

In Situ

Künstlerische Interventionen von
Andreas Duscha, Hans Kupelwieser,
Constantin Luser, Markus Schinwald, Oswald Stimm

Agnes Husslein-Arco, Christiane Kuhlmann



ABB. 1 ATELIER CONSTANTIN
LUSER

Das Museum wird die neue Heimat der Heidi Horten Collection. Aufgrund der Größe der Sammlung und vor allem durch die thematisch wechselnden Schwerpunkte der Ausstellungen werden immer nur Ausschnitte zu sehen sein, zudem wohnt und lebt Heidi Goëss-Horten auch weiterhin mit ihrer Kunst in ihrem privaten Umfeld.

Eine Zielsetzung des Museums ist die Sichtbarmachung eines sehr persönlichen Blicks auf die Kunst, hierzu eine Zugänglichkeit zu ermöglichen und die Einordnung der Sammlung Heidi Horten in kunsthistorische und aktuelle Zusammenhänge. Das hat großes Potential, ermöglicht immer wieder neue Sichtweisen auf die hochkarätige Kollektion und es bieten sich Möglichkeiten zu Verknüpfungen von verschiedenen Schwerpunkten. Der Wechsel zwischen alt und neu, historisch und zeitgenössisch macht den Reiz dieser Herangehensweise aus, spiegelt die vielfältigen Interessen der Sammlerin, die sich auch in das Museumsgebäude selbst einschreiben.

Die Dimension des Gebäudes entspricht exakt der des Vorgängerbaus, die Fassade und die Fensterordnung wurden erhalten. Sie bestimmen die Geschosshöhe der Eck-Kabinette des ansonsten entkernten und neu ausgebauten inneren Volumens. So verschränken sich historische Elemente und

Formate mit moderner Museumsarchitektur. Ein besonderer Raum ist der sogenannte Tea Room, wie er klassisch in höfischen Repräsentationsbauten zu finden ist, so auch im benachbarten Palais des Herzog Albert, der heutigen Albertina, wo der Salon aufwändig mit Wandbespannungen, vergoldeten Dekorleisten, Einsatzgemälden und einem prachtvollen Parkettboden ausgestattet war, die Wände mit Familienportraits geschmückt. Das zeigt, dass solch ein Salon nicht ausschließlich für öffentliche Zeremonien genutzt wurde, sondern einen privaten Charakter hatte und dementsprechend kostspielig und nach sehr persönlichen Vorlieben und Ideen gestaltet wurde. In der gegenüberliegenden Oper existiert ebenfalls ein Tee-Salon, der Kaiser Franz Joseph und Kaiserin Elisabeth als Empfangsraum diente, der aber auch während der Aufführungspausen privater Rückzugsort war. Die Monogramme des Kaiserpaars sind in die Wandgestaltung eingearbeitet und erinnern noch heute kunstvoll an die Nutzung dieses Saales.

Vergleichbar mit diesen Vorläufern entsteht im Palais Goëss-Horten ein Salon, der Privatheit und Öffentlichkeit miteinander verbindet. In diesem Ensemble von zwei kleineren Räumen können die Besucherinnen und Besucher Platz nehmen, werden eingeladen, „en miniature“ in die Welt von Heidi Goëss-Horten einzutauchen. Neben den großen Kunstwerken, den Gemälden und Skulpturen, sind es vielfach kleine Dinge, delikate Preziosen, kunsthandwerkliche Gebrauchsgegenstände, die für sie von Interesse sind und ihrer Sammlung den Charakter einer universalen Wunderkammer verleihen. Diesem besonderen Bereich ist der Salon gewidmet, der aber ebenso wie das gesamte Haus keine nostalgische Rekonstruktion einer historischen Welt ist, sondern, ganz im Gegenteil, absolut zeitgenössisch aufgefasst wird.

Geordnete Vielfalt

Die Gestaltung des Salons beziehungsweise des Tea Rooms hat der Künstler Markus Schinwald übernommen. Der gebürtige Salzburger lebt und arbeitet in Wien und lehrt an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe.

In seinem interdisziplinären Werk geht es vielfach um die Aktualisierung historischer Vorbilder, Architekturen und deren Verfremdung, ein Ansatz, der in allen seinen Arbeitsbereichen erkennbar ist: Video, Performance, Tanz, Theater, Grafik, Fotografie, Installation oder auch Puppenspiel. Schinwald befasst sich mit philosophischen Theorien, universalen Gedankenwelten, wissenschaftlichen Disziplinen wie der Psychoanalyse oder kunsthistorischen Epochen. Zentral bei ihm ist ein spezifisches Interesse am Verhältnis von Körper und Raum, weshalb seine Installationen oftmals als Parcours angelegt sind oder Displays haben, die eine bewusst einzunehmende Körperhaltung von den Betrachterinnen und Betrachtern einfordern.

Für seine Präsentation im österreichischen Pavillon auf der Biennale di Venezia 2011 entwickelte Schinwald ein Labyrinth, das den Raum neu strukturierte, die Betrachter lenkte und dazu führte, neue Wege zu beschreiten. Das Besondere daran war, dass die Raumteilungen wie schwebend von der Decke hingen und den Fußboden nicht erreichten, sodass sie den Blick auf die dahinter schreitenden Beine freigaben. Sie waren damit Teil der Inszenierung selbst, wurden anonyme, kopflose Bewegungen im Raum und ergänzten so die Gemälde an den Wänden. Der Künstler hatte Halbfigurenportraits des 19. Jahrhunderts restauriert, übermalt und verfremdet, Stellen ausgeblendet und damit eine Unruhe geschaffen, die auch im labyrinthischen Raum zu spüren war.



ABB. 3 MARKUS SCHINWALD,
MODELL TEA ROOM

Schinwalds Intervention in der Heidi Horten Collection verfolgt eine ähnliche Idee. Er wurde eingeladen, eine Form für die Präsentation kleinformatiger Preziosen zu entwickeln. Durch seinen Raumentwurf sollte die Betrachtungsweise der Besucherinnen und Besucher gelenkt und hinterfragt werden. Sein Konzept sieht eine textilbespannte Vitrinenwand vor, hinter der auf Regalen kunsthandwerkliche Objekte ausgestellt werden. Sie sind durch goldgefaste, gläserne Bullaugen zu betrachten, welche die ganze Wand raumhoch durchziehen. Dahinter befindet sich eine zweite Wand aus Spiegeln, die die Objekte und die bemalte Rückseite der Vitrinenwand reflektiert. Schinwald gibt damit eine Ordnung sowie eine Sichtweise vor und lädt zu einer Multiperspektive auf kleinformatige Fabergé-



Objekte, Schatullen oder Figuren ein. Die Betrachter müssen sich bücken oder strecken, um einen Blick auf die wertvollen Preziosen werfen zu können. Im übertragenen Sinne können sie durch die Bullaugen in diesen speziellen Sammlungsbereich eintauchen, der, ergänzend zur bildenden Kunst, die Heidi Horten Collection ausmacht.

Neben der Vitrinenwand befasst sich Schinwald mit den Sitzmöglichkeiten des Salons, die sich an klassischen Vorbildern der höfischen Tee-Salons orientieren. An den stoffbespannten Wänden befinden sich fest installierte Bänke, im Raum selbst Tische und Stühle wie kleine Inseln, die beweglich sind und verschoben werden können. Die Möblierung definiert Abstand und Perspektive auf die Kunst und gibt vor, wie der Raum zu begehen ist. Es ist ein gestaltetes Leitsystem, eine zeitgenössische Interpretation historischer Muster. Wichtig für den Künstler, der ursprünglich aus der Mode- und Kostümgeschichte kommt, ist die Verwendung verschiedener Materialien und deren Farbgebung. Für das Museum hat er einen speziellen Raum entwickelt, der zwischen Repräsentation und Intimität changiert und damit in besonderer Art und Weise die Welt der Mäzenin widerspiegelt.

Samtiges Rot

Neben Schinwalds Raumkonzept ist das zentrale Element des Tea Rooms ein Werk von Hans Kupelwieser. Er ist ein Künstler zwischen den Welten und zwischen allen Genres. Diese sind bei ihm direkt miteinander verwoben: Fotogramme werden zu Skulpturen, Möbel zu Reliefs, Fotografie zum Trägermaterial typographischer Zufälle. Es kommt zu Materialverschiebungen, Dimensionen lösen sich auf, fallen sozusagen aus dem Rahmen.

Kupelwieser macht den Anschein, als würde er versuchen, „natürliche“ Eigenschaften von Oberflächen oder Strukturen in ihr Gegenteil zu verwandeln. Besonders deutlich wird das bei seinen aufgeblasenen Aluminium-Skulpturen, die überdimensioniert im Außenraum installiert sind. Sie wirken leicht und zerbrechlich, als würden sie wie Ballons davonschweben, hätte man sie nicht angebunden. Bild und Material negieren sich förmlich, so wie es auch die hochglänzenden Spiegelobjekte des Künstlers tun. Ihre Farbigkeit divergiert mit jeder Veränderung im Raum und es ist schwierig, sie konkret zu beschreiben. Sie gehen ganz in ihrer Umgebung auf, assimilieren sich an ihr Umfeld und ziehen die Betrachter in die Struktur mit ein. Die Festigkeit, die von Edelstahl zu erwarten wäre, löst sich auf und es entsteht der Eindruck, als wäre Skulptur bei Kupelwieser etwas Ephemeres. Diese Werke zu fotografieren und damit ein unverwechselbares Abbild herzustellen, ist fast unmöglich, denn die Veränderung ist in sie eingeschrieben, macht ihren Charakter aus.

Auf demselben Prinzip basiert auch die Wahrnehmung des Deckenreliefs, welches Kupelwieser für die Heidi Horten Collection konzipiert hat. Es besteht aus einzelnen Aluminiumblechen, die vom Künstler mit einem Bagger zerkranutscht, gefaltet und verformt wurden. Die Tiefe und die diffuse Räumlichkeit ergeben sich aus der Überlagerung und Verschachtelung der einzelnen Versatzstücke. Das Auge stößt sich leicht an dieser irritierenden Materialverfremdung, denn durch die tiefrote Eloxierung ergibt sich eine Art Camouflage des eigentlichen Materialcharakters. Die glatte und kalte Oberfläche wirkt weich und wie mit zartem Samt überzogen.

Aus dem Metall ist auf den ersten Blick etwas Textiles entstanden, das dem Raum Pracht und Noblesse verleiht, passend für ein Palais. Damit führt Kupelwieser mit dem Relief etwas fort, das sich durch das ganze Gebäude zieht, nämlich die visuelle Verknüpfung von Historie und Moderne.

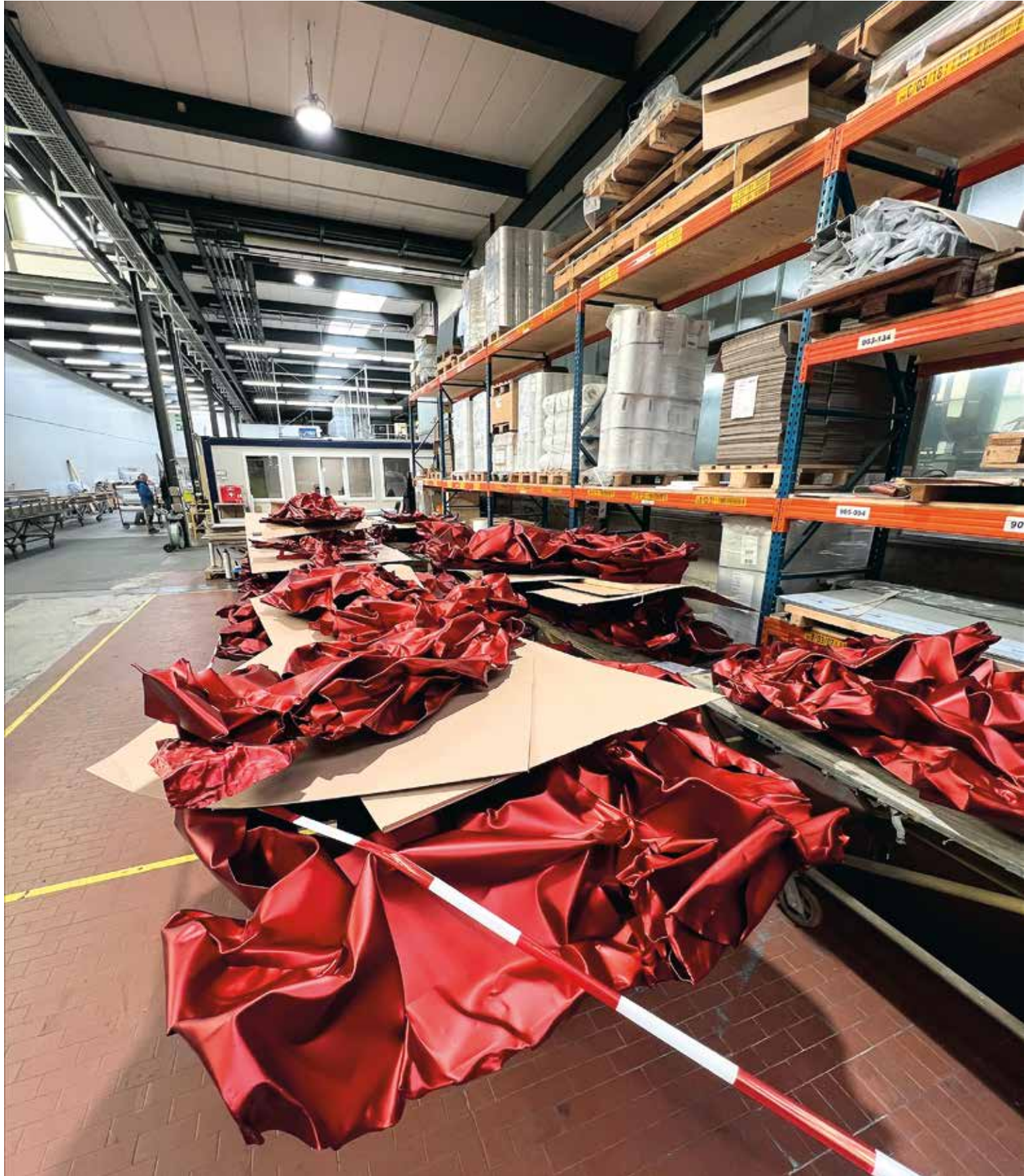
ABB. 4-7 ATELIER HANS
KUPELWIESER
MAKING OF DECKENRELIEFS

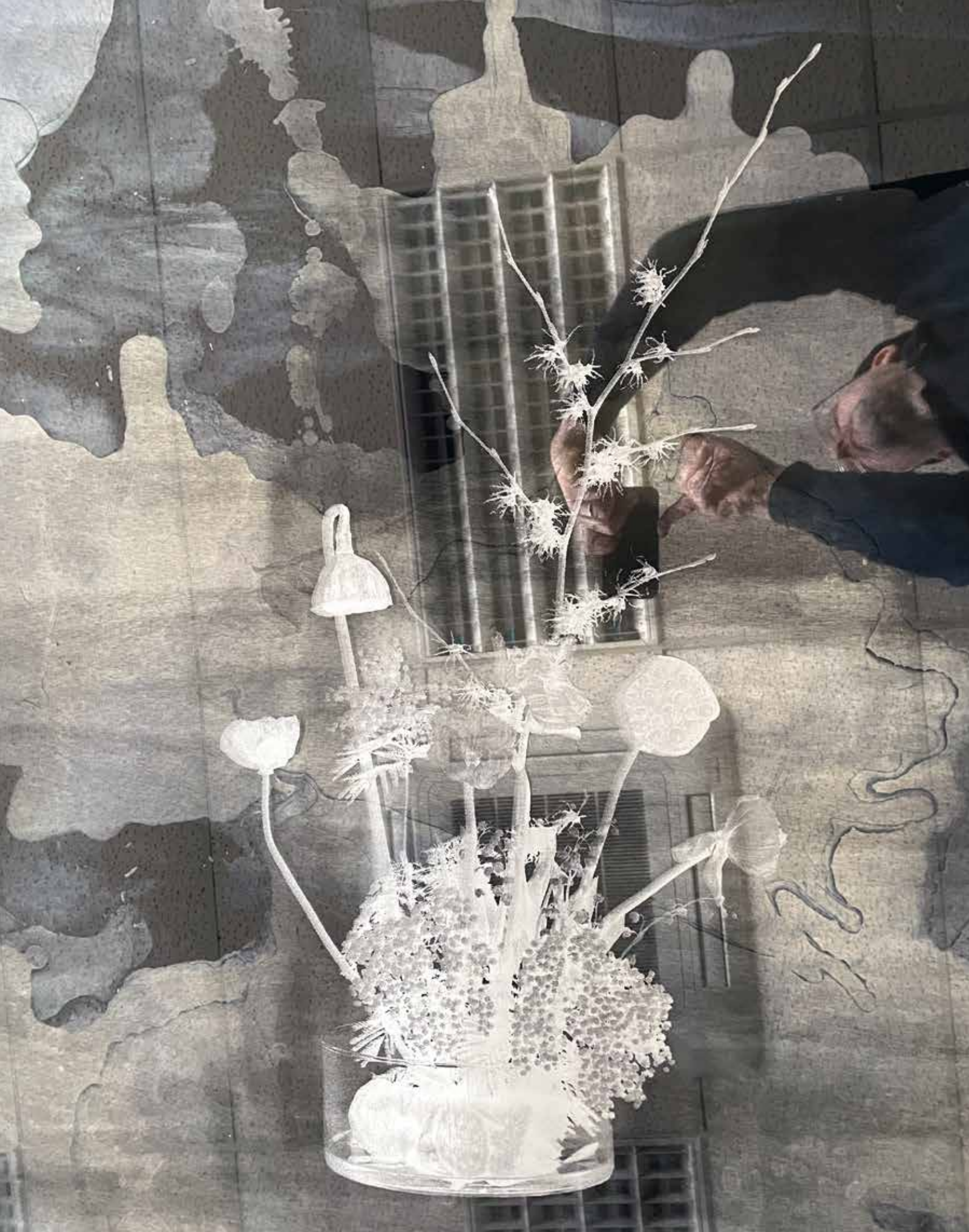
FOLGENDE DOPPELSEITE:

ABB. 8 MAKING OF DECKEN-
RELIEFS

ABB. 9 HANS KUPELWIESER BEI
DER MONTAGE DES DECKEN-
RELIEFS IM TEA ROOM







Reflektierende Flächen

ABB. 10 ATELIER ANDREAS
DUSCHA

Ob Sanitärräume in einem Museum die geeigneten Orte für die Präsentation von Kunst sind, ist eine Frage, die durchaus erlaubt ist. Andreas Duscha hat sie sich nicht gestellt, sondern die Aufgabe übernommen und ein Konzept für diese besonderen Räume entwickelt. Schon seit mehreren Jahren arbeitet der in Wien lebende deutsche Künstler mit Spiegeln, die er selbst herstellt und verfremdet. Ein Spiegel ist im Grunde eine lichtreflektierende Fläche. Auch Wasseroberflächen oder polierte Metallplatten können latente Spiegel sein, aber sie sind durch Bewegungen im Wasser nicht plan oder durch die Oxidation des Metalls nicht beständig. Nur Glas hat die Eigenschaft, lichtdurchlässig zu sein, fest und durch die rückseitig aufgetragene hauchdünne Schicht das zu reflektieren, was sich vor dem Spiegel zeigt. Seit der Renaissance gibt es Glasspiegel. Die ersten wurden in Venedig mit Hilfe von hochgiftigem Quecksilber hergestellt. Ab Mitte des 19. Jahrhunderts machte man sich die chemische Reduktion des lichtempfindlichen Silbernitrats für die Herstellung von Spiegeln zu eigen, um eine reflektierende Projektionsfläche hinter Glas zu erzeugen.

Es ist eine Parallelentwicklung zur Fotografie, die 1839 ihren Anfang nahm. Spiegel und Fotografie basieren auf den gleichen chemischen Elementen und Reaktionen, nur dass es beim technischen Lichtbildverfahren darum ging und geht, das, was sich vor der gläsernen Linse zeigt, festzuhalten und zu fixieren. Bei seiner Arbeit mit Spiegeln verbindet Duscha die beiden Prozesse miteinander, indem er die Rückseite im Siebdruckverfahren belichtet. Das Motiv des Spiegels in der Kunst ist unendlich, genauso wie seine künstlerischen, philosophischen und psychologischen Metaebenen. Als Interventionen im privaten Museum einer Sammlerin eröffnen seine Spiegel auf allen Ebenen des Museums ein ganzes Feld von Interpretationsmöglichkeiten.

Die Recherche und Bezüge zu historischen Ereignissen sind ein wesentlicher Aspekt von Duschas Kunst. Ausgangspunkte für die Museumsspiegel sind das Element der Farbe und die Darstellung von Natur, beides Schwerpunkte der Sammlung Heidi Horten. Konkret hat er sich mit Blumenstillleben, deren Historie und vielfältige Lesbarkeit befasst. Ihn interessieren Fragen nach dem revolutionären Potential von Blumen, deren Wertschätzung und Verbreitung. So zeigt einer der fotografischen Spiegel ein prächtiges Bouquet, welches sich aus Blumen zusammensetzt, die sinnbildhaft für Revolution stehen. Die Verbindung von Kunst und Handel und die Dynamik des Kunstmarktes greift Duscha mit der Darstellung einer seltenen historischen Tulpe auf. Sie ist das Symbol für die erste Finanzblase der Geschichte, die in den Niederlanden durch Fehlspekulationen mit Tulpenzwiebeln im 17. Jahrhundert ausgelöst wurde. Das ungewollte Einschleppen von nicht heimischen Blumen und Pflanzen führt er uns durch die Fotografie eines Straußes aus invasiven Blumen vor Augen. Ein weiteres Motiv ist die Reproduktion einer Vase aus der Sammlung selbst, sodass mit der Spiegelarbeit eine weitere Referenzebene zur Heidi Horten Collection ins Haus einzieht.

ABB. II, 12 ANDREAS DUSCHA,
MODELLE DER WANDSPIEGEL



ABB. 13 CONSTANTIN LUSER,
MAKING OF *VIBROSAURLA*

FOLGENDE DOPPELSEITE:

ABB. 14 MODELL *VIBROSAURLA*

Geschwungener Sound

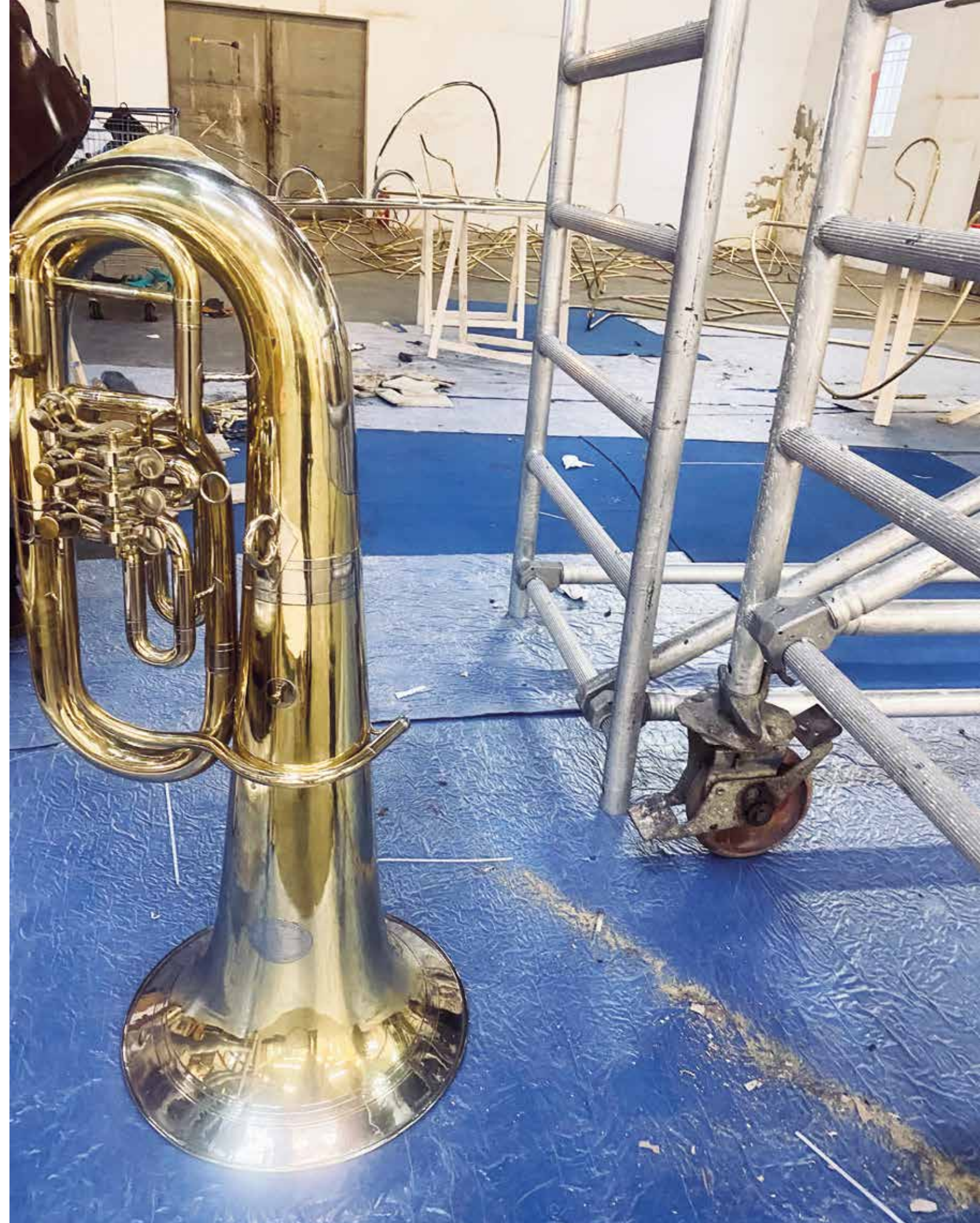
Vielleicht ist der Künstler Constantin Luser ein Komponist oder ein Philosoph der Linie, wenn es so etwas gibt. In Graz studierte er Industriedesign, merkte aber schnell, dass er zwar fasziniert von der Umsetzung technischer Fragestellungen war, die Anwendungsbereiche aber nicht seinen Vorstellungen entsprachen. „Mach doch einfach Kunst“, riet man ihm dort und es ist heute unser Glück, dass er diesen Rat befolgt hat.

Ausgangspunkt für seine Arbeit ist die Zeichnung. Diese setzt sich in Spiegelarbeiten fort, die nicht dazu gedacht sind, die Betrachterinnen und Betrachter zu zeigen, sondern die Mehrfachlinien zu reflektieren und vielschichtiger werden zu lassen. Die grafische Arbeit verlagert sich an die Wand und dehnt sich in den Raum aus. Raumzeichnungen werden zu Skulpturen oder zu schwebenden Mobiles.

Für Luser ist eine gute Arbeit jene, aus der sich wieder etwas Neues ergibt. In seiner Vorstellung sind seine Projekte und unterschiedlichen Themen und Materialien deshalb auch immer eng miteinander verknüpft. „Weben mit dem Stift“ nennt er diese Denk- und Vorgehensweise, wobei der Moment der Überraschung auch ein wesentlicher Aspekt seiner Arbeiten ist. Seine Werke zeichnen sich durch die Gleichzeitigkeit von Präzision und Unschärfe aus. Sie verändern sich, wenn man sie aus einem anderen Blickwinkel betrachtet, denn für das Auge verschwimmen die in der Linie gestaffelten Konturen. Ausgehend von der Linie oder den Mehrfachlinien auf dem Papier beschäftigte sich Luser mit Drähten und kam in fast logischer Konsequenz zu Musikinstrumenten. Der Anfang hierzu war der freundschaftliche Tausch einer Zeichnung gegen eine Tuba, die durch ihre parallelen, glänzenden Röhren gewisse formale Ähnlichkeiten mit seinen Linienzeichnungen zeigte. Die Tuba, deren Name vom lateinischen Wort für Rohr oder Röhre stammt, war der Anfang für die intensive Beschäftigung mit Instrumenten als bildhauerischem Material. Zentral sind für ihn die glänzenden Röhren, die Trichter der Blasinstrumente, die sich auch in seinen Spiegelarbeiten wiederfinden, aber auch der Ton, der Sound, mit dem sich seine Skulpturen schwerelos weiter in den Raum oder die Umgebung ausdehnen können.

Im Auftrag der Mäzenin Heidi Goëss-Horten schuf Luser für das neue Museum die *Vibrosauria*, das weibliche Pendant zum *Vibrosaurus*, den er bereits 2008 entwickelt hatte. Aus poliertem Messing, zwei Tubas, vierzehn gebogenen und zwölf geraden Waldhörnern besteht diese bespielbare Skulptur. Sie reicht mit ihrem gestreckten Hals und ihrer stattlichen Höhe von viereinhalb Metern vom Erdgeschoss bis auf die erste Ausstellungsebene und passt in besonderer Weise zur Sammlung Heidi Hortens, die einen Schwerpunkt in der Skulptur hat, in der aber auch thematisch das Tier auf vielfältige Art und Weise berücksichtigt ist. Es finden sich Anknüpfungspunkte zu den Werken von Mimmo Paladino, Claude und François-Xavier Lalanne oder Miquel Barceló.

Im Gegensatz zu ihrem männlichen Vorläufer soll die *Vibrosauria* auch für Kinder bespielbar sein, was der Mäzenin besonders wichtig war. Das Museum hat auch das Ziel, besonders der jungen Generation spielerisch einen Zugang zur zeitgenössischen Kunst zu ermöglichen. Lusers Arbeit ist also eine echte „Fanfare“ auf den neuen Kunstort im Herzen Wiens und ein Signal dafür, dass die Sammlung nicht dem Stillstand oder gar Stillschweigen verhaftet bleibt.



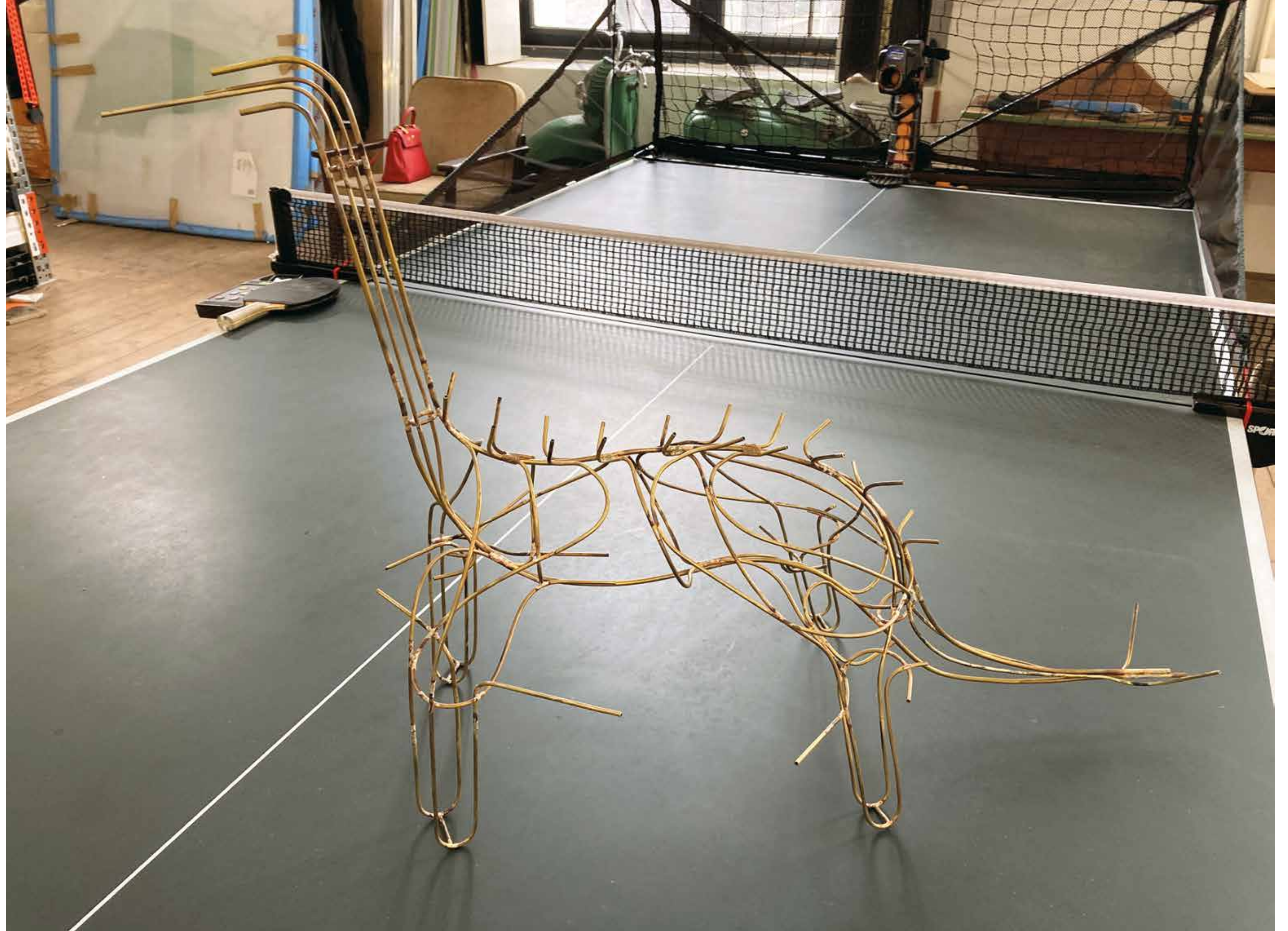


ABB. 15-17 MAKING OF
VIBROSAURLA



ABB. 18 OSWALD STIMM, *GROSSE SITZENDE*, 1966/67, EHEMALIGE WOHNUNG KLOBUČAR, WIEN

FOLGENDE DOPPELSEITE:

ABB. 19 OSWALD STIMM, *KONSOLE MIT SPIEGEL*, 1967

Bewegte Statik

Es fällt schwer, Oswald Stimm einer spezifischen Disziplin, einem Genre, einem einzigen Kontext zuzuordnen. Er war ein Ausnahmekünstler, dessen Werk durch große Vielfalt und Facettenreichtum bestimmt ist. Er arbeitete als Zeichner, Bildhauer und zusammen mit Architekten an Raumkonzepten. Geboren wurde er 1923 in Wien, studierte dort von 1946–1949 an der Akademie der bildenden Künste Bildhauerei bei Josef Müllner und Franz Santifaller. 1951 zog Stimm nach Argentinien, das seine Wahlheimat werden sollte. Durch seine zweite Frau, die gebürtige Argentinierin Ilse Wehner, kam er in Kontakt mit der südamerikanischen Avantgarde. Er trat der Künstlergruppe *Madí* bei, deren Name eine Zusammensetzung von „Movimiento, Abstracción, Dimensión, Invención“ ist, was so viel bedeutet wie Bewegung, Abstraktion, Dimension und Erfindung. Das Ziel war eine neue Modernität und ein Aufbruch in eine neue Formgestaltung, wobei vor allem auch Materialien und Materialkombinationen herangezogen und benutzt wurden. Für Stimm bedeutete die Zusammenarbeit mit *Madí* einen radikalen Bruch mit seiner akademischen Ausbildung. In Buenos Aires lernte er den Wiener Architekten Hermann Loos kennen, der dort 1955 ein eigenes Büro eröffnet hatte. Gemeinsam realisierten sie Ausstattungen von eleganten modernistischen Appartements. Stimm befasste sich vor allem mit Wand- und Deckengestaltungen und Entwürfen individueller Möbel.

1963 kam der Hausdirigent der Wiener Staatsoper Berislav Klobučar während einer Tournee in Kontakt mit den Exilösterreichern und der dortigen Künstlerszene. Er war begeistert von der grafischen Struktur und der plastischen Präsenz der im Stile der *Madí*-Bewegung gestalteten Räume. Seine Frau Natalie, eine Pianistin, die ihren Mann auf seinen Reisen begleitete, und er beschlossen gemeinsam, ihre Wiener Mietwohnung durch Loos gestalten zu lassen. Die großzügige Wohnung im vierten Gemeindebezirk wurde 1966 fertiggestellt. Wie schon zuvor in Buenos Aires bezog Loos Stimm als künstlerischen Berater in das Projekt mit ein, dieser war schon ein Jahr zuvor nach Wien zurückgekehrt. Es entstand eine Wohnung aus einem Guss: Deckenraster strukturierten die Raumachsen, Spiegelwände und eingebaute Möbel verliehen den Räumen etwas Futuristisches, das gleichzeitig funktional und leicht erschien. Die Wohnung der Familie Klobučar war ein architektonisches Gesamtkunstwerk, das durch die Tochter Marina, eine Wiener Theaterwissenschaftlerin, und auch dank der hervorragenden Handwerkerarbeit bis zum Sommer 2021 fast im Originalzustand erhalten geblieben ist. Als Mietwohnung konnte sie nicht weiter gehalten werden und weder das Denkmalamt noch das Architekturzentrum oder das MAK hatten Interesse, das vollständige Ensemble zu übernehmen. Dank des Ankaufs von Stimms Wandrelief, das aus getriebenen und gehämmerten, schräg geschnittenen

Stahlplatten besteht, einer Spiegelkonsole, Sitzmöbeln und der aus Kambalaholz geschnitzten *Großen Sitzenden* (1966/67), deren einzelne Glieder auf dem dazugehörigen Sockel zusammengestellt wurden, werden nun diese Elemente in einen musealen Zusammenhang überführt und gezeigt. Es ist eine Hommage an Loos und Stimm, aber auch eine weitere Intervention für das neue Haus, die von der Sammlerin und Mäzenin Heidi Goëss-Horten ermöglicht wurde.

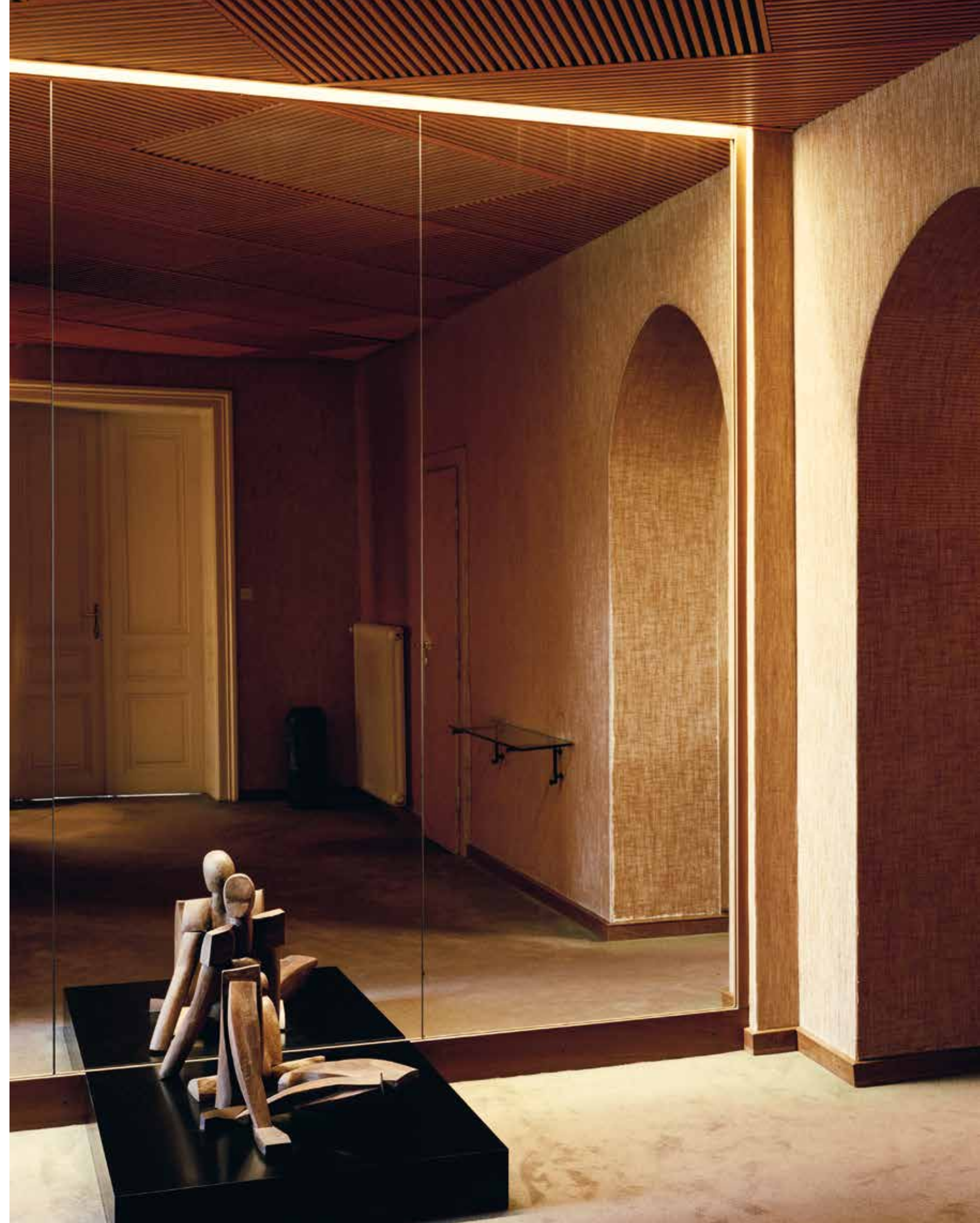




ABB. 20 OSWALD STIMM, WANDRELIEF,
1967, EHEMALIGE WOHNUNG KLOBUČAR,
WIEN

