lifelessness, of past life. Damien Hirst’s *Love, Love, Love* also has a strong moment of inherent fleetingness. Under this aspect, the work appears as though a still life of the twenty-first century. At first glance, it

<sup>9</sup> „Konferenz der Tiere. Gespräch zwischen der Kuratorin Amy Zion und der Künstlerin Ulrike Müller über deren Projekt ‚The Conference of the Animals‘“, in: *springerin*, H. 4, 2020, [springerin.at/2020/4/konferenz-der-tiere/](https://springerin.at/2020/4/konferenz-der-tiere/), letzter Abruf 25.2.2022.

<sup>10</sup> Hirst greift hier die wissenschaftliche Tradition zoologischer Typensammlungen auf, Insekten, auf Nadeln gespickt, in Schaukästen zu arrangieren. Diese Praxis hat sich ab dem 18. Jahrhundert als wichtiges Instrument der Bestandserfassung entwickelt. Auch heute ist sie bedeutend in der Erforschung der Auswirkungen des Klimawandels im Kontext des Verlusts von Biodiversität bzw. im Zusammenhang mit dem Artensterben.

<sup>9</sup> „Konferenz der Tiere. Gespräch zwischen der Kuratorin Amy Zion und der Künstlerin Ulrike Müller über deren Projekt ‚The Conference of the Animals‘“, in: *springerin*, no. 4, 2020, [springerin.at/2020/4/konferenz-der-tiere/](https://springerin.at/2020/4/konferenz-der-tiere/), last viewed February 25, 2022.

[10] Ulrike Müller  
*Rug (las criaturas)* [Teppich (die Geschöpfe)], 2021  
Schafwolle, handgewebt in der Werkstatt von | Sheep wool, handwoven in the workshop of Jerónimo und | and Josefina Hernández Ruiz, Teotitlán del Valle, Oaxaca, Mexiko | Mexico; 260 × 420 cm  
S. | p. 113–115

[11] Ausstellungsansicht | Installation view, Ulrike Müller and Amy Zion  
*The Conference of the Animals*, Queens Museum, New York, 2020/21

der Besinnung auf die Vergänglichkeit allen Lebens – die Schönheit der Natur auszudrücken. In der Arbeit *Garden* stellt er beispielsweise Tausende von verschiedenen Blumen- und Pflanzenarten in großen Kühlvitrinen zusammen und konserviert sie durch gefrorenes Silikonöl. Die Blumen sterben bei diesem Verfahren natürlich, werden aber gleichzeitig zu einem ewigen Abbild ihrer selbst. Ausgehend vom Konzept dieser Arbeit, hat Quinn Blütenkulpturen wie *The World of Desire* entwickelt, die durch ihre starke Überdimensionierung den Aspekt der Künstlichkeit wie auch die Spannung zwischen Menschgemachtem und Natur umfassen [13]. Vor allem aber verweisen sie auf den tief verwurzelten Wunsch des Menschen, die Natur nach eigenen Vorstellungen zu kontrollieren und zu reglementieren, wie es in der Agrar- und Gartenkultur, aber auch im Bereich der wissenschaftlichen Forschung wie der Genmanipulation zum Ausdruck kommt.<sup>11</sup>

Ein idyllisches Zusammenspiel von Mensch, Tier und Natur zeigt sich in den prachtvollen und detailreichen Naturszenarien des Rokokomalers Johann Wenzel Bergl, die er unter anderem für Innenräume in Schloss Schönbrunn und Schloss Pielach oder für das Gartenpavillon von Stift Melk fertigte. Sie erzählen in barocker Gestaltungslust von der Faszination, die der Reichtum der Natur auf den Menschen ausübt, gleichzeitig spiegeln sie sein Begehren, sie für sich zu vereinnahmen. Bergls Trompe-l’œil-Fresken bedienen sich oftmals Motiven aus der damals so genannten Neuen Welt und stellen ihre Einwohner\*innen sowie Tier- und Pflanzenwelt in idealisierender Weise dar. Die Architekturfotografin Margherita Spiluttini richtet mit ihren Fotografien der von Bergl malerisch gestalteten Räume [14] einen nüchternen, zeitgenössischen Blick auf das romantisierende Bild, das man sich im 18. Jahrhundert von fernen Ländern machte. Sie fotografiert die Räume bewusst mit zeitgenössischen Attributen wie Beleuchtungskörpern oder Plexiglasverkleidungen – eine subtile und effektive Technik, um Bergls Fresken im Hier und Jetzt zu verorten und sie in einer historischen Relation zu erfassen. Spiluttini, die ihre Fotografien als „nichts anderes als eine Kenntnisnahme der Welt“ versteht, in der sie Architektur „soziologisch als Repräsentation der Menschheit“ wahrnimmt,<sup>12</sup> stellt dem

appears to be a snapshot of a colorful swarm of fluttering butterflies [12]. But Hirst leads the beholder astray. What seems to emerge like a symbol of buoyant vitality and expression of artistic virtuosity, is ultimately the exact opposite: they are genuine, dead butterflies that are pinned here to a canvas.<sup>10</sup> Like in a great number of other works, here, too, the artist appropriates the form, color, and pattern of the butterflies as aesthetic material for his own pictorial composition. The theme of mortality and perishability is a constitutive leitmotif for Hirst. In contrast to his emblematic skulls or *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, a shark preserved in formaldehyde, the moment of death in *Love, Love, Love* is encoded and less striking – the effect of living beauty prevails.

The situation is similar with the works by the artist Marc Quinn, who selects flowers and plants to express the beauty of nature – concomitant with a consciousness of the perishability of all life. In the work *Garden*, for example, he places thousands of different types of flowers and plants in a large, refrigerated display case and preserves them using frozen silicone oil. The flowers die a natural death during this process, but at the same time, become eternal images of themselves. Starting from the concept of this work, Quinn developed flower sculptures, such as *The World of Desire*, which through their excessive dimensions comprise the aspect of artificiality and the tension between the human-made and nature [13]. Mainly, however, they refer to the deep-rooted human desire to control and regulate nature based on its own ideas, as is reflected in agriculture and garden culture, but also in areas of scientific research such as genetic engineering.<sup>11</sup>

An idyllic interplay of human, animal, and nature is shown in the rococo painter Johann Wenzel Bergl’s magnificent and finely

<sup>11</sup> Vgl. [marcquinn.com/artworks/flower-sculptures](https://marcquinn.com/artworks/flower-sculptures), letzter Abruf 5.1.2022.  
<sup>12</sup> Margherita Spiluttini im Gespräch mit Wojciech Czaja, [derstandard.at/story/2000045179781/margherita-spiluttini-die-archivarin-der-raeume](https://derstandard.at/story/2000045179781/margherita-spiluttini-die-archivarin-der-raeume), letzter Abruf 18.1.2022.

<sup>10</sup> Here, Hirst takes up the scientific tradition of zoological collections, of arranging insects stuck on needles in showcases. This practice developed from the eighteenth century as an important instrument of stocktaking. Today, too, it remains important in the investigation of the effects of climate change in connection with the loss of biodiversity, and in the context of species extinction.

<sup>11</sup> See [marcquinn.com/artworks/flower-sculptures](https://marcquinn.com/artworks/flower-sculptures), last viewed January 5, 2022.



[13]  
**Marc Quinn**  
*The World of Desire*  
 [Die Welt des Begehrens], 2010  
 Bronzeguss, bemalt |  
 Bronze cast, painted;  
 95 x 100 x 44 cm  
 S. | p. 137



[14]  
**Margherita Spiluttini**  
*Schloss Schönbrunn,*  
*Bergzimmer, 2003*  
 C-Print auf | on Alu-Dibond;  
 90 x 113 cm  
 S. | p. 151

Weltbild des 18. Jahrhunderts das heutige Wissen um den Kolonialismus und dessen bis in die Gegenwart manifeste Auswirkungen entgegen. Mit der Entdeckung und Erkundung ferner Länder ging immer auch die Ausbeutung von Mensch, Tier und Natur einher – es ist ein trügerisches Paradies, das sich hier offenbart.

detailed nature scenes, which he created for instance for the interior spaces in Schönbrunn Palace and Pielach Castle or the garden pavilion of Melk Abbey. In a baroque lust for design, they tell of humanities fascination with the wealth of nature, simultaneously reflecting its desire to capture it for itself. Bergl's trompe-l'œil frescoes often make use of motifs from what at the time was the so-called new world and idealize the depictions of its inhabitants as well as the animal and plant worlds. With her photos of Bergl's picturesquely designed spaces [14], architecture photographer Margherita Spiluttini casts a sober, contemporary gaze at the romanticized picture that was made of foreign lands in the eighteenth century. She deliberately photographs the spaces with contemporary attributes, such as lights and Plexiglas covers—a subtle and effective technique to situate Bergl's frescoes in the here and now and capture them in a historical perspective. Spiluttini, who understands her photographs as “nothing other than a perusal of the world,” in which she perceives architecture “sociologically, as representation of humanity,”<sup>12</sup> counters the eighteenth-century world picture with today's knowledge about colonialism and its effects, manifest through to the present. The discovery and exploration of distant lands has always been accompanied by the exploitation of human, animal, and nature—the paradise revealed here is a deceptive one.

<sup>12</sup> Margherita Spiluttini in an interview with Wojciech Czaja, [derstandard.at/story/2000045179781/margherita-spiluttini-die-archivarin-der-raeume](https://derstandard.at/story/2000045179781/margherita-spiluttini-die-archivarin-der-raeume), last viewed January 18, 2022.



[01]  
 Joseph Kosuth  
*No Number #3 (Not On Color Red)*, 1990  
 Leuchtstoffröhren, Transformator, Kabel |  
 Fluorescent tubes, transformer, cable;  
 11,5 × 199,5 cm  
 S. | p. 93

„Die wörtliche Artikulation ist die ursprünglichste Form gedanklicher Mitteilung, in Worten manifestiert sich Sprache, in Sprache äußern sich Gedanken. In Sprache ‚begriffene‘ Gedanken präfigurieren wiederum Schrift und Bilder.“<sup>1</sup>

Ein Satz wird zum Kunstwerk und Sprache zur Kunst: „Language must speak for itself.“ Diese Sentenz – „Die Sprache muss für sich selbst sprechen“ – aus dem Werk des Sprachphilosophen Ludwig Wittgenstein gibt Joseph Kosuth in knapp zwölf Zentimeter hohen roten Leuchtbuchstaben wieder [01]. Der Satz ist ein Zitat, existierte also bereits bevor Kosuth ihn aus dem Zusammenhang des Wittgenstein’schen Gedankenkosmos löste und zum Kunstwerk machte. Als Zitat verweist er allein auf sich selbst, verleiht 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 artikulierte Kosuth bereits in seiner richtungsweisenden Arbeit *One and Three Chairs* von 1965 [02].<sup>2</sup> Die Arbeit besteht aus drei Teilen: in der Mitte ein industriell gefertigter hölzerner Klappsessel, links eine Schwarz-Weiß-Fotografie, die den Sessel in Originalgröße vor der gleichen Wand und in der gleichen Beleuchtungssituation wie in der Aufstellung zeigt, sowie rechts die Definition von „Sessel“ (bzw. „Stuhl“) aus einem Wörterbuch. Kosuth zeigt den Sessel also real, als materielles, raumgreifendes und benutzbares Objekt, dazu im Bild und textlich beschrieben. Diese drei Ebenen – Objekt, Bild, Text – bilden das Kunstwerk; sie sich zu vergegenwärtigen und in einem nächsten Schritt zu dechiffrieren, ist Aufgabe des Publikums. Das sichtbare Kunstwerk ist dabei das eine. Das andere, Wesentlichere ist das Konzept, die „Idee“, die hinter dem Kunstwerk steht, ohne die das Werk lediglich die Zusammenstellung eines banalen Sessels, eines Fotos und eines erläuternden Textes ist. Dies gilt auch für *Language must speak for itself*. Ohne das Wissen, dass der Satz von Wittgenstein stammt und Kosuths Kunstbegriff wesentlich auf dem Denken des Philosophen fußt, bleibt er belanglos, ohne „Bedeutung“. Letztere ist zentral in der Konzeptkunst, rangiert weit über dem Material, der Ausführung und (traditionellen) ästhetischen Vorstel-

“Verbal articulation is the oldest form of communicating thoughts; language manifests itself in words; thoughts are expressed in language. Thoughts ‘realized’ in language in turn prefigure writing and pictures.”<sup>1</sup>

A sentence becomes an artwork, language becomes art: “Language must speak for itself.” Joseph Kosuth renders this aphorism from the work of Ludwig Wittgenstein, philosopher of language, in red illuminated letters almost twelve centimeters high [01]. The phrase is a quotation, and thus existed already before Kosuth detached it from the context of the Wittgensteinian worldview and made it into an artwork. As a quotation it refers solely to itself, conferring on language a value “in and of itself,” disengaging it from its serving and mediative function: from formulating thoughts, which in turn anticipate writing and pictures.

Kosuth already articulated his fundamental ideas on language and the interplay among language, image, and object in his pioneering work *One and Three Chairs* from 1965 [02].<sup>2</sup> The work comprises three parts: in the middle an industrially manufactured wooden folding chair, on the left a black-and-white photograph showing the chair in its original size in front of the same wall and with the same lighting as in the installation, and on the right the dictionary definition of a chair. Kosuth thus really shows the chair as a material, tangible, and usable object, and describes it in addition in image and in text. These three levels—object, image, text—form the artwork; to realize them and, as a next step, to decode them, is the audience’s task. The visible artwork is one aspect. The other, more essential one is the concept,

1 Anna Meseure, „In other words. Wort und Schrift in Bildern“, in: *In other words. Wort und Schrift in Bildern der konzeptuellen Kunst*, Ausst.-Kat. Museum am Ostwall, Dortmund, Stuttgart 1989, S. 9–17, hier S. 9.  
 2 Jens Kulenkampff, „Die Philosophie und die Kunst am Beispiel von Joseph Kosuth, ‚One and Three Chairs‘“, in: Hans-Christoph Dittscheid, Doris Gerstl, Simone Hespers (Hg.), *Kunst-Kontexte, Festschrift für Heidrun Stein-Kecks*, Petersberg 2016, S. 291–299; Leonie Licht, *Sprache als Kunstwerk. One and Three Chairs von Joseph Kosuth*, [leonieliicht.de/wp-content/uploads/2020/07/Leonie-Licht\\_Kosuth-und-Sinn.pdf](https://leonieliicht.de/wp-content/uploads/2020/07/Leonie-Licht_Kosuth-und-Sinn.pdf), letzter Abruf 28.2.2022.

1 Anna Meseure, „In other words. Wort und Schrift in Bildern“, in: *In other words. Wort und Schrift in Bildern der konzeptuellen Kunst*, exh. cat. Museum am Ostwall, Dortmund (Stuttgart, 1989), pp. 9–17, here p. 9.  
 2 Jens Kulenkampff, „Die Philosophie und die Kunst am Beispiel von Joseph Kosuth, ‚One and Three Chairs,‘“, in: Hans-Christoph Dittscheid, Doris Gerstl, Simone Hespers (ed.), *Kunst-Kontexte, Festschrift für Heidrun Stein-Kecks* (Petersberg, 2016), pp. 291–299; Leonie Licht, *Sprache als Kunstwerk. One and Three Chairs von Joseph Kosuth*, [https://leonieliicht.de/wp-content/uploads/2020/07/Leonie-Licht\\_Kosuth-und-Sinn.pdf](https://leonieliicht.de/wp-content/uploads/2020/07/Leonie-Licht_Kosuth-und-Sinn.pdf), accessed on February 28, 2022.



[02]  
Joseph Kosuth  
*One and Three Chairs [Ein und drei Stühle]*, 1965  
Hölzerner Klappsessel, Fotografie des Sessels und fotografische Vergrößerung einer Wörterbuchdefinition von „Sessel“ | Wooden folding chair, photographic copy of a chair, and photographic enlargement of a dictionary definition of “chair”; Sessel | Chair 82 × 37,8 × 53 cm, Foto | Photograph 91,5 × 61,1 cm, Texttafel | Text panel 61 × 76,2 cm  
Larry Aldrich Foundation Fund. The Museum of Modern Art, New York

lungen, oder, wie es der US-amerikanische Künstler Lawrence Weiner 1969 formulierte: „The artist may construct the piece. The piece may be fabricated. The piece need not be built.“<sup>3</sup>

Zitiert Kosuth in seinem Werk einen vollständigen Satz, so zeigt Alighiero Boetti in seiner annähernd quadratischen Tapisserie *Primo giorno di agosto* [03], die er wie zahlreiche andere in traditioneller Sticktechnik anfertigen ließ, dicht gedrängt 625 starkfarbige Buchstaben auf ebensolchen Gründen neben-, über- und untereinander. Sie sind immer gleich großen Feldern 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 die Tapisserie primär als Bild und nicht als Text wahrgenommen wird.<sup>4</sup> Dennoch – geprägt durch das von Kindheit an erlernte rationale Verständnis von „Buchstabe = Wort = Text“ – sind die Betrachtenden angesichts des Bildes versucht, dieses zu entschlüsseln, aus den Buchstaben Worte, womöglich Sätze oder einen Text zu formen. Der Versuch scheint zum Scheitern verurteilt. Egal, wie „gelesen“ wird, ob in klassisch-abendländischer Leserichtung von links nach rechts, ob rückwärts, vertikal oder diagonal, was herauskommt, sind Buchstabenkombinationen, aus denen höchstens Kurzwörter wie „SIR“ oder „LEO“ entstehen – bis man bei der mittleren Zeile ankommt. Hier ist – mit bewusst gesetzten Störungen – die „Signatur“, der Name des Künstlers, zu lesen: ALIGHIER[EI]O[EMCNATOE]BOETTI. Es ist ein Zufallstreffer, der, sobald die Konzentration nachlässt oder die Betrachtenden sich kurz von der Arbeit abwenden, wieder in dem Gewebe aus Farben und Buchstaben verschwindet. Dasselbe gilt für Sprichwörter, Sinnsprüche oder frei assoziierte Sätze, die in den Tapisserien enthalten sein können.<sup>5</sup> Diese sind etwa in Quadrate zu vier mal vier Buchstaben angelegt. Die Quadrate wiederum müssen in einer bestimmten Reihenfolge „gelesen“ werden.

Dabei sind Auslassungen von Zeilen oder Spalten zu berücksichtigen: Spielerisch deckt man Worte und Sätze auf, spürt ihnen nach und gelangt so zum Prinzip der Schrift [04]. Ein optisches Festhalten der Worte und Sätze ist in der verwirrenden Dichte der Buchstaben und Farben auch hier kaum möglich. Die Buchstaben führen ein

the “idea” that is behind the artwork, without which the work is merely the arrangement of a banal chair, a photo, and an explanatory text. The same is true for *Language must speak for itself*. Without the knowledge that the sentence stems from Wittgenstein and that Kosuth’s concept of art is substantially based on the philosopher’s thinking, it remains meaningless, without “significance.” The latter is central in conceptual art, ranging far above the material, the execution, and (traditional) aesthetic ideas, or, as the American artist Lawrence Weiner put it in 1969: “The artist may construct the piece. The piece may be fabricated. The piece need not be built.”<sup>3</sup>

While Kosuth quotes a complete sentence in his work, Alighiero Boetti, in his nearly square tapestry *Primo giorno di agosto* [03], shows, tightly clustered, 625 brightly colored letters on just as brightly colored backgrounds beside, on top of and below each other; he had it made in traditional embroidery technique, as he did many others. They are inscribed in fields that are all the same size. Some letters fill these fields almost completely, push ahead because of their specific form and color; for others, on the other hand, the background is the fundamental visual element. It is a game of positive and negative form, of color and form, ultimately leading to the tapestry being perceived primarily as a picture, and not as text.<sup>4</sup> Nonetheless—shaped by our rational understanding of “letter = word = text” acquired from childhood—viewers are tempted, when considering the picture, to decode it, to form words, possibly even sentences or a text out of the letters. The attempt seems doomed to fail. However you “read” it, whether in the classical Western left-to-right reading direction, whether backwards, vertically or diagonally, what appears are

<sup>3</sup> Lawrence Weiner, „On Art. Artists’ Writings on the Changed Notion of Art After 1965“, 1969, hier zit. nach: Gerd de Vries (Hg.), *Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965*, Köln 1974, S. 149.

<sup>4</sup> Caterina Maderna-Lauter, „Die Verschmelzung von Osten und Westen – die Einheit von gestern und morgen. Die Struktur der ‚Welt‘ im Werk von Alighiero Boetti“, in: Rolf Lauter (Hg.), *Alighiero Boetti. Mettre al Mondo il Mondo*, Ausst.-Kat. Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main, Galerie Jahrhunderthalle Hoechst, Ostfildern-Ruit 1998, S. 266–299, hier S. 276.

<sup>5</sup> Ebd.

<sup>3</sup> Lawrence Weiner, “On Art. Artists’ Writings on the Changed Notion of Art After 1965,” 1969, here cited by Gerd de Vries (ed.), *Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965* (Cologne, 1974), p. 149.

<sup>4</sup> Caterina Maderna-Lauter, “Die Verschmelzung von Osten und Westen—die Einheit von gestern und morgen. Die Struktur der ‘Welt’ im Werk von Alighiero Boetti,” in Rolf Lauter (ed.), *Alighiero Boetti. Mettre al Mondo il Mondo*, exh. cat. Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main, Galerie Jahrhunderthalle Hoechst (Ostfildern-Ruit, 1998), pp. 266–299, here p. 276.

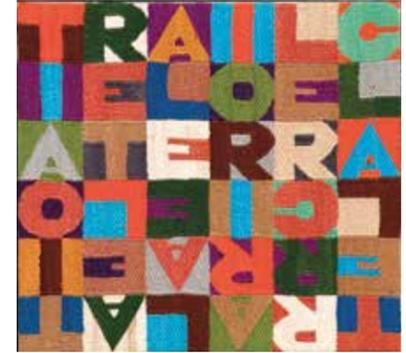


[03]  
Alighiero Boetti  
*Primo giorno di agosto [Erster Tag im August | First Day of August]*, 1988  
Stickerei auf Molino | Embroidery on molino; 109 × 116 cm  
S. | p. 57

Eigenleben, bleiben autark; sie sind letztlich losgelöst von rational fassbarer Ordnung und damit auch von Unter- und Überordnung, die ein jedes Element grundsätzlich erfährt, sobald es mit einer Bedeutung belegt oder in einen Kontext gestellt wird.

Alighiero Boetti legte auf die Handfertigung seiner Tapisserien Wert, ließ sie in Kabul, nach dem sowjetischen Einmarsch 1979 auch im pakistanisch-afghanischen Grenzland in Peshawar herstellen. Ganz anders Nick Oberthaler. In seinen Gemälden nimmt er jegliche persönliche Künstlerhandschrift zurück, kein individueller Pinselstrich ist auszumachen, die Materialität der Farbe wird negiert. Seine Bilder sind „clean“: Sie erwecken den Eindruck, als seien sie von computer-gesteuerten Druckern produziert. In OS-OS-OS-OS-SO-S teilte Oberthaler die Bildfläche diagonal in zwei gleich große Felder, ein graues und ein oranges [05]. Orange ist eine Signalfarbe und drängt optisch nach vorn. Einen Gegensatz bildet die graue Fläche, die sich teilweise über die Buchstaben schiebt, die Oberthaler wiederum auf den orangefarbenen Grund schablonierte: dreimal „OS“ in Gelb, wobei das „O“ in Analogie zur Bildfläche ebenfalls diagonal angeschnitten ist. Bei der Betrachtung des Bildes wird „OS“ unwillkürlich als Fragment wahrgenommen und zum Wort ergänzt, dessen zweite Hälfte unter dem Grau liegt: Es wird zu „SOS“, dem internationalen Seenotrufzeichen, das im immer gleichen Takt ausgesendet wird. Um 90 Grad gedreht und in Blau finden sich dann nochmals „SO“ und „S“. Das „O“ ist hier nicht angeschnitten. Von den Buchstaben ausgehende gedanklich gezogene Linien – senkrecht nach unten vom „SO“, waagrecht nach links vom „S“ – schneiden sich punktgenau am Rand der grauen Farbfläche und definieren ein Viertel der Bildfläche. Bleibt man bei der sich geradezu aufdrängenden See- und Notfallmetapher, so wird die graue Fläche zum Sender für den Notruf, zur Rettungsboje, während die auf den ersten Blick freischwebend erscheinenden Buchstaben in Blau die Koordinaten der Boje angeben: Südost-Süd. Es ist ein Spiel mit Sprache und ihrer Lesbarkeit, das Oberthaler in OS-OS-OS-OS-SO-S und anderen Arbeiten treibt: Unwillkürlich suchen die Betrachtenden einen Sinn in den Buchstaben, ergänzen sie und bilden Worte aus ihnen.

OS-OS-OS-OS-SO-S wurde 2019 zusammen mit sechs weiteren Werken Oberthalers im gleichen Format ausgestellt.<sup>6</sup> Die extrem



[04]  
Alighiero Boetti  
*Tra il cielo e la terra [Zwischen Himmel und Erde | Between heaven and earth]*, 1988  
Wandteppich | Tapestry; 25,2 × 27,6 cm  
Privatsammlung | Private Collection

combinations of letters from which at most short words like “SIR” and “LEO” emerge—until you reach the middle line. Here you can read—with deliberately set interferences—the “signature,” the name of the artist: ALIGHIER[EI]O[EMCNATOE]BOETTI. It seems to happen just by chance and, as soon as your concentration flags or a viewer briefly turns his or her back on the work, disappears again in the texture of colors and letters. The same applies for sayings, aphorisms or freely associated sentences which can be contained in the tapestries. These are placed, for instance, in squares of four by four letters. The squares must, in turn, be “read” in a specific order.

Omitted lines or columns are to be taken into account:<sup>5</sup> playfully, you detect words and sentences, trace them, and in this way arrive at the principle of the writing [04]. In the confusing density of letters and colors, visually retaining the words and sentences is hardly possible here either. The letters lead a life of their own, remain independent; they are ultimately uncoupled from rationally comprehensible order, and thus also from the subordination and superiority which any element experiences in principle as soon as it has a meaning or is placed in a context.

Alighiero Boetti set great store by the manual production of his tapestries, had them produced in Kabul, and after the Soviet invasion in 1979 in the border area between Pakistan and Afghanistan in Peshawar. Nick Oberthaler takes quite a different approach. In his paintings he retracts any personal touch; no individual brushstroke can be discerned; the materiality of the paint is negated. His pictures are “clean”: they give rise to an impression that they have been produced by computer-controlled printers. In OS-OS-OS-OS-SO-S Oberthaler divides the picture surface diagonally into two fields of equal size, one in gray and one in orange [05]. Orange is a signal color and presses forward visually. The gray surface, which to some extent pushes over the letters, forms a contrast that Oberthaler in turn stenciled onto the orange-colored background: “OS” in yellow three times, whereby the “O” is also cut diagonally, by way of analogy

<sup>6</sup> Nick Oberthaler. *M\_o\_B*, Galerie Emanuel Layr, Wien, 26.6.–7.9.2019, emanuellayr.com/exhibitions/m\_o\_b/, letzter Abruf 7.2.2022.

<sup>5</sup> Ibid.



[05]  
**Nick Oberthaler**  
*O. T. (OS-OS-OS-OS-SO-S)*, 2019  
 Acryl und Gesso auf Baumwolle | Acrylic  
 and gesso on cotton; 200 × 120 cm  
 S. | p. 133



[06]  
**Nick Oberthaler**  
*O. T. (EXIT EXIT)*, 2019  
 Acryl auf Leinwand | Acrylic on canvas;  
 200 × 120 cm  
 Courtesy Emanuel Layr, Wien | Vienna



[07]  
**Jean-Michel Basquiat**  
*Untitled (Detail)*, 1981  
 Kohle, Bleistift und Kreide  
 auf handgeschöpftem Papier |  
 Charcoal, pencil, and crayon  
 on handmade paper; 76,3 × 57 cm  
 S. | p. 53

dichte, vom Künstler so gewünschte Installation der Werke evoziert einen Reihencharakter, der sich letztlich aus den Gemälden ergibt. Sie weisen allesamt eine diagonale Teilung auf, in der Grau jeweils einer oder mehreren grellfarbigen Flächen gegenübergestellt ist. *EXIT EXIT* zeigt auf gelbem Grund ein grünes Kreuz, auf dessen gleich langen Schenkeln in stark gelängten bzw. gestauchten Buchstaben jeweils „Exit“ zu lesen ist [06]. Marie de Brugerolle deutet das Kreuz als Sucher (viewfinder), wie er in Teleskopen, aber auch in Zielfernrohren von Schusswaffen zu finden ist.<sup>7</sup> Auf der anderen Seite ist das Wort „Exit“ auf grünem Grund international geläufiger Hinweis auf einen Ausgang oder Notausgang – und hiermit dem SOS durchaus verwandt. Zugleich weist Brugerolle auf die in den sieben Werken dominierende Diagonale hin. Diese kann als Verweis auf die von der Senkrechten abweichende Rotationsachse der Erde, aber auch, wie von der Autorin angenommen, als Metapher für die – im wörtlichen Sinne – „Schief-lage“ der Welt, gesehen werden: „By drawing an oblique line on his canvases, Nick Oberthaler twists the orthogonal structure. While the axis of the world is shifting, the one on the canvas is moving. Under the colorful pattern, there is a construction. This is an operational structure, in movement. It reflects the structure of the world, of our world, of a dysfunctional Europe looking for direction.“<sup>8</sup>

Hinsichtlich ihrer formalen Strenge und politischen Konnotation sind *OS-OS-OS-OS-SO-S* und *EXIT EXIT* gut miteinander vergleichbar. Buchstaben drängen von der Seite auf eine orangefarbene Fläche und stürzen von oben herab, was den Eindruck eines Hilferufes, möglicherweise auch der Hilflosigkeit unterstreicht; Worte stehen starr und unverrückbar auf Grün vor gelbem Hintergrund und zeigen den einzigen Weg heraus, weg von einer Gefahr, an. Buchstaben und Worte sind in beiden Werken wesentliche gestalterische Bildelemente. Sie haben Bedeutung, die sich bei entsprechender kultureller und sozialer Prägung – im Fall von *OS-OS-OS-OS-SO-S* einer im weitesten Sinne als westlich zu verstehenden – assoziativ erschließt. Spricht man den Titel des zuletzt genannten Werkes zudem leise vor sich hin, wird er zur Lautmalerei, die Arbeit selbst in letzter Konsequenz zu konkreter Poesie.

to the picture surface. When the picture is viewed, “OS” is automatically perceived as a fragment and supplemented to make up a word, the second half of which is behind the gray: it becomes “SOS,” the international distress signal at sea, always emitted in the same rhythm. “SO” and “S” are found again rotated 90 degrees and in blue. The “O” is not cut here. If you mentally extend lines from the letters—vertically downwards from the “SO,” horizontally to the left from the “S”—they intersect precisely at the edge of the green painted area, defining one-fourth of the picture surface. If we stay with the ocean and emergencies metaphor, which practically forces itself on us, the gray surface becomes the transmitter for the distress call, becomes the life buoy, while the letters in blue, which at first glance appear free-floating, give the buoy’s coordinates: south-east-south (German: Südost-Süd). In *OS-OS-OS-OS-SO-S* and other works, Oberthaler is playing a game with language and its legibility: automatically, viewers look for a meaning in the letters, adding to them and forming words out of them.

*OS-OS-OS-OS-SO-S* was exhibited together with six other works by Oberthaler in the same format in 2019.<sup>6</sup> The extremely dense installation of the works, which the artist wanted, evokes the paintings’ character of a series. They all show a diagonal division in which gray is in each case juxtaposed with one or more brightly-colored surfaces. *EXIT EXIT* shows a green cross on a yellow background; on its flanks of equal length, “exit” can be read in both strongly elongated and strongly compressed letters [06]. Marie de Brugerolle interprets the cross as a “viewfinder,” such as you can find in telescopes, as well as in the telescopic sights of firearms.<sup>7</sup> On the other hand, the word “exit” on a green background is an internationally familiar indication of an exit or emergency exit—and with this closely related to the SOS. At the same time, Brugerolle points out the diagonal dominating in the seven works. This can be seen as referring to the rotational axis of the Earth, which deviates from the vertical, but also, as the author assumes, as a metaphor for the—(quite) literal—“misalign-

<sup>7</sup> Ebd.  
<sup>8</sup> Ebd.

<sup>6</sup> *Nick Oberthaler. M\_o\_B*, Galerie Emanuel Layr, Vienna, June 26 – September 7, 2019, [https://emanuellayr.com/exhibitions/m\\_o\\_b/](https://emanuellayr.com/exhibitions/m_o_b/), accessed on February 7, 2022.

<sup>7</sup> Ibid.

Ende der 1970er-Jahre beginnen Jean-Michel Basquiat und sein Schulfreund Al Diaz, Hauswände im New Yorker Künstler\*innen- und Galerieviertel Soho mit kritischen und satirischen Phrasen wie „SAMO© as an end to mindwash religion, stop running around with the radical chic playing art with daddy’s dollars“ zu versehen. Das Kunstwort „SAMO“ mit Copyrightzeichen ist als Signatur zu verstehen, zugleich ist es aber auch die Abkürzung für „same old shit“, was in der afroamerikanischen Umgangssprache für den unveränderten Alltagsrassismus in den Vereinigten Staaten steht. Im Januar 1979 trennen sich Basquiat und Diaz, zwei Jahre später legt Basquiat dann auch das Pseudonym, das längst aufgedeckt war, ab, indem er es auf dem Gemälde *Cadillac Moon* durchstrich und durch „Jean-Michel Basquiat“ ersetzte. Schrift, in Form von einzelnen Worten, syntaxfreien Wortkombinationen und Satzfragmenten, spielt nicht nur in Basquiats frühen Graffiti-Arbeiten, sondern auch in seinen späteren Gemälden und Zeichnungen eine zentrale Rolle. Sie ist integraler Bestandteil seiner Kunst, ebenso wie Logos, Symbole, Grafiken, Zahlen- und Wortkolonnen, die immer wieder in durchgestrichener Form vorkommen. In der Arbeit *Untitled* von 1986 stechen zunächst bedrohlich wirkende schwarze Fratzen oder Masken ins Auge [07]. Zum Teil sitzen sie auf nur im Umriss definierten Körpern. Durch ihre rote Farbgebung hervorgehoben sind schematische Darstellungen, insbesondere der Lungenflügel und des Magens; auch hier sind in Kolonnen geschriebene und teils durchgestrichene Worte wie „LUNG“ und „TO LOOSEN SALT“ vorhanden. Basquiats ganz persönlicher Kosmos wird hier sichtbar, gespeist aus diversen Quellen wie auch aus seiner Beschäftigung mit der Cut-up-Technik des Beat-Autors William S. Burroughs. *Untitled* gibt in der Verquickung von Kunstwerk und Leben Basquiats Wahrnehmung von „Welt“ im Moment seiner Entstehung wieder: die Organe geschädigt durch exzessiven Drogenkonsum, die Fratzen als Gesichter, die Basquiat im Drogendelirium anfallen; oder eine Reaktion auf Krankheit und Tod von Andy Warhol im Januar 1987, der wohl wichtigsten und beständigsten Bezugsperson im Leben von Basquiat. Dieser überlebt Warhol um gerade einmal anderthalb Jahre.

Mit gleich mehreren Werken ist Philippe Bradshaw, der mit seinem Einsatz von medialen Bildern in der Tradition der amerikanischen

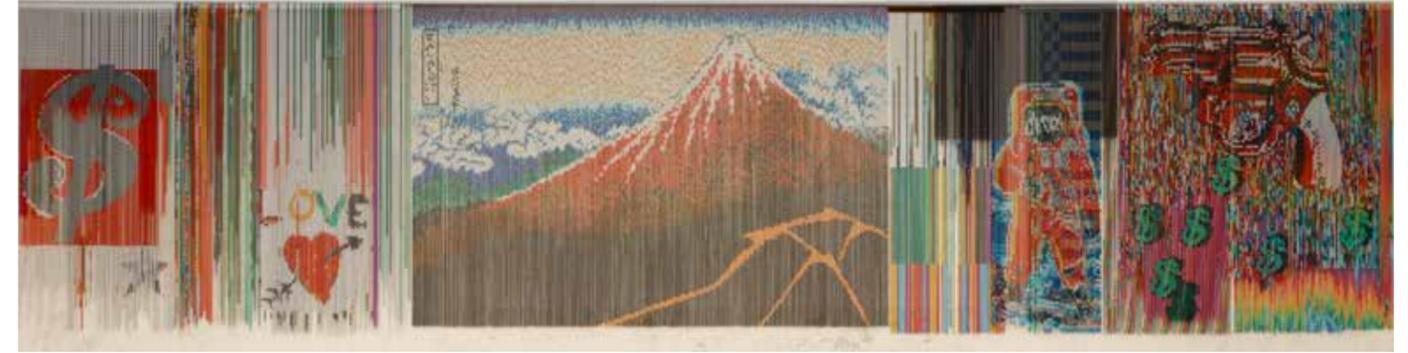
ment“ of the world: “By drawing an oblique line on his canvases, Nick Oberthaler twists the orthogonal structure. While the axis of the world is shifting, the one on the canvas is moving. Under the colorful pattern, there is a construction. This is an operational structure, in movement. It reflects the structure of the world, of our world, of a dysfunctional Europe looking for direction.”<sup>8</sup>

With regard to their formal austerity and political connotation, *OS-OS-OS-OS-SO-S* and *EXIT EXIT* are comparable. Letters push from the side toward an orange-colored area and fall from above, underscoring the impression of a cry for help, and possibly also of helplessness; words stand inflexibly and immutably on green before a yellow background showing the only way out, away from a threat. In both works, letters and words are essential creative pictorial elements. They have meaning that, if you have a certain cultural and social conditioning—for *OS-OS-OS-OS-SO-S* one that can be understood in the broadest sense as Western, evolves in an associative process. If you repeat the title of the work last named quietly, it becomes onomatopoeia; in the final analysis, the work itself is concrete poetry.

In the late 1970s, Jean-Michel Basquiat and his high school friend Al Diaz began to paint critical and satirical phrases like “SAMO© as an end to mindwash religion, stop running around with the radical chic playing art with daddy’s dollars” on house walls in Soho, New York, the artist and gallery district. The made-up word “SAMO” with a copyright symbol can be understood as a signature, yet at the same time is also the acronym for “same old shit,” which in Black American slang stands for the unabated everyday racism in the United States. In January 1979, Basquiat and Diaz had a falling out; two years later Basquiat also dropped the pseudonym, which had been revealed long before, crossing it out on the painting *Cadillac Moon* and substituting “Jean-Michel Basquiat.” Writing, in the form of individual words, syntax-free combinations of words, and sentence fragments, plays a key role not only in Basquiat’s early graffiti works, but also in

<sup>8</sup> Ibid.

[08–12]  
 Philippe Bradshaw  
 S, 2003  
 Love, 2003  
 Touriste de tous mes Pensées ...  
 [Tourist aller meiner Gedanken | Tourist of all my thoughts], 2001  
 Astronaut, 2004  
 Pistol (after Warhol), 2004  
 Ketten aus eloxiertem Aluminium | Chains of anodized aluminum;  
 314 × 122 cm, 318 × 116 cm, 264 × 366 cm, 290 × 244 cm, 290 × 228 cm  
 S. | p. 59, 61–63



Pop-Art steht, in der Heidi Horten Collection präsent. Andy Warhol, Roy Lichtenstein und Robert Indiana hatten sich in den 1960er-Jahren der Werbung, dem Comic und einzelner Wörter angenommen. Warhols Dosensuppen, Lichtensteins schmachtende Blondinen mit gehauchten Worten in Sprechblasen sowie Indianas Schriftzug LOVE sind schon längst in das kollektive Bildgedächtnis eingegangen. Wie die Künstler Schrift und Zeichen einsetzten, steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der Entwicklung hin zu einer heute nahezu weltumspannenden Sprache aus Bildern, Schrift und Zeichen – bis hin zu Icon, Emoticon und Emoji (wörtl. „Bildschriftzeichen“). Dieser Sprache bediente sich Bradshaw in seinen Werken, wenn er ein Dollarzeichen auf einen roten Grund stellt, den Schriftzug „Love“ mit einem pfeildurchbohrten Herz kombiniert (eine Doppelung der Aussage) oder einen Astronauten sowie wiederum Dollarzeichen, die unter einer übergroßen Pistole (beide Motive nach Warhol) zu schweben scheinen, zeigt [08–12]. Für seine Arbeiten verwendete Bradshaw Ketten aus eloxiertem Aluminium und damit ein Material, das primär in der Bau- und Freizeitindustrie, aber auch für Automobil- und Flugzeugteile zum Einsatz kommt. Es sind Bildvorhänge, die Bradshaw mit ihnen schafft und die ein zumeist aus billigem Kunststoff gefertigtes Pendant in der Konsum- und Warenwelt finden. Heute weitgehend durch Fliegengitter ersetzt, fanden sich diese Kunststoffvorhänge als Insektenschutz vor Haustüren von Einfamilienhäusern ebenso wie als Sichtschutz vor Separees und Hinterzimmern in Bars und Sexshops. Bradshaws vier genannte Vorhänge wirken lädiert, wie häufig benutzt. Die Ketten sind unterschiedlich lang, einige scheinen heruntergerutscht, wirken ausgefranst – erinnern an Bildstörungen auf einem Fernseh- oder Computermonitor. Intakt hingegen ist der Bildvorhang *Touriste de tous mes Pensées ...* [10]. Dargestellt ist der Fuji, der heilige Berg Japans. Als Vorlage diente Bradshaw Katsushika Hokusais berühmter Farbholzschnitt *Gewitter unterhalb des Gipfels* aus dessen um 1830 entstandener 36-teiliger Serie mit Ansichten des Fuji. Hokusai und mit ihm Bradshaw zeigen den Berg von Süden, mit einem nur leicht beschneiten Gipfel, der bis in die höchsten Zonen des Himmels reicht. Im Hintergrund ist das Meer zu erkennen; Gewitterwolken steigen auf, und im Vordergrund zerteilt ein mächtiger Blitz die im Dunkel liegende Bergflanke. Bedingt durch die Technik des Holzschnittes, ist der Berg

his later paintings and drawings. It is an integral component of his art, as are logos, symbols, graphics, columns of numbers and words; time and again, they are found crossed out. In his work *Untitled* from 1986, black, threatening grimaces or masks first catch your eye [07]. Some are sitting on bodies that are defined only as contours. Schematic representations, particularly of the lungs and stomach, are highlighted due to being in red; here too, words are written in columns and sometimes crossed out, such as “LUNG” and “TO LOOSEN SALT.” Basquiat’s own personal cosmos becomes visible here, fed by various sources, as does his preoccupation with Beat author William S. Burroughs’s cut-up technique. In fusing artwork and life, *Untitled* represents Basquiat’s perception of the “world” at the moment of its creation: the organs harmed by excessive consumption of drugs, the grotesque faces attacking Basquiat in his drug-induced delirium. Or it was a reaction to Andy Warhol’s illness and death in January 1987: Warhol had been probably the most important and most constant person in Basquiat’s life, and he outlived him by just one and a half years.

The Heidi Horten Collection has several of Philippe Bradshaw’s works, which are in the American Pop Art tradition. Andy Warhol, Roy Lichtenstein and Robert Indiana engaged themselves with advertising, comics and individual words in the sixties. Warhol’s soup cans, Lichtenstein’s languishing blondes with breathy words in speech bubbles, as well as Indiana’s lettering of LOVE already long form part of the collective visual memory. The way the artists deployed writing and signs is directly linked with the development toward a practically global language of images, writing, and symbols—culminating in icons, emoticons, and emojis (literally “picture writing mark”). Bradshaw drew upon this language in his works when he placed a dollar sign on a red background, combined the “Love” lettering with a heart pierced by an arrow (a duplication of the statement), or showed an astronaut and, again, dollar signs that seem to float below an oversized pistol (both motifs after Warhol) [08–12]. For his works, Bradshaw used chains of anodized aluminum, a material primarily deployed in the construction and leisure industries, as well as for automotive and aircraft parts. Bradshaw creates picture curtains with them; they have an equivalent in the consumer and commodities world, usually manufactured of cheap plastic. Today

bereits bei Hokusai auf das Wesentliche – sein Wesen – reduziert. Der Fuji wird zum Synonym für „Berg“ wie der Mount Everest und der Vesuv. Der Berg ist von Dauer, hat Ewigkeitswert: Der Bildvorhang des Fuji ist intakt, ohne Störungen, die Bradshaw bei seinen anderen Arbeiten bewusst herbeigeführt hat. Letztere zeigen den Menschen, seine Gier nach Geld und Macht, verkörpert durch Dollarzeichen und Pistole, aber auch die Liebe und einen Astronauten, der für Träume ebenso wie für (vermeintlich) unbegrenzte Möglichkeiten steht. Sie schlagen einen Bogen zurück zur Bilderschrift, zu den Anfängen der sumerischen Keilschrift wie zu den altägyptischen Hieroglyphen, und damit zum Beginn von Schrift und Schriftlichkeit.

Das Verhältnis von Wort und Sprache zu Schrift und Bild ist ständigem Wandel unterworfen. Wie jedes Kunstwerk, auch der älteren Kunstgeschichte, verlangen die hier vorgestellten Arbeiten der Heidi Horten Collection eine Dechiffrierung durch die Betrachtenden. „Sprachbilder – Bildsprache“ ist dabei mehr als ein Wortspiel. Es bezeichnet die Pole, zwischen denen sich die Arbeiten bewegen: Kann ein zitierter Satz ein Kunstwerk – ein Sprachbild – sein? Die Antwort ist eindeutig: Er kann, ebenso wie Pistole und Dollarzeichen mittlerweile Teil einer universellen Bildsprache geworden sind.

largely replaced by fly screens, these plastic curtains were found as protection against insects in front of the front doors of one-family houses, as well as privacy screens in front of separate rooms and back rooms in bars and sex shops. Bradshaw’s four curtains seem damaged, as if frequently used. The chains are of different lengths; some seem to have slipped down, seem frayed—reminiscent of image interference on a TV or computer screen. What is intact, in contrast, is the picture curtain *Touriste de tous mes Pensées ...* [10]. What is shown is Mount Fuji, Japan’s sacred mountain. Katsushika Hokusai’s famous colored woodblock print *Storm below Mount Fuji* from his 36-part series with views of Fuji of around 1830 served as a model for Bradshaw. Hokusai, and thus also Bradshaw, show the mountain from the south, with a peak only lightly dusted by snow, reaching up to the highest zones of the sky. The sea can be recognized in the background; storm clouds surge up, and in the foreground a mighty lightning bolt divides the flank of the mountain which is in darkness. Owing to the woodblock technique, the mountain is already reduced in Hokusai to the essentials, to its essence. Fuji becomes a synonym for “mountain,” like Mount Everest and Vesuvius. The mountain is permanent, has an eternal value: the picture curtain of Fuji is intact, without the interference that Bradshaw consciously provoked in his other works. They show humans, their greed for money and power, embodied by dollar signs and pistols, but also love and an astronaut, who stands for dreams, as well as (supposedly) boundless possibilities. They draw a line back to pictographs, to the origins of Sumerian cuneiform writing and to ancient Egyptian hieroglyphs, and thus to the beginnings of writing and written language.

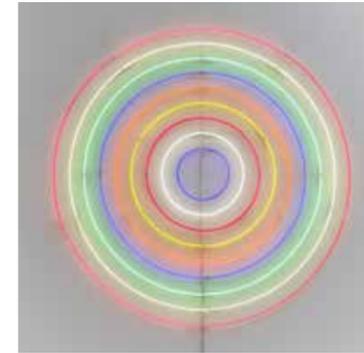
The relationship of the word and language to writing and images is in a constant state of flux. Like every artwork, also in older art history, the works from the Heidi Horten Collection presented here call for decoding by the viewers. “Images in language—The language of images” is more than just a play on words. It denotes the poles between which the works move: can a quoted phrase be an artwork—an image in language? The answer is clear: it can, just as pistols and dollar signs have by now become part of a universal language of images.

# Lights On!

## Lichtobjekte der Heidi Horten Collection

### Light Objects in the Heidi Horten Collection

Christiane Kuhlmann



[01]  
John M Armleder  
*Ohne Titel (Target)*, 2001  
Neonröhren, Kabel, Transformatoren |  
Neon tubes, cables, transformers;  
Ø 300 cm  
S. | p. 47

Das neue Museum für die Sammlung von Heidi Goëss-Horten ist eröffnet. Damit wird ihre Kunst nun permanent sichtbar und erreichbar – man kann ihr begegnen. Und das neue Haus birgt die Chance, deutlich zu machen, mit welcher Konsequenz die bedeutenden Werke wichtiger Künstlerinnen und Künstler gesammelt worden sind. Es lassen sich kunsthistorische Linien und thematische Gruppen zusammenführen, sodass dieses Haus nicht allein der Ort ist, an dem das Publikum in unterschiedliche Aspekte der Sammlung Einsicht nehmen wird, sondern an dem auch die wissenschaftliche Aufarbeitung und Kontextualisierung Wirklichkeit werden kann.

Mit der Entscheidung für das Museum haben sich die Dimensionen verschoben und es sind Ergänzungen im Sammlungsbestand möglich geworden, die bei einer dauerhaften Präsentation in den privaten Räumen der Sammlerin nicht realisierbar gewesen wären. Mit der Neonarbeit *Ohne Titel (Target)* von John M Armleder [01], die einen beachtlichen Durchmesser von drei Metern hat, ist im Spätsommer 2020 ein wegweisender Ankauf von Heidi Goëss-Horten getätigt worden. Die Arbeit besteht aus neun konzentrischen Leuchtstoffkreisen, die sich farblich gegeneinander absetzen und keinen homogenen Verlauf suchen. Vielmehr entsteht durch die Abfolge von dunkel zu hell – von Blau zu Weiß zu Rot, Gelb, Orange und wieder von Blau zu Grün, Weiß und Rot – ein pulsierender Lichtkreis, den wir uns vielleicht an der Fassade eines großstädtischen Hochhauses vorstellen könnten. *Ohne Titel (Target)* gehört zu einer Werkgruppe, die der Schweizer Künstler 2001 entwickelt hat und bei der es um die Auseinandersetzung mit Licht und Farbe geht – aber eben auch um so viel mehr.

Armleder ist einer der wichtigsten europäischen Konzept-, Performance- und Objektkünstler unserer Zeit. Geboren 1948, wuchs er im Grandhotel seiner Eltern am Ufer des Genfer Sees auf und besuchte die dortige École des Beaux-Arts. Ende der 1960er-Jahre gründete er zusammen mit Künstlerfreunden die Fluxus-Gruppe „Groupe Ecart“ und veranstaltete in der gleichnamigen Galerie Auftritte von John Cage sowie Ausstellungen von Andy Warhol und Joseph Beuys.

The new museum for Heidi Goëss-Horten's collection has opened. From now on, her art will be permanently visible and accessible—ready for you to encounter. And the new building also offers the chance to reveal the consistency in collecting these major works of important artists. Art historical lines and thematic groups can be brought together, rendering this building not only the place where the public partakes in the various aspects of the collection, but also a site where scientific reappraisal and contextualization can occur.

With the decision for a museum, the dimensions have shifted; now it is possible to make additions to the collection inventory, which would not have been possible with a permanent collection in the collector's private spaces. With the neon piece *Ohne Titel (Target)* by John M Armleder [01], which has the considerable diameter of three meters, Heidi Goëss-Horten made a seminal acquisition in late summer 2020. The work comprises nine concentric luminescent circles whose colors offset one another and seek no homogenous course. Instead, a pulsating light circuit, which we might perhaps imagine on the façade of an urban high rise emerges through the succession of dark to light—from blue to white to red, yellow, orange and again from blue to green, white, and red. *Ohne Titel (Target)* is part of a work group developed by the Swiss artist in 2001, which is about the confrontation with light and color—but also so much more.

Armleder is one of the most important contemporary European concept, performance, and object artists. Born in 1948, he grew up in his parent's grand hotel on the shores of Lake Geneva where he attended the École des Beaux-Arts. In the late 1960s, he and his artist friends founded the Fluxus group "Groupe Ecart" and in the gallery of the same name, organized performances by John Cage as well as exhibitions by Andy Warhol and Joseph Beuys.

Armleder's art shimmers in all facets, has a certain loudness about it, and the softer sounds penetrate through to beholders only when they engage with it intensely. This applies also to *Ohne Titel (Target)*, which likewise conjures up an atmosphere reminiscent of a funfair.

Armladers Kunst schillert in allen Facetten, ist auf eine bestimmte Art und Weise laut und erst bei intensiverer Beschäftigung dringen die leiseren Töne zu den Betrachterinnen und Betrachtern durch. So verhält es sich auch mit *Ohne Titel (Target)*, der Zielscheibe, die auch so etwas wie eine Jahrmarktatmosphäre heraufbeschwört. Anleihen aus der Vergnügungswelt oder aus dem Bereich der Musik sind bei Armlader keine Seltenheit. Er mischt Materialien, Medien und Genres, so wie zuletzt 2019 im Rahmen der großen Einzelausstellung in der Schirn Kunsthalle Frankfurt, bei der er für die Rotunde im Eingangsbereich eine Installation aus Discokugeln entwickelte.

„Man erfindet nichts. Das Individuum ist ein kollektives Wesen. Es ererbt die Sprache, die sich mit der Zeit im Kollektiv verändert. [...] Die Romantik gibt dann der Idee des Individuums mehr Gewicht und die Moderne wollte noch universeller sein. Deshalb gab es das Bedürfnis nach einer Tabula rasa. Meiner Generation war dann die ganze Bandbreite eröffnet, weiter ging es nicht. Man bedient sich wie in einem Supermarkt bei allen Erfahrungen, die existieren. Die Idee des identischen Wiederholens existiert nicht. Meine Generation ist sehr stark von der Appropriation geprägt worden, vom post-hier und post-da. Im Grunde habe ich nie daran geglaubt, denn ich dachte, wir sind schon weiter.“<sup>1</sup>

Konzeptuell ist Armladers Kunst ein Spielfeld der Zeichen und Bezüge, die sich so manches Mal auch untereinander widersprechen. Er sagt: „Es funktioniert jedes Mal anders, für jeden einzelnen Betrachter, und so verbinden sich verschiedene Ebenen der Wahrnehmung.“<sup>2</sup> Die imposante Neonarbeit der Heidi Horten Collection lässt durch die Farbanordnung an eine Zielscheibe des Bogenschießens denken, die aufgrund ihrer Größe einfach nicht zu verfehlen ist. Gleichzeitig hat sie durch ihren ephemeren Lichtcharakter etwas schwer Greifbares, vielleicht auch etwas Unbeständig-Wechselhaftes, denn sie funktioniert per se nur im Modus „on“. Sie weist immer über sich hinaus und entwickelt ihre Wirkung durch ihre Strahlkraft im Raum. Die Aussage, dass sich Vorstellungen mit der Zeit verschieben, ist banal, würde aber durchaus der Ideenwelt Armladers entsprechen: „Missverständnisse sind immer eine Verbesserung des Gehörs!“

Borrowings from the amusement world and field of music are not unusual for Armlader. He mixes materials, media, and genres, for example, most recently in 2019 in the context of the major solo exhibition in the Schirn Kunsthalle Frankfurt, for which he developed an installation of disco balls for the rotunda in the entry area. “One doesn’t discover anything. The individual is a collective being. We inherit language that changes over time in the collective. [...] Romanticism then gave more weight to the idea of the individual and Modernism strove to be even more universal. For that reason, a tabula rasa was necessary. That then opened the entire bandwidth for my generation, there was no going further. We helped ourselves to all experiences there, like in a supermarket. The notion of identical repetition does not exist. My generation is very strongly shaped by appropriation, by post-here and post-there. Basically, I never believed in that because in my opinion, we’re beyond it.”<sup>1</sup>

Conceptually, Armlader’s art is a playing field of signs and references that sometimes also contradict one another. He says, “it works differently every time, for every single viewer, and in this way various levels of awareness coalesce.”<sup>2</sup> Through the arrangements of the colors, the impressive neon work in the Heidi Horten Collection recalls an archery target, which due to its size, simply can’t be missed. At the same time, its ephemeral light character makes something about it difficult to grasp, perhaps also something volatile, variable, as it only works, per se, in “on” mode. It always refers beyond itself and develops its effect through its radiance in the space. While saying that views shift over time is trite, it would entirely correspond with Armlader’s world of ideas: “Misunderstandings are always an improvement of hearing! One

1 „John M. Armlader. Look at what you want to see. Ein Gespräch mit Fabian Stech“, in: *Kunstforum*, Bd. 235, 2015, S. 196–207, hier S. 198.

2 Alessandro Rabottini, „Disco Zen“, in: *John Armlader. Voltes IV*, Ausst.-Kat. Galleria d’arte moderna e contemporanea, Bergamo, Mailand 2004, S. 38, hier zit. nach: Ingrid Pfeiffer (Hg.), *John M Armlader. CA. CA.*, Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt, München 2019, S. 18.

1 “John M. Armlader. Look at what you want to see. Ein Gespräch mit Fabian Stech,” in *Kunstforum*, vol. 235, 2015, pp. 196–207, here p. 198.

2 Alessandro Rabottini, “Disco Zen,” in *John Armlader. Voltes IV*, ex. cat. Galleria d’arte moderna e contemporanea, Bergamo, Milan 2004, p. 38, here quoted from Ingrid Pfeiffer (ed.), *John M Armlader. CA. CA.*, ex. cat. Schirn Kunsthalle Frankfurt, Munich 2019, p. 18.

Man hört schlecht, also hört man mehr! Sich dessen bewusst zu sein ist im Grunde revolutionär, ein Paradox, das man aushält und unterhält.“<sup>3</sup>

Aus kunsthistorischer Sicht gibt es enge Verbindungen zu den *Target*-Arbeiten von Kenneth Noland, einem der bedeutendsten Vertreter der amerikanischen Farbfeldmalerei, der am Black Mountain College bei Josef Albers studierte, aber vor allem zu Jasper Johns. Der Wegbereiter der Pop-Art integrierte ab 1955 Flaggen, Zahlen und Zielscheiben in seine Arbeiten. Für ihn sind es Objekte, die der Geist bereits kennt – sie sind also im kollektiven Bildgedächtnis verankert und haben spezifische Bedeutungen, denen eine allgemeine Lesbarkeit zugrunde liegt, wie bei seinen *Target*-Arbeiten das Anvisieren, Abdrücken und Schießen. Diese Beschaffenheit erlaube ihm, auf andere Ebenen hinarbeiten: historische, mediale oder politische. Zur Entstehungszeit von Jasper Johns Arbeiten wurde die Zielscheibe vor allem mit militärischer Waffentechnik in Verbindung gebracht. Es ist das Jahr, in dem der Vietnamkrieg begann, daher wurden die objekthaften Bilder auch als politische Provokation verstanden. Im Gegensatz dazu wirkt Armladers *Ohne Titel (Target)* schillernd und spielerisch. Aber auch der Entstehungszeitpunkt von Armladers Arbeit ist nicht unbelastet: Das Jahr 2001 verbindet man mit den Terroranschlägen vom 11. September. Es muss offenbleiben, ob die Überdimensionierung der Zielscheibe eine Anspielung auf diese Ereignisse und ihre globalen und politischen Auswirkungen ist – auszuschließen ist es nicht.

Armladers *Target*-Arbeit nimmt innerhalb der Heidi Horten Collection eine besondere Position ein. Durch ihre Materialität, ihre klare Farbstruktur und ihre zeichenhafte Lesbarkeit verbindet sie sich vortrefflich mit anderen Bereichen der Sammlung. Es sind keine stringenten, festen Einheiten, sondern assoziative Verbindungen, die sich auf verschiedenen Ebenen entwickeln lassen. Die von Armlader gewählte Materialität des Neons stellt eine Verbindung zu insgesamt vier anderen zentralen künstlerischen Positionen der Sammlung dar: Dan Flavin, Joseph Kosuth, Tim Noble & Sue Webster und Brigitte Kowanz. Neonlicht wirkt hart und kalt und wird von uns oft mit anonymen Wartehallen, Kran-

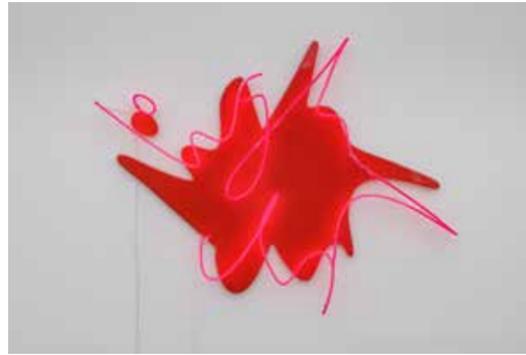
hears poorly, so one hears more! Being aware of this is, basically, revolutionary, a paradox that one withstands and supports.”<sup>3</sup>

From an art historical perspective, there are close ties to Kenneth Noland’s *Target* works. Noland, one of the key representatives of American color field painting, studied at Black Mountain College with Josef Albers. But mainly, the references are to Jasper Johns, the pioneer of Pop art who integrated flags, numbers, and targets in his works beginning in 1955. For Johns, these are objects that the mind already knows—they are thus anchored in collective visual memory and have specific meanings based on a general legibility, such as in his *Target* works: aiming, pulling the trigger, and shooting. This quality allows him to work towards other levels: historical, medial, or political. At the time when John’s works were created, the target was associated mainly with military technology. It was the year that the Vietnam War began, which is why the object-like paintings were also understood as political provocation. In contrast, Armlader’s *Ohne Titel (Target)* seems iridescent and playful. Yet the time of creation of Armlader’s work is also fraught: the year 2001 is associated with the September 11 terrorist attacks. Whether or not the excessively large size of the target is an allusion to these events and their global and political effects must be left open—it can’t be excluded.

Armlader’s work *Target* has a special position within the Heidi Horten Collection. Through its materiality, clear color structure, and symbolic legibility, it joins superbly with other areas of the collection. Rather than strict, solid units, the connections are associative and can be developed at various levels. Neon, Armlader’s chosen materiality, presents a link to a total of four other main artistic positions in the collection: Dan Flavin, Joseph Kosuth, Tim Noble & Sue Webster, and Brigitte Kowanz. Neon light has a hard and cold effect, and is often associated with anonymous waiting rooms, hospitals, and parking garages. As a chemical element, the gas neon is unspectacular, colorless, and odorless. It is one of the inert gases to be extracted from air. In English, fluorescent light tubes for the popular ceiling lamps

3 „John M. Armlader. Look at what you want to see“ 2015, S. 198.

3 “John M. Armlader. Look at what you want to see,” 2015, p. 198.



[02]  
**Brigitte Kowanz**  
*Light Up*, 2010  
 Neonröhren, Holz, Lack | Neon tubes, wood,  
 paint; 245 × 175 × 9 cm  
 S. | p. 95

ken- oder Parkhäusern assoziiert. Als chemisches Element ist das Gas Neon unspektakulär, farb- und geruchlos. Es gehört zu den Edelgasen, die aus der Luft zu gewinnen sind. Im deutschsprachigen Raum werden die glimmenden Leuchtstäbe für die weitverbreiteten Deckenlampen „Neonröhren“ genannt, obwohl diese zumeist mit Quecksilberdampf gefüllt und ihre gläsernen Innenseiten mit fluoreszierenden Stoffen beschichtet sind. Echte Neonröhren sind von Hand geformte Einzelstücke, ihr Glas ist mundgeblasen. Elektrisch aufgeladen leuchten sie rot, wie die Arbeit *Light Up* von Brigitte Kowanz [02], die seit 2020 Teil der Sammlung ist. Die ersten „neon lights“ warben ab 1910 in den Metropolen an den Fassaden der Bars, Hotels, Casinos oder Kinos um ihre Kundschaft. Filmmacher oder Fotografen wurden von diesem Licht angelockt und stilisierten Neon zu einer Metapher der Moderne. Aber schon wenige Jahre nach ihrer Erfindung galt die Werbetechnik als veraltet, wurde gleichgesetzt mit problematischen Stadt- und Bahnhofsvierteln. Heute besteht eine Lichtreklame aus energieschonenden LED-Panels und Neon glimmt als Lichtkunst vor allem in Museen und Galerien.

Dan Flavin hat die leuchtenden Röhren zu Beginn der 1960er-Jahre zur Kunst erhoben. Seine Arbeit *Untitled (Fondly to Helen)* von 1976 [03] war die erste Lichtarbeit, die Heidi Goëss-Horten 2002 erworben hat. Der ausgebildete Meteorologe Dan Flavin studierte nach seiner Rückkehr aus dem Koreakrieg an der New York School for Social Research und besuchte Vorlesungen in Kunstgeschichte an der Columbia University. Als Künstler war er Autodidakt, dessen Anfänge stark unter dem Einfluss Jasper Johns und des abstrakten Expressionismus standen. Den Begriff des abstrakten Expressionismus prägte der New Yorker Kunstkritiker Clement Greenberg und umschrieb damit das Schaffen jener Generation, die zwischen der Mitte der 1940er- und den 1950er-Jahren einen signifikanten Beitrag für eine Erneuerung des zeitgenössischen Vokabulars der Kunst in Nordamerika leistete. Es handelt sich dabei nicht um eine homogene Gruppe, sondern um sehr individuelle Persönlichkeiten, die es sich zum Ziel gesetzt hatten, sich von tradierten Mustern der europäischen Kunst zu lösen. Lange Zeit hatte man sich auf kubistische und surreale Muster gestützt, jetzt sollte es darum gehen, selbst-

are called “neon lights” although they are usually filled with mercury vapor and their inner surface coated with fluorescent material. Genuine neon tubes are individual pieces, shaped by hand and blown by mouth. Electrically charged, they shine red, like the work *Light Up* by Brigitte Kowanz [02], which has been part of the collection since 2020. The first “neon lights” wooed their customers on the façades of bars, hotels, casinos, and cinemas in the metropolises beginning in 1910. Filmmakers and photographers were lured by this light and stylized neon to a metaphor of the modern era. But just a few years after its invention, the advertising technology was already outdated and equated with problematic urban areas and railway stations. Nowadays, neon signs are made from energy efficient LED panels and neon glows as light art mainly in museums and galleries.

Dan Flavin elevated the luminous tubes to art in the early 1960s. His piece *Untitled (Fondly to Helen)* from 1976 [03] was the first light work acquired by Heidi Goëss-Horten in 2002. Dan Flavin, a trained meteorologist, studied at the New York School for Social Research after returning from serving in Korea and attended lectures in art history at Columbia University. He was self-taught as an artist, and his beginnings were heavily influenced by Jasper Johns and Abstract Expressionism. The New York art critic Clement Greenberg coined the term Abstract Expressionism and thereby rewrote the work of a generation that between the mid-1940s and the 1950s provided a significant contribution to the renewal of the contemporary vocabulary of art in North America. Rather than a homogeneous group, they were distinctly individual personalities who had the goal of freeing themselves from the traditional models of European art. For quite some time, artists had depended on cubist and surreal models, but now the idea was to self-confidently create a free, unaffected style. The act of painting moved into focus and the gesture on the canvas became a gesture of liberation from all values—political, aesthetic, and moral.<sup>4</sup> Among the artists of Abstract Expressionism

<sup>4</sup> See Christos M. Joachimides, Norman Rosenthal (eds.), *Amerikanische Kunst in 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913–1993*, ex. cat. Martin-Gropius-Bau, Berlin, Royal Academy of Arts, London, Munich 1993, p. 18.



[03]  
**Dan Flavin**  
*Untitled (Fondly to Helen)*, 1976  
 Blaue, grüne und gelbe Leuchtstoffröhren | Blue, green and yellow fluorescent tubes;  
 Höhe | Height: 243,8 cm  
 S. | p. 75

bewusst einen freien, unbeeinflussten Stil zu schaffen. Der Akt des Malens trat ins Zentrum und die Geste auf der Leinwand wurde zu einer Geste der Befreiung von jeglichen Wertvorstellungen – politischen, ästhetischen, moralischen.<sup>4</sup> Zu den Künstlern des abstrakten Expressionismus zählen unter anderem Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline, Mark Rothko oder Barnett Newman, der ihre Haltung 1948 so ausdrückte: „Das Bild, das wir schaffen, ist das für sich selbst sprechende Bild der Offenbarung, real und konkret, das von jedem verstanden werden kann, der bereit ist, es nicht durch die nostalgische Brille der Geschichte zu betrachten.“<sup>5</sup>

Flavin stellte 1961 erste Arbeiten auf Papier vor, um kurz darauf das klassische Format zu verlassen. Ihm widerstrebten „die unkontrollierten, nichtssagenden und überspannten taktilen Phantasien, die sich auf unzählige Meter von Segeltuch erstreckten“.<sup>6</sup> Er vertraute auf die schlichte Sachlichkeit und die erhabene Wirkung von alltäglichen, industriellen Materialien, die er, wie Donald Judd oder Walter De Maria, seriell einsetzte. Beide gehörten zu den sogenannten Minimalisten, die sich gänzlich vom Tafelbild lösten und den Raum der Plastik neu definierten. Flavin setzte dazu ab 1964 fluoreszierende Leuchtstoffröhren ein, die er an der Wand, der Decke oder auf dem Boden platzierte. „Durch die Anbringung von Illusionen realen Lichts (elektrischen Lichts) an wichtigen Nahtstellen der Raumgliederung war es möglich, den tatsächlichen Raum als Raum aufzulösen und mit ihm zu spielen.“<sup>7</sup> Dieser Charakter des Spielerischen, das Environment des künstlichen Lichtraumes, ist ein wichtiger Anknüpfungspunkt von Armleder an Flavin.

Flavins Arbeit von 1976, *Untitled (Fondly to Helen)*, in der Heidi Horten Collection besteht aus einer fast 2,50 Meter hohen Leuchtstoffröhre und vereint in sich blaues, gelbes und grünes Licht. Sie ist schräg an der Wand montiert. Die Wand reflektiert das Licht, verändert damit den Raum visuell und abstrahiert und definiert ihn gänzlich neu. Flavin gab seinen Werken zumeist keine konkreten Titel, einige haben aber Untertitel mit Anspielungen auf Freunde und Freundinnen oder auf Vorbilder wie Josef Albers, Alexander Calder, Sol LeWitt, John Heartfield oder Wladi-

were Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline, Mark Rothko, and Barnett Newman, who expressed his attitude in 1948: “The image we produce is the self-evident one of revelation, real and concrete, that can be understood by anyone who will look at it without the nostalgic glasses of history.”<sup>5</sup>

Flavin presented his first works on paper in 1961, to then leave the classical format shortly thereafter. He opposed, “the loose, vacant, and overwrought tactile fantasies spread over yards of cotton duck.”<sup>6</sup> He trusted in the simple objectivity and sophisticated effect of quotidian, industrial materials, which he, like Donald Judd and Walter De Maria, used serially. Both belonged to the so-called minimalists who departed entirely from the panel painting and redefined the space of sculpture. Flavin additionally used glowing fluorescent tubes beginning in 1964, which he placed on the wall, the ceiling, or on the floor. “The actual space of a room could be broken down and played with by planting illusions of real light (electric light) at crucial junctures in the room’s composition.”<sup>7</sup> This character of playfulness, the environment of the artificial light space, is an important factor connecting Armleder and Flavin.

Flavin’s 1976 work *Untitled (Fondly to Helen)* in the Heidi Horten Collection comprises a nearly 2.5-meter-long fluorescent tube, and combines within it blue, yellow, and green light. It is mounted diagonally on the wall. The wall reflects the light, and thereby alters the space visually, abstracting, and entirely redefining it. Flavin usually did not give his works concrete titles, some however, have subtitles

<sup>4</sup> Vgl. Christos M. Joachimides, Norman Rosenthal (Hg.), *Amerikanische Kunst in 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913–1993*, Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau, Berlin, Royal Academy of Arts, London, München 1993, S. 18.

<sup>5</sup> Barnett Newman, “The Sublime is Now”, 1948, in: John O’Neill (Hg.), *Barnett Newman. Selected Writings and Interviews*, New York 1990, S. 173, hier zit. nach: Joachimides, Rosenthal 1993, S. 16.

<sup>6</sup> Dan Flavin, “In Daylight or Cool White”, in: *Artforum*, H. 4, Dezember 1965, S. 21–24, hier S. 24.

<sup>7</sup> Ebd.

<sup>5</sup> Barnett Newman, “The Sublime is Now,” 1948, in John O’Neill (ed.), *Barnett Newman. Selected Writings and Interviews* (Alfred A. Knopf: New York, 1990), p. 173.

<sup>6</sup> Dan Flavin, “In Daylight or Cool White,” in *Artforum*, no. 4, December 1965, pp. 21–24.

<sup>7</sup> Ibid.



[04]  
**Tim Noble & Sue Webster**  
*Fucking Beautiful (Hot Pink Version)*, 2000  
 8 Neonröhren, Transformatoren |  
 8 neon tubes, transformers;  
 168 × 148 × 6,5 cm  
 S. | p. 117

mir Tatlin. Damit werden die Leuchtobjekte für ihn zu „Pseudo-Denkmalern“,<sup>8</sup> die mit diesen unkonventionellen Widmungen das Bezugsfeld des Künstlers widerspiegeln. Die hiesige Arbeit ist eine Hommage an die Kunsthistorikerin Helen Winkler.<sup>9</sup> Sie war 1974 neben dem deutschen Galeristen und Mäzen Heiner Friedrich und seiner zweiten Frau Philippa de Menil Mitbegründerin der Dia Art Foundation in New York. Das griechische Wort *dia* bedeutet „durch“ und steht für die Hauptaufgabe der Stiftung: „Durch“ deren Unterstützung können künstlerische Projekte realisiert werden, die sonst aufgrund ihres Charakters oder ihrer Größe nicht zu einer Umsetzung gefunden hätten. Die drei Gründungsmitglieder hatten enge Verbindungen zu Künstlern der Minimal und Land-Art oder der Konzeptkunst.<sup>10</sup> Dies erklärt, warum die private Stiftung in den ersten Jahren ausschließlich Künstler aus diesen Bereichen unterstützte. Ein Jahr bevor die Gründer\*innen aus der Geschäftsführung der Foundation austraten, eröffnete Dia 1983 zusammen mit dem Künstler das Dan Flavin Art Institute in Bridgehampton im Bundesstaat New York. Für Flavin war die Begleitung seiner Arbeit durch Dia und die drei Gründungsmitglieder von großer Wichtigkeit. Für die Heidi Horten Collection ist es eine glückliche Fügung, dass die wohl wichtigste Neonarbeit der Sammlung einer Frau gewidmet ist, die zugleich so etwas wie die Schirmherrin der Konzept- und abstrakten Kunst der 1960er-Jahre war. Auch diese Kunstformen sind in der Heidi Horten Collection unter anderem mit Werken von Donald Judd, Mark Rothko, Robert Rauschenberg oder Lucio Fontana vertreten.

Die Arbeit *Fucking Beautiful* der britischen Künstler\*innen Tim Noble & Sue Webster [04] zeigt in sich die ambivalente Lesbarkeit des Neonlichts. Neon hat, wie bereits angedeutet, eine überraschend kurze Erfolgsgeschichte. Ausgehend von moderner Werbetechnik ab den 1910er-Jahren, folgten ihr Untergang vor allem in der Dunkelheit der europäischen Kriegsjahre und ihr Wiederaufflackern in den 1950er-Jahren als charakteristisches Signal jener billigen, heruntergekommenen Bars, Stripläden und Hotels, die sich keine brandneuen Reklameschilder leisten konnten. Dazu betont der Amerikanist Christoph Ribbat in seiner Geschichte des Neonlichts, dass die als Unikat entworfene Röhre,

with allusions to friends or to role models, such as Josef Albers, Alexander Calder, Sol LeWitt, John Heartfield, or Vladimir Tatlin. In this way, the light objects become “pseudo-monuments”<sup>8</sup> for him, whereby these unconventional dedications reflect the artist’s reference field. The work here is a homage to the art historian Helen Winkler.<sup>9</sup> She, along with the German gallerist and patron Heiner Friedrich and his second wife, Mrs. Philippa de Menil, co-founded the Dia Art Foundation in New York in 1974. The Greek word *dia* means “through” and stands for the main task of the foundation: “through” their support, artistic positions can be realized that otherwise would not have been realized due to their size or character. The three founding members had close connections to the artists of Minimal, Conceptual, and Land Art.<sup>10</sup> This explains why the private foundation supported exclusively artists from these areas in the first years. One year before the founders handed over the management of the foundation, the Dia opened the Dan Flavin Art Institute in Bridgehampton in New York, together with the artist. For Flavin, having his work accompanied by Dia and the three founding members was extremely significant. For the Heidi Horten Collection it is a fortunate coincidence that what is probably the most important neon work in the collection is dedicated to a woman who at the same time was the patron of the Conceptual and Abstract art of the 1960s. These art forms, too, are represented in the Heidi Horten Collection with works by Donald Judd, Mark Rothko, Robert Rauschenberg, and Lucio Fontana, among others.

The piece *Fucking Beautiful* by the British artists Tim Noble & Sue Webster [04] reflects the ambivalent legibility of neon light. As

<sup>8</sup> Ebd.

<sup>9</sup> Michael Govan, Tiffany Bell (Hg.), *Dan Flavin. The Complete Lights, 1961–1996*, Ausst.-Kat. National Gallery of Art, Washington, Modern Art Museum of Fort Worth, Museum of Contemporary Art, Chicago, New Haven/London 2004, S. 332.

<sup>10</sup> Friedrich hatte mit seiner Galerietätigkeit in München zu Beginn der 1960er-Jahre Künstler wie Walter De Maria, Donald Judd, Joseph Beuys, Dan Flavin oder Andy Warhol vorgestellt. Die Familie Menil ermöglichte den Bau der Rothko Chapel in Houston, Texas, wo auch Helen Winkler tätig war.

<sup>8</sup> Ibid.

<sup>9</sup> Michael Govan, Tiffany Bell (eds.), *Dan Flavin. The Complete Lights, 1961–1996*, ex. cat. National Gallery of Art, Washington, Modern Art Museum of Fort Worth, Museum of Contemporary Art, Chicago, New Haven/London 2004, p. 332.

<sup>10</sup> With his gallery activity in Munich in the early 1960s, Friedrich introduced artists such as Walter De Maria, Donald Judd, Joseph Beuys, Dan Flavin, and Andy Warhol. The Menil family enabled the construction of the Rothko Chapel in Houston, Texas, where Helen Winkler was also employed.



[05]  
**Tim Noble & Sue Webster**  
*Forever*, 1996  
 Hartschaumplatte, 196 eisweiße UFO-Reflektorkappen, Glühbirnen und Halterungen, elektronischer Lichtsequenzer (3-Kanal-Schimmereffekt) | Hard foam board, 196 ice white UFO reflector caps, lamps and holders, electronic light sequencer (3-channel shimmer effect); 76,5 × 232,5 × 7 cm  
 S. | p. 118–119

die zum Reklame-medium, Architekturelement und schließlich zu einem Lieblingsmedium der Installationskünstler\*innen wurde, eine originelle Rolle in der Moderne spielte.<sup>11</sup> Sie stelle infrage, was Kulturwissenschaftler\*innen in vergangenen Jahrzehnten immer wieder hervorgehoben haben, nämlich dass unsere Kultur sich immer weiter entmaterialisiert und gleichzeitig enthumanisiert. Das Neonlicht wurde als beispielhaft für eine immer oberflächlichere, theatralischere, effektheischendere Gesellschaft angesehen, die sich über Vergnügungen und Verkaufsstrategien definiert und in „Fantasy Cities“ lebt.<sup>12</sup> Gleichzeitig aber entstand durch die Bearbeitung und Herstellung dieses Signums der Metropole ein neues Handwerk. In überschaubaren Werkstätten ließen Glasformer und Reklamegestalter mit ihrem Atem, ihren Mündern, ihren Händen und mit ihrem ganzen, oft selbst angeeigneten Wissen und Geschick diese neuen Zeichen entstehen. „Auch wenn die glimmenden Buchstaben in der Dunkelheit so körperlos scheinen, als wenn der Kapitalismus selbst sie unter die Wolken schriebe: Tatsächlich brachte die Neonröhre das Handgemachte zurück in die Großstadt.“<sup>13</sup>

*Fucking Beautiful* ist Verheißung und Trash zugleich. Noble & Webster gehörten zum erweiterten Umfeld der sogenannten YBA (Young British Artists) – keine feste Gruppe, sondern eine Generation von Absolvent\*innen des Goldsmiths College und des Royal College of Art in den 1990er-Jahren. Sie waren begabt, unternehmungslustig, ehrgeizig und schockierend. Sie wussten, wie man arbeitet und wie man feiert. Sie waren die Lieblinge der britischen Boulevardpresse, wie Tracey Emin, Sam Taylor-Wood, Sarah Lucas oder Damien Hirst. 1996 entwickelten dann Noble & Webster ihre erste Lichtskulptur. Sie waren beeinflusst von den blinkenden und schillernden Casinoreklamen in Las Vegas, der „Neon-Oase“ ab den 1950er-Jahren, wie Ribbat schreibt.<sup>14</sup> *Fucking Beautiful* wurde erstmalig 2000 in der Ausstellung *Apocalypse: Beauty and Horror in Contemporary Art* der Londoner Royal Academy of Arts und im selben Jahr unter dem Titel *Sex and the British* in Salzburg unter anderem zusammen mit Philippe Bradshaw gezeigt.<sup>15</sup> Von Noble & Webster existiert in der Heidi Horten Collection neben dem leuchtenden Herz auch die Arbeit *Forever* [05], bei der 194 in Dauerschleife geschaltete

already pointed out, neon has a surprisingly short success story. Starting from modern advertising technology beginning in the 1910s, it experienced its demise mainly in the darkness of the European war years, and its revival in the 1950s as characteristic signal of the cheap, rundown bars, strip joints, and hotels that could not afford brand new signs. In addition, as the Americanist Christoph Ribbat emphasizes in his history of the neon light, the tubes, designed as unique items, which became advertising means, architectural elements, and finally a favorite medium of installation artists, play an original role in modernity.<sup>11</sup> They question what cultural studies scholars have constantly highlighted from past decades, namely, that our culture has become increasingly dematerialized and at the same time, dehumanized. Neon lights are seen as exemplary of an increasingly superficial, theatrical, effect-seeking society that defines itself via pleasures and sales strategies and lives in “fantasy cities.”<sup>12</sup> At the same time, however, through the handling and manufacture of this signal of the metropolis, a new craft arose. In well-structured workshops, glass shapers and advertisement designers used their breath, mouths, hands, and what were often self-acquired knowledge and skills to give rise to this new sign. “The letters glowing in the dark may seem to be disembodied, as though capitalism itself was emblazoned across the sky, but in fact the neon tube brought the handmade object back into the city.”<sup>13</sup>

*Fucking Beautiful* is equal parts promise and trash. Noble & Webster are among the extended circles of the so-called YBA (Young British Artists)—rather than a fixed group, a generation of graduates from Goldsmiths College and the Royal College of Art in the 1990s. The artists were talented, enterprising, ambitious, and shocking. They knew how to work and how to celebrate, and were the darlings of the British tabloids, for instance, Tracey Emin, Sam Taylor-Wood, Sar-

<sup>11</sup> Christoph Ribbat, *Flackernde Moderne. Eine Geschichte des Neonlichts*, Stuttgart 2011, S. 11.

<sup>12</sup> Ebd.

<sup>13</sup> Ebd., S. 12.

<sup>14</sup> Ebd., S. 13.

<sup>15</sup> Galerie Ropac Salzburg, 15.4.–3.6.2000.

<sup>11</sup> Christoph Ribbat, *Flickering Light: A history of neon*, London 2011, p. 9.

<sup>12</sup> Ibid., pp. 9–10

<sup>13</sup> Ibid., p. 10.

Glühbirnen die Unendlichkeit ausrufen. Dies ist auf eine gewisse Art schrill, aber wie viele lichtbasierte Arbeiten ein „Neon-Poem“, wie Charles Plymell es ausdrückte.<sup>16</sup>

Ganz anders agiert die Künstlerin Brigitte Kowanz. Ihr Hauptanliegen ist die Sichtbarkeit von Kommunikation – eine Transformation von Zeichensystemen in ein Medium, das selbst verschiedene Zustände und Modi kennt: warm, kalt, an oder aus. Von ihrer Ausbildung her ist Kowanz Bildhauerin. Sie hat sich aber schon früh mit dem Film und der Fotografie befasst, die – übersetzt man die griechischen Wortbestandteile *photós* und *graphein* – etwas wie Lichtschrift bedeutet. Der flüchtige Schein des Lichtreflexes wird in der Fotografie festgehalten und schreibt sich in eine lichtempfindlich gemachte Fläche ein. Im analogen Zeitalter war das ein chemischer Prozess – in der digitalen Fotografie ist es ein Sensor, der die Lichtstrahlen als Bild übersetzt. Dieser Akt der Übertragung von textlicher oder bildlicher Information ist ein Hauptaspekt von Kowanz' Arbeit.

Seit Ende der 1980er-Jahre beschäftigte sich die kürzlich verstorbene Künstlerin mit Morsezeichen, einer akustischen Signalsprache, die 1837, zwei Jahre vor der Fotografie, von dem amerikanischen Maler Samuel Morse entwickelt wurde. Mit den Einstellungen an, aus, lang und kurz kann über riesige Distanzen jeder Text übertragen werden. Für Kowanz sind Codes interessanter als Schrift und haben einen anderen Grad der Komplexität.<sup>17</sup> Sie spielt Bild und Lesbarkeit gegeneinander aus, sodass ihre Werke etwas Changierendes bekommen. Ein besonders schönes Beispiel dafür ist die Arbeit *Light Up* [02], die seit 2020 Teil der Heidi Horten Collection ist. Vor einem roten, schablonenhaften Untergrund erstrahlt in einer kühnen Neonhandschrift der Slogan, der so viel wie „Aufleuchten“ bedeuten. Die Worte sind aufgrund ihrer sternförmigen Anordnung nicht leicht zu entziffern. Die Frage ist aber, ob eine wortwörtliche Lesbarkeit überhaupt notwendig ist oder ob nicht allein die Form des Sterns und das Neonlicht selbst genau das aufzeigen, was auch geschrieben steht.

ah Lucas, and Damien Hirst. Noble & Webster then developed their first light sculpture in 1996. They were influenced by the blinking and iridescent casino signs in Las Vegas, the “neon oasis” beginning in the 1950s, as Ribbat writes.<sup>14</sup> *Fucking Beautiful* was first shown in 2000 in the *Apocalypse: Beauty and Horror in Contemporary Art* exhibition at the London Royal Academy of Arts and in the same year at the *Sex and the British* exhibition in Salzburg together with Philippe Bradshaw, among others.<sup>15</sup> In addition to the luminous heart, another work by Noble & Webster in the Heidi Horten Collection is *Forever* [05], in which 196 light bulbs switched on in a continuous loop proclaim eternity. In a certain way this is jarring, but like many light-based works, it's a “neon poem,” as Charles Plymell called them.<sup>16</sup>

The artist Brigitte Kowanz operates in an entirely different way. Her main concern is the visibility of communication—a transformation of sign systems in a medium that itself knows various states and modes: warm, cold, on, and off. In terms of her training, Kowanz is a sculptor. However, already early on she was involved with film and photography, which—if one translates the Greek word elements *photós* and *graphein*—means roughly, light writing. Photography captures the fleeting appearance of a light reflection, which it inscribes onto a surface that has been sensitized to light. In the analogue era, this was a chemical process—in digital photography a sensor translates the light rays as an image. This act of transfer from text or visual information is a main aspect of Kowanz's work.

The recently deceased artist had been occupied with morse code since the late 1980s. Morse code is an acoustic signal language developed in 1837, two years before photography, by the American painter Samuel Morse. With the adjustments on, off, long, and short, every text can be transferred across huge distances. For Kowanz, codes are more interesting than writing and have a further degree of complexity.<sup>17</sup> She plays image and legibility against one another, so that her

Für die Ausstellung *OPEN* ist die Arbeit von Kowanz von zentraler Bedeutung, symbolisiert sie doch das, was die erste Präsentation im Museum der Heidi Horten Collection möchte: die Architektur wie eine Inszenierung im Theater einleuchten und somit die Sammlung erstrahlen lassen.

works acquire a certain iridescence. A particularly beautiful example of this is the work *Light Up* [02], which has been part of the Heidi Horten Collection since 2020. A slogan that means roughly “illuminate” shines in clever neon handwriting against a red, formulaic ground. The words are not easily decipherable due to their star-shaped arrangement. The question is, however, whether a literal legibility is even necessary or if simply the form of the star and the neon light evince precisely what is written there. Kowanz's work is crucial for the exhibition *OPEN*, as it symbolizes what the first presentation in the Museum of the Heidi Horten Collection is aiming for: the architecture making things clear, like a staging in the theater, and thereby letting the collection shine.

<sup>16</sup> Charles Plymell, zit. nach Ribbat 2011, S. 19.

<sup>17</sup> Brigitte Kowanz, in: *Menschenbilder. In memoriam Brigitte Kowanz*, Ö1, 6.2.2022.

<sup>14</sup> Ibid., p. 11.

<sup>15</sup> Galerie Ropac Salzburg, 15 April–3 June 2000.

<sup>16</sup> Charles Plymell, quoted by Ribbat 2011, p. 17.

<sup>17</sup> Brigitte Kowanz, in *Menschenbilder. In memoriam Brigitte Kowanz*, Ö1, February 6, 2022.