

L

O

O

K

HEIDI HORTEN COLLECTION

V



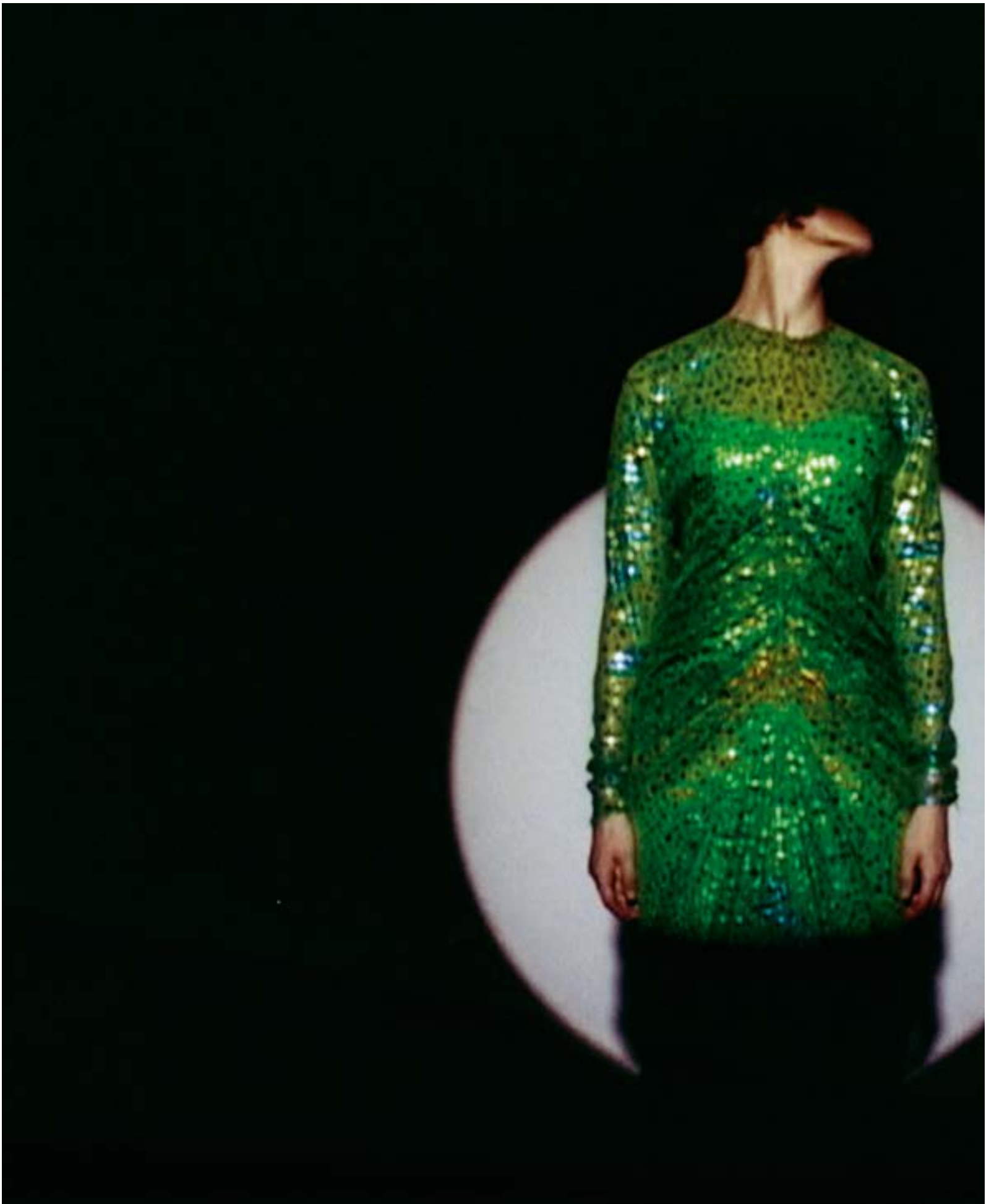
























Inhalt

Agnes Husslein-Arco	16	Vorwort
Agnes Husslein-Arco	28	LOOK Kunst und Mode in der Heidi Horten Collection
Christiane Kuhlmann	34	Zwischen Glamour und Zerbrechlichkeit Andy Warhols Frauenbilder in der Heidi Horten Collection
Christiane Kuhlmann	62	Neue Frauen – Neue Mode Mode und Moderne in der Heidi Horten Collection
Christiane Kuhlmann	88	Körperbilder Zwischen Anmut und Provokation
Véronique Abpurg	110	Von Male Gaze zu Female Empowerment Über einen Perspektivenwechsel
Christiane Kuhlmann	146	Zu Valerie Steele/Mode
Valerie Steele	147	Mode
Arthur Arbesser	204	Haute Couture-Kleider Heidi Horten im Zusammenspiel mit ihrer Kunst
Véronique Abpurg	216	Alles Fetisch? Über die Macht der Dinge
Rolf H. Johannsen	238	Weibliche Porträts im Spannungsfeld von Außenwelt und Innenleben
Rolf H. Johannsen	268	Bruch, Übergang und Verschwinden im Porträt
Agnes Husslein-Arco	308	Heidi Goëss-Horten Annäherungen an eine Biografie
	338	Ausgestellte Werke
	338	Bildende Kunst
	345	Mode
	347	Kunsth Handwerk
	350	Impressum, Bildnachweis

Vorwort

*„Auf sein Äußeres zu achten,
dem anderen zu gefallen,
ist Lebenskunst.“*

Barbara Vinken

Agnes Husslein-Arco

Die Ausstellung LOOK soll Kunst und Mode – zwei der größten Leidenschaften der Museumsgründerin Heidi Goëss-Horten – in einem inneren Dialog gegenüberstellen. Heidi Goëss-Hortens Vorfreude auf die Präsentation war darum entsprechend groß. So ist die Ausstellung nunmehr als Hommage an die Sammlerin zu lesen: Ausgehend von einem Schwerpunkt innerhalb der Heidi Horten Collection – das Bild der Frau und der Blick auf Frauen sowie verschiedene Aspekte, die mit Weiblichkeit verbunden werden – entwirft sie in acht Kapiteln unterschiedliche thematische Fragestellungen.

Dabei reicht das Spektrum vom 19. Jahrhundert bis heute, von glamourösen Divas, modernen Frauen der Avantgarde, kontemplativen Porträts und psychologisierenden Weiblichkeitsdarstellungen über Accessoires mit Fetischcharakter und Aktbildnissen bis hin zu feministischen Gegenpositionen. Die gezeigten Werke gehörten zum direkten Lebensumfeld der Sammlerin, präsentieren ihre sehr persönliche Auswahl und spiegeln in gewisser Art und Weise unterschiedliche Facetten ihrer vielschichtigen Persönlichkeit, die sich selbst wiederum von den großen weiblichen Ikonen ihrer Zeit inspirieren ließ.

Für Heidi Goëss-Horten, geboren 1941, waren in den 1960er-, 1970er- und 1980er-Jahren vielfältige Frauenbilder prägend. Von Marilyn Monroe über Jackie Kennedy, von Liz Taylor bis Farah Diba reichten die berühmten Frauen, die sich später in Heidi Goëss-Hortens Kunstsammlung in bedeutenden Porträts wiederfinden sollten. Das Spektrum beschränkt sich jedoch nicht auf Darstellungen berühmter Frauen, sondern ist so vielschichtig wie der Geschmack der Sammlerin selbst.

Als langjährige Wegbegleiterin Heidi Goëss-Hortens konnte ich die Entwicklung ihres Stils in modischer und insbesondere in künstlerischer Hinsicht hautnah miterleben. Die Vorbereitung dieser Ausstellung sollte uns diesen ihren besonderen Stil und seine zentralen Elemente noch einmal deutlich vor Augen führen: Die ästhetische Empfindsamkeit Heidi Goëss-Hortens prägt nicht zuletzt auch das Erscheinungsbild des Museums, sie verdeutlicht aber vor allem ihre Großzügigkeit und Offenheit, außergewöhnliche Ausstellungen wie die jetzige realisieren und die Vision der Museumsgründerin auch in Zukunft fortführen zu können.

Farbe war von jeher das zentrale gestalterische Element für Heidi Goëss-Horten: Sie bevorzugte leuchtende, kräftige Töne – sowohl bei der Auswahl ihrer Kunst als auch, wie es die erhaltenen Haute Couture-Moden belegen, bei der Wahl ihrer Roben.

Für die Ausstellung haben wir noch gemeinsam mit Heidi Goëss-Horten ihre schönsten Kleider zusammengetragen – einen Großteil davon hatte sie bereits ihren Freundinnen verehrt –, um die Präsentation um diese sehr persönliche Note zu erweitern.

Wir zeigen Haute Couture von Christian Dior, Givenchy, Yves Saint Laurent, Jean Patou und Jean-Louis Scherrer, die exklusiv für Heidi Goëss-Horten angefertigt wurden. Zahlreiche Briefwechsel mit den Designern aus dem Modearchiv der Sammlerin vermitteln einen intimen Eindruck davon, worauf sie besonderen Wert legte: Teils ließ sie sich Roben nach ihren Wünschen adaptieren, machte aus einem Kleid einen Jumpsuit oder wagte es gar, eine Nachtrobe zu einem Festkleid umschneiden zu lassen. Dabei trug Heidi Goëss-Horten auch Mode von österreichischen Designern, wie Aufnahmen in wunderbaren Ballroben von Adlmüller auf dem Wiener Opernball belegen.

Mode spielte Zeit ihres Lebens eine wichtige Rolle für Heidi Goëss-Horten. Sie gilt schließlich als beherrschendes Modell für das Hier und Jetzt, für Zeitgeist, Gesellschaft und deren Wandel.

In der Ausstellung werden künstlerische und modische Aspekte auf intime Weise miteinander verknüpft. So trifft eine Robe von Christian Dior auf ein avantgardistisches Gemälde von Kees van Dongen oder ein umwerfendes, pinkes Abendkleid von Yves Saint Laurent auf Gemälde von Andy Warhol und Mimmo Rotella. Die ikonische Darstellung der Henrietta Moraes von Francis Bacon steht einer Auswahl von schillernden Sommer-Roben gegenüber, deren Textur einen interessanten Kontrast zum Gemälde bilden. An der Inszenierung der Mode im Zusammenspiel mit der Kunst war der Wiener Designer Arthur Arbesser federführend beteiligt.

Der Ausstellungstitel LOOK spielt pointiert mit der Bedeutung von Aussehen, Erscheinungsbild und Modestil, versteht sich aber auch als eine direkte Aufforderung, diesen weiblichen und wahrscheinlich persönlichsten Aspekt der Sammlung zu entdecken.

Mein großer Dank im Zusammenhang mit dieser Ausstellung gilt in erster Linie Heidi Goëss-Horten, die, geleitet von ihrer Leidenschaft und mit scharfem Blick, eine Kunstsammlung zusammengetragen hat, deren Eleganz und hoher Anspruch sich in ihrem gesamten Umfeld widerspiegelt. Es ist ihr zu verdanken, dass sie es noch zu Lebzeiten ermöglicht hat, erstmals sehr private Aspekte ihres Lebens zu beleuchten und neue Einblicke zu erhalten, ohne die weder diese Ausstellung noch der dazugehörige Katalog hätten realisiert werden können.

Ich danke meinem Team an Kurator*innen, namentlich Christiane Kuhlmann, Véronique Abpurg und Rolf H. Johannsen, die durch ihre Expertise und unermüdliche Begeisterung für die Thematik diesen umfangreichen Katalog und die Realisierung der Ausstellung ermöglicht haben.

Ein herzliches Dankeschön auch an Arthur Arbesser, der uns mit seinem umfangreichen Fachwissen dabei unterstützt hat, Mode und Kunst als gleichberechtigte Disziplinen ins Rampenlicht zu rücken. Hervorzuheben ist auch Rosa Lisa di Natale, die durch die filmische Inszenierung der Kleider mit Jasmina Al Zihairi den Ausstellungsbesucher*innen eine Ahnung davon vermittelt, welche Strahlkraft die Roben der Trägerin gaben. In diesem Zusammenhang ist auch dem Leiter der Kostümwerkstätten von ART for ART Benno Wand,

seiner Stellvertreterin Stephanie Freyschlag und Alexandra Klement, Leiterin der Damenwerkstatt von ART for ART zu danken, die den Kleidern wieder zu ihrem ursprünglichen Glanz verholfen haben.

Nicht zuletzt gilt mein Dank allen, die an der Umsetzung dieser besonderen Ausstellung mitgewirkt haben. Im Besonderen den Freundinnen von Heidi Goëss-Horten, die großzügiger Weise ihnen geschenkte Haute Couture-Kleider für die Ausstellung zur Verfügung gestellt haben. Darüber hinaus danke ich den Wegbegleiter*innen von Heidi Goëss-Horten, mit denen ich im Vorfeld sprechen durfte, um den spannenden Lebensweg unserer Stifterin aufzuzeichnen. Mit dieser Ausstellung und der vorliegenden Publikation möchten wir der schillernden Persönlichkeit von Heidi Goëss-Horten ein Andenken bewahren.





















Kunst und Mode in der Heidi Horten Collection

Agnes Husslein-Arco

Kunst und Mode haben ein besonderes Verhältnis zueinander – eine Liebe, die auf Gegenseitigkeit beruht.¹ Es ist ein Wechselspiel mit einer eigenen Geschichte, die sich veränderte, als neben Adel, Staat und Kirche ein neues Selbstbewusstsein beim Bürgertum, in den Wissenschaften, in der Architektur und in der Kunst erwachte. Diese Schichten waren die neuen Auftraggeber für einen eigenen Kleidungsstil und Look. Das Gewand wurde mit der Renaissance zum Signum von gesellschaftlicher Zugehörigkeit und entsprechendem Status. Es entstand eine Nomenklatur wie Staatsrobe, Sonntagsanzug, Ausgehuniform oder Zunftbekleidung, die noch heute in Anlehnung an Gottfried Keller verdeutlicht, dass „Kleider Leute machen“; 1874 schrieb der Schweizer Schriftsteller die Novelle vom sozialen Aufstieg eines Schneidergesellen, der aufgrund seiner exquisiten Garderobe mit einem Grafen verwechselt wird.

Um dieselbe Zeit veröffentlichte Auguste Racinet seine mehrbändige Kostümgeschichte *Le Costume Historique*.² Hierbei stellte er in detaillierten Tableaus Bekleidungsstile und Gewänder der gesamten damals bekannten Welt von der Antike bis zum Ende des 19. Jahrhunderts vor. Die präzisen Zeichnungen wurden zu einer kolorierten Gesellschaftsbeschreibung oder besser, sie bildeten ein Ideal ab, um Wiedererkennbarkeit und vielleicht eine eindeutige Lesbarkeit und Zuschreibung zu ermöglichen.

Aber, die Mode ist nicht konsensuell, wie Barbara Vinken schreibt,³ und damit ebenso wenig vorhersehbar wie die Kunst. Beide Disziplinen haben ihre eigenen Voraussetzungen. Ab dem 19. Jahrhundert hat sich eine sich selbst als „frei“ begreifende Kunst etabliert, die keines Auftrags mehr bedarf und eine subjektive Sichtweise der Kunstschaffenden spiegelt. Mode dagegen „steht mit einem Bein im Design und mit dem anderen in der experimentellen, innovativen, modernen Kunst. Mode reflektiert auf sinnliche, aber auch auf konzeptuelle Weise unsere moderne Kultur. Mode und Kunst finden immer dort zueinander, wo neue, bisher ungewohnte visuelle Entdeckungen gemacht, Materialien ausprobiert oder gängige Schönheitsideale kritisiert werden“.⁴

Es existieren Schnittmengen, an denen sich Kunst und Mode gegenseitig inspirieren, beflügeln oder in einen direkten Dialog treten.

Die amerikanische Modetheoretikerin Valerie Steele analysiert in ihrem Text *Mode* diese Wechselbeziehung.⁵ Dabei geht sie von der Wahrnehmung von Mode und deren unterschiedlichen Bewertungen seit Mitte des 19. Jahrhunderts aus.

¹ So der Titel eines Essays von Annelie Lütgens, „Kunst und Mode – Eine Liebe auf Gegenseitigkeit“, in: Annette Geiger, *Der schöne Körper. Mode und Kosmetik in Kunst und Gesellschaft*, Köln/Weimar/Wien, 2008, S. 24.

² *Le Costume historique d'Auguste Racinet: Un monument du XIXe siècle*, herausgegeben von Françoise Tétart-Vittu, Recueil publié sous la direction de Auguste Racinet, Reprint Köln, 2022.

³ Barbara Vinken: *Blütenlese. Klassische & Neue Texte zur Philosophie der Mode*, Stuttgart 2016, S. 10.

⁴ Lütgens (2008), S. 24.

⁵ Valerie Steele: „Mode“, in: *Die Medialität der Mode*, herausgegeben von Rainer Wenrich, Bielefeld 2015, S. 41–57; Wiederabdruck in diesem Katalog, S. 147–156

Sie stellt zu Beginn ihrer Analyse Charles Frederick Worth vor, den ersten Designer, der sich auch als ein solcher verstand und seine Kleider etikettierte, die er für eine erlesene, meist aristokratische Kundschaft in seinem Pariser Salon ab 1858 anfertigte. Wie ein Maler ein Gemälde, signierte er mit der sogenannten *griffe* seine Kreationen. Er führte damit eine künstlerische Geste in die Couture-Mode ein, ein exklusives Markenbewusstsein mit Gütesiegel, das von einem neuen Selbstbewusstsein der Branche zeugt. Im Gegenzug fanden aber auch Worth-Entwürfe Einzug in die Kunst selbst, indem Frauen sich in seinen Kleidern porträtieren ließen. Ein berühmtes Beispiel ist Elisabeth (Sisi), Kaiserin von Österreich, die sich 1865 von Franz Xaver Winterhalter mit Diamantschmuck im Haar und in dem berühmten Sternenkleid aus dem Salon Worth malen ließ. Das Zusammenspiel aus Kunst und Mode hat dieses Gemälde und die Schönheit der jungen Kaiserin gleichermaßen weltberühmt gemacht. Es befindet sich heute in der Sammlung des Kunsthistorischen Museums Wien.

Eine zweite Schnittmenge ergibt sich in bestimmten Phasen und Zusammenhängen avantgardistischer Künstlerkleider. Um 1900 kreierten William Morris, Henry van de Velde, Gustav Klimt oder auch Josef Hoffmann Kleidung, meistens für ihr direktes Umfeld. Die Künstler des Jugendstils und der Arts-and-Crafts-Bewegung strebten nach Synergien von Form und Funktion aller Lebensbereiche. Die sogenannten Reformkleider sind als Gegenentwürfe zur Mode der Zeit entstanden. Einen solchen antimodischen Entwurf kreierte auch der italienische Futurist und Maler Giacomo Balla für die Herrenmode seiner Zeit im Manifest *Le Vêtement Masculin Futuriste* von 1914. Dagegen kombinierte Sonia Delaunay ganz konkret Kunst und Mode miteinander. Sie verstand es, ihre ästhetischen Ideale von Simultankontrasten auf Alltagsgegenstände zu übertragen. In Madrid eröffnete sie eine Boutique, in der sie die avantgardistische Farbtheorie und Kunstästhetik erstmals in Form von Mode, Möbel und Bühnendesign einer breiteren Käuferschaft zugänglich machte. Auf der *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes* 1925 in Paris präsentierte sie die *Boutique Simultanée* zusammen mit dem Designer Jacques Heim. Allerdings spielten diese reinen Künstler*innen-Entwürfe Ausnahmerecheinungen im System Mode, laut Steele, nur eine untergeordnete Rolle⁶. Neben diesen Varianten des Kunst-Mode-Dialogs, signierter Designermode, gemalter, fotografierter oder projizierter Mode, kommt es immer wieder auch zu direkten Interaktionen zwischen

Designer*in und Künstler*in. Die berühmt berüchtigte Surrealistin Elsa Schiaparelli warf die Konventionen wie Mode zu sein hat über Bord. Ihr wohl berühmtestes Beispiel ist das Lobsterkleid von 1937, zu dem Salvador Dalí das Bild des Hummers lieferte. Aber es gibt auch andere Beispiele, bei denen die Kunst direkten Einfluss auf die Gestaltung von Mode hatte. Besonders hervorzuheben ist hier Yves Saint Laurent. 1965 entstand sein berühmtes Mondrian-Kleid, ein Jahr später kreierte er eine Hommage an die poppigen Aktgemälde Tom Wesselmanns, Anfang der 1980er-Jahre entstanden Roben in Anlehnung an Henri Matisse und Fernand Léger. Daneben gab es aber auch erfolgreiche Designer, die von der Mode in die Kunst wechselten, wie etwa der Wiener Helmut Lang.

Das gegenseitige Betrachten, Inspirieren, Ablehnen und Verehren ist Teil des Diskurses um das Thema Mode und Kunst. Ab den 1970er-Jahren wurde das Kunstmuseum verstärkt zum Laufsteg für Mode-Präsentationen. Die legendäre Mode-Kuratorin Diana Vreeland und vormalige Herausgeberin der *Vogue* stellte die ikonischen Roben Cristobal Balenciagas 1973 im Metropolitan Museum of Art vor. Es ist die erste Modeausstellung auf der Kunstbühne Museum. Zehn Jahre später widmete Vreeland Yves Saint Laurent eine Retrospektive. Es war das erste Mal, dass ein zeitgenössischer Modeschöpfer in einem Kunstmuseum ausgestellt wurde. Er bildete hiermit eine Ausnahme unter den Couturiers und wurde schon zu Lebzeiten als Künstler bezeichnet. Anlässlich des 60-jährigen Firmenjubiläums von Yves Saint Laurent zeigten die Pariser Museen Centre Pompidou, Louvre, Musée d'Orsay, Musée d'Art Moderne, Musée Picasso und Musée Yves Saint Laurent Kleider und Entwürfe des Couturiers im Zusammenspiel mit ihren Sammlungen. Solche Ausstellungen haben Event-Charakter und werden seit den 1980er-Jahren in den großen Kunstzeitschriften besprochen und kritisiert.

Aber nicht immer war und ist das Verhältnis zwischen Kunst und Mode ungetrübt. Die Grande Dame der Haute Couture Mode, Coco Chanel, betrachtete Mode als einen grundlegenden Aspekt des zeitgenössischen Lebens, weit weg von der Kunst. „Mode ist nichts, was nur in der Kleidung existiert. Mode ist in der Luft, auf der Straße. Mode hat etwas mit Ideen zu tun, mit der Art wie wir leben, mit dem was passiert.“⁷ Die erste große Designerin überhaupt tritt damit für die Stärken und die Eigenständigkeit ihres Metiers ein. Ihre Formulierung würde aber auch auf die Kunst selbst zutreffen, die auf der Höhe der Zeit agiert, Entwicklungen und Veränderungen seismographisch aufspürt und herausstellt.

⁶ Ebd. S. 149.

⁷ Coco Chanel, hier zitiert nach „Kunst & Mode. Die Geschichte einer wunderbaren Liaison“, *art-spezial*, H. 1, 2020, S. 11.

Unsere Ausstellung *LOOK* ist ein inspirierendes Wechselspiel von Bild und Kleid und eine Hommage an die modebewusste Sammlerin Heidi Horten. Im Zentrum stehen ihre künstlerischen und modischen Interessen. Die Präsentation, die zusammen mit dem in Mailand lebenden Wiener Modedesigner Arthur Arbesser entwickelt wurde, vermittelt eine Vorstellung davon, wie sehr beide Aspekte in Heidi Hortens Leben miteinander verwoben waren.

Bilder von Frauen, wie sie sich zeigen, wie sie gesehen werden, was man mit ihnen verbindet und welche Gegenbilder, auch von Künstlerinnen, geschaffen werden, spiegeln gesellschaftliche Vorstellungen und Normen. Dagegen bietet die Mode ein Experimentierfeld, um Rollen aufzubrechen oder auch zu festigen. Erkennbar wird das an den Couture-Kleidern von Heidi Horten und an den Werken, mit denen sie sich umgeben hat, die zu ihrer direkten, sehr privaten Lebenswelt gehörten.

Die Heidi Horten Collection ist eine sehr feminine Sammlung, in der vor allem jene Bilder hervorstechen und überraschen, die keine glatte Oberfläche haben, sondern Brüche erkennen lassen und davon erzählen, dass um das Selbstbild in der Innen- und Außendarstellung gerungen wurde. Ein herausragendes Beispiel hierfür ist eine Neuerwerbung von Mimmo Rotella aus dem Jahre 2021.^[053] Die Decollage, also eine zusammengesetzte und wieder zerlegte Arbeit aus Filmplakaten und Postern von 1963, zeigt eine strahlende Marilyn Monroe auf dem Höhepunkt ihrer Karriere. In der Rolle der Pola Debevoise, in einem „One-Shoulder“-Kleid des Kostümbildners William Travilla angelt sie sich 1953 einen Millionär.⁸ Wie Andy Warhols *Marilyn* ist die Rotella-Decollage der Bild- und Modeikone postum als eine Reminiszenz an Film und Diva entstanden, bei der Höhen und Tiefen, Anerkennung und Verletzungen, Verehrung und Zerstörung eng beieinander lagen.

Die Sammlung beinhaltet neben den Divas auch Werke, die weniger schrill und laut sind. Als typisch weiblich wird das Motiv der nach innen gewandten, zurückgezogenen Briefleserin angesehen, jener Frauentypus des 18. und 19. Jahrhunderts, der das Leben außerhalb der eigenen Welt, vornehmlich aus Erzählungen und schriftlichen Berichten kennt und selbst keine aktive Rolle einnimmt. Sehr schöne Beispiele sind die hier gezeigten Gemälde von Friedrich von Amerling^[247] und Eugen von Blaas,^[243] die wie das Werk von Rotella 2021 erworben wurden und das Konvolut der Frauenbildnisse vortrefflich ergänzen.

Von romantisch bis extrovertiert, von glamourös bis dekonstruktivistisch reicht das Spektrum der Frauenporträts der Heidi Horten Collection. Sie zeigen, dass sich die Sammlerin mit Rollenmustern und deren Darstellung befasst hat, aber nicht auf ein spezifisches Muster oder Genre festgelegt war. Manche Werke wirken zerstörerisch und radikal wie Francis Bacons *Study for Portrait of Henrietta Moraes*^[303], andere selbstbewusst, frontal und in sich ruhend wie das *Portrait de Rosabianca Skira*^[259] von Henri Matisse. Andere sind verspielt und humorvoll wie Sigmar Polkes Profilkopf^[288] oder zart und blumig wie Warhols Modeskizzen aus den frühen 1960er-Jahren. Und es gibt Werke von Wesselmann und Klein, die provokant den weiblichen Körper zur Schau stellen, und solche, die diese Sichtweise konterkarieren, wie jene von Michel Pagel oder Birgit Jürgenssen.

Zusammen mit den Frauenbildnissen, werden einzigartige Beispiele von Haute-Couture-Kleidern der frühen 1980er-Jahre ausgestellt. Sie sind in dieser Zeit für Heidi Horten maßgeschneidert worden und bis heute erhalten geblieben. Betrachtet man Kunst und Mode getrennt voneinander, so ergibt sich ein eindrucksvolles Konvolut zum Bild der Frau in der Kunst vom 18. Jahrhundert bis heute und eine Selektion von Kleidern, die vom erlesenen Geschmack, der feinen Handarbeit der Couturiers und vom explodierenden Farbspektrum der jeweiligen Zeit erzählen. Die Konzeption der Ausstellung basiert auf der Auswahl der Kunst und stellt in acht Kapiteln unterschiedliche Aspekte vom Bild der Frau und deren Darstellbarkeit vor. Neben Fotografien der Sammlerin selbst, befasst sich der Auftakt mit Glamour, Filmstars und Society, daneben reihen sich Highlights der klassischen Moderne, die erkennen lassen, dass Mode als neues Phänomen der Avantgarde betrachtet wurde. Eindrucklichen intimen Porträts, in denen sich die Introspektion von Frauen abzeichnet, stehen großformatige Werke gegenüber, die durch Struktur, Material und Ausführung, das Ringen um persönlichen Ausdruck und die Vielschichtigkeit von Frauenschicksalen widerspiegeln. Darüber hinaus erzählen Accessoires vom Modebewusstsein, pointieren Konturen oder stellen sich den gängigen Vorstellungen in die Quere.

Kunst und Mode werden assoziativ miteinander in Beziehung gesetzt. So schimmert das bronzefarbene Dior-Kleid ähnlich wie Schuhe und Haarfarbe auf Kees van Dongens *Commedia (Montparnasse Blues)*.^[079] Die Robe wird zu einer Art Rufzeichen, zu einem Fingerzeig, der die besondere Art der

8 *How to Marry a Millionaire* (1953), eine Filmkomödie in der Regie von Jean Negulesco, in der drei Mannequins die Absicht haben, sich einen reichen Mann zu angeln, sich aber am Ende für die Liebe entscheiden.

Darstellung der Neuen Frau der 1920er-Jahre hervorhebt. Die Patchwork-Robe nach einem Matisse-Motiv aus Samt und Seide von Yves Saint Laurent hat wenig mit der Darstellung der Frau am Fenster in *Jeune femme à la fenêtre, robe rayée bleue*^[075] zu tun, verbindet sich vielmehr mit Egon Schieles Bildnis *Wally Neuzzi*^[071] von 1912. Das beeindruckende Kleid referiert so gesehen mehr auf eine Epoche als auf ein einziges Gemälde.

Darüber hinaus zeigt sich, dass es so etwas wie spezifische farbliche Stimmungen gibt, die die Sammlerin in Kunst und Mode inspirierend gefunden hat. In beiden Bereichen hat Heidi Horten auf kräftige Farben gesetzt. Doch neben solchen Gegenüberstellungen gibt es auch blumige, zarte Stoffe, die sich visuell mit Zeichnungen von Roy Lichtenstein^[207] und Warhol verbinden, oder Accessoires von Sylvie Fleury, die ironisch den Kult um die Mode vor Augen führen.^[224–227]

Die auf den Körper zugeschnittenen Kleider sind einmalig und das Persönlichste, was wir von Heidi Horten zeigen und präsentieren können. Wie sie in ihnen gewirkt haben könnte, welche Ausstrahlung sie hatte, wie die Roben den Gang beeinflussten oder welche Haltung in solchen Kleidern angenommen werden musste, zeigt sich in der Videoarbeit, die Arthur Arbesser zusammen mit Rosa Lisa Di Natale entwickelt hat. Der Film wird auf eine weiße textile Wand des Museums projiziert. Es verbinden sich auf subtile Art und Weise die Visionen von Kunst und Mode der Sammlerin.

Die facettenreiche Ausstellung *LOOK* spielt im Titel auf den Stil in Kunst und Mode an, versteht sich aber auch als Einladung, Aspekte einer Sammlung auf eine sinnliche Art und Weise zu entdecken. Im Begleitbuch wollen wir die Hintergründe beleuchten und zugleich die sinnliche Wahrnehmung lebendig halten.





MEARI

IL MITO DI UN'EM

Zwischen Glamour und Zerbrechlichkeit

Andy Warhols Frauenbilder in der Heidi Horten Collection

Christiane Kuhlmann

Mit dem Begriff Glamour assoziieren wir Glanz und Zauber, Eleganz, Schönheit und raffinierte Inszenierung. Er wird im Zusammenhang mit Prominenz verwendet, vermittelt etwas Ungreifbares und spielt mit der Vorstellung von Unsterblichkeit. Der Star ist eine Erfindung des 20. Jahrhunderts. Er ist in der Realität verankert, nahbar, vielleicht sogar eine wenig tugendhafte Person, über die viel Privates und Intimes in der Öffentlichkeit bekannt ist – entweder weil es ungewollt preisgegeben oder bewusst lanciert wurde. Die Starfigur verkörpert ein Image, das ihr durch die Medien, vom Film oder auch vom Kunstmarkt zugeschrieben wird. Der Kult um den Star nimmt mit dem Aufstieg Hollywoods zu und wird zum Inbegriff der amerikanischen Filmindustrie.¹

Das erste Kapitel der Ausstellung kreist um Stars und Glamour in der Kunst – ein Themenbereich, der in der Heidi Horten Collection vor allem durch ikonische Werke von Andy Warhol präsent ist. Bezeichnenderweise ist *Glamour* auch der Name des Magazins, für das Warhol 1949 seine ersten Aufträge als Illustrator bekam. Die Beschäftigung mit Idolen der Leinwand fand parallel zu seiner eigenen Stilisierung statt. Er entwickelte zu dieser Zeit jenes Image, das wir noch heute im Kopf haben, wenn sein Name fällt: mit Lederjackett, hochhakigen Stiefeln, engen schwarzen Jeans, silbergrauer Perücke und Sonnenbrille. „Seit 1970 war Andy Warhol bereits der bekannteste Künstler der Welt seit Pablo Picasso – der Papst der Pop Art, der Hohepriester des Underground-Films, der Heilige Andreas der Medien, mit seinem silbernen Heiligenschein und seiner schwarzen Ledersoutane, berühmt, eben weil er berühmt war.“² Anfang der 1980er-Jahre schickte Warhol den Schauspieler Allen Midgette als Double zu Veranstaltungen, weil ihm das eigene Image lästig wurde. „Manchmal ist es für mich das höchste, heimzukommen, und meinen Andy-Anzug auszuziehen“, äußerte er sich Freunden gegenüber.³

Die Welt der Stars und des Glamours hat immer auch Schattenseiten. Durch seine eigenen Erfahrungen hatte Warhol ein feines Gespür für die Tragik und die enormen persönlichen Anstrengungen, die notwendig sind, um dem kreierte Ruf zu entsprechen. Er war eine zentrale Figur dieser Kultur und empfand große Empathie vor allem für die weiblichen Stars der Celebrity-Gesellschaft und des Films. Dieses Spektrum bildet sich in der Heidi Horten Collection mit ikonischen Darstellungen von Marilyn Monroe, Liz Taylor, Farah Diba Pahlavi, Jackie Kennedy und deren Schwester, der Schauspielerin Lee Radziwill, ab.

¹ „Ab den 30er Jahren durchliefen die Star-Figuren signifikante Veränderungen, indem sie sich mehr der Realität und dem Alltag annäherten. An die Stelle der unwirklichen und unnahbaren Schönheit des Filmstars im Stummfilm entwickelte sich ein Typus des Stars, der menschlicher war und weniger an kalte distanzierte Marmorstatuen erinnerte. Der fast körperlose Vamp wurde durch eine leibliche und sinnlichere Frauenfigur ersetzt. [...] Mit dem Phänomen dieser lebensnäheren Stars verbunden war das Interesse an deren Privatleben, die nun für die Öffentlichkeit aufbereitet und in den Massenblättern illustriert und besprochen wurden, was zur Steigerung ihres Ruhms beitrug. Die Kontinuität zwischen inner- und außerfilmischen Images wurde zu einem wesentlichen Merkmal der klassischen Hollywoodstars, der als Markenname fungierte und den Filmerfolg garantieren sollte.“ Stephanie Rugel, *Mode als Mittel der Selbstinszenierung und im künstlerischen Werk am Beispiel von Andy Warhol*, Saarbrücken 2011, S. 31.

Die Marilyn-Porträts sind sicher die populärsten in diesem Konvolut.^[039, 041] Die ersten entstanden kurz nach dem Selbstmord der Schauspielerin am 5. August 1962, der die Welt erschütterte und dem Künstler offenbar sehr nah ging. In beinahe obsessiver Getriebenheit entstanden innerhalb weniger Monate rund vierzig Bilder. Erst nach ihrem bestürzenden Ableben, so die Filmwissenschaftlerin Michaela Krützen, sei Monroe zur mythischen Ikone geworden: „Galt sie zu ihren Lebzeiten als Sexsymbol, so verkörpert sie heute darüber hinaus das Star-Sein an sich, ist gewissermaßen zum Inbegriff des Filmstars geworden.“⁴ Warhols Werke haben daran einen großen Anteil.

Die Fotografie, die Warhol für seine Marilyn-Serien verwendete, ist anonym, wird aber dem Studiofotografen Eugene Kornman zugeschrieben. Er war für die Werbeabteilung von 20th Century Fox und 1953 für die Kampagne des Films *Niagara* tätig. Fotografische Porträts, vor allem Studioporträts wie dieses, sind ein Zusammenspiel mehrerer Aspekte und Personen. In dieser konkreten Aufnahme kreuzen sich das Bild von Norma Jeane Baker, so Monroes Geburtsname, die Marilyn spielt; jenes der Schauspielerin Marilyn Monroe, die die Rolle der Rose Loomis in *Niagara* spielt; und die Vorstellung des Fotografen Kornman, der die Konventionen der Glamourfotografie dieser Zeit anwendete, um neugierige Besucher*innen ins Kino zu locken. Warhols Appropriation, seine neue künstlerische Verwendung des Werbefotos, ließ etwas entstehen, was heute eines der bekanntesten Bildnisse des 20. Jahrhunderts ist. „Marilyns Karriere post mortem ist ein exemplarischer Fall für das retroaktive Wirken der Superstar-Maschinerie: Ein relativ kleiner Kanon an Bildern [...] wurde in die Medien der visuellen Zirkulation geschleust und erlebt bis zum heutigen Tag ein endloses Recycling.“⁵ In seiner Monroe-Biografie berichtete Anthony Summers, dass die Schauspielerin manchmal von den Kolleg*innen in den Filmstudios nicht erkannt wurde, weil sie die Fähigkeit besessen habe, ihre Marilyn-Persönlichkeit an- und auszuschalten.⁶ Diese Eigenschaft muss Warhol erkannt und fasziniert haben. Jüngst wurde im Auktionshaus Christie's in New York *Shot Sage Blue Marilyn* (1964), dem ebenfalls das Werbefoto von 1953 zugrunde liegt, als das bislang teuerste Werk des 20. Jahrhunderts versteigert. Die schrille Farbigkeit der frühen Siebdrucke überhöht das Porträt der Filmdiva, der geöffnete Mund wird durch eine zusätzliche Linie betont, der gemalte Schönheitsfleck sticht hervor, der knallige Lidschatten ver-

leiht dem Blick eine noch größere Schwere und Laszivität, die Haare gleichen einem Nimbus – Warhol glorifizierte das Marilyn-Image bis zum Maximum.

Die Marilyn-Arbeiten der Heidi Horten Collection sind gut 15 Jahre später entstanden und stellen eine doppelte Aneignung der Werbefotografie von 1953 und von Warhols eigener Bildfindung der 1960er-Jahre dar. Die kolorierten Porträts ähneln fotografischen Negativstreifen, die sich wie in einer Endlosschleife zu wiederholen scheinen. Marilyn ist nicht mehr die singuläre, glamouröse Filmdiva, sondern wird wie ein industriell vervielfältigtes Bildprodukt aufgefasst und reproduziert. Dabei reanimiert Warhol mit diesen Multiporträts die Arbeiten, die ihn selbst berühmt gemacht haben und die in gewisser Weise mit seinem eigenen Leben, seiner Geschichte, seiner Karriere und seinem persönlichen Image und Mythos verbunden sind.

Das Prinzip der Überlagerung charakterisiert auch die Arbeit *Liz as Cleopatra*.^[043] Zu sehen ist die Schauspielerin Liz Taylor in einer ihrer großen Filmrollen, allerdings nicht als stilisiertes Einzelporträt, sondern in der Form mehrfach überlagertes fotografischer Abzüge. Durch die blaue Farbigkeit erinnern sie an die Frühzeit des Mediums, an Cyanotypien, ein fotografisches Kopierverfahren, das auch als Blaupause bezeichnet wird und in der Architektur und bei Konstruktionszeichnungen verwendet wurde. Die technische Reproduzierbarkeit von Kunstwerken bedeutete für Walter Benjamin bekanntermaßen einen Verlust der Aura des Originals. Bei Warhol hingegen gewinnen die Werke trotz ihrer technischen Herkunft eine neue, veränderte Authentizität. Sie entwickeln eine eigene Aura, indem sie den Kult um das Image und seine medialen Strategien mitthematisieren. Für die Porträts von Lee Radziwill^[044, 045] und Farah Diba^[046-049] verwendete Warhol keine medial verbreiteten und reproduzierten Bilder, sondern fotografierte die Frauen selbst – so auch bei den beiden Polaroids von 1976 im Besitz der Heidi Horten Collection, die Farah Diba Pahlavi zeigen. Diese Porträts unterscheiden sich von den anderen Glamour-Bildern der Sammlung, als dass sie von Intimität zeugen und persönliche Nähe suggerieren.

Glamour und Starkult gehen bei Warhol einher mit Vorstellungen von Vergänglichkeit und Desaster. Besonders eindrücklich zeigen das die Arbeiten zu Jackie Kennedy, die er variationsreich als lächelnde First Lady vor dem Attentat auf ihren Ehemann und als trauernde Witwe danach zeigt. Warhol benutzt publiziertes Pressematerial, stellt Momente gegen-

2 Ebd., S. 62.

3 Ebd., S. 43.

4 Michaela Krützen, „Madonna ist Marilyn ist Marlene ist Evita ist Diana ist Mummy ist Cowgirl ist - Madonna“, in: Wolfgang Ullrich, Sabine Schirde-wahn (Hg.), *Stars. Annäherungen an ein Phänomen*, Frankfurt am Main 2002, S. 62–104, hier S. 70.

5 Thomas Mießgang, „Marilyn Monroe. Die Mediatrix und die Kunst“, in: Ingrid Brugger, Gerald Matt, u. a. (Hg.), *Superstars. Das Prinzip Prominenz von Warhol bis Madonna*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Wien, BA-CA Kunstforum Wien, Ostfildern-Ruit 2005, S. 124–145, hier S. 129.

6 George Porcari, *Who Shot Marilyn? Photography, Film and Andy Warhol's Silkscreens of Marilyn Monroe*, 2015, Online Version: <http://www.lightmonkey.net/who-shot-marilyn>, letzter Abruf 22.8.2022.

über, kreiert Tableaus und Einzelbilder und entwickelt damit eine neue Art der Historienmalerei im medialen Zeitalter. Warhols Siebdrucke von Marilyn Monroe, Jackie Kennedy oder Elizabeth Taylor zeigen nicht nur den Kult um diese Frauen, sondern zeugen auch von der Zerbrechlichkeit der konstruierten Images.

Der britische Künstler Douglas Gordon bezieht sich auf Warhols glamouröse Frauenbildnisse und greift zudem eine Anekdote um die Marilyn-Siebdrucke auf: Die Aktionskünstlerin Dorothy Podber hatte 1964 in Warhols New Yorker Studio The Factory auf die Bilder geschossen. Die Einschusslöcher werden in Gordons Darstellung von Jackie Kennedy^[059] zu großen Brandlöchern, durch die ein dahinterliegender Spiegel erkennbar wird. Er thematisiert damit nicht nur das Image, sondern auch dessen Abgleich mit der Realität und das Zerplatzen von allzu traumhaften Vorstellungen über die Funktion des Stars als Identifikationsfigur einer ganzen Generation. „Die Leute hatten die Gewohnheit, mich als eine Art Spiegel zu sehen und nicht als Mensch“, soll Marilyn Monroe einmal gesagt haben.⁷ Trotz der offensichtlichen Zerstörung hat Gordons Werk eine starke Präsenz, die vorrangig darauf basiert, dass sowohl die Ereignisse um die medialen Bilder als auch Warhols Aneignung und Transformation Teil unseres kollektiven Bildgedächtnisses sind.

Auch bei den Decollagen von Mimmo Rotella^[053] ist dieses Phänomen zu erkennen. Er übertrug Anfang der 1960er-Jahre Werbe- und Filmplakate auf Leinwände, benutzte also ähnliche Bildquellen wie Warhol. Im Gegensatz zu Warhols glorifizierender Darstellungsweise reißt Rotella Teile der Plakate wieder ab und dekonstruiert damit auf ganz materieller Ebene die sorgsam geschaffenen Images der Stars. Er bildet somit eine Gegenposition zur amerikanischen Pop-Art. Der ursprüngliche Plakattext „La storia di una delle donne più belle del nostro tempo“ – die Geschichte einer der schönsten Frauen unserer Zeit – kommt unter den Lagen von Papier in Rotellas Arbeit der Heidi Horten Collection von 1963 nur verstümmelt zum Vorschein – und liest sich in dieser Form ganz anders als Warhols Hymnen auf die Glamourfrauen der 1960er-Jahre.

7 Marilyn Monroe, *Meine Story*, Frankfurt am Main 1980, S. 52, zitiert nach Matt Wrbcian, „Hold Close our Fallen Star. Warhols Marilyn-Monroe-Maquette“, in: Nina Schleif (Hg.), *Reading Andy Warhol*, Ausst.-Kat. Museum Brandhorst, München, Ostfildern 2013, S. 186–201, hier S. 189. Wrbcian, leitender Archivar des Andy Warhol Museums in Pittsburgh, zweifelt in seinem Aufsatz den Wahrheitsgehalt von *Meine Story* an, zieht die Publikation aber dennoch als Quelle zu Monroes Privatleben heran.









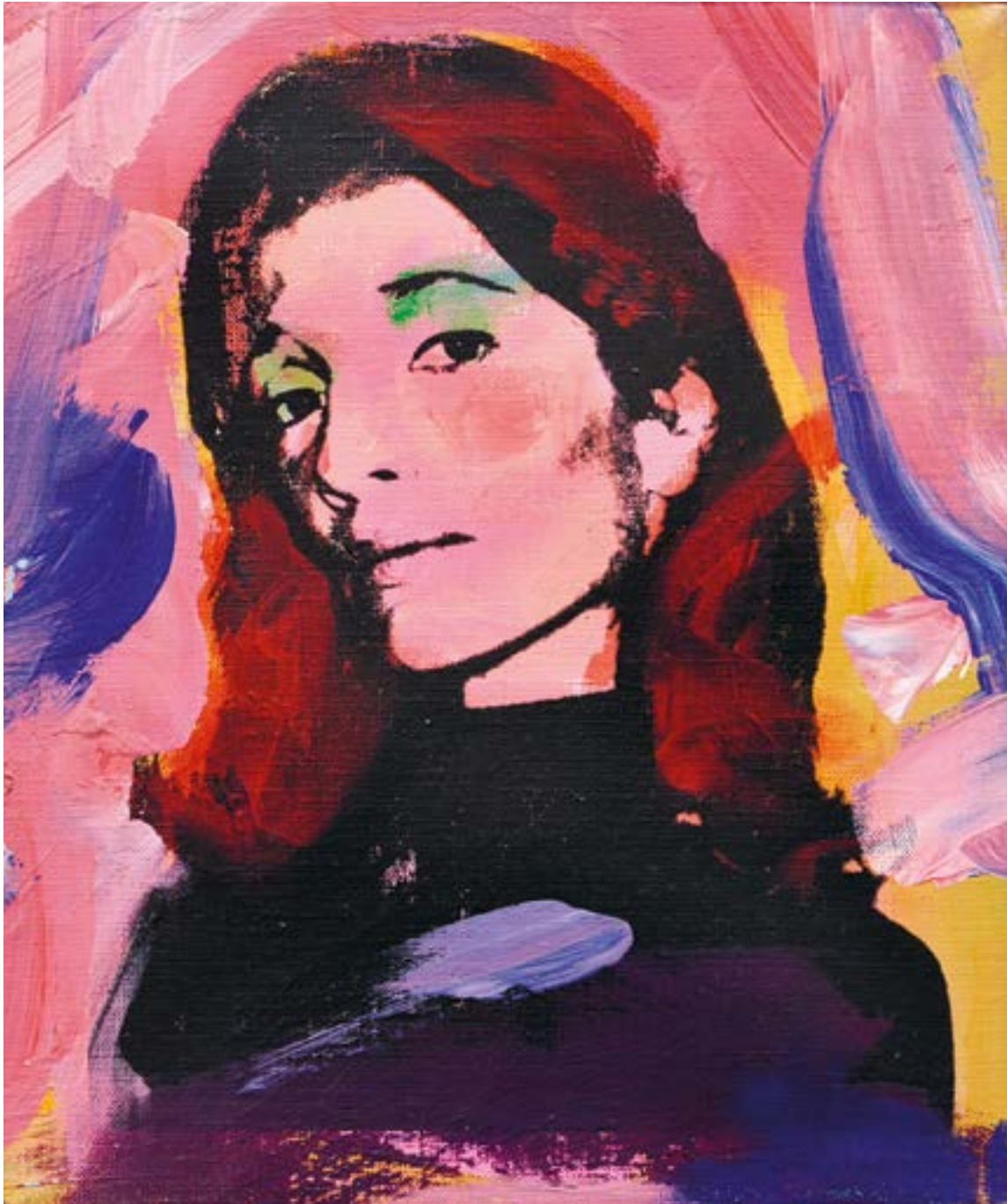


Andy Warhol, *Nine Multicolored Marylins (Reversal Series)*, 1979–86, Acrylfarbe und Siebdruck auf Leinwand, 137,8 × 106,1 cm



















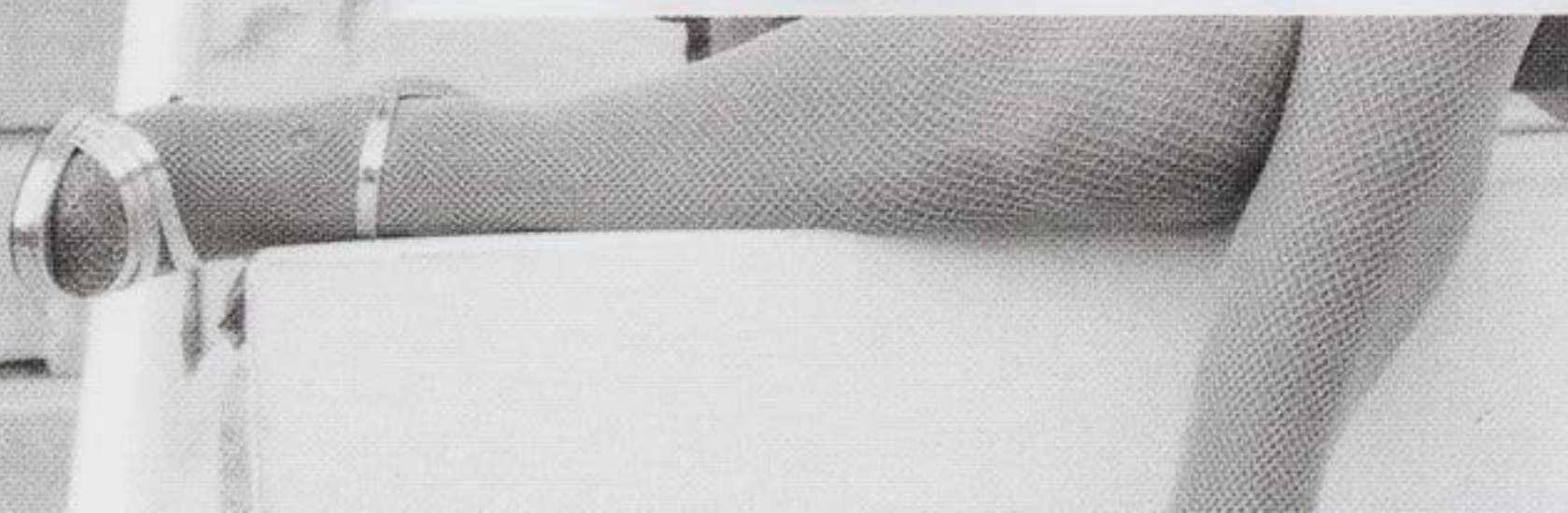










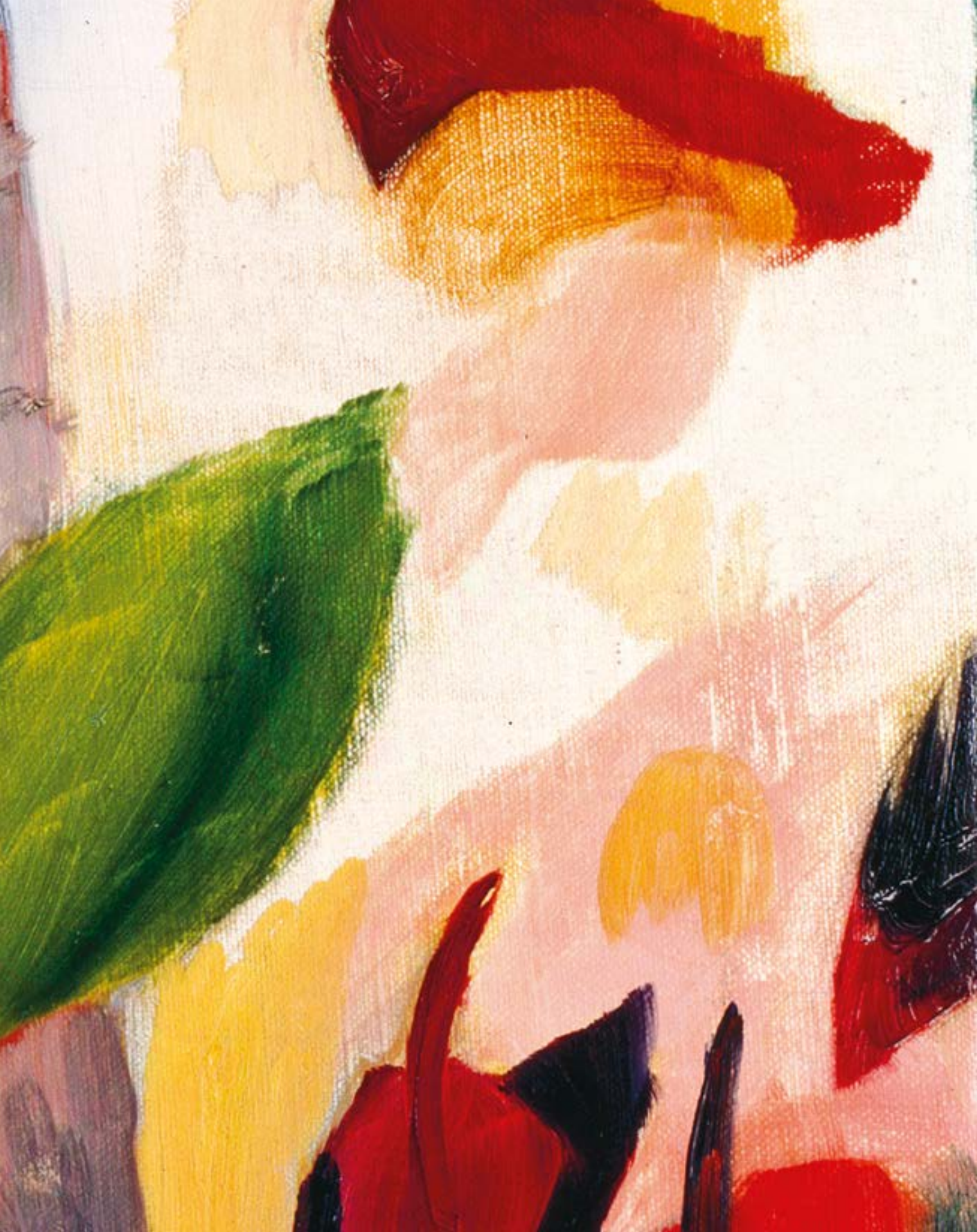












Neue Frauen – Neue Mode

Mode und Moderne in der Heidi Horten Collection

Christiane Kuhlmann

Die Moderne ist eine zum Ende des 19. Jahrhunderts in Bewegung geratene Epoche – Mobilität und Beschleunigung sind die Schlagworte der Zeit. Mit den avantgardistischen, Goldenen 1920er-Jahren nimmt sie Fahrt auf und endet mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs. Dazwischen liegen nicht nur radikale politische und gesellschaftliche Reformen und Umbrüche, sondern auch künstlerische, wissenschaftliche und vor allem wirtschaftliche Erneuerungen und Entwicklungen. Es entstehen neue Wirtschaftsstandorte und damit auch kosmopolitische Städte in Europa, in denen die Menschen neue Berufe ausüben, neue Techniken und Maschinen anwenden, was dazu führt, dass sich die gesellschaftlichen Ordnungen und Schichten verändern. Tradierte Rollenvorstellungen sind aufgebrochen, vor allem die von Frauen: In einzelnen Schritten wurden ihnen durch die aufkommende Frauenbewegung die für die Männerwelt geltenden Rechte auf Bildung und Mitsprache eingeräumt.

1918 ist in Österreich das allgemeine Frauenwahlrecht eingeführt worden, aber erst zwei Jahre später wurden Frauen auch für eine künstlerische Ausbildung an der Akademie der bildenden Künste Wien zugelassen; zuvor war eine Ausbildung an der Kunstgewerbeschule seit der Jahrhundertwende möglich. Ebenso durften sie in einzelnen Fakultäten bereits seit 1897 studieren, ähnlich wie im Deutschen Reich. Die Teilnahme am öffentlichen, sozialen und kulturellen Leben ließ neue weibliche Rollen zu, die sich gänzlich von den tradierten Vorstellungen abwendeten und sich zum Bild der *Neuen Frau* entwickelten. Hinter diesem Schlagwort verbarg sich eine Vielfalt neuer Formen von Weiblichkeit – vom kessenen Girl mit Bubikopf zum naiven Flapper mit Lockenmähne, über die knabenhafte Garçonne bis zum betörenden Vamp. Alles *Schön & Schick*, wie eine Revue von Herman Haller im Berliner Admiralspalast 1928 hieß, die mit dem Bild der *Neuen Frau* auf den Plakaten beworben wurde.

Diese neuen Frauen behaupteten sich selbstbewusst, wurden unabhängig von der Zustimmung ihrer Väter und Ehemänner und hatten ihr eigenes Ein- und Auskommen. Mit diesem neuen Typus Frau änderte sich auch die Art und Weise, wie sie sich kleideten, entstanden entsprechende Moden, die dieses autonome Erscheinungsbild unterstrichen oder vielleicht sogar erst lesbar machten. Bereits Honoré de Balzac hatte 1830 geschrieben: „Die Toilette! ist der Ausdruck der Gesellschaft“² und weiter „Die Toilette hat weniger zu tun mit den Kleidungsstücken an sich als mit einer gewissen Art sie zu tragen.“³

¹ Der Begriff leitet sich aus dem Französischen ab und beschrieb im 19. Jahrhundert den Vorgang des Ankleidens, des Frisierens und Schminkens der Hofdamen.

² Honoré de Balzac, „Physiologie des eleganten Lebens: Über die Toilette in allen ihren Teilen“, 1830, zitiert nach: Barbara Vinken, *Die Blumen der Mode. Klassische und neue Texte zur Philosophie der Mode*, Stuttgart 2016, S. 60–69, hier S. 62.

³ Ebd., S. 66.

Die Heidi Horten Collection besitzt einige Werke aus dieser Phase des Aufbruchs, an denen der Wandel des Frauenbildes in der Zeit der Moderne besonders anschaulich wird. Das früheste Gemälde in diesem Kapitel ist die *Hochzeitsreisende*^[067] von Lyonel Feininger von 1908. Es ist anzunehmen, dass es sich um ein Selbstporträt des Malers mit der Künstlerin Julia Berg handelt, die er in diesem Jahr geheiratet hat. Das Bild zeigt ein Paar, das sich gegenseitig unterhakt und schwungvoll auf ein Haus zuschreitet. Vermutlich ist es das Wohnhaus in Berlin-Zehlendorf, in dem die Familie wohnte, bis Feininger 1919 als Leiter der grafischen Werkstätten ans Bauhaus in Weimar berufen wurde. Die Frau und der Mann sind nur von hinten zu sehen und ihre Silhouetten gehen ineinander über. Es scheint, als würde sich das Künstlerpaar gegenseitig stützen. Die Ausgewogenheit drückt sich aber nicht allein in der Haltung aus, sondern vor allem in ihrer Kleidung. Die Farben ihrer langen Mäntel in Rot und Weiß betonen ihre Unterschiedlichkeit, ihre Silhouetten hingegen ergeben ein Ganzes, sind nicht zu trennen. Die Mäntel haben denselben schmalen Schnitt. Interessant ist, dass der Mantel der kleineren Person, offensichtlich der Braut, hinten zwei Knöpfe hat wie bei einem Herrenfrack, während es so aussieht, als würde der Bräutigam eine Damenhandtasche quer über der Schulter tragen. Die Hosen des Mannes haben etwas verspielt Weibliches, während der Schnitt des knöchellangen Damenrocks diffus bleibt. Attribute, die in der Regel als typisch weiblich oder männlich gelesen werden, haben offenbar für das Brautpaar keine Bedeutung. Die Kleidung, die gleiche Art von Hüten und die Kurzhaarschnitte beider Personen zeugen von einem modernen Rollenverständnis von Frau und Mann. Es ist ein emanzipiertes Paar, das Feininger hier nachzeichnet, Avantgardisten im wahrsten Sinne des Wortes, denen die Betrachter*innen förmlich folgen können. In einem Doppelporträt des Fotografen Andreas Feininger, ihrem gemeinsamen Sohn, von 1931 werden sie von vorne gezeigt. Sie tragen dieselben weißen Hemdkragen und Westen, Julia mit einer knabenhaften Garçonne-Frisur und einer Schleife anstelle einer Krawatte. Mehr als zwanzig Jahre liegen zwischen den beiden Bildern. Das belegt, dass die Art des Kleidens des Brautpaares keine modische Aufmachung war, sondern Ausdruck ihres Lebensstils, mit dem sie schon sehr früh sehr modern waren, vor dem Ersten Weltkrieg, vor der Weimarer Republik und vor den fashionablen 1920er-Jahren.

Im Vergleich dazu wirkt das Gemälde *Zwei Frauen vor dem Hutladen*^[069] von August Macke fast konservativ, obwohl

es fünf Jahre nach der *Hochzeitsreisenden* entstanden ist. Es ist ein harmonisches Bild und strahlt einen regelrecht an, was typisch ist für die Werke, die Macke in Hilterfingen am Thunersee in der Schweiz malte. Vom Herbst 1913 bis zum Frühjahr 1914 lebte Macke mit seiner Familie dort und es entstanden einige seiner Hauptwerke, zu denen das Gemälde aus der Heidi Horten Collection zählt.⁴ Macke wird vor allem mit dem *Blauen Reiter* in Verbindung gebracht, obwohl er eher nur ein assoziiertes Mitglied der Münchner Künstlergruppe um Franz Marc und Wassily Kandinsky war. Sie hatten ihn eingeladen, sich an Ausstellungen und auch an der Gestaltung und Ausformulierung des Almanachs zu beteiligen. Im Jahr 1912 lernte Macke Robert Delaunay kennen, dessen Einfluss in den rhythmisch gegliederten, durch Licht und Farbe bewegten Bildern beim *Hutladen* deutlich zu erkennen ist. Die beiden Frauen im Bild, werden durch ihre farbigen Kleider, die sich gegeneinander absetzen, definiert. Zu sehen sind keine Details, sie sind als reine, wenig differenzierte Farbflächen angelegt, trotzdem lassen sich durch die Art ihrer Haltung Eleganz und Stil nachempfinden. Sie tragen Hut und verspielte, mit Schleifen versehene Stockschirme. Die Hüte in der Auslage des Geschäfts wirken kess, mit langen Federn und auffälligen Farben. Der neue Stil, die Extravaganz der 1920er-Jahre, wirft offenbar seinen Schatten voraus. Im Gegensatz zu Feininger zeigt sich in Mackes Arbeit eine kleinstädtische Atmosphäre statt eines großen Mehrfamilienhauses, Kirchtürme überragen die Wohnhäuser, ein weiter Himmel und Berge im Hintergrund zeugen von einer ruhigen Idylle. Was aber auch auffällt ist, dass Macke nicht spezifische Damen malt, sondern Typen, deren Gesichter nicht ausformuliert sind. Und er zeigt Aspekte einer Lebenshaltung, zu der das Flanieren gehört, der Schaufensterbummel, und damit ein bestimmter Gesellschaftsstil. Das Schaufenster ist der Blick in die Zukunft der Mode und steht im übertragenen Sinne für ein modernes, städtisches Leben, wie es Walter Benjamin in seinem letzten großen, unvollendeten Projekt *Das Passagen-Werk* beschrieb. Macke erfasst noch tradierte Muster, in denen die Frauen sich für die Mode interessieren, aber nicht leben, während der dunkel gekleidete Mann mit Hut und Kleinkind an der Hand auf der anderen Straßenseite die Auslagen in einem Büchergeschäft betrachtet. Die Moderne ist in dieser Welt erst zaghaft angekommen und weniger durch die Motive, als durch die Malerei selbst abzulesen.

Das zentrale Bild dieser Sektion ist die um 1925 entstandene *Comedia (Montparnasse Blues)*^[079] von Kees van

4 Rosel Gollek, „Macke, August“, in: *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 15 (1987), S. 617–618, <https://www.deutsche-biographie.de/sfz55453.html#ndbcontent>, letzter Abruf 4.8.2022.

Dongen. Er startete seine Karriere als Zeichner für niederländische Zeitschriften und Magazine, bevor er 1899 nach Paris zog. Aus dem sozialkritischen Illustrator wurde ein gefeierter Künstler des Fauvismus, einer Avantgarde-Bewegung der Moderne, zu der auch Henri Matisse, Maurice de Vlaminck oder Raoul Dufy gehörten und die ebenfalls in der Heidi Horten Collection vertreten sind. Van Dongen machte nicht nur wegen seiner zeitgenössischen Verwendung von Farbe, Lack und elektrischem Licht von sich reden, sondern auch wegen seines Lebensstils. Zu seinen rauschenden Atelierpartys in den 1920er- und 1930er-Jahren kamen Filmstars, bekannte Politiker und berühmte Künstler*innen. Was Andy Warhol für das New York der 1960er-, war Van Dongen für Paris der 1920er-Jahre: ein Society-Künstler und Bohemien. Eng verbunden war er mit dem Modedesigner Paul Poiret. Dieser gilt als derjenige, der die Frau vom Korsett befreite. Dessen Kleider hatten reduzierte, klare Formen, die nicht via Schnittmuster entstanden, sondern direkt dem Körper angepasst wurden. Van Dongens *Comedia* steht für alles, was unter dem Begriff der *Roaring Twenties* vorstellbar ist: Kunstseidene Mädchen⁵, wohlhabende Herren der gehobenen Gesellschaft mit Monokel und Zylinder und Beamte in grauen Anzügen, die sich hocharbeiten wollen. Die beiden Frauen mit Kurzhaarfrisur, selbstbewusst und hochgestreckt dargestellt, versinnbildlichen idealtypisch die Neue Frau der Zeit. Schwer zu sagen ist, ob sie halb an- oder ausgezogen sind und auch sie bedienen sich mit dem Stock eines männlichen Accessoires, wie es schon 17 Jahre früher bei Feininger angedeutet wurde. Van Dongen hat oftmals mit Modellen aus Poirets Atelier gearbeitet und dessen Kleider zur Vorlage genommen – eine mögliche Erklärung dafür, warum der Couturier Erstbesitzer dieses Bildes war. Die Kooperation und der Austausch zwischen Maler und Designer gingen so weit, dass sie zusammen eine Broschüre für das mondäne Seebad Deauville in der Normandie gestalteten, mit Poirets Texten und Van Dongens Illustrationen von jungen Frauen am Strand. Dieser Frauen-Typus, jung, sportlich, unbekümmert und ungebunden, der hier als Sinnbild des modernen Lebens der 1930er-Jahre gilt, wird in den weiteren Arbeiten dieses Ausstellungskapitels fortgeführt. Karl Hofers *Mädchen am Strand*^[081] von 1952 und Alex Katz' Arbeiten *Wading* und *Two Women on Beach*^[082, 083] von 2002. Fünfzig Jahre liegen zwischen diesen beiden Arbeiten. Hofers Gemälde entstand in der Zeit des sogenannten Bilderstreits, bei dem mit Vehemenz diskutiert wurde, welche Richtung die Kunst im Nachkriegsdeutschland

einzuschlagen hätte: gegenständlich oder abstrakt? Karl Hofer, Direktor der Berliner Hochschule für Bildende Künste (heute Universität der Künste), sprach sich für den Mut zum Unmodernen⁶ und gegen eine dominante Rolle der Abstraktion aus.

Katz' künstlerische Anfänge liegen genau in jener Zeit. Seine flächigen, wenig ausmodulierten Porträts machten ihn im Umfeld der Abstrakten Expressionisten im New York der ausgehenden 1950er-Jahre zum Außenseiter, um ihn dann in den 1970er-Jahren als Vorläufer der Pop-Art anzuerkennen. Ihn interessiert das Gleichförmige, die Coolness und die Moden. Um diesen sicheren Malstil weiter zu vervollkommen, arbeitet der heute 95-jährige Katz mit Vorzeichnungen. Die Heidi Horten Collection ist im Besitz des Gemäldes *Wading* und der entsprechenden Zeichnung. Man erkennt im Vergleich der beiden Werke, wie der Künstler um die richtige, elegante Linie ringt. Hofers Ölgemälde hingegen ist in seinem Duktus vergleichbar mit der Skizze. Hier überlagern sich die umlaufenden Linien und die Farbflächen hinter den Figuren bilden bewegte, expressive Schatten. Das Gemälde wirkt wie das Ausloten zwischen real und abstrakt, ist wie ein visualisierter „Bilderstreit“ in sich. Gemeinsam ist beiden Künstlern, dass sie sich mit einem sinnlichen und selbstbewussten Frauenbild auseinandersetzen. Damit schließen beide Künstler an die Wahrnehmung von Weiblichkeit in der Moderne an, aktualisieren sie die jeweils eigenen, zeittypischen Merkmale.

⁵ In Anlehnung an den Titel *Das Kunstseidene Mädchen* des berühmten Romans von Irmgard Keun von 1932.

⁶ Karl Hofer in: *Der Tagesspiegel*, 25.02.1955, siehe: <http://www.karl-hofer.de/streit.php>, letzter Abruf 24.8.2022.





























Kees van Dongen, *Comedia (Montparnasse Blues)*, ca. 1925, Öl auf Leinwand, 101 × 81,5 cm









Alex Katz, *Two Women on Beach*, 2002, Kohle und rote Kreide auf braunem Papier, 213,4 × 167,6 cm









Körperbilder

Zwischen Anmut und Provokation

Christiane Kuhlmann

Darstellungen von nackten, vor allem weiblichen Körpern sind allgegenwärtig und haben trotz ihrer medialen Präsenz nichts an Anziehungskraft verloren. Sie werden bewundert, verboten und nicht immer herrscht Einigkeit darüber, was erlaubt ist und vor allem wo. Es ist manchmal nur ein schmaler Grat zwischen dem was als Kunst und was als Pornografie bezeichnet wird. Das Private und das Öffentliche machen einen gravierenden Unterschied aus. Der Framing-Effekt, die Rahmenbedingungen und der Kontext, in dem ein Bild präsentiert und wahrgenommen wird, führen zu unterschiedlichen Bewertungen. So haben sich zum Beispiel die Londoner Verkehrsbetriebe 2008 geweigert, das Plakat der Ausstellung *Lucas Cranach* in der Royal Academy of Arts in ihren Stationen aufzuhängen, auf dem die nackte Venus von 1532 aus dem Frankfurter Städel abgebildet war. Was im Museum als Meisterwerk gefeiert wird, kann außerhalb des kulturellen Kontextes irritieren, als anstößig gelten und gesellschaftliche Debatten auslösen. In den letzten Jahren wurden verstärkt Körper, Hautfarbe, Geschlecht, sexuelle Orientierung und damit Identität diskutiert und – vor allem mit den Mitteln der Kunst – einer Neubewertung unterzogen. Bilder, insbesondere Fotografien, die in den digitalen Medien geteilt und verbreitet werden, unterstreichen visuell die verschiedenen Argumentationen und Forderungen nach Auflösung tradierter Muster und Verhältnisse.

Der Begriff Akt meint die künstlerische Darstellung des nackten Körpers, oftmals als Vorstudie für Genre- oder Porträtbildnisse, und reicht bis in die Urgeschichte zurück. Prominentes Beispiel ist die *Venus von Willendorf*. Die 30 000 Jahre alte Statuette wurde 1908 entdeckt und befindet sich heute im Wiener Naturhistorischen Museum. Wie etwa in der westlichen, christlichen Kultur wurde der Akt zur Projektionsfläche religiöser, mythologischer oder historischer Ereignisse. Erst mit den 1960er-Jahren gibt es einen entscheidenden Wendepunkt in der Darstellung des weiblichen Aktes. Es sind nun die Künstlerinnen selbst, die sich mit der Repräsentation von Weiblichkeit und mit dem Körper als Objekt befassen. Entscheidender Faktor sind die Auswirkungen des Feminismus, welche die US-amerikanische Kuratorin Connie Butler als die bedeutendste internationale Bewegung der Nachkriegszeit bezeichnet.¹ Der nackte Frauenkörper wird aktiv als Material eingesetzt, etwa von Carolee Schneemann.² Er ist Subjekt und Objekt zugleich und positioniert die Frau in der Kunst vollkommen neu. Die Künstlerinnen heben stereotype

1 Connie Butler stellte 2007 die Ausstellung WACK! Art and the Feminist Revolution mit 500 Werken von mehr als 120 Künstlerinnen zusammen, die sowohl im PS1 des Museum of Modern Art in New York als auch in Los Angeles im Museum of Contemporary Art gezeigt wurde und auf beiden Seiten des Atlantiks für Furore sorgte.

2 In der Folge von Carolee Schneemann und als Gegenposition zu Yves Kleins Anthropometrien ist das Werk von Lili Renauld-Dewar zu sehen. Die Videoarbeit *Lady to Fox* (2018) ist einer der letzten Neuankäufe der Sammlerin Heidi Goëss-Horten und wurde in der Eröffnungsausstellung OPEN vom 2. Juni bis 2. Oktober 2022 gezeigt.

3 Das Gemälde befindet sich heute in der National Gallery of Art in Washington.

Weiblichkeitsposen auf und perturbieren nachhaltig den bis dato fast ausschließlich männlichen Blick auf den weiblichen Körper. Mit der jüngst entstandenen Debatte um LGBTQIA+, um Gender, Identität und sexuelle Orientierung, verändert sich diese Struktur noch einmal. Weiblich und Männlich werden sowohl gesellschaftspolitisch als auch in der Kunst als feststehende Kategorien hinterfragt.

In der Heidi Horten Collection befindet sich eine ganze Reihe von Aktbildern. Sie wurden Ende der 1990er- und zu Beginn der 2000er-Jahre erworben, in einer Zeit der intensivierte Sammlungstätigkeit, als bestimmte Konvolute wie Expressionismus ergänzt oder neue Bereiche erschlossen wurden, wie etwa die amerikanische Pop-Art. Es sind ausschließlich von Künstlern geschaffene Bildnisse, die dementsprechend einen männlichen Blick auf das Objekt Frau wiedergeben – fast typisch möchte man meinen; interessant ist allerdings, dass diese Werke von einer Frau ausgesucht und gesammelt wurden.

Dieses außergewöhnliche Konvolut erzählt anhand von Einzelbeispielen eine hundertjährige Geschichte des Genres. Seinen Anfang bildet der Rückenakt *Torse de femme*^[093] von Edgar Degas von 1886 und es reicht bis zu Tom Wesselmanns *Sitting Monica* von 1986.^[109]

„Torso einer Frau“ ist Beispiel für eine neue Annäherung an das Aktbildnis im 19. Jahrhundert, bei dem jegliche mythologische oder religiöse Hüllen fallen gelassen wurden und die vermeintlich natürliche Bewegung des nackten Frauenkörpers in den Mittelpunkt rückt. Die kleinformatige Zeichnung ist eine Studie zu Degas' Gruppenbild *Vier Tänzerinnen* (1899), die am Rand einer erleuchteten Bühne stehen.³ Die zweite Tänzerin von rechts entspricht mit ihrer Frisur und Armhaltung sehr genau der Studie der Heidi Horten Collection. Mehr als zehn Jahre liegen zwischen Papierarbeit und finaler Version, was zeigt, dass es sich hier um keine Umsetzung eines realen Moments handelt. Es ist vielmehr ein konstruiertes Gemälde, das aus Versatzstücken arrangiert wurde und das Degas' Spätwerk zuzurechnen ist. In jener Zeit zog sich der Maler aus der Öffentlichkeit zurück, arbeitete nicht mehr in der Pariser Oper oder während des Ballettunterrichts, sondern im Atelier, wo Modelle situative Posen nachstellten. Betrachtet man *Torse de femme* losgelöst vom späteren Ölgemälde, so sieht man eine Frau, die sich von ihrem Gegenüber abwendet. Diese Abkehr steht, anders als in der großen Komposition, die im Untertitel *En attendant l'entrée en scène*

heißt, nicht für eine letzte Dehnübung vor dem spannungsvoll erwarteten Auftritt, sondern wirkt aus heutiger Sicht wie eine Abwehrhaltung, um fremden, vielleicht auch voyeuristischen Blicken zu entkommen. Vergleichbar ist diese Haltung auch mit der kleinen Bronzefigur *Jeune fille se voilant les yeux* von Aristide Maillol.^[092]

Die Diskrepanz zwischen gesehen, angesehen werden und dem gesellschaftlichen Ansehen ist hier abzulesen. Nicht immer ist es gut für das Image einer Frau, wenn sie sich zeigt und posiert. Auf die Figur der Balletttänzerin trifft das im Besonderen zu. Ihre grazile Statur, ihre Aura und Anmutung stehen im wahrsten Sinne des Wortes im Rampenlicht, wodurch sie in damaliger Zeit wie alle Tänzerinnen den Ruf hatte sich zu prostituieren. Das Gleiche trifft auf die Modelle von Künstlern zu, deren Verhältnis selten unproblematisch, wohl aber vielfach ausbeuterisch war.⁴

Die Heidi Horten Collection ist im Besitz eines der berühmten Doppelwerke von Ernst Ludwig Kirchner, bei denen beide Seiten der Leinwand bemalt sind. Auf der Vorderseite ist *Weiblicher Akt mit Badezuber*^[091] zu sehen, 1912 in Berlin entstanden, auf der Rückseite *Weiblicher Akt lesend*^[086] von 1909, noch aus Kirchners Dresdner Zeit stammend. Das Berliner Bild zeigt eine schwer lesbare Raumsituation, die sich aber durch den Vergleich mit anderen Werken Kirchners als dessen Atelier herausstellt. Der zeltartige Mansardenraum war mit bestickten und bedruckten Stoffen, die Kirchner selbst entworfen hatte, ausgestattet. Die Motive nackter, tanzender Frauenfiguren, Masken und Ornamenten sollten dem Raum etwas Exotisches verleihen. Das üppige Dekor umschließt die knabenhafte Frau im Vordergrund, die modern, mit kurzen Haaren dabei ist, in einen Badezuber zu steigen. Schroffe, schraffierte Pinselstriche vermitteln eine gewisse Härte und lassen das Bild skizzenhaft erscheinen. Vorder- und Hintergrund gehen ineinander über oder, wenn man es anders ausdrücken will, das Modell passt sich dem Hintergrund an, ist verfangen in den vorgezeichneten Ideen des Künstlers.

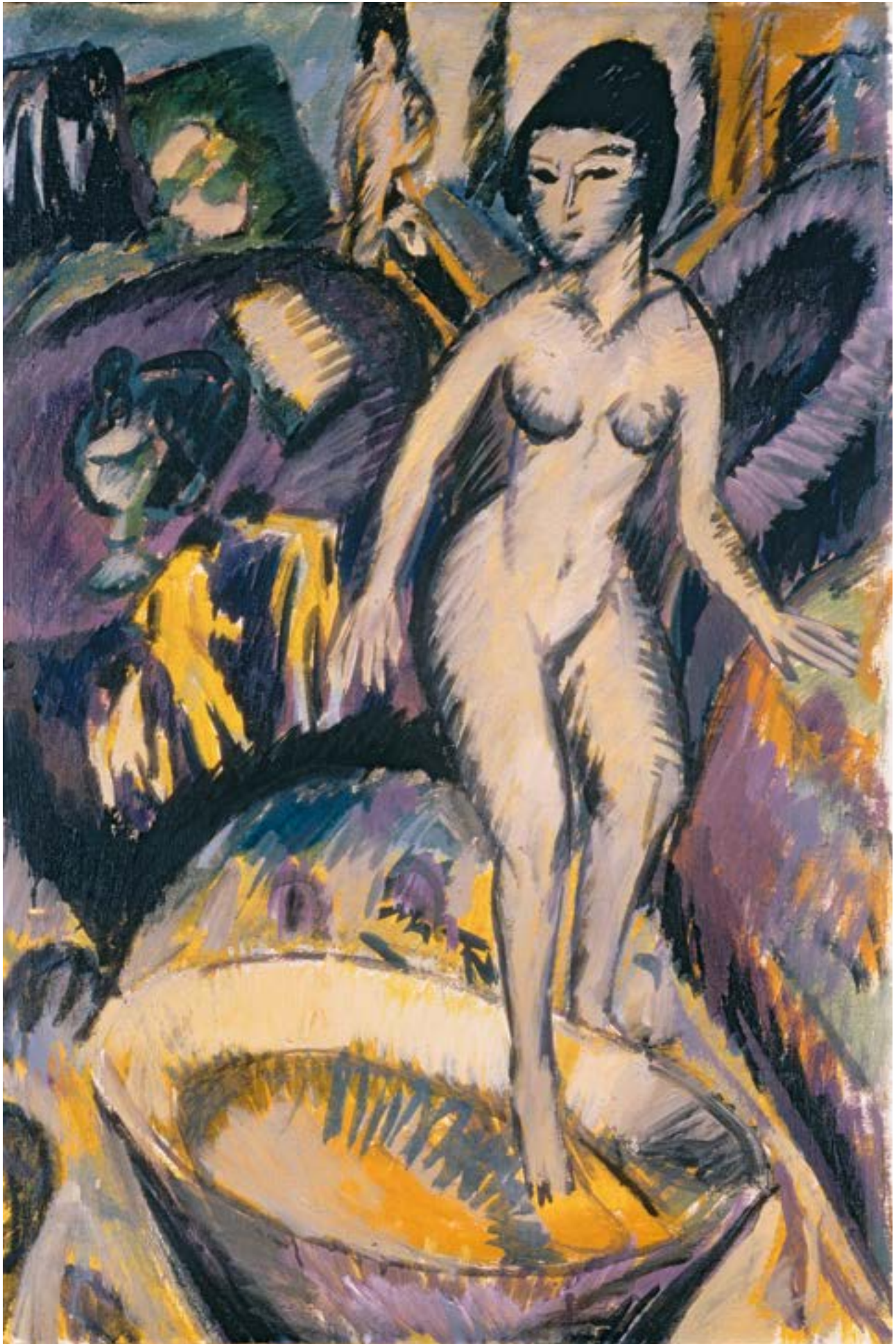
Schonungsloser als Yves Klein hat wohl kaum ein Künstler über das Verhältnis von Maler und Modell gesprochen: „Meine Modelle waren meine Pinsel.“⁵ Dabei bezog er sich auf die *Anthropometrien*, die er ab 1960 im Atelier oder als Performance vor Publikum entwickelte.^[105, 107] Der 1961 entstandene Film *Heartbeat of France* zeigt, wie der Künstler, in schwarzem Anzug, weißem Hemd, mit Fliege und Zigarette, von einer Stehleiter aus eine junge Frau dirigiert, die sich erst

4 Vgl. Kirchner und Nolde. Expressionismus Kolonialismus, Ausst.-Kat. SMK Kopenhagen, Stedelijk Museum Amsterdam, Brücke-Museum Berlin 2011. Während es vorwiegend um den deutschen Expressionismus vor dem Hintergrund des Kolonialismus ging, wird in diesem Zusammenhang auch allgemein das Machtverhältnis zwischen Maler und Modell untersucht. Siehe u. a. Einleitung von Dorte Aagesen und Beatrice von Bormann, S. 20–33, hier S. 30.

5 Sidra Stich, *Yves Klein*, Stuttgart, Ostfildern 1994, S. 172.

rhythmisch bewegend mit Farbe einschmiert und dann auf Papierbahnen an der Wand und auf dem Boden Abdrücke ihres nackten Körpers hinterlässt. Die Selbstinszenierung des Künstlers, die Choreografie des bildnerischen Aktes und damit die Instrumentalisierung des weiblichen Körpers lassen sich kaum voneinander trennen. Diese Werke stehen für eine spezifische Zeit, in der um die Visualisierung von Körper gerungen wurde. Klein bediente sich seiner Modelle, während sich Künstlerinnen wie Birgit Jürgenssen oder auch VALIE EXPORT mit ihren Performances und Arbeiten gegen jegliche Instrumentalisierung wandten und ihren Körper selbstbestimmt einsetzten.

Die Werke von Degas, Kirchner, Klein und Maillol verbindet der Aspekt der Bewegung, eine andere Gruppe von Aktbildnissen zeigt liegende Frauenfiguren. Etwa zeitgleich zu Klein begann Tom Wesselmann Ende der 1950er-Jahre mit kleinformatischen Collagen und Arbeiten auf Papier, die als Vorläuferinnen seiner berühmten Großformatserie *Great American Nude* anzusehen sind, so wie auch *Drawing for G.A.N. Nr. 93*^[100] der Heidi Horten Collection. Die kleine Zeichnung skizziert eine liegende Frau mit gespreizten Beinen, halterlosen Strümpfen und einem ekstatisch nach hinten geworfenen Kopf. Farblich provokativ hervorgehoben ist die rosa gezeichnete Vulva. Wesselmann bediente sich hier klischeehafter Bilder, die in der Kultur der Männermagazine immer noch kursieren. Innerhalb der amerikanischen Pop-Art galt er als eine Ausnahmeerscheinung. Während Warhol vor allem politische Sujets, Werbekampagnen und Glamourporträts künstlerisch umwidmete, war es für Wesselmann die Playboy-Kultur, der er sich zuwandte. Im Vergleich zu anderen Werken der Sammlung, wie Gustav Klimts *Liegender Halbakt nach rechts*^[095], *Modèle au Repos*^[098] von Moïse Kisling oder *Nu allongé*^[097] von Henri Matisse, erkennt man, dass Wesselmanns Motiv eine Tradition aufgriff, die mit dem Beginn der Moderne verstärkt sichtbar wurde. Es ist ein Sujet, das sich durch die Entwicklungen ab 1900, durch Reformbewegungen, Rationalisierung und aufkommenden Konsum in den Metropolen von jeglichen Allegorien emanzipiert hatte.



Ernst Ludwig Kirchner, *Weiblicher Akt mit Badezuber*, 1912 (verso: *Weiblicher Akt lesend*, 1909, S. 86/87), Öl auf Leinwand, 96,4 × 64,5 cm

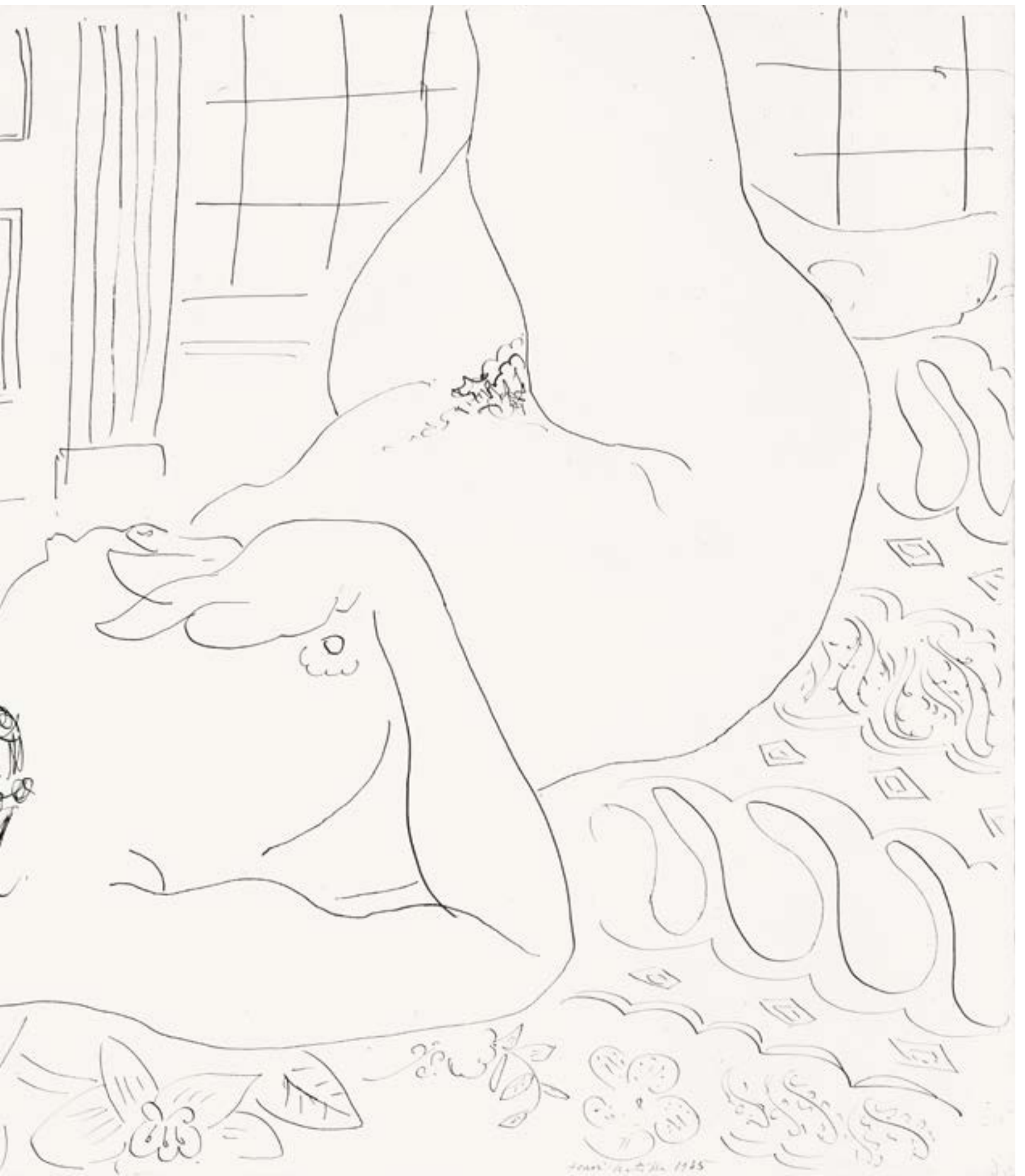












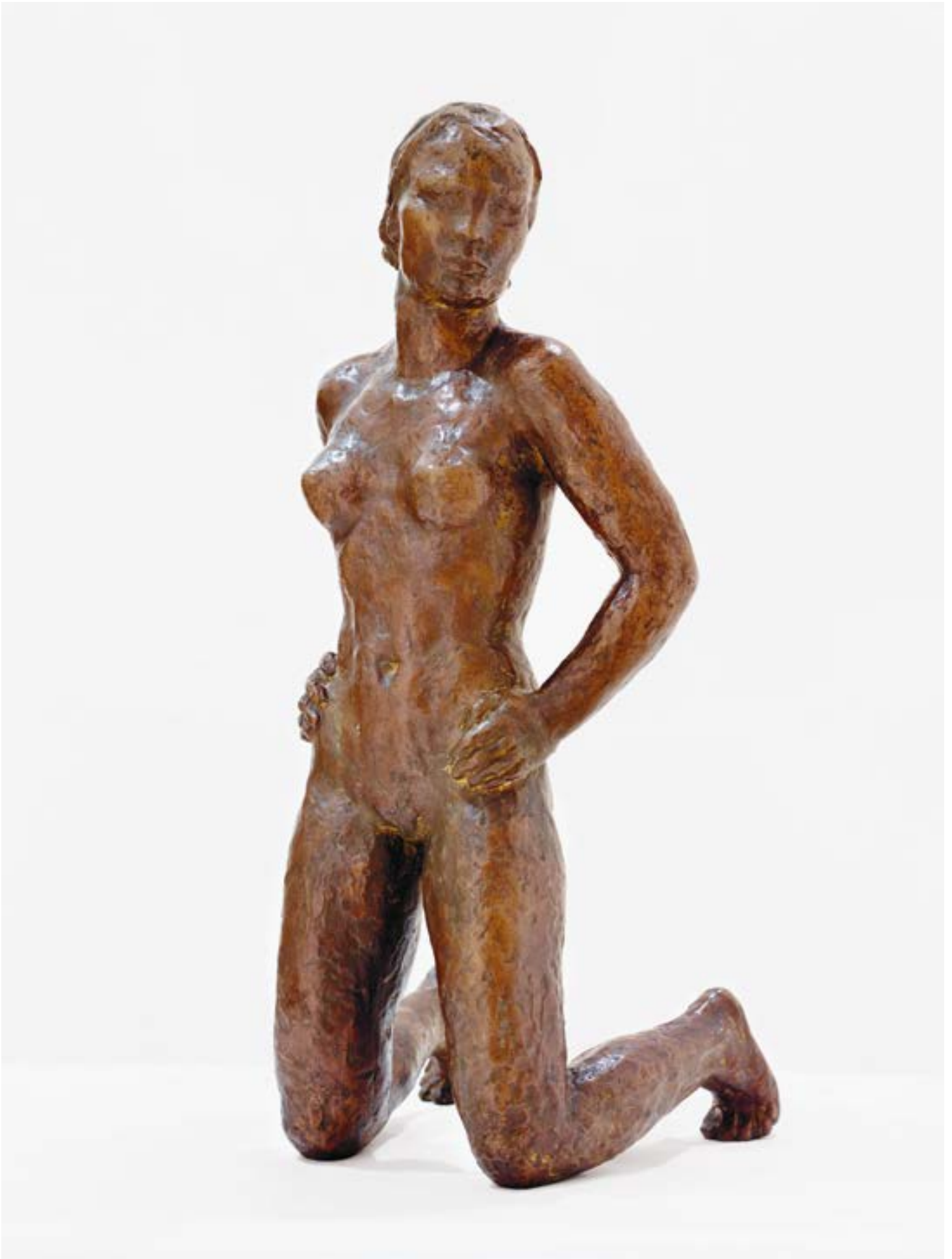














Yves Klein, *Anthropométrie sans titre (ANT 23)*, 1960, blaues Pigment und Kunstharz auf Papier auf Leinwand, 93,8 x 55,2 cm





Yves Klein, *Anthropométrie sans titre (ANT 50)*, 1960, blaues Pigment, Kunstharz und Lippenstift auf Papier auf Leinwand, 106,7 × 71,8 cm





Von Male Gaze zu Female Empowerment

Über einen Perspektivenwechsel

Véronique Abpurg

Es ist eine denkbar provokante und gleichsam revolutionäre Geste: In ihrer Aktion *Tapp- und Tastkino* von 1968 fordert VALIE EXPORT auf offener Straße männliche Passanten auf, ihre nackten Brüste zu betasten. An ihrem Oberkörper trägt sie einen kleinen, mit Vorhängen versehenen Kasten; Männer werden aufgefordert, ihre Hände hineinzustecken. In ihrem Aufbegehren gegen die Reduktion der Frau zum Objekt inszeniert VALIE EXPORT – dem Prinzip des Expanded Cinema folgend, das den virtuellen in den realen Raum erweitert – quasi einen Kinosaal en miniature, in dem die Distanz zwischen Betrachtenden und Betrachteten, im weiteren Sinne zwischen den unterschiedlichen Akteur*innen, durchbrochen wird. Die Künstlerin hinterfragt die bestehenden Geschlechterverhältnisse radikal und beschreibt „die Brutalität dieser Exhibition“ als „wirksames Mittel gegen den grassierenden Voyeurismus“.¹ Die objektifizierende Darstellung der Frau aus einem männlichen, heteronormativen Blickwinkel wird durch den aus der feministischen Filmtheorie stammenden Begriff des „male gaze“², des männlichen Blicks, beschrieben. Er findet seine Entsprechung in der Geschichte der bildenden Kunst, in der Frauen jahrhundertlang auf die passive Rolle des Modells oder der Muse reduziert wurden. Bis weit ins 20. Jahrhundert hinein ist die Geschichte der Kunst die Geschichte von Männern, geschrieben von Männern. Noch 1989 fragen die Guerilla Girls, eine Gruppe von Aktivistinnen, in einer groß angelegten Plakataktion im öffentlichen Raum New Yorks: „Do women have to be naked to get into the Met. Museum? Less than 5% of the artists in the Modern Art sections are women, but 85% of the nudes are female.“³

Gegen Ende der 1960er-Jahre fand als Teil der zweiten Welle der Frauenbewegung ein erstes kollektives Aufbegehren weiblicher Kunstschaffender gegen patriarchale Strukturen und die Ungleichheit der Geschlechter statt. Den Künstlerinnen, die heute unter dem Begriff der „feministischen Avantgarde“⁴ zusammengefasst werden, ging es darum, gegen eine doppelte gesellschaftliche Marginalisierung anzukämpfen: Sie waren zum einen durch ihr Frausein, zum anderen durch ihre Rolle als Kunstschaffende benachteiligt. Sie begannen, ausgehend von der eigenen Lebensrealität, konventionelle Geschlechterrollen und -verhältnisse zu hinterfragen. Das „Weibliche“ wurde als soziales, durch männliche Projektionen und Idealvorstellungen geprägtes Produkt erkannt, das es zu dekonstruieren galt. Man verschrieb sich der grundlegenden Neuorientierung und Neubewertung weibli-

¹ Peter Hajek, „Tapp, tapp, ein Film / Austria Filmmakers Cooperative in München beliebt und zu Gast“, in: *Kurier*, 12.11.1968.

² Der Begriff „male gaze“ geht auf die Filmtheoretikerin Laura Mulvey zurück, die ihn mit ihrem Essay *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) in den feministischen Diskurs einbrachte: „In einer Welt, die von sexueller Ungleichheit bestimmt ist, wird die Lust am Schauen in aktiv/männlich und passiv/weiblich geteilt. Der bestimmende männliche Blick [= gaze] projiziert seine Phantasie auf die weibliche Gestalt, die dementsprechend geformt wird.“ Laura Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, in: *Screen*, Vol. 16, Nr. 3, 1975, S. 6–18; auf Deutsch erschienen unter dem Titel „Visuelle Lust und narratives Kino“, in: Liliane Weissberg (Hg.), *Weiblichkeit als Maskerade*, Frankfurt am Main 1994, S. 48–65, hier S. 55, markues.net/wp-content/uploads/2014/09/Mulvey001.pdf, letzter Abruf 25.7.2022.

cher Identität durch die Mittel der Kunst. In ihrem Manifest *Women's Art* von 1972 proklamierte VALIE EXPORT: „die kunst, die der mann uns aufdrängt, verändern, heißt, die facetten der frau, die der mann gebaut hat, zerstören.“⁵ An die Stelle traditioneller Kunstgenres wie Malerei und Bildhauerei, die als seit jeher männlich dominierte Gattungen abgelehnt wurden, ließen die Künstlerinnen in einem Akt der Emanzipation neue Ausdrucksformen wie Performance, Fotografie und Video treten. Frauenbildnisse entstanden nicht mehr aus einem männlichen Blickwinkel, sondern aus der Perspektive der Frau selbst. Zum Vehikel und künstlerischen Material, mit dem sich gesellschaftliche Missstände aufzeigen und Gegenmodelle schaffen ließen, wurde häufig der weibliche, von seinem Objektstatus zu befreiende Körper sowie am Körper getragene, weiblich konnotierte Gegenstände wie Kleidungsstücke und Schuhe. So rückt Birgit Jürgenssen in *Schuhwerk* – einer Gruppe von Arbeiten aus den Jahren 1973 bis 1976 – den Schuh als stereotyp weibliches Attribut par excellence in den Fokus^[113-119] Einzelnen oder als Paar lässt sie ihn in einer surrealistischen, mitunter auch ironischen Formensprache unterschiedlichste Metamorphosen erleben und präsentiert ihn im Spannungsfeld von Unterdrückung, Emanzipation und Empowerment. Es ist die Schlüsselszene aus dem Märchen *Aschenbrödel* – der beim fluchtartigen Verlassen des königlichen Balls verloren gegangene Schuh –, den die Künstlerin für die gleichnamige Arbeit überhöhend inszeniert.^[113] Sie greift damit eines der am häufigsten rezipierten Märchen auf, das durch die Gebrüder Grimm und letztlich durch die Adaptionierung Walt Disneys Teil des kollektiven Gedächtnisses geworden ist. Als Erzählung vom bescheidenen, guten und schönen Mädchen, das erst durch einen rettenden Prinzen zu einem glücklichen Leben gelangt – somit als klassisches „Damsel in distress“-Sujet⁶ –, spiegelt es nur allzu deutlich asymmetrische Geschlechterrollen. In Jürgenssens Zeichnung *sich den weg pfluegen* wiederum wird der Schuh in einem Prozess der Verwandlung gezeigt. Aus einem zierlichen Stöckelschuh formt sich ein Pflug.^[116] Es lässt sich hier ein klar deutbares Sinnbild weiblicher Biografien erkennen: Der Weg erweist sich als beschwerlich (gemacht), wird aber dennoch beschritten. Komplexer tritt die Arbeit *anna-tommie* in Erscheinung: Darin quillt aus dem Inneren eines grünen Halbschuhs allerlei Anatomisches hervor, wie die Organe aus einem aufgeschlitzten Leib.^[119] Im Titel versteckt sich ein Hinweis auf die Dichotomie der Geschlechter: Das Wort „Anatomie“

wird von Jürgenssen so weit abgewandelt, bis es in Form zweier Eigennamen – eines weiblichen und eines männlichen – lesbar wird. Den Begriff der Anatomie im Kontext von Jürgenssens Werk greift Peter Weibel in seinem Aufsatz *Birgit Jürgenssen und die Nacht der Psychoanalyse* auf. Anhand ihrer Körperinszenierungen und ihres Spiels mit Kleidern und Körpern beschreibt er, wie Jürgenssen „die Begründung des Subjekts durch Natur und Körper“ aufhebt.⁷ Weiter führt Weibel aus, dass die Künstlerin Sigmund Freud „paraphrasiert“, indem sie eine Kernaussage geltend macht: „Anatomie ist nicht unser Schicksal.“⁸ Es sind weder Körper noch biologisches Geschlecht, die die Identität des Menschen bestimmen.

In der Sammlung der Heidi Horten Collection befindet sich mit *Büstenhalter* von Michèle Pagel eine rezente Arbeit,^[121] die ebenfalls im Zusammenhang mit der Reflexion weiblicher Identität besprochen werden kann. Mit dem BH greift die Künstlerin ein Kleidungsstück auf, das wie kein anderes als weiblich gelesen wird und gleichzeitig als Symbol der Fremdbestimmtheit und als Instrument der Unterdrückung diskutiert wurde. Der BH ist Synonym für ein normatives Schönheitsideal, in das Frauen gepresst werden – sowohl im übertragenen Sinne als auch ganz buchstäblich. Pagel wählt mit dem Titel *Büstenhalter* einen veralteten Begriff, der eine anachronistische Ebene einführt und den ständigen Wandel von Schönheitsidealen miteinschließt. Mit den spitzkegeligen Körbchen nimmt die Arbeit Bezug auf den in den 1950er- und 1960er-Jahren populären „Bullet Bra“, der mit seiner sich der Anatomie des weiblichen Körpers widersetzenden Form in erster Linie der Sexualisierung der Frau diente. Durch die Verschiebung der Materialität führt Pagel nun eine wesentliche Umdeutung herbei: Sie überführt das üblicherweise betont zarte, fragile Wäschestück in eine starre, verfremdete Form. Der kantige, aus Rohziegeln gebaute *Büstenhalter* bricht mit jeglicher Erwartungshaltung an das Klischee sinnlicher Weiblichkeit.

Die Skulptur ist Teil von Pagels *The Brick Series*, einer Reihe von aus Ton und Rohziegeln geschaffenen Reproduktionen von Gebrauchsgegenständen, die der privaten Sphäre des häuslichen Umfelds, der „heimlich-unheimlichen Sphäre des Häuslichen“⁹, entnommen sind. Von Adiletten über eine Bialetti-Caffettiera bis hin zu einem Tastentelefon reichend, wird wie beiläufig die Ästhetik industriell gefertigter Low-End-Produkte aufgegriffen. Durch die Schwere und Härte ihres ungewöhnlichen Materials erfahren sie aber eine unheil-

3 Vgl. guerrillagirls.com/naked-through-the-ages, letzter Abruf 14.7.2022.

4 Der Begriff „feministische Avantgarde“ wurde von der österreichischen Kunstkritikerin und Kuratorin Gabriele Schor geprägt. Als Gründungsdirektorin der Sammlung Verbund brachte sie ihn durch die gleichnamige Ausstellungsreihe (seit 2010) und die begleitende Publikation in den kunsthistorischen Diskurs ein, um die Pionierleistungen jener Künstlerinnen der 1970er-Jahre hervorzuheben, die mit ihren Arbeiten stereotype weibliche Rollenbilder und die Konstruktion der Weiblichkeit hinterfragten. Vgl. Gabriele Schor (Hg.), *Feministische Avantgarde. Kunst der 1970er-Jahre aus der Sammlung Verbund, Wien, Ausst.-Kat.*, München/Berlin u. a. 2015; zur Ausstellungsreihe siehe verbund.com/de-at/ueber-verbund/verantwortung/kunst-ausstellungen-sammlung-verbund, letzter Abruf 25.7.2022.

In Österreich zählt neben VALIE EXPORT, Renate Bertlmann, Linda Christanell

oder Margot Pilz die Künstlerin Birgit Jürgenssen zu den bedeutendsten Vertreterinnen der feministischen Avantgarde. Die Heidi Horten Collection verfügt über ein kleines, aber hochkarätiges Konvolut, das die Möglichkeit bietet, aus eigenen Beständen eine „feministische Zäsur“ und somit einen wesentlichen Wendepunkt in der Kunstgeschichte nachzuverfolgen.

5 „Woman's Art. Manifest zur Ausstellung MAGNA (Arbeitstitel Frauenkunst)“, in: *Neues Forum*, Nr. 228, Januar 1973, S. 47.

6 „Ein Fräulein in Nöten“ ist ein gängiger Rollentypus in Literatur, Theater, Film und im weiten Feld der Populärkultur, bei dem eine junge, schöne Frau von einer männlichen Heldenfigur aus einer misslichen Lage befreit wird.

7 Peter Weibel, „Birgit Jürgenssen und die Nacht der Psychoanalyse“, in: Gabriele Schor, Heike Eipeldauer (Hg.), *Birgit Jürgenssen, Ausst.-Kat.* Bank Austria Kunstforum, Wien, München/Berlin u. a. 2010, S. 111–123, hier S. 119.

volle Aufladung – Pagel spielt damit einen potenziellen Missbrauch als stumpfe Gegenstände im Zusammenhang mit häuslicher Gewalt an. Auch mit dem *Büstenhalter* verfolgt die Künstlerin den Anspruch, „Spuren und Werkzeuge allgegenwärtiger Gewalt und Machtverhältnisse zu unterstreichen, zu isolieren und in einem anderen Kontext zur Betrachtung darzulegen“.¹⁰ Als Teil der Ausstellung *RALEX 2021* in der PS Gallery¹¹ in Wien repräsentierte der *Büstenhalter* neben bildhauerischen Nachbauten einer Faszienrolle oder eines Gesichtsmassagerollers Konsumgüter, die unter dem Vorwand von Selfcare und Styling an eine weibliche Käuferschaft herangetragen werden. Hinter dem vermeintlichen Verwöhnprogramm verbirgt sich mit der Aufforderung zur Selbstoptimierung aber letztlich der gesellschaftliche Druck normativer Schönheitsideale. Gleichzeitig transportiert der *Büstenhalter* in seiner Wehrhaftigkeit – Pagel bringt ihn formal auch mit dem klingonischen Kampfraumschiff „Bird of Prey“ aus *Star Trek* in Verbindung – die Idee der „Waffen der Frau“. Pagels Skulptur ist die Geschichte des dominierten weiblichen Körpers eingeschrieben, gleichzeitig steht sie aber in einem besonderen Spannungsverhältnis: Sie spricht deutlich die Sprache des Widerstands und der weiblichen Selbstermächtigung.

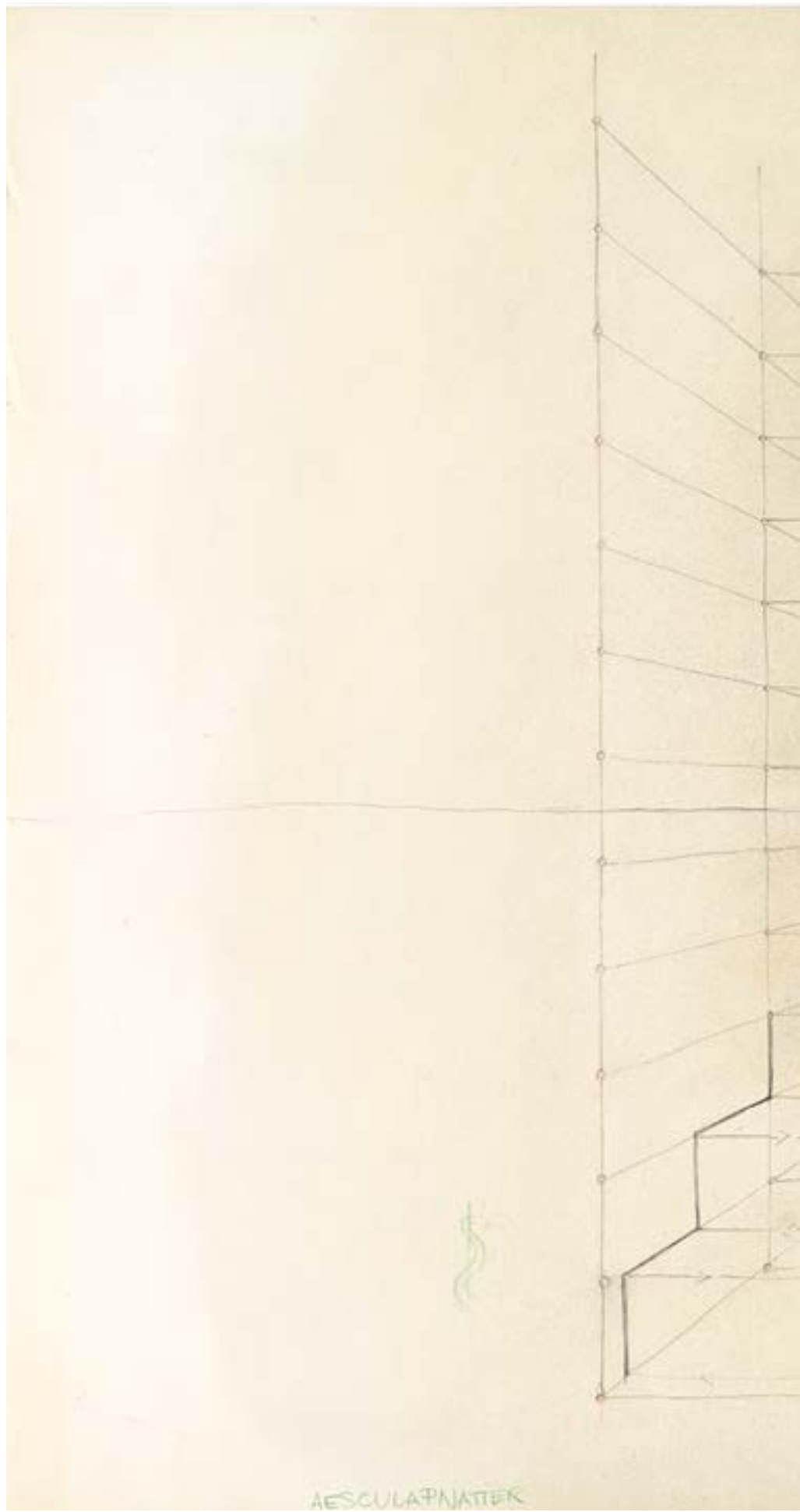
8 Ebd.; vgl. Sigmund Freuds Aussage „Die Anatomie ist das Schicksal [...]“ im Aufsatz *Der Untergang des Ödipuskomplexes*, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 13, Frankfurt am Main 1991, S. 395–402, hier S. 400, freud-online.de/Texte/PDF/freud_werke_bd13.pdf, letzter Abruf 25.7.2022.

9 Patricia Grzonka, „Shangri-La“, in: *Michèle Pagel. Kulturboom*, Wien 2021, S. 23.

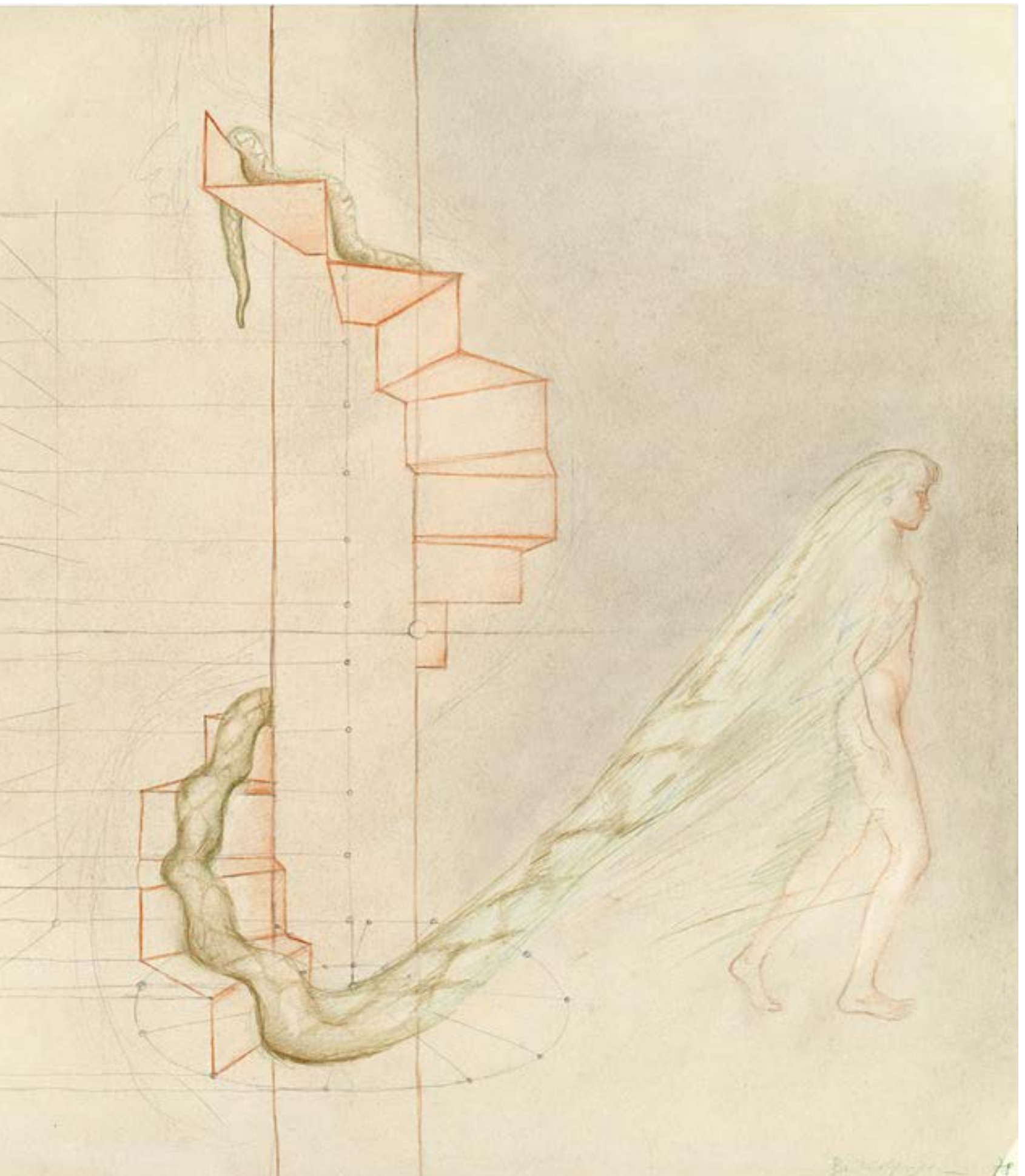
10 Michèle Pagel, E-Mail-Korrespondenz vom 12.7.2022.11

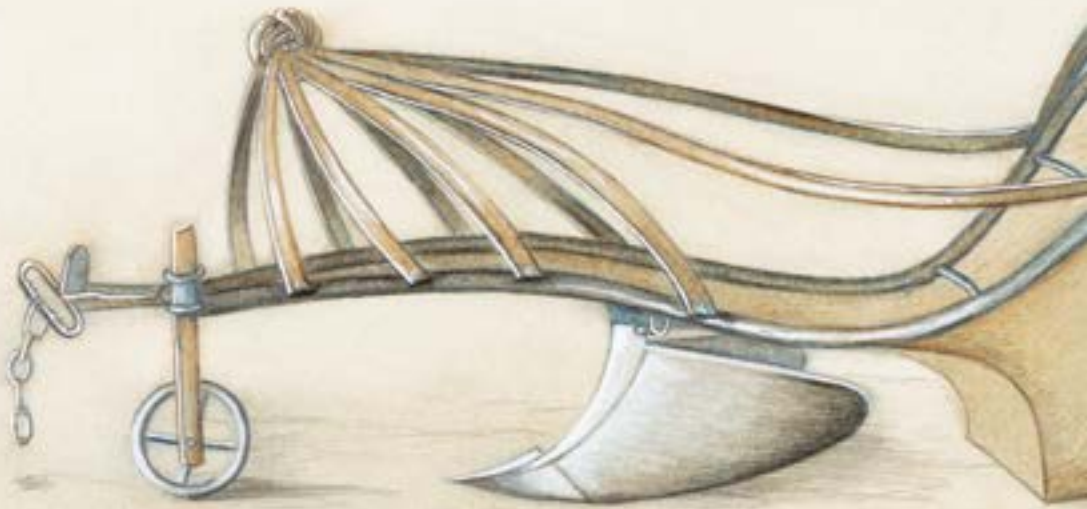
11 Vgl. mpagel.com/wp-content/uploads/2021/10/RALEX.pdf.



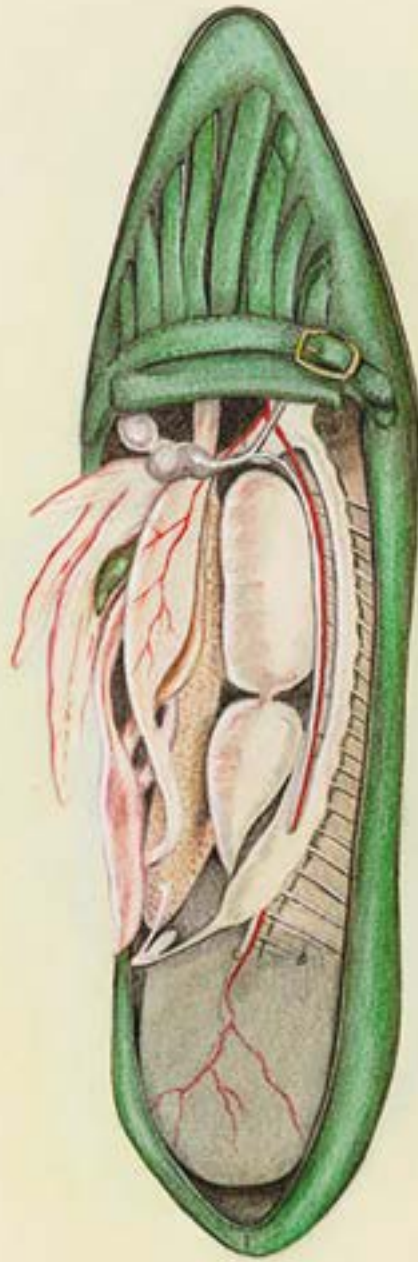


AESCULAPNATEK





sich den weg pfluegen



anna-tommie



















*à La Recherche
du Shoe Perdu
by andy Warhol*



Shoe Poems by rolf Pomeroy













in her sweet little alice blue shoes-





















Zu Valerie Steele *Mode**

Christiane Kuhlmann

Wie wird die Mode im Verhältnis zur Kunst betrachtet? Wie definieren sich die Designer*innen seit Mitte des 19. Jahrhunderts selbst? Seit wann wird Mode im Kunstkontext gezeigt? Die amerikanische Modehistorikerin Valerie Steele fragt, wo die Grenze zwischen Kunst und Mode verläuft und wo sie schwimmt. 1997 gründete sie die wissenschaftliche Zeitschrift *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture* und ist Chefredakteurin der dreibändigen Enzyklopädie für Kleidung und Mode. Steele ist seit 2003 Direktorin und Chefkuratorin des Museums des Fashion Institute of Technology in New York. Sie vertritt die These, dass sowohl Mode als auch Kunst Teile einer visuellen Kultur sind und sich beide Disziplinen über Form, Farbe und Oberflächenstruktur definieren. In der Ausstellung *LOOK* werden diese Aspekte miteinander in einen Dialog gestellt.

Die Zuordnung der Haute Couture-Kleider in die jeweiligen Ausstellungskapitel, hat sich aus dieser von Steele angesprochenen Parallelität ergeben. Auf der rein visuellen Ebene korrespondiert die bronzefarbene Robe aus Seidentaft von Christian Dior von 1981^[180, 248] mit der Haarfarbe einer langen, schmalen Frauenfigur und verschiedenen Accessoires, die zentral im Gemälde Kees van Dongens^[079] von 1925 zu sehen sind. Es entsteht ein spannender Vergleich zwischen Kunst und Mode und durch die Zusammensicht werden die Details potenziert. Ähnlich wie hier bildet das pink-rosa Givenchy-Kleid^[010, 345] aus derselben Zeit den Konterpart zu Birgit Jürgenssens „Aschenbrödel“ von 1976.^[113]

Mode und Kunst haben ihre jeweils eigene Entstehungsgeschichte, was sie hier verbindet, ist die Tatsache, dass diese Exponate Heidi Goëss-Hortens Ideen vom Leben, vom Kleiden und der Kunst spiegeln. Die Ausstellung verknüpft die Welt der Kunst und der Mode aus der Perspektive einer Frau und entwickelt ein eigenes, subtiles Bild ihrer Persönlichkeit.

Vor diesem Hintergrund ist der Text von Steele besonders wertvoll, denn er zeigt, ausgehend von dem wohl ersten Designer, der sich als solcher verstand und die Kleider etikettierte, Charles Frederick Worth, wie sich die Kunst- und die Modewelt durchdringen und jeweils auf der Höhe der Zeit Gesellschaft abbilden.

* Der Beitrag ist ein Wiederabdruck mit freundlicher Genehmigung der Autorin, den Herausgeber*innen und Bloomsbury Publishing Plc, London. Original: Valerie Steele: „Fashion“, in: Adam Geczy, Vicki Karaminas (Hg.): *Fashion and Art*, London 2012, S. 13–27. In deutscher Übersetzung von Rainer Wenrich: Valerie Steele: „Mode“, in: Rainer Wenrich (Hg.): *Die Medialität der Mode. Mode als visuelle Praxis. Perspektiven für eine Modewissenschaft*, Bielefeld 2015.

Mode¹

Valerie Steele

Mode – insbesondere *haute couture*, handgemacht und nicht Massenproduktion – wird manchmal als Kunst betrachtet. Sicherlich, ein klassisches Abendkleid von Balenciaga, welches man auf einem Sockel präsentiert oder in einer Glasvitrine in einem Museum zeigt, hat etwas von der Aura der Kunst und dies, obwohl es innerhalb des Modensystems und nicht in der Welt der Kunst hergestellt wurde. Die Präsentation von Mode in Museen hat zweifellos dazu beigetragen, die Grenzlinie zwischen Kunst und Mode zu verwischen. Darüber hinaus haben sich auch bestimmte Modemacher als Künstler positioniert, während eine wachsende Zahl Künstler Interesse an der Mode zeigt.

Vor einigen Jahren habe ich ein Symposium zum Thema „Die Kunst der Mode“ organisiert. Nach meinem Vortrag war eine ZuhörerIn sehr schockiert und drückte ihre Bestürzung darüber aus, dass ich es gewagt hatte, die Frage zu erörtern, ob man Mode als Kunst betrachten sollte. Das Verhältnis zwischen Mode und Kunst ist aus vielerlei Hinsicht problematisch, ganz abgesehen von der leidigen Diskussion über die Kunst an sich, die sich im Verlauf der Zeit grundlegend verändert hat.

Aber ist Mode Kunst? Und wer entscheidet das? Für gewöhnlich wird Kunst verstanden als ein limitierter Bereich der hochkulturellen Produktion, zu der Malerei, Skulptur und Musik gehören. Im Gegensatz dazu betrachtet man Mode als Industrie, wenn auch mit einer Spur Kreativität und als Bestandteil des täglichen Lebens.

Dieser Abschnitt befasst sich mit der Geschichte der modernen Mode, ausgehend vom späten 19. Jahrhundert bis heute, und erkundet, wie Mode in ihrem Verhältnis zu Kunst betrachtet wurde und unter welchen Umständen Modedesigner mit Künstlern verglichen wurden. Insbesondere möchte ich den Diskurs über Kunst und Mode betrachten, der sich seit den 1980er Jahren grundlegend ausgeweitet hat. Ein besonderes Augenmerk richte ich dabei auf die Präsentation von Mode in Museen.

Historisch betrachtet gibt es eine Tendenz, Mode als oberflächlich, flüchtig und materialistisch zu bezeichnen. Demgegenüber wird die Kunst als bedeutsame Form, ewig schön und vergeistigt bewertet (obwohl gerade diese Qualitäten in den vergangenen Jahren in Frage gestellt wurden). Gerade weil sich Mode verändert – und dieser Wandel letztlich die Mode auch ausmacht – sprach man der Mode die Qualitäten der Wahrheit und der idealen Schönheit ab. Letztere schrieb man gemeinhin der Hochkunst zu.

¹ Der Beitrag erscheint 2015 erstmalig in deutscher Sprache (Übersetzung Rainer Wenrich). Original: Steele, Valerie: Fashion, in: Geczy, Adam/Karminas, Vicki (Hg.): Fashion and Art, London 2012, S. 13-27.

Unvergesslich bleibt, wie die Moralisten des viktorianischen Zeitalters die Mode als eine „launenhafte Göttin“ charakterisierten. Sie erkannten dabei einerseits ihre Kraft an, betonten aber gleichzeitig ihre Irrationalität und Unrechtmäßigkeit. Andere Kulturkritiker beschrieben die Mode als das „Lieblingskind des Kapitalismus“ und zeigten damit, dass der unaufhörliche stilistische Wechsel der Kleidung nur durch die kapitalistische Gier und die Gutgläubigkeit der Konsumenten zu erklären sei, da die aktuellste Mode letztendlich nicht schöner oder funktionaler als ihre Vorgängerin sei.² Mode wird somit grundsätzlich, abgesehen von ihrer inhärenten ästhetischen Komponente, als Ware betrachtet, wohingegen man die Kunst mit einem höherstehenden ästhetischen Bereich assoziiert. Natürlich sind auch Gemälde und Skulpturen Waren. Die Kunst übersteigt aber ihren Status als Ware und unterscheidet sich dadurch von der Mode, die gerne in ihrem kommerziellen Wesen zu schwelgen scheint.

Diese Gedanken mögen veraltet und einfach klingen und dennoch spielen sie immer noch eine bedeutsame Rolle innerhalb des gegenwärtigen Diskurses über Kunst und Mode. Kritiker bestehen weiterhin darauf, „Kunst als Kunst und Mode als Industrie“ zu bezeichnen, wie es Michael Boodro in seinem Artikel formulierte, der im Jahr 1990 in *Artnews* erschien. Darin beschrieb Boodro „das Ideal der Kunst als Schöpfung von Individuen, hell brennend vor erhabener Inspiration“. Die Mode, oder „der Lumpenhandel [...] sei etwas völlig anderes“.³ Über Jahrhunderte hinweg wurde die Mode „als die andere Seite der Kunst betrachtet“, beobachtet Robert Radford, weil sie „mit den Konzepten der Beständigkeit, Wahrheit und Authentizität im Konflikt steht. Als besonders gefährlich betrachtet man die Mode, wenn sie heimtückisch die Zitadelle der Kunst erobern möchte [...], weil doch gerade die Kunst ständig in Gefahr sei, ein Opfer der Schändung zu werden.“⁴ Jeder, der Berichte über Modeausstellungen in Museen gelesen hat, kann dies bezeugen! Schon in der elisabethanischen Ära hat Shakespeare die Mode als einen „abartigen Dieb“, der „mehr Kleidung als jeder andere Mensch verschleißt“, bezeichnet. Diese Metapher ist bezeichnend, weil das niedrige Ansehen, welches man der Mode zuschreibt, sicherlich verknüpft ist mit der Tatsache, dass sie direkt auf dem Körper getragen wird. Daher wird sie mit dem körperlichen, sexuellen und darüber hinaus auch mit dem verwesenden identifiziert. Lange Zeit wurde die Mode

auch mit der weiblichen Eitelkeit assoziiert. Dies galt sogar in Zeiten, in denen Kleidung für Männer mindestens genauso extravagant und modisch wie ihr weibliches Gegenüber war. Demgegenüber assoziierte man mit der Kunst gerne die männliche Schöpferkraft.

MODEMACHER VON WORTH BIS SAINT LAURENT

Wenden wir uns dem ersten Kleidermacher zu – einem Mann – der für sich die Bezeichnung „Künstler“ beanspruchte. Als Charles Frederic Worth sein Modehaus im Jahr 1858 in der Rue de la Paix eröffnete, war die Herstellung von modischer Kleidung ein eher mittelständisches Handwerk, dominiert von SchneiderInnen mit ihren EinzelkundInnen. Viele Frauen stellten ihre Kleidung selbst zuhause her. Männer beauftragten Schneider oder kauften Kleidung von der Stange. Innerhalb weniger Jahre gelang es Worth, die Struktur und das Image dessen umzuformen, was bald darauf als *haute couture* bekannt werden sollte. Obwohl die *couture* vielmehr handwerkliches Können verlangte, als industriell gefertigte Kleidung, wäre die populäre Vorstellung, diese Kleider als „einzigartig wie ein Kunstwerk“ zu bezeichnen, viel zu einfach gedacht. Die Innovation von Worth bestand darin, eine Serie von vorgefertigten Modellen zu produzieren und diese entweder Einzelkundinnen, für welche die Kleider angepasst wurden, oder dem gerade entstehenden *made to order* oder *ready to wear* Handel in den Kaufhäusern zu präsentieren. Das Modehaus von Worth wuchs schließlich zu einem großen, internationalen Unternehmen mit über 1.000 Mitarbeitern heran.

Worth hat erheblich dazu beigetragen, das Image des Modemachens zu kreieren. Dies geschah zu dem Zeitpunkt, als die Mode grundsätzlich demokratisiert wurde. Es ist bedeutsam, dass die *haute couture* sich gleichzeitig mit der Massenproduktion von Kleidung als *ready to wear* entwickelte. Damit sind die zwei Seiten der modernen Bekleidungsindustrie beschrieben. Gleichzeitig gab es mit dem Aufstieg des Kaufhauses eine Revolution hinsichtlich des Einzelhandels.

Lange vor dem Konzept des *branding* präsentierte sich Worth ganz bewusst als Künstler nach seinem Vorbild Rembrandt (dem auch Richard Wagner folgte). Das steigerte sein eigenes Ansehen, zumindest innerhalb der Modewelt,

² Vgl. Lauer, Robert H./Lauer, Jeanette C.: *Fashion Power: The Meaning of Fashion in American Society* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1981), besonders Kapitel 2, „What is Fashion?“ bezüglich der Metaphern der Mode.

³ Boodro, Michael: *Art & Fashion: A Fine Romance*, in: *Artnews* (September 1990): S. 120, 127.

⁴ Radford, Robert: *Dangerous Liaisons: Art, Fashion and Individualism*, in: *Fashion Theory* 2, no. 2 (June 1998), S. 152.

wo seine Kleidungsstücke den Platz von Kunstwerken für Elitekunden einnahmen. Der Rest der Welt betrachtete ihn eher als einen neureichen Händler. Die Presse behandelte Worth als einen wahrhaftigen Mode-Diktator, der seinen Kunden nur kleine Wünsche, wie z.B. die Wahl des Stoffmusters, zugestand. Ansonsten versuchte Worth alle wesentlichen ästhetischen Entscheidungen zu kontrollieren.

In Übereinstimmung mit dem durch die Romantik geprägten Bild des Künstlers betonte Worth, dass er die Inspiration benötige, um seine Kleider zu erschaffen. Zola machte sich in seiner Novelle *La Curée* (1871) darüber lustig. Der Schriftsteller stellte Worth darin auf satirische Weise als den Schneider Worms dar, der in eine auffällige Melancholie fiel, als die Inspiration ausblieb.

Eine weitere Strategie, die der Erweiterung künstlerischer Glaubhaftigkeit diene, zeigte sich in einem Rückgriff auf die große Kunst vergangener Zeiten. So waren einige Kleider von Worth inspiriert von der Malerei eines van Dyck. Und die Damen der Gesellschaft ließen sich häufig in Kleidern von Worth portraituren.⁵ Der französische Ästhet Octave Uzanne bemerkte dazu: „Einige unserer Moden sind nichts anderes als simple Kopien der Gemälde alter Meister. Modisch zu sein kommt in Mode.“⁶

Noch wichtiger war es, dass Worth Vorreiter darin war, Etiketten in seine Kleidungsstücke einzunähen. Von diesem Moment an funktionierte die *griffe* genauso wie die Signatur des Malers, um die Echtheit der Künstlerhand zu beweisen. Nicht alle Kulturen haben eine so scharfe Trennung zwischen dem Künstler und dem Kunsthandwerker. Diese Unterscheidung wurde in der westlichen Kultur seit dem 16. Jahrhundert markiert, als Maler schließlich erfolgreich als Künstler und nicht mehr als Handwerker anerkannt wurden. Die Signatur diente als Zeichen der individuellen Handschrift (und der Idee) des Künstlers.

Heute bekommt man auf Auktionen für historische Kleidungsstücke aus dem Hause Worth mit intakten Etiketten bis zu zehn Mal mehr als für vergleichbare Stücke ohne Etiketten oder von weniger bekannten Designern. Die Kleidungsstücke von Worth sind häufig Teil musealer Ausstellungen von Mode und Couture.

„Mode hat wie alle anderen Künste ihren Platz im Museum“, sagt Pamela Golbin, Kuratorin im Musée de la Mode et du Textile in Paris. „Es gibt keinen Widerspruch zwischen der Mode als Industrie und als Kunst. Worth präsentierte sich

selbst als Künstler und von Anfang an wurde die Mode in Frankreich als Kunst und auch als Industrie begriffen.“ Nach Golbin „unterscheiden Engländer nicht klar zwischen den Kleidern, die sie tragen und denjenigen, die in Museen präsentiert werden. In englischen Museen müssen Kleidungsstücke kontextualisiert werden, entweder durch die Gestaltung der Ausstellung oder das Styling. Demgegenüber tendieren wir (als französische Kuratoren) dazu, das Design der Ausstellung so viel wie möglich zu abstrahieren. Auf diese Art können die Besucher die gezeigten Kleidungsstücke formalästhetisch, wie ein Kunstwerk, wahrnehmen.“⁷

Auch wenn sich Pariser Modedesigner wie Worth als Künstler positionierten, schufen Avantgarde-KünstlerInnen und Intellektuelle eine neue Art von Künstler-Kleidung als Alternative zur vorherrschenden Mode. William Morris betrachtete Mode als ein „komisches Monster, geboren aus der Leere im Leben reicher Leute und der Gier des wetteifernden Handels.“ Morris zog es vor, seine Frau in locker wehenden, mittelalterlichen Gewändern zu kleiden; Oscar Wilde, der wohl berühmteste Fürsprecher ästhetischer Kleidung definierte Mode bekanntermaßen als „eine Form der Häßlichkeit, die so intolerant sei, dass man sie alle sechs Monate ändern müsste.“⁸ Henry van de Velde, Gustav Klimt und Josef Hoffmann schufen Reform- und Künstlerkleider. Für die meisten dieser Kunstkleider gab es aber nur einen ausgewählten Kundenkreis.

Italienische Futuristen wie z.B. Giacomo Balla kreierten einige Zeit später eine utopische Anti-Mode. Dies galt auch für russische KonstruktivistInnen wie Varvara Stepanova oder Alexandra Exter. Obwohl einige dieser Initiativen die zeitgenössische und die nachfolgende Mode beeinflussten, erhielten sie doch keinen Platz innerhalb des Modesystems. Balla entwarf als Künstler einige Kleidungsstücke; aber er war eindeutig kein Modedesigner. Die Malerin Sonia Delaunay unternahm ein weiteres Experiment, um Kunst und Mode zu kombinieren. Ihre *Boutique Simultanée* (gemeinsam mit dem Modemacher Jacques Heim) wurde in der Modeabteilung der Internationalen Weltausstellung für das Kunstgewerbe des Jahres 1925 in Paris präsentiert.⁹ In den meisten Fällen spielten jedoch Künstlerkleidung und utopische Anti-Mode keine wesentliche Rolle innerhalb des Modesystems.

Anders sah es jedoch bei Paul Poiret aus. Er war einer der einflussreichsten und avantgardistischsten Modedesigner des frühen 20. Jahrhunderts. Nachdem er kurze Zeit für Worth

⁵ Simon, Marie: *Fashion in Art: The Second Empire and Impressionism*, London 1995, S. 142-147.

⁶ Uzanne, Octave: *La Femme et al. mode* (1893), zitiert in: Simon, Marie: *Fashion in Art: The Second Empire and Impressionism*, London 1995, S. 101.

⁷ Golbin, Pamela: Interview der Autorin, August 2010.

⁸ Zitiert nach: Stern Radu: *Against Fashion: Clothing as Art, 1850-1930*, Cambridge MA 2004, S. 6, 8.

⁹ Mackrell, Alice: *Art and Fashion: The Impact of Art on Fashion and Fashion on Art*, London 2005, S. 128.

gearbeitet hatte, eröffnete Poiret sein eigenes Modegeschäft und spezialisierte sich auf moderne, orientalistisch anmutende Stile, welche den *Look* der Mode vor dem 1. Weltkrieg revolutionierten. Poiret stilisierte sich, ebenso wie Worth vor ihm, als Künstler. Und er unterstützte moderne Künstler. „Die Damen lassen sich von mir ein Kleid machen, genauso wie sie zu einem bedeutenden Maler gehen, um sich portraituren zu lassen. Ich bin ein Künstler und kein Kleidermacher“, erklärte Poiret im Jahr 1918.¹⁰ Dennoch schuf er nicht nur teure Originale für eine Elitekundschaft, sondern förderte auch die Produktion einer größeren Anzahl seiner Stücke für einen breiteren Konsumentenkreis. Poiret nutzte die Hochkultur als rhetorisches Mittel und kämpfte gleichzeitig mit deren inhärenter Widersprüchlichkeit. Gabrielle „Coco“ Chanel schien den seitens der *Vogue* formulierten Vergleich zwischen ihren modernen Kleidungsstücken und der Fließbandproduktion bei Ford zu begrüßen. „Ein Kleid ist weder eine Tragödie noch ein Gemälde“, erklärte Chanel, „es ist eine bezaubernde und ebenso vergängliche Kreation und kein dauerhaftes Kunstwerk. Die Mode sollte sterben und schnell vergehen, damit der Handel weiter bestehen kann.“¹¹ Chanel bezeichnete nicht nur Poiret etwas abfällig als Kostümschneider („Scherazada ist einfach, ein kleines schwarzes Kleid ist schwierig“), sondern nahm auch ihre große Widersacherin Elsa Schiaparelli nicht ernst. Chanel bezeichnete sie als „die italienische Künstlerin, die Kleider macht“ – und machte damit deutlich, dass Künstler ihrer Meinung nach keinen Platz in der Mode hatten.

Ebenso wie Poiret, den sie als den „Leonardo der Mode“ bezeichnete, betrachtete Schiaparelli Modedesign nicht als „Beruf, sondern als Kunst“. Regelmäßig arbeitete sie mit Künstlern, wie z.B. Salvador Dali, Jean Cocteau, Bébé Bérard oder Vèrtes zusammen. Von ihnen fühle sie sich „unterstützt und verstanden, jenseits der rohen und langweiligen Realität des profitorientierten Kleidermachens.“¹² Schiaparelli erscheint natürlich immer wieder in Büchern und Ausstellungen über Kunst und Mode, weil sie mit Künstlern wie Salvador Dali zusammenarbeitete. Mit ihm schuf sie bekanntermaßen surrealistische Kleidungsstücke, wie den *Shoe Hat* oder das *Tear Dress*. Obwohl vieles dafür spricht, dass Dali maßgeblich für den Entwurf der erwähnten Stücke verantwortlich war, so berief sich Schiaparelli bei ihrem Modedesign auf die künstlerische Inspiration („wilde Ideen“). Aus ihrem Modehaus machte sie etwas, das Cocteau als das „Teufelslaboratorium“ der Kleider-Maskerade bezeichnete.¹³

Als Modernistin betrachtete Chanel die Mode als grundlegenden Aspekt des zeitgenössischen Lebens. Poiret und Schiaparelli hingegen sahen in der Mode eine Form des Theaters oder der Performance – also einer Form der Kunst. Sie alle aber arbeiteten in einem Modesystem in Paris und konzentrierten sich auf die anspruchsvolle Schneiderei. Die Mode wurde in Paris traditionell als Kunstform viel ernster genommen als anderswo. Nach dem zweiten Weltkrieg erweiterten Designer wie Christian Dior ihr Sortiment mit günstigeren Linien und der Vergabe von Lizenzen. Sie gaben ihren Namen für die Herstellung von Accessoires, wie z.B. Parfum, Strumpfhosen oder Modeschmuck. Dem Prestige der Pariser Mode schadete dies überhaupt nicht. Ihr Mythos konnte sich auch in Zeiten der Demokratisierung von Mode stetig weiterentwickeln.

„Mode ist eine Kunst. Kunst ist kreativ und Männer sind die Schöpfer“, auf nichts weniger beharrt der Modeschöpfer Jacques Fath im Jahr 1954 und löscht mit einem die noch in den 20er und 30er Jahren vorhandene Dominanz weiblicher Modedesigner aus.¹⁴ Abgesehen von Chanel, die ihr Modehaus im Jahr 1954 wieder öffnete, waren die meisten Nachkriegsdesigner in der Tat Männer. Dazu gehörten Dior, Fath und Balenciaga. Später kamen noch Cardin, Courrèges und Yves Saint Laurent dazu. Die Vorherrschaft von Männern mag zu einem wachsenden Trend in der Modepresse beigetragen haben, das künstlerische und geniale der Designer zu betonen. „Warum arbeitet Ihr im Reich des Genies?“ fragte Chanel 1956. „Wir sind keine Künstler sondern Kleidermacher. Der Kern authentischer Kunstwerke ist es, häßlich zu erscheinen und schön zu werden. Das Herzstück der Mode ist es, hübsch zu erscheinen und häßlich zu werden. Wir brauchen kein Genie, sondern viel Geschicklichkeit und ein wenig Geschmack.“¹⁵

Bereits im Jahr 1959 publizierte Remy G. Saisselin, ein Kenner der Kunst des 18. Jahrhunderts, einen Aufsatz mit dem Titel „From Baudelaire to Christian Dior: The Poetics of Fashion“ in einer Ausgabe des *Journal of Aesthetics and Art Criticism*.

Darin formulierte er, dass „Mode zu einer Art Kunst wurde“.¹⁶ Es sollte jedoch einige Zeit dauern, bis andere internationale Kunstzeitschriften wieder die Idee der Mode als Kunst aufgreifen sollten – als sie es dann in den 1980er Jahren taten, war dies vor allem in Verbindung mit Ausstellungen von Mode in Museen. Dennoch wurden von den fünfziger Jahren

¹⁰ „Poiret Here to Tell of his Art“, *New York Times*, September 21, 1918, S. 11, zitiert in: Troy, Nancy: *Couture Culture: A Study in Modern Art and Fashion*, Cambridge MA 2003, S. 47.

¹¹ Morand, Paul: *L'allure de Chanel*, Paris 1976, S. 145.

¹² Zitiert in: Steele, Valerie: *Women of Fashion: Twentieth Century Designers*, New York 1991, S. 65-66.

¹³ Ebd., S. 69.

¹⁴ Ebd., S. 118.

¹⁵ Chanel zitiert in: Saisselin, Remy G.: *From Baudelaire to Christian Dior: The Poetics of Fashion*, Wiederabdruck in: Brand, Jan/Teunissen, Jose (Hg.): *Fashion and Imagination: About Clothes and Art*, Arnheim 2009, S. 79.

¹⁶ Saisselin, Remy G.: *From Baudelaire to Christian Dior: The Poetics of Fashion*, S. 114.

bis in die siebziger Jahre hinein die ästhetischen Aspekte der Mode erkannt – zumindest innerhalb der Welt der Mode. Designer wie Balenciaga, Dior, Madame Grès, Charles James und besonders Saint Laurent wurden von ihren Mitstreitern als Künstler hervorgehoben.

Während Balenciaga sich nicht, so wie Fath, als Künstler bezeichnete, stellte er jedoch heraus, dass „ein Kleidermacher ein Architekt für den Schnitt, ein Bildhauer für die Form, ein Maler für die Farben, ein Musiker für die Harmonie und ein Philosoph für den Stil sein müsse.“¹⁷ Er sagte auch einmal, dass sein Zeitgenosse „Charles James nicht nur der größte amerikanische Couturier, sondern der beste und einzige Kleidermacher der Welt sei, der es [das Kleidermachen; RW] von einer Form der angewandten Kunst zu einer reinen Kunstform erhoben hat.“¹⁸ Balenciaga war nicht nur ein akribischer Handwerker, der ein Armloch durchaus solange überarbeiten konnte, bis er genau das gewünschte Ergebnis erreicht hatte, sondern auch ein Meister der innovativen dreidimensionalen Form (wie auch James). Sein ausgeklügelter Schnitt und seine Meisterschaft im Drapieren des Stoffes brachte Modekritiker dazu, ihn mit Velasquez zu vergleichen. Überdies war er innerhalb des Modesystems weitest möglich entfernt von ihrer kommerziellen Seite. Er begrenzte die Produktion auf die bestmögliche Qualität seiner Stücke für eine ausgesuchte Kundschaft.

Am Anfang dieses Aufsatzes hatte ich mich beispielhaft auf ein Kleid von Balenciaga, ausgestellt in einem Museum, bezogen. Ein solches Kleid wurde offensichtlich von einem Schneider hergestellt, der innerhalb des Modesystems arbeitet und nicht von einer Person, ausgebildet als Künstler, deren Werk in der Welt der Kunst ausgestellt und verkauft wird. Dieses Kleid wurde auch für einen anderen Zweck hergestellt – um am Körper der Frau getragen zu werden, die es gekauft hat. Dennoch muss die ursprüngliche Funktion des Objekts, ebenso wie die Intention seines Schöpfers, nicht notwendigerweise alle anderen Interpretationen ausstechen. Museen sind voll mit Objekten, die irgendwann einmal nützliche Funktionen hatten. Nun erfüllen sie einen sozialen, ästhetischen und/oder ideologischen Zweck. Dennoch ist es so, dass die historische Situation, die institutionellen Rahmenbedingungen und der symbolische Kontext innerhalb derer das Werk entstanden ist, dazu beiträgt, die Bedeutung des Werks zu konstituieren. Balenciagas Kleid wurde sicherlich als Teil der Kleidermode geschaffen. In dem Moment wo

es das Museum erreicht hat, um dort ausgestellt zu werden, hat es unausweichlich Qualitäten erlangt, die sich an der Kunst orientieren. Im Laufe der Zeit entwickelte sich im Zusammenhang mit Balenciagas Werk ein wissenschaftlicher Diskurs, der sich mit seinen formalen und künstlerischen Qualitäten befasst. Der Kurator Richard Martin formuliert, dass Balenciaga und andere bedeutende Designer „den Stoff sprechen lassen – genauso wie Morris Louis die Farbe sprechen lässt.“¹⁹

Schon zu Lebzeiten und danach wurde Saint Laurent oft mit einem Künstler verglichen. Teilweise geschah dies einerseits, weil viele seiner Kleidungsstücke durch die Kunst inspiriert waren und andererseits, weil sein Werk, von höchster Qualität, die sozialen und ästhetischen Entwicklungen seiner Zeit abbildete. Im Jahr 1965 präsentierte er seine berühmten Mondrian-Kleider, die kühne geometrische Muster, abgeleitet von Mondrians abstrakten Malereien, zeigten. Während sich viele Modedesigner in der Nachfolge Bilder und Themen aus der Kunst aneigneten, waren die Mondrian-Kleider deshalb so bedeutsam, weil Saint Laurent die Flächigkeit der A-Linien-Kleider, typisch für die Mitte der 60er Jahre, betonte und die Oberfläche der Kleider dadurch in eine Art Leinwand verwandelte. Nur ein Jahr später, 1966, zeigte Saint Laurent seine Pop-Art-Kleider, die Silhouetten nackter Frauenkörper als Reminiszenz zu Malereien von Tom Wesselman zeigten. Natürlich diente die Pop-Art dazu, in den sechziger Jahren die Kluft zwischen Hochkultur und Alltagsästhetik zu überwinden. Ebenso wie Andy Warhol integrierte Saint Laurent begeistert Elemente des Alltags in seine Kunst.

Saint Laurent sprach oft von seiner Kunst und über diejenigen Künstler, die ihn beeinflussten und deren Kunst er auch sammelte, so z.B. Matisse und Picasso. Er erwähnte auch seine Empfindsamkeit, die er und andere mit künstlerischer Sensibilität assoziierten. Manchmal wurden die Verbindungen zwischen Mode und Kunst so offensichtlich wie bei den Picasso-Kleidern im Jahr 1979. Für gewöhnlich betonten die Kritiker wieder und wieder seine Meisterschaft in der Verwendung von Farbe und Form. Anlässlich einer großen Ausstellung über das Werk von Saint Laurent im Jahr 2010, die sein Lebenspartner Pierre Bergé im Pariser Petit Palais organisierte, wurde der Designer ausdrücklich als „einer der größten Künstler des [zwanzigsten] Jahrhunderts“ gefeiert.²⁰

17 Balenciaga zitiert in: Brand, Jan/Teunissen, Jose (Hg.): Fashion and Imagination: About Clothes and Art, Arnheim 2009, S. 315.

18 Balenciaga zitiert in: Coleman, Elizabeth Ann: The Genius of Charles James, New York 1982, S. 9.

19 Martin zitiert in: Turner, Darryl: Couture de Force: Interview with Richard Martin, Artforum, März 1996, S. 16.

20 Paris Match Visitor's Guide [to] the Sensational Yves Saint Laurent Exhibition, 2010.

KURATOREN UND KRITIKER

Im Jahr 1981 erschien in der Zeitschrift *American Artist* ein Artikel mit dem Titel *Is Fashion Art?*. Die Kunstkritikerin Lori Simmons Zelenko interviewte darin Diana Vreeland, ehemalige Herausgeberin der *Vogue* und „Hohepriesterin der Mode“. Vreeland war zu Sonderberaterin des *Costume Institute* im Metropolitan Museum of Art ernannt worden, wo sie die Kleiderausstellungen aus ihrer muffigen Antiquiertheit holte und zu spektakulären und stilvollen Präsentationen führte. Sie war im Zusammenhang mit Modeausstellungen auch verantwortlich für eine Konzentration auf moderne und zeitgenössische Mode. Vreeland bestand darauf, dass „Mode keine Kunst ist“. „Kunst ist etwas sehr spirituelles. Sie ist eine bemerkenswerte, außergewöhnliche Sache. [...] Mode hat mit dem täglichen Leben zu tun.“ Mode ist bloß „eine Laune der Öffentlichkeit“, fügte sie hinzu, und „Körperschmuck“.²¹

Wahrscheinlich überrascht es nicht, dass Vreeland einen derart naiven und veralteten Blick auf die Kunst hatte. Aber es überrascht, dass ihr Blick auf die Mode so einfältig war, hatte sie doch bereits eine große Ausstellung über das Werk von Cristobal Balenciaga im Metropolitan Museum of Art organisiert und sollte bald eine weitere Präsentation mit dem Werk von Saint Laurent konzipieren. Wie andere auch, so bezeichnete Vreeland Saint Laurent häufig als Genie. Aber die von Vreeland im Jahr 1983, erstmalig für einen noch lebenden Designer, organisierte Saint Laurent-Retrospektive, verursachte eine ungeheuerliche Kontroverse. Allzusehr war die Ausstellung mit den ökonomischen Interessen eines Designers und seines Unternehmens verwoben. Ein Kritiker der Zeitschrift *Art in America* formulierte es so: „In dem sie das Yin und Yang von Eitelkeit und Habgier verschmolz, war die Yves Saint Laurent Ausstellung das Gleiche, als würde man den Galerieraum General Motors zu Verfügung stellen, um dort Cadillacs auszustellen.“²²

Das Metropolitan Museum zeigte danach keine Ausstellungen mehr von lebenden Modedesignern – obwohl lebenden Malern und Bildhauern diese Ehre weiterhin zuteil wurde.

Die japanische Moderevolution der 1980er Jahre markierte einen dramatischen Wandel innerhalb des Modesystems. Obwohl die Avantgarde-Mode von Issey Miyake, Yohji Yamamoto und Rei Kawakubo von *Comme des Garçons* anfangs von einem Großteil der internationalen Modepresse

zurückgewiesen wurde, so waren diese Designer schließlich erfolgreich darin, eine radikal neue Ästhetik einzuführen, eine neue Haltung im Zusammenhang mit dem Verhältnis zwischen Körper und Kleidung und eine neue Betonung von Mode als Kunst. Und obwohl von allen drei führenden japanischen Modemachern Zitate existieren, in denen sie formulieren, dass Mode keine Kunst sei, so haben sie doch die Haltung gegenüber der Mode innerhalb der Welt der Kunst maßgeblich beeinflusst.

Bereits im Jahr 1982 wartete die Zeitschrift *Artforum* auf ihrem Cover mit einem Avantgarde-Mode-Ensemble des japanischen Designers Issey Miyake auf. Der Leitartikel von Ingrid Sischy und Germano Celant schlug vor, dass Mode eine neue Art des „Kunstmachens“ sei, die ihre Autonomie behält, da sie die Massenkultur an der verwischten Grenze zwischen Kunst und Kommerz betritt.“ Sie bemerkten auch, dass die Pop-Art damit begonnen hatte, die Hierarchien zwischen „high und low, rein und unrein“ und dem „unnützen und nützlichen“ niederzureißen. Während sie betonten, dass „Modebewusstsein [...] mit Kunst nichts zu tun habe“, schlugen die Autoren vor, dass „der kontinuierliche und unbekümmerte Umgang mit dem Phantom der Geschichte seitens der Mode sie zu einer modernen Idee mache [...] und damit Bezüge zu den neuesten Entwicklungen in der Kunst entstünden.“²³

Bezeichnenderweise entstand im Umfeld der japanischen Mode ein Diskurs über die Ästhetik des Verfalls und der Dekonstruktion, um die Bedeutung dieses radikalen neuen Stils zu erklären. Rückblickend könnte es sein, dass westliche Theoretiker mögliche Verbindungen der Designer zur traditionellen japanischen Ästhetik, wie z.B. zu *wabi-sabi* oder zu Tanizakis *Lob des Schattens* überbetonten. Gleiches galt auch für die Tatsache, dass es in Japan keine klare Grenze zwischen Kunst und Handwerk gibt. Aber mögliche Interpretationsfehler sind weniger bedeutsam als die Tatsache, dass Kritiker damit begannen, einen anspruchsvollen Diskurs über die japanische Mode zu führen. Dieser Umstand ist deshalb so bedeutsam, da die Entwicklung eines theoretischen und ästhetischen Rahmenwerks für das Verständnis von Mode sicherlich ein Schlüsselkriterium dafür ist, Mode als Kunst zu definieren.

Einer der Protagonisten in diesem Zusammenhang war der vom Kunstkritiker zum Modekurator avancierte Richard Martin. Er war Schöpfer wegweisender Ausstellungen wie

21 Simmons Zelenko, Lori: *Is Fashion Art?* In: *American Artist*, Juni 1981, S. 12, 88.

22 Storr, Robert: *Unmaking History at the Costume Institute*, in: *Art in America*, Februar 1987, S. 19.

23 Sischy, Ingrid/Celant, Germano: Editorial, in: *Artforum* 20, no. 6, Februar 1982, S. 34-35.

24 Martin, Richard: *A Case for Fashion Criticism*, in: *The FIT Review* 3, no. 2, 1987, S. 25-29.

25 Martin zitiert in: Turner, Darryl: *Couture de Force: Interview with Richard Martin*, *Artforum*, März 1996, S. 116, vgl. auch S. 15-17.

26 Kirn, Sung Bok: *Is Fashion Art?*, in: *Fashion Theory* 2, no. 1, März 1998, S. 68.

Fashion and Surrealism und *Three Women*, wovon die letzte das Werk von Madeleine Vionnet, Clare McCardell und Rei Kawakubo von Comme des Garçons zeigte. Während er noch am *Fashion Institute of Technology* arbeitete verfasste Martin im Jahr 1987 einen Essay, in dem er verschiedene Argumente zusammentrug, die zeigten, dass Mode nicht Kunst sei. Dem Argument, dass „Mode praktisch und daher keine Kunst sei“, begegnete er damit, die Kantianische Idee der reinen Kunst sei lange diskreditiert worden. Denjenigen, die darlegten, dass „Mode ein Geschäft sei und ihre Produkte nur Waren seien“ entgegnete er, dass es nicht nur einen Markt für die Kunst gäbe, sondern dass viele zeitgenössische Künstler wie Cindy Sherman und Jeff Koons das Konzept der „Kunst als Ware-Fetisch [...] zur Eigenschaft ihres Werks machten.“ Dem Argument, dass Mode ein „kollaboratives“ Unternehmen sei, wohingegen Kunst „individuelle Kreativität“ ausdrücke, stellte er die Beispiele Film und Architektur, genauso wie das historische Beispiel der Künstlerwerkstatt in der Renaissance entgegen. Wenn Mode Ausdruck verkörpere, dann trifft das ebenso auf die darstellende Kunst zu. Wenn es einen schnellen Wechsel in der Kleidermode gibt, dann trifft dies auch auf die „Abfolge der Kunst-Bewegungen“ zu. Dem Vorwurf, dass Mode trivial sei, entgegnete er, dass sie „eine stichhaltige kulturelle und künstlerische Ausdrucksform“ sei, welche die gleiche intelligente Kritik wie andere Künste auch verdiene.²⁴

Einige Jahre später übernahm Martin Vreelands Aufgabenbereich am Metropolitan Museum of Art. Während er dort die Erfahrung machte, dass es immer noch Widerstände gegen die Idee der Mode in Kunstmuseen gab, so genoss er doch die Gelegenheit, um Werbung die Bedeutung der Mode zu machen. „Einer meiner Prüfsteine war [...] die Kunstwelt-Modewelt Verbindung“, sagte Martin, „Ich habe den Traum einer visuellen Kultur, ganz und aufregend.“²⁵ In dem Ausmaß wie das Konzept der visuellen Kultur sich kraftvoll entwickelte, sollte auch die Mode mehr und mehr als potentielle Form der Kunst betrachtet werden.

Ein neuer Typ von Mode-Ausstellung erschien in den Museen, wobei Mode ganz ausdrücklich mit Kunst verbunden wurde. Martin hatte dazu mit seiner Präsentation *Fashion and Surrealism* (1987), gemeinsam mit Harold Koda kuratiert, den Weg geebnet. Und er steuerte auch einen Beitrag zu der belgischen Ausstellung *Mode en Kunst 1960-1990* (1995) bei. Aber das neue Genre wurde erst wirklich mit der *Biennale di Firenze: Looking at Fashion* (1996), kuratiert von Sischy

und Celant in die Wege geleitet. Eine kleinere Version der Ausstellung wurde mit dem Titel *Art/Fashion* im Guggenheim Museum Soho (1997) gezeigt. Die Ausstellung und der begleitende Katalog widmeten der futuristischen Rekonstruktion von Mode (d.h. utopische Anti-Mode) und dem Zusammenwirken von surrealistischer Kunst mit Mode erhebliche Aufmerksamkeit. Auch die Kunst-Mode der sechziger Jahre von Andy Warhol und Lucio Fontana für Bini-Telese war Teil der Präsentation. Im Zeitraum nach den sechziger Jahren fokussierte diese Ausstellung hauptsächlich Künstler, die Mode oder Kleidung als Thema ihrer künstlerischen Auseinandersetzung einsetzten (von Joseph Beuys' Filz-Anzug bis zu Beverly Semmes' Riesen-Kleid und Miniatur-Kleidern von Charles LeDray). Zum Abschluss der Ausstellung wurden einige weniger erfolgreiche Kooperationen zwischen Künstlern und Designern, wie z.B. Damien Hirst und Miuccia Prada gezeigt.

Die Ausstellung im Guggenheim Museum Soho hatte eine ganze Reihe von Publikationen über Kunst und Mode zur Folge und gerade rechtzeitig folgten weitere Präsentationen, wie z.B. *Addressing the Century: A Hundred Years of Art and Fashion* in der Londoner Hayward Gallery (1998). Zusätzlich zu den obligatorischen futuristischen, konstruktivistischen und surrealistischen Arbeiten beinhaltete diese Ausstellung auch Kleidungsstücke einer ganzen Reihe von professionellen Modedesignern wie Paul Poiret, Roberto Capussi, André Courregès, Issey Miyake und Rei Kawakubo von Comme des Garçons.

Die Form der Modekritik, welche Richard Martin eingeforderte, begann sich langsam durchzusetzen. Die Zeitschrift *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture* wurde im Jahr 1997 als interdisziplinäres Forum für einen wissenschaftlichen Austausch über Mode gegründet. Sie bot von diesem Moment an den Ort für eine Fülle von Essays, darunter auch Sung Bok Kims Aufsatz „Is Fashion Art?“. Nach einer Bewertung der bisher geäußerten Argumente für und gegen eine Gleichstellung von Mode als Kunst in neueren Publikationen sprach sich Kirn dafür aus, mit James Carneys historischer Stiltheorie der Kunst auch die Mode zu erfassen. Kirn forderte „anspruchsvollere Interpretationen“ als „Grundlage für [...] eine kritische Bewertung [...] in Modepublikationen“ vergleichbar mit denen der etablierten Kunstkritik.²⁶

Bereits in der nächsten Ausgabe wurde ein weiterer bedeutsamer Essay veröffentlicht. Unter dem Titel *Dangerous*

Liaisons: Art Fashion and Individualism beschäftigte sich Robert Radford mit dem Werk Gilles Lipovetskys²⁷ und zeigte auf, dass sich die Kunst in den vergangenen Jahren dahingehend gewandelt hat, in dem sie „zunehmend bestimmte Qualitäten angenommen hat, die man ohne weiteres auch der Mode zuschrieb“, wie Verführung und Vergänglichkeit. Wie auch die Mode, so ist gerade die postmoderne Kunst anfällig für Ironie und Selbstreferenz. Tatsächlich sind es gerade das Zitat oder die Parodie, welche die bisherige Betonung der Authentizität seitens der Kunst überdecken, um mit Novität und Sex-Appeal den Geltungsdrang zu befriedigen.²⁸ Einige dieser Themen wurden, wenn auch nicht systematisch angesprochen, in der von Chris Townsend organisierten Ausstellung mit dem Titel *Rapture: Art's seduction by Fashion Since 1970* in der Barbican Art Gallery (2002) in London und in dem begleitenden Katalog aufgenommen.²⁹

Wissenschaftler begannen auch, sich mit dem Phänomen der Laufsteg-Präsentation auseinanderzusetzen und verglichen sie mit der künstlerischen Ausdrucksform der Performance.³⁰ Obwohl die meisten Laufsteg-Shows konventionell ablaufen, so gibt es doch einige – insbesondere von Hussein Chalayan, Martin Margiela und Victor und Rolf, die an Performance-Kunst erinnern und dabei ungewöhnliche Orte, ritualisierte Abläufe, Video-Projektionen, zusätzliche Technik und Avantgarde-Musik miteinbeziehen. Modepräsentationen von John Galliano, Alexander McQueen und Thierry Mugler wurden zu spektakulären und theatralen Ereignissen, virtuellen Mini-Dramen, mit Schauspielern, Themen und Musik, nicht zu vergessen auch außergewöhnlichen Ausstattungen, beweglichen Laufstegen und sogar einem Hologramm von Kate Moss. Obwohl diese Präsentationen manchmal auch als eine reine Marketingmaßnahme bezeichnet wurden (was sie ja zweifelsohne sind), so enthielten sie doch mehr als nur Kleidungsstücke und schufen kraftvolle Bilder der Schönheit, des Glamours und sogar des Schreckens.

Auch die Modefotografie hat mithilfe einiger wichtiger Ausstellung u.a. im Museum of Modern Art eine wachsende Aufmerksamkeit erhalten. Das ist deshalb interessant, weil es doch eine gewisse Zeit dauerte, bis sich die Fotografie als Kunstform etablieren konnte. Besonders die Modefotografie war lange Zeit ausgeschlossen, weil man sie als viel zu kommerziell betrachtete. In dem gleichen Ausmaß, in dem man beginnt, Modefotografie als Kunst zu betrachten, so beginnt sich auch die Mode langsam in diese Richtung zu bewegen.

Die Modefotografie erinnert uns auch daran, dass die Mode sowohl Bilder als auch Objekte beinhaltet.

KuratorInnen, KritikerInnen und DesignerInnen halten weiterhin fest an einem lebhaften Austausch über die Schnittstellen an denen Kunst und Mode aufeinandertreffen. Die Modedesignerin Zandra Rhodes wurde in der britischen Presse mit den folgenden Worten zitiert: „Ich denke, dass Mode eine Form der Kunst ist – man kann sie Kunsthandwerk oder angewandte Kunst gegenüber der bildenden Kunst nennen, aber wo genau ist der Unterschied?“ Alice Rawthorne, die ehemalige Direktorin des Londoner Design Museum bestand andererseits darauf, dass Mode keine Kunst sei: „Natürlich nicht, es handelt sich um Mode. Damit meine ich aber nicht, dass Mode nicht ins Museum passt oder nicht auch einige der Attribute der Kunst transportieren könnte. Andererseits kann auch ein exquisites Haute Couture-Kleid – wie eines von Cristobal Balenciaga aus seiner Glanzzeit der 1950er Jahre – so perfekt aussehen wie ein wunderschönes Gemälde oder eine Skulptur.“ Aber sie bemerkte auch weiter, dass „nur ein altmodischer Ästhet behaupten würde, es wäre die Hauptaufgabe der Kunst, Schönheit zu schaffen.“ „Mode hat einen praktischen Zweck und das unterscheidet sie von der Kunst.“ Ein „klassisches Abendkleid von Balenciaga [...] ist ein Stück Stoff, das getragen werden soll. Warum sollte man so tun, als wäre es etwas anderes?“³¹

ZUSAMMENFASSUNG: KUNST UND MODE

Kunst ist Kunst. Mode ist Mode“, sagt Karl Lagerfeld. „Andy Warhol hat jedoch bewiesen, dass beide nebeneinander existieren können.“³² Warhol ist aber auch derjenige, der die Kunst in Frage stellte. Nachdem er die *Brillo-Boxes* von Warhol gesehen hatte, kam Arthur Danto zu dem Schluss, dass „alles Kunst sein könnte.“³³ Dennoch heißt das nicht, dass alles Kunst ist. Die Frage, ob Mode Kunst sei, ist nicht zu beantworten, ohne die Definition von Kunst und Mode neu zu bewerten. Nach Pierre Bourdieu ist „das Kunstwerkwerk ein Objekt, das nur Kraft einer (kollektiven) Vorstellung existiert, die es kennt und als Kunstwerkwerk anerkennt.“³⁴ Entgegen einer populären Vorstellung ist Kunst nicht das Ergebnis einer reinen, unabhängigen und kreativen Handlung des Individuums. Die Kunst ist gesellschaftlich begründet. Kunst ist nicht nur auf die materielle Herstellung eines Werks begrenzt.

27 Lipovetsky, Gilles: *The Empire of Fashion: Dressing Modern Democracy* (übers. von Catherine Porter), Princeton NJ 1994.

28 Radford, Robert: *Dangerous Liaisons: Art, Fashion and Individualism*, in: *Fashion Theory* 2, no. 2, Juni 1998, S. 159-160.

29 Townsend, Chris: *Rapture: Art's Seduction by Fashion Since 1970*, London/New York 2002.

30 Vgl. Duggan, Ginger Greg: *The Greatest Show on Earth: A Look at Contemporary Fashion Shows and Their Relationship to Performance Art*, in: *Fashion Theory* 5, no. 3, September 2001, S. 243-270. Duggan erschien in der Spezialausgabe von *Fashion Theory* zum Thema *Fashion and Performance* auch als Gastherausgeber.

31 *The Guardian* (13. Juli 2003), zitiert in: *Intersections: Where Art and Fashion Meet*, St. Paul MN 2009, S. 8.

Ebenso wichtig ist die „symbolische Produktion des Werks, d.h. ihr Wert oder etwas, das auch damit zu tun hat, nämlich das Bewusstsein für den Wert des Kunstwerks.“ Das kulturelle Schaffen bezieht „nicht nur die direkten Produzenten (Künstler, Schriftsteller etc.), sondern auch diejenigen mit ein, die für die Sinn- und Wertstiftung eines Werks verantwortlich sind, also Kritiker, Verleger und Galeristen. Dazu gehören also alle Protagonisten, deren gemeinsame Anstrengung es ist, die Konsumenten dafür zugänglich zu machen ein Kunstwerk zu kennen und vor allem zu erkennen.“³⁵

Bourdieu unterscheidet zwischen sogenannten legitimierte Kunstwerken, wie z.B. klassische Musik und Gemälde alter Meister und „Kunst im Prozess der Legitimation“, wozu er das Kino oder den Jazz zählt.³⁶ Es erscheint mir sinnvoll, die Mode als eine weitere Kunstform im – weiterhin angefochtenen – Prozess der Legitimation zu betrachten. Folgen wir den Gedanken Bourdieus, dann verschwinden einige der Argumente gegen die Mode als Kunst. Aber um Mode als Kunst zu betrachten müssen wir auch berücksichtigen, dass die Mode durch Kritiker, Kuratoren, Herausgeber und weitere Mittler legitimiert oder symbolisch aufgeladen werden muss. Sie alle müssen die Macht haben, Mode zu Kunst zu machen, damit die Öffentlichkeit davon überzeugt werden kann, ein Kleid als Kunstwerk zu betrachten.

Gegenwärtig existiert diese Übereinkunft nicht. Tatsächlich werden wir wahrscheinlich niemals soweit kommen, die ganze Mode als Kunst zu bezeichnen. Nur ein kleiner Teil der Produktion, von Bildern und Objekten der *High Fashion* und/oder der Avantgarde-Mode wird möglicherweise als Kunst bezeichnet werden. Nicht jedes T-Shirt taugt dazu, Kunst zu werden, genauso wenig, wie jeder Film es schafft, Kino-Kunst zu werden. Es ist immer noch völlig unklar, welche Kriterien die Grenze zwischen gewöhnlichen Filmen (und Kleidungsstücken) und Kino- und Schneider-Kunst markieren.

„Wie der Film, die Malerei, die Musik, die Literatur und die Dichtung etc. so ist auch die Mode eine Kunst, wenn sie von einem Künstler geschaffen wurde“, erklärte Pierre Bergé, der Lebensgefährte von Saint Laurent.³⁷ Aber es reicht für einen Designer nicht aus, zu behaupten, dass er ein Künstler sei. Nach Bourdieu „muss auch der Künstler erst dazu gemacht werden. Dies sei die Voraussetzung dafür, dass aus den entstehenden Objekt Kunstwerke werden.“³⁸ Teil dieses Prozesses ist auch die Ausbildung von professionellen Künstler-

Innen. Hussein Chalayan, bestens bekannt als konzeptueller Modedesigner, der auch künstlerische Filme und Installationen schafft und diese an Sammler verkauft, formuliert dazu: „Central Saint Martins [wo er studierte] war eine ordentliche Kunstschule, in der es zufällig auch eine Modeabteilung gab. Es war ein fantastischer Ort, wo man den Körper in seinem kulturellen Kontext verstehen lernte. Wir kamen uns wie Körper-Künstler vor, aber natürlich mussten wir auch lernen, wie wir unsere Kleider verkaufen können.“³⁹

Sollte Mode jemals als Kunst betrachtet werden, dann wird sie wahrscheinlich eine bestimmte Sorte von „kulturellen Unternehmern“ benötigen, „die dafür kämpfen, kulturelles Kapital anzuhäufen.“⁴⁰ Mit ihrem Status als Kunst vergrößert sich für die Mode auch ihr Wert und es verstärkt sich ihre Bedeutung. Dennoch gefällt die Vorstellung, Mode mit Kunst gleichzustellen längst nicht allen Designerinnen, geschweige denn den Kleiderfirmen, HerausgeberInnen, ModehändlerInnen und ModekonsumentInnen. Genauso wenig sagt dies allen Beteiligten in der Welt der Kunst zu. Die akzeptierte Definition von Kunst ist relativ klar und direkt“, schreibt Robert Radford, „es handelt sich dabei um den Bereich der Produktion und des Gebrauchs, der durch diejenigen Einrichtungen definiert wird, die KünstlerInnen ausbilden, und die für KünstlerInnen ein wirtschaftliches Wertesystem legitimieren, fördern, freilegen und schaffen.“

Mode ist zweifelsohne ein kaum greifbarer Begriff: Er bezieht sich hauptsächlich auf den Bereich, den man mit der Produktion und dem Gebrauch von Mode und der persönlichen Erscheinung assoziiert; aber gelegentlich rutscht der Begriff Mode auch in ein weiteres Verständnis von Design, das sich mit Verführung oder Vergänglichkeit befasst. [...] Wenn der Begriff Mode noch weiter gefasst wird [...], wie es Simmel macht, und dabei gesellschaftliche Bereiche, Bekleidung, ästhetische Urteile, das gesamte Feld des menschlichen Ausdrucks miteinbezieht, so würde man das gesamte Feld der Kunst dem Gebiet der Mode unterordnen.“⁴¹

Sowohl Mode als auch Kunst sind Teil der visuellen Kultur und beinhalten Form, Farbe und Oberflächenstruktur. Die Ästhetiken von Kunst und Mode haben etwas gemeinsam, das Radford als „Zugang zu den Poetiken der assoziierten Ideen“⁴² beschreibt. Ebenso wie die Kunst, so kann auch die Mode reich an Technik und Konzept sein. Dennoch existieren zwischen Kunst und Mode auch unüberbrückbare Differenzen, die vor allem dann sichtbar werden, wenn Modedesigner

32 Karl Lagerfeld, zitiert in: *Intersections: Where Art and Fashion Meet*, St. Paul MN 2009, S. 7.

33 Danto, Arthur: *After the End of Art*, Princeton NJ 1997, S. 114.

34 Bourdieu, Pierre: *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, herausgegeben von Randall Johnson, New York 1993, S. 35.

35 Ebd., S. 37.

36 Bourdieu, Pierre: *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, übersetzt von Richard Nice, Cambridge MA 1984, S. 16.

37 Bergé, Pierre: *Yves Saint Laurent*, Paris 1996, S. 7.

38 Bourdieu, Pierre: *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, herausgegeben von Randall Johnson, New York 1993, S. 61.

39 Chalayan, Hussein, zitiert in: Aspden, Peter: *East-West Fusion*, *Financial Times* 28./29. August 2010, Life and Arts Section, S. 3.

40 Vgl. 37, S. 83.

41 Radford, Robert: *Dangerous Liaisons: Art, Fashion and Individualism*, in: *Fashion Theory* 2, no. 2, Juni 1998, S. 153-154.

42 Ebd., S. 155.

mit Künstlern zusammenarbeiten. Marc Jacobs kooperierte mit Takashi Murakami bei der Herstellung von Handtaschen für das französische Luxuslabel Louis Vuitton. Handtaschen haben im Gegensatz zu Malerei einen offensichtlichen Zweck. Sie haben auch einen ganz anderen wirtschaftlichen Wert. Murakamis Handtaschen, die er für Vuitton schuf, sind teuer, aber sie kosten dennoch nur einen Bruchteil des Preises, den er für eines seiner kleineren Werke verlangt. Wohingegen also der Preis für ein Kunstwerk im Lauf der Zeit dramatisch ansteigen kann, verliert die Mode meistens in dem Moment an Wert, wo sie älter wird. Nur manchmal gewinnt sie wieder an Wert zurück, sofern sie zu einem Sammlerstück avanciert. Derartige Kooperationen mögen die kulturelle Glaubhaftigkeit von Modeunternehmen steigern, erhöhen aber natürlich auch die Begeisterung für die Marke und letztlich auch den Umsatz. Zweifellos sind sie auch für KünstlerInnen nützlich, vor allem in finanzieller Hinsicht.

Die Mode ist ein kannibalistisches Geschäft. Sie assimiliert alles, was visuell interessant ist – klassische Kunst, Graffiti, Fotografie, sogar auch Pornografie. Manchmal greift auch die zeitgenössische Kunst auf die Mode zu, meistens allerdings auf Bereiche, welche die Mode eher nicht ansprechen würde- so z.B. Kaufsucht, Markenwahn und Essstörungen. Sylvie Fleury's *Agent Provocateur* (1995), bestehend aus Einkaufstaschen mit ihrem Inhalt oder Vanessa Beecroft's Installation *VB43* (2000), bei der nackte Models nur High-Heels tragen, ermöglichen mehr oder weniger neue, tiefere Einblicke in die Welt. Vor allem aber sprechen uns diese Arbeiten auf eine andere Art und Weise an als eine Handtasche von Chanel und ein paar Schuhe von Gucci.

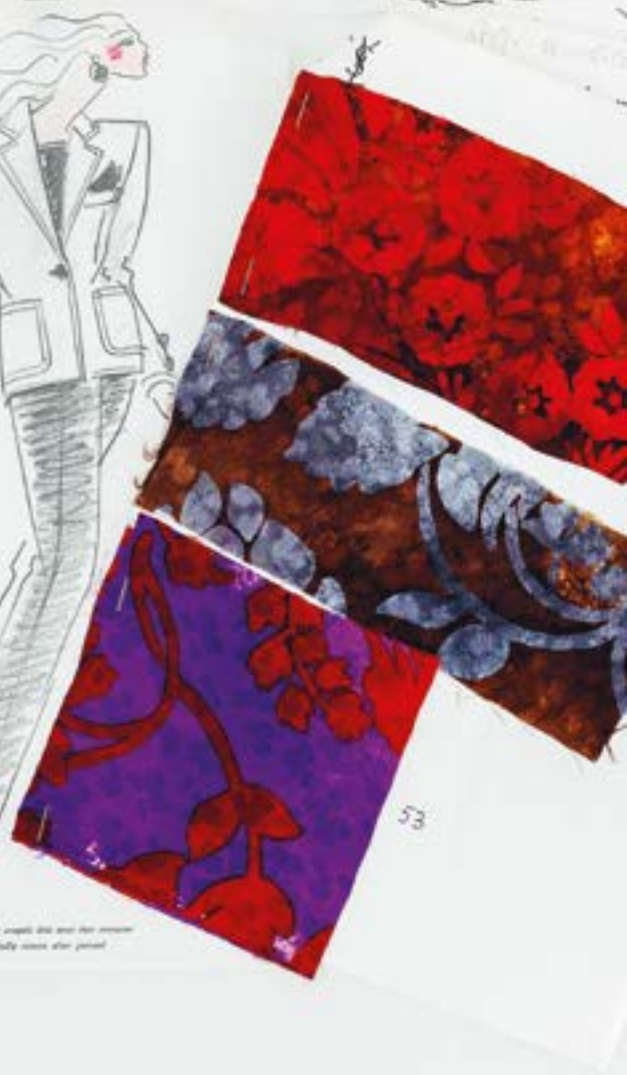












RENT
E 22/27
1983



modèle (33)

YVES SAINT LAURENT
1 Avenue Marceau, Paris 16, Tél. 2212121
Avenue Montaigne, PARIS 16, Tél. 2212121

Code N° (B)

X



YVES SAINT LAURENT
1 Avenue Marceau, Paris 16, Tél. 2212121
Avenue Montaigne, PARIS 16, Tél. 2212121

Code N° (E)



couleur



le col et les revers
des branches, tout
en papier blanc
-
la ceinture est en soie

bleu marine
rouge

YVES SAINT LAURENT
1 Avenue Marceau, Paris 16, Tél. 2212121
Avenue Montaigne, PARIS 16, Tél. 2212121

Code N° 99



la ceinture
est en soie
blanche.

Noir 018

jaune 0170

bleu 950



vert 0181



54

50





















Christian Dior
15, RUE MONTENAPOLEON
75008 PARIS

31



N°
de couleur
à utiliser
pour les
accessoires
à compléter
le costume



A



32



N°
de couleur
à utiliser
pour les
accessoires
à compléter
le costume



N°
de couleur
à utiliser
pour les
accessoires
à compléter
le costume



Christian Dior
 PARIS

LE DISEGNET STAFF LA PRESSIONE COLLETTIVA DE LA MODA...
 UNO DEI PIU' IMPORTANTI...
 LA MODA...
 LA MODA...























Colonne de papier
ajouté à la poche
même
8900



1/2 - 1/2
avec cette robe de
9-10 ans blanche et
coulée
8700



Yves Pato

travail en tissu pour la robe
avec 1/2 pouce plus blanche et
8800



travail en tissu pour la robe
avec 1/2 pouce plus blanche et
8800































Haute Couture-Kleider

Heidi Goëss-Horten im Zusammenspiel mit ihrer Kunst

Arthur Arbesser

Was für eine unglaubliche Freude, sich in einer Zeit wie heute mit erlesenen Bildern, Skulpturen und vor allem prachtvollen Kleidern beschäftigen zu dürfen.

Es war für mich eine Reise in eine mir fremde Welt, auf der ich ganz einfach die glanzvolle Schönheit in den Vordergrund stellen wollte, aber auch Stil, Haltung und natürlich die Frau selbst.

Ein Bild entsteht meist durch ein einziges Paar Hände. Ein Haute Couture-Kleid hingegen durch unzählige verschiedene.

Im Idealfall wird ein Kunstwerk einmal Teil der Wahrnehmung vieler Menschen und kann vielleicht sogar von mehreren Generationen bestaunt werden.

In der Haute Couture geht das Kleid zwar durch viele unterschiedliche Paar Hände – von Stoffweberei, Zuschnitt, Nähen, Besticken, Plissétieren bis zu Bügeln, Anprobe und vielem mehr, und jedes Paar ist gewiss ein essenzieller Teil der Perfektion und Vollkommenheit der finalen Robe. Doch ist diese allein für eine einzige, glückliche Kundin bestimmt.

Einmalig ist auch die Verbindung des Couturiers zur Kundin. Das Modehaus gibt wohl den Stil und die Idee vor, doch die Kundin bringt sich durchaus ein – ob der Kragen, die Ärmel oder der Ausschnitt doch anders sein könnten. Und so entstehen dann tatsächlich Kleider, die es ganz sicher nur einmal gibt.

Dieser (damals meist briefliche) Austausch ist faszinierend, denn wer dachte schon, dass ein Monsieur Saint Laurent verständnisvoll auf die Wünsche anderer eingeht.

Und nun können auch wir diese sehr persönlichen Kunstwerke aus Stoff bestaunen – Seite an Seite mit außergewöhnlichen Bildern.

Ein Kleid ist zwar ganz klar Teil unseres Alltags, nicht aber, wenn es um Haute Couture geht.

Denn diese ist befreit von der Idee des Praktischen und soll in erster Linie betörend schön sein und das einzigartige Handwerk hervorheben.

Zwar kann so ein Kleid meistens in eine Periode und ihre ästhetische Entfaltung eingeordnet werden, aber seine Qualität und objektive Schönheit sollten zeitlos sein, ohne Ablaufdatum, wie eine feine Holzintarsie oder ein zartes, perfekt geschliffenes Barockglas.

Über 40 Jahre sind die ausgestellten Roben alt, sind gewiss irgendwo auf der Welt elegant über das Tanzparkett geschwebt oder über große Treppen geschritten. Und nichts haben sie an ihrer Faszination, ihrem Prunk eingebüßt, vielmehr bleiben sie Beispiele von Eleganz, Pracht und einer Mode, die es so nicht mehr gibt und wohl nie mehr geben wird.

Das optische Spiel, das durch Falten des gestreiften, transparenten Chiffon entsteht, die unglaublich feine Stickerei aus Perlen, Glasstäbchen und einer kurzen Spitzenrüsche, die noch mehr Dreidimensionalität gibt, der raffinierte tiefschwarze Samt, dem die großen, eingenähten Seidentaftkarrees den genialen Schwung geben, der schwere pinke Seidenjersey, der großzügig über den Rücken drapiert ist, die nicht enden wollende Stoffmenge aus bronzefarbenem Taft, die zur Riesen-Masche wird, und natürlich das herrliche Patchwork aus bunten geometrischen Formen – all das ist tatsächlich pure Freude!

Diese einzigartigen Kleider und die sie umgebende aufregende Kunst dieser Sammlung eröffnen uns einen intimen Blick auf den Schönheitssinn und den Gestaltungswillen von Heidi Goëss-Horten. Und sie erzählen uns damit eine spannende, ganz private Geschichte.

Die Kleider in Bewegung zu zeigen, die Kraft zu spüren, die von ihnen ausgeht und die Art, wie sie das Auftreten, die Erscheinung der Trägerin beeinflussen, war mir besonders wichtig und lag als Idee dem Ausstellungsfilm, der mit der Regisseurin Rosa Lisa di Natale und der Schauspielerin Jasmina Al Zihairi entstand, zugrunde.

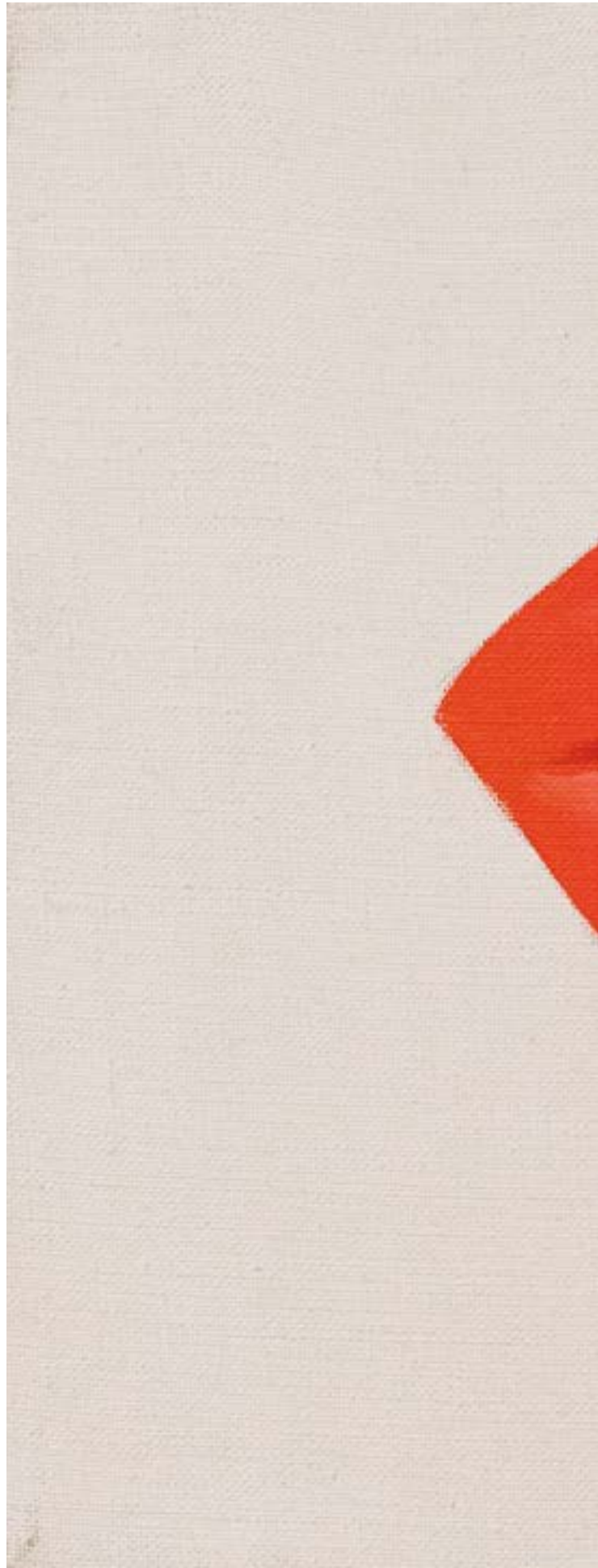
Ich bin dankbar, mit diesen Kunstwerken zu arbeiten, sie zu studieren und zu berühren und dann in den Kontext der Ausstellung zu bringen, wo sie viele Menschen sehen und begeistern werden, so wie sich mich begeistert haben.













Smoker Study # 22 Wesselmann 67









Alles Fetisch?

Über die Macht der Dinge

Véronique Abpurg

Der Begriff *Fetisch* wird heute im allgemeinen Sprachgebrauch mit dem sexuellen Fetischismus gleichgesetzt, der seit den 1960er-Jahren zunehmend auch in Kunst, Film und Mode rezipiert wird. Tatsächlich erlebte der Begriff in seiner 500-jährigen Geschichte aber unterschiedliche Zuschreibungen. Gemein ist diesen die grundlegende Auffassung, dass einem Gegenstand über seine ihn objektiv beschreibenden Eigenschaften hinaus weitere Attribute und Wirkungen zugesprochen werden, die der Gegenstand per se nicht hat. Der etymologische Ursprung des Terminus findet sich im Kolonialismus des frühen 16. Jahrhunderts, als in Westafrika stationierte portugiesische Seefahrer und Missionare das Wort „*feitiço*“¹ – also etwas „Unehches, Künstliches“ – verwendeten, um Objekte zu beschreiben, die von der indigenen Bevölkerung im Kontext religiöser Praktiken gottgleich verehrt und welchen übernatürliche Kräfte zugesprochen wurden.²

Im Europa des 19. Jahrhunderts, dem „Jahrhundert der Dinge“, verlagert sich die Verwendung des Begriffs aus dem Zusammenhang animistischer Kulte hin zur Beschreibung einer übertriebenen Verehrung von Dingen im Sinne von Waren.³ Diese wurden durch rasch fortschreitende Industrialisierung und koloniale Ausbeutung in noch nie dagewesenem Maße verfügbar und begannen den Alltag der Menschen zu beherrschen. So beschreibt Karl Marx 1867 in *Das Kapital* den Warenfetisch als quasireligiöses Verhältnis des Menschen zu von Menschen produzierten Dingen und richtet seine Kapitalismuskritik an eine europäische, bürgerliche Gesellschaft.⁴

Sigmund Freud schließlich brachte den Fetischismus erstmals 1905 in seinem Aufsatz zum „ungeeigneten Ersatz des Sexualobjekts“⁵ in Zusammenhang mit der Sexualität des Menschen. Er beobachtete, wie die sexuelle Erregung von bestimmten Gegenständen ausgelöst werden konnte, und vertrat die These, dass sich die menschliche Psyche durch die Nicht-Befriedigung sexueller Begierde ein Ersatzobjekt suchen würde, um sich daran zu erregen. „Einen ganz besonderen Eindruck ergeben jene Fälle, in denen das normale Sexualobjekt ersetzt wird durch ein anderes, das zu ihm in Beziehung steht, dabei aber völlig ungeeignet ist, dem normalen Sexualziel zu dienen. [...] Der Ersatz für das Sexualobjekt ist ein im allgemeinen für sexuelle Zwecke sehr wenig geeigneter Körperteil (Fuß, Haar) oder ein unbelebtes Objekt [...]“⁶ Im Falle der unbelebten Objekte sind es besonders direkt am weiblichen Körper, wie eine zweite Haut, getragene Kleidungsstücke wie Dessous, Strümpfe, Schuhe oder Handschuhe, die zur

¹ Der Ausdruck erscheint im 17. Jahrhundert in der Form *Fetisso*, *Fetis* als Übernahme vom portugiesischen *Feitiç* „Zauberei, Hexerei“ (Substantivierung des Adjektivs *feitiço*: „unecht, künstlich, nachgemacht“) in deutschen Reisebeschreibungen; im 18. Jahrhundert wird er aus (ebenfalls dem Portugiesischem folgenden) französisch *fétiche* neu entlehnt. Das *feitiço* geht auf das lateinische Adjektiv *facticius* – „nachgemacht, dem Natürlichen entgegengesetzt“ (zu *facere*) zurück. Vgl. „Fetisch“, in: Wolfgang Pfeifer et al., *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen* (1993), digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de/wb/etymwb/Haus>, letzter Abruf 5.8.2022.

Erweiterung des begehrten Körpers werden und diesen in weiterer Folge vertreten. Die Fetische treten somit als selbständig agierende Objekte in den Dienst des sexuellen Triebs. An die Stelle eines organischen, beseelten Körpers tritt ein artifizierender, a priori unbeseelter Gegenstand, der diesen in letzter Konsequenz zu ersetzen vermag.

Mit Allen Jones, einem der Hauptvertreter der britischen Pop Art, ist ein Künstler in der Heidi Horten Collection vertreten, dessen Werk zur Darlegung einer fetischisierenden Praxis im Bereich der Kunst herangezogen werden kann. So hat er eine Vielzahl von Frauenbildnissen geschaffen, deren Wirkung auf einer sexuellen Aufladung und der Verdinglichung der Frau aufbaut. Sie spiegeln mitunter auch den Zeitgeist der 1960er-Jahre, der unter dem Zeichen sexueller Befreiung und radikaler Tabubrüche stand. Geprägt durch explizite Darstellungen aus dem Magazin *Bizarre* des Fetsichfotografen und Bondagekünstlers John Willie², beginnt Allen Mitte der 1960er-Jahre Fetischmotive und deren plakative Sexualisierung der Frau in seine Kunst zu transferieren. Dem Prinzip des weiblichen Körpers als Lustobjekt folgend, schafft er 1969 seine starken Befremden auslösenden Skulpturen *Table*, *Chair* und *Hat Stand*, in welchen weibliche lebensgroße Fiberglas-Puppen zu Möbelstücken umgewidmet werden. Inszeniert in entwürdigenden Körperhaltungen sowie ausgestattet mit Perücken, Halsbändern, Lackkorsagen und Schnürstiefeln manifestieren sie männliche Vorstellungen und Fantasien. Der Bereich von Sinnlichkeit und Erotik hat sich hier in den Bereich des Fetichs verlagert. Allens Zeichnung *Legs*^[223], ebenfalls aus 1969, zeigt zwei sich gegenüberstehende weibliche Figuren, die bezeichnenderweise auf ihre Unterkörper reduziert sind und deren Beine durch kurze Röcke und High Heels betont werden. Allens Darstellung verdeutlicht die Funktionsweise der Fetichisierung, bei der in diesem Fall Beine und Schuhwerk an die Stelle der Frau treten und diese letztlich ersetzen. Die Identität der Frau wird abgelöst durch das fetischisierte Objekt als Ziel männlicher, sexualisierender Vorstellung.

Durch das gemeinsame Motiv des weiblichen Schuhs bietet sich die Möglichkeit, Jones' Praxis mit weiteren Werken der Heidi Horten Collection zu konfrontieren, die hier die Rolle einer Gegenposition einnehmen können. So findet sich das Sujet beispielsweise in Arbeiten von Birgit Jürgenssen, Gudrun Kampl, Lena Henke und Angelika Loderer, vier Künstlerinnen unterschiedlicher Generationen. Ihr Blick auf das Objekt Schuhe ist naturgemäß ein gegenläufiger, der Schuh wird als Me-

dium der Geschlechterkonstruktion erkannt und unter diesem Aspekt ad absurdum geführt. Hervorzuheben ist, dass alle Schuhdarstellungen der Künstlerinnen Prozesse und Strategien der Verwandlung und Entgrenzung erkennen lassen. Jürgenssen greift den weiblichen Schuh im Kontext der Stereotypisierung und Sexualisierung der Frau auf, als Fetichobjekt schlechthin. Sie ironisiert seinen Fetichcharakter, indem sie konventionelle Gestaltungsweisen durchbricht.⁸ So durchlaufen Schuhe in ihren Zeichnungen und Objekten unterschiedlichste Metamorphosen, in welchen sich oftmals Organisches und Anorganisches durchdringen sowie die Grenzen zwischen menschlichem Körper und Dingwelt verschmelzen. Man könnte sagen, sie selbst erwachen zum Leben – entscheidend ist, dass sie dies nicht im Dienst sexueller Triebe tun. Der Halbschuh aus *anna-tommie*^[119] wird durch die ihm eingepflanzten Organe quasi zum eigenen Organismus, während der über die Treppe fließende Cinderella-Schuh^[113] aus seiner üblichen Form hinauswächst und sich seinen eigenen Weg zu suchen scheint. Auch bei Gudrun Kampl wird ein Paar Schuhe zum autonomen Objekt. Die Künstlerin, die durch Materialität und Formensprache ihrer Arbeiten auf Begierde und Fetich verweist, hat zwei viktorianisch anmutende, purpurrote Schuhe mit markanten meterlangen Samtbändern versehen, die an die Stelle von Schnürsenkeln treten, sie quellen über ihre üblichen Grenzen hinaus. Die Schuhe stehen nicht nebeneinander, ihre Positionierung hintereinander deutet einen Schritt an. Markanteste Abweichung zum gewöhnlichen Schuhwerk sind Messerklingen, mit denen die Schuhspitzen versehen sind – der Vorwärtsschritt wandelt sich bei Kampl zum militanten *Vorwärtsschnitt*.^[233]

Mit dem Einsatz von Leder in ihrer Arbeit *Niche*^[219] greift Lena Henke ein Material auf, das sowohl auf dessen Verwendung als gängiger Werkstoff von Schuhen und Stiefeln referenziert, aber auch auf dessen Anwendung im Bereich sexueller Inszenierungen und Praktiken, für die es in der Alliteration *Lack und Leder* sogar zum sprachlichen Synonym wird. Henkes Arbeit zeigt ausschnitthaft zwei Unterschenkel aus eigenwilliger Perspektive, der Blick von unten erinnert an den Vorgang des „Upskirting“, des voyeuristischen „Unter-den-Rock-schauen“. Die Füße deuten in ihrer Krümmung das Tragen hoher Absätze an, tatsächlich sind sie ohne herkömmliche Schuhe dargestellt, sondern verwandeln sich zu beschlagenen Pferdehufen. Pferdefuß und -huf sind ein wiederkehrendes, zentrales Sujet in Henkes Werk, als „Ideenhalter“ (Lena Henke)⁹ schließen sie weitreichende Bedeutungen wie erotische Implikatio-

² Der Begriff wurde bereits in der Anthropologie des 19. Jahrhunderts scharf kritisiert, als wissenschaftlich unhaltbar und außereuropäische Kulturen herabsetzend eingestuft. Vgl. dazu. Doerte Bischoff, *Poetischer Fetichismus. Der Kult der Dinge im 19. Jahrhundert*. München 2013, S. 22–23.

³ Vgl. ebd.

⁴ Vgl. <https://www.unifr.ch/universitas/de/ausgaben/2017-2018/marx/wir-sind-fetichisten!.html>, letzter Abruf 3.8.2022.

⁵ Vgl. Sigmund Freud, *Die sexuellen Abirrungen*, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 5, Frankfurt am Main 1968, S. 33–72, http://freud-online.de/Texte/PDF/freud_werke_bd5.pdf, letzter Abruf 3.8.2022.

⁶ Ebd., S. 52.

⁷ Vgl. Julia Pine, „In Bizarre Fashion: The Double-Voiced Discourse of John Willie's Fetish Fantasia“, *Journal of the History of Sexuality* vol. 22, no. 1 (2013): S. 1–33, <http://www.jstor.org/stable/23322032>, letzter Abruf 3.8.2022.

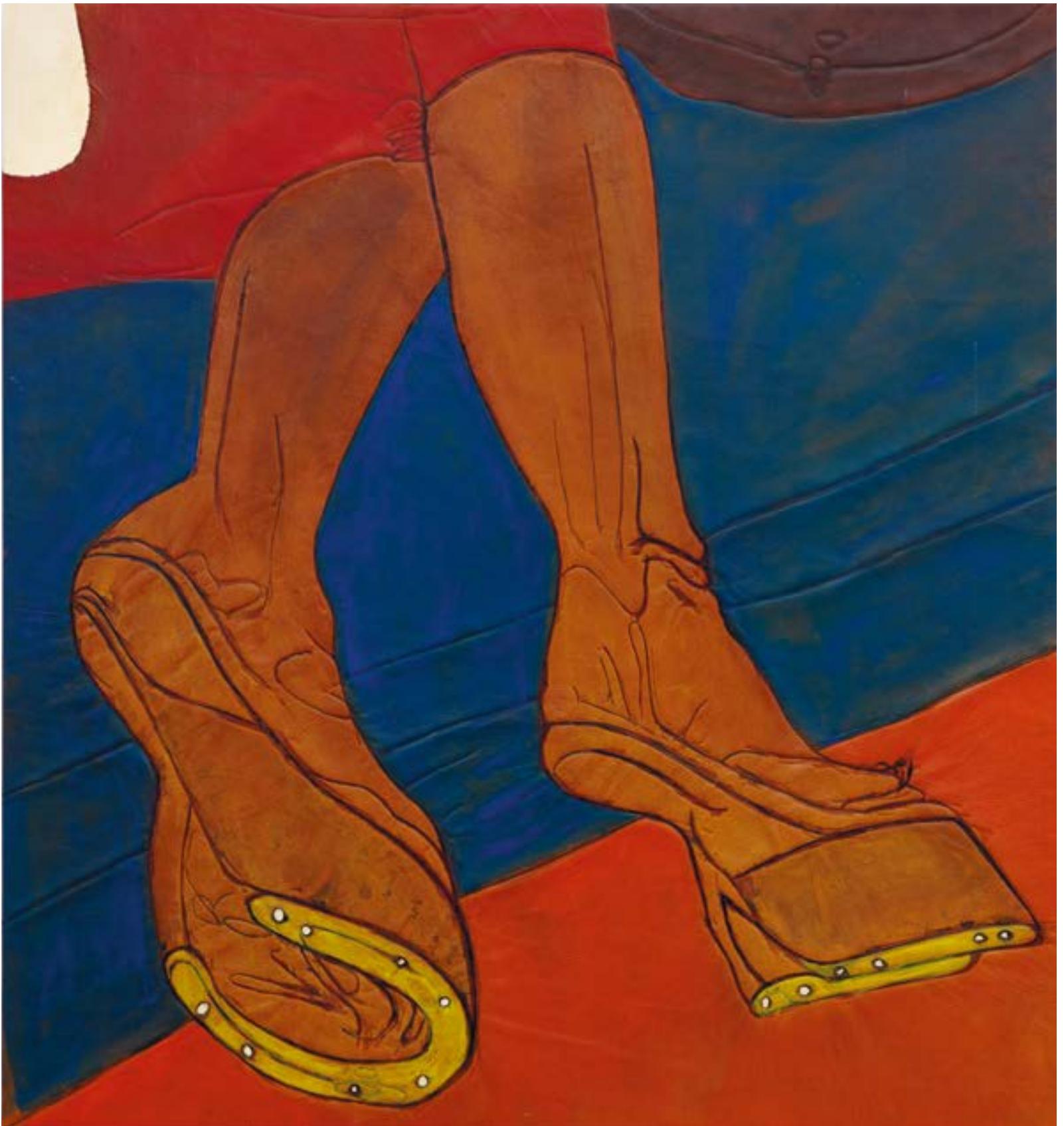
⁸ Peter Noever (Hg.), *Birgit Jürgenssen. Schuhwerk – Subversive Aspects of „Feminism“*, Ausst.-Kat. MAK Museum für Angewandte Kunst, Wien 2014.

⁹ Stephanie Böttcher, „Lorbeeren für Lena – Eine Laudatio“, in: Thomas Thiel, Anna Goetz (Hg.), *Lena Henke. My Fetish Years*, Ausst.-Kat. Museum für Gegenwartskunst, Siegen, Leipzig 2019, S. 15.

nen, Machtmechanismen sowie die Strategie der Transformation ein.

Angelika Loderers Schuhskulpturen^[230] liegt ein besonderes Produktionsverfahren zugrunde, sie entstehen durch das wiederholte Tunken der Füße in heißes Wachs. Wenn nach einem mehrstündigen Prozess ein bestimmtes Volumen erreicht ist, werden die Wachsformen schließlich als Bronzeguss nachgebildet. Die Form generiert sich also ausgehend vom menschlichen Körper selbst und erscheint gleichzeitig wie ein Hybrid aus Fuß und Schuh. Die zufällig entstandenen tropfen- oder wurzelartigen Verläufe des Materials evozieren die Form von Schuhabsätzen. Die Schuhskulpturen erscheinen nicht in einer erotisierenden, sondern vielmehr in einer archaisch-unheimlichen Gestalt, die im Spannungsverhältnis von Lebewesen und Dingwelt, zwischen organischer und amorpher Form steht.

Das Sujet des Schuhs findet sich auch wieder in der Arbeit *Alaia Shoes* von Sylvie Fleury^[225], einem Eins-zu-eins-Bronzeabguss schwarzer High Heels des tunesisch-französischen Couturiers Azzedine Alaïa. Deutlicher jedoch als eine sexuell-fetischistische Konnotation drängt sich hier der Aspekt des bereits erwähnten Warenfetischismus nach Karl Marx auf, welcher konstatierte, der Mensch sei zum Sklaven der Waren geworden. 1990 hatte Fleury in einer prägnanten Geste die Welt des Konsums und Luxus zum Gegenstand ihrer Kunst gemacht. Nach einer ausgedehnten Shoppingtour stellte sie die Einkaufstaschen mit originalverpackten Luxusartikeln in Form eines Ready Made auf dem Boden der Galerie Rivolta in Genf ab. Die *Shoppingbags* sollten zur Initialzündung für ihr Werk werden, das Glanz und Glamour der Modewelt widerspiegelt – bei gleichzeitiger, subtil-subversiver Konsumkritik. Durch die ironisch-überhebende Inszenierung von Konsumikonen wie der Birkin Bag von Hermès, beispielsweise in *White Gold*^[227], die durch den Kunstkontext eine weitere auratische Aufladung erleben, hinterfragt sie den „Kult der Dinge“ im Spannungsfeld ihrer Funktion von Gebrauchsgegenstand bis hin zu sinn- und identitätsstiftendem Produkt. Mit dem sich wie zufällig in der Handtasche befindlichen Tafelbild führt Fleury in *White Gold* zudem den Aspekt von „Kunst als Ware“ als Verweis auf Mechanismen des Kunstmarkts ein, durch welche das Kunstwerk an sich zum Fetischobjekt wird.











Allen Jones

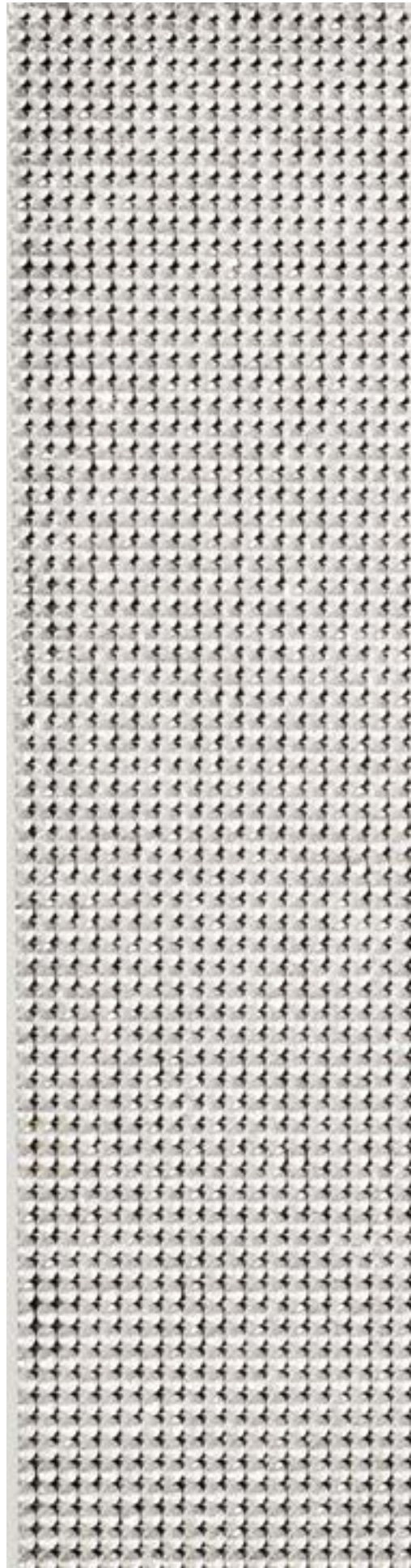


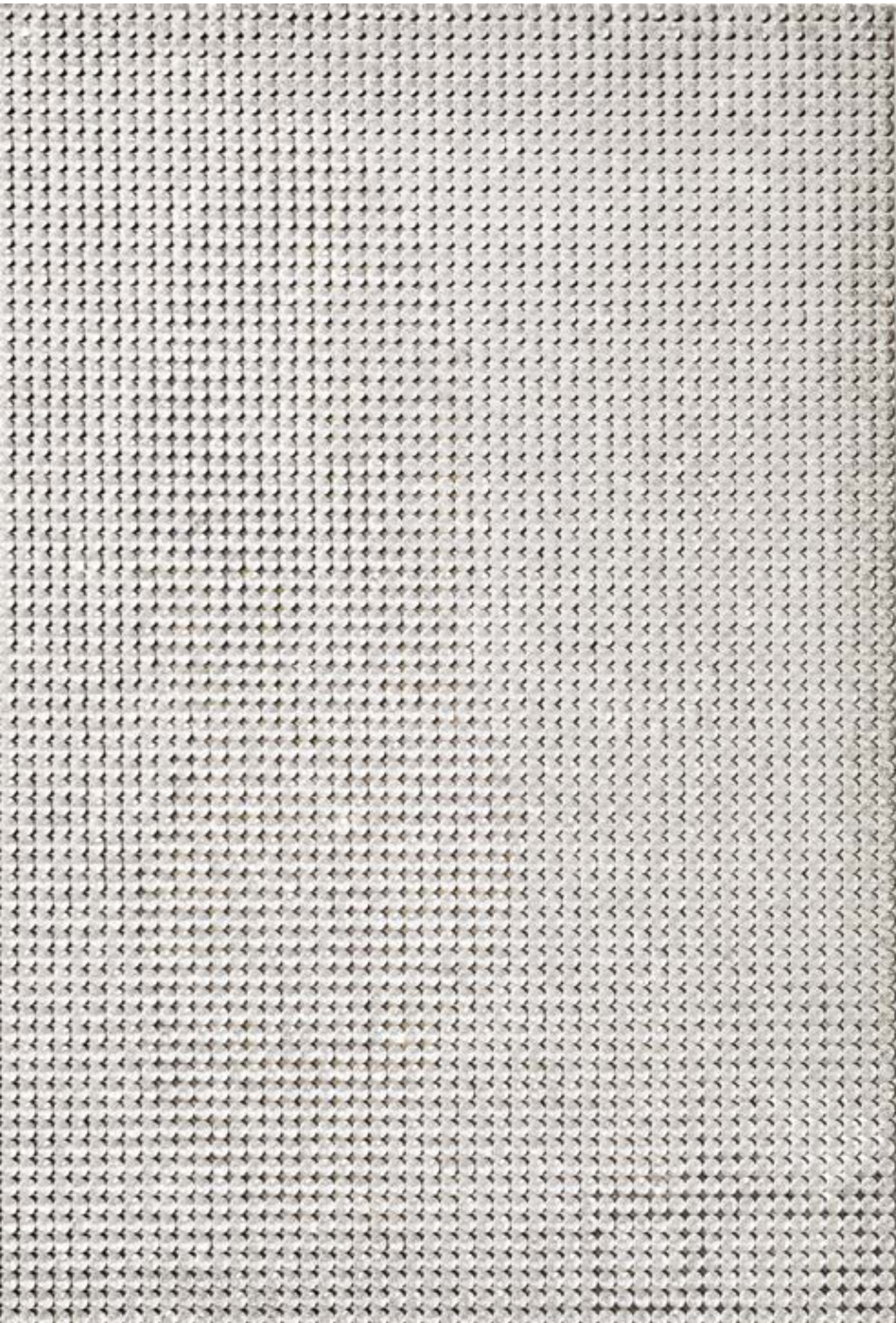


Sylvie Fleury, *Gucci Handcuffs*, 2001/02, Metall, vergoldet, 23 × 9 cm













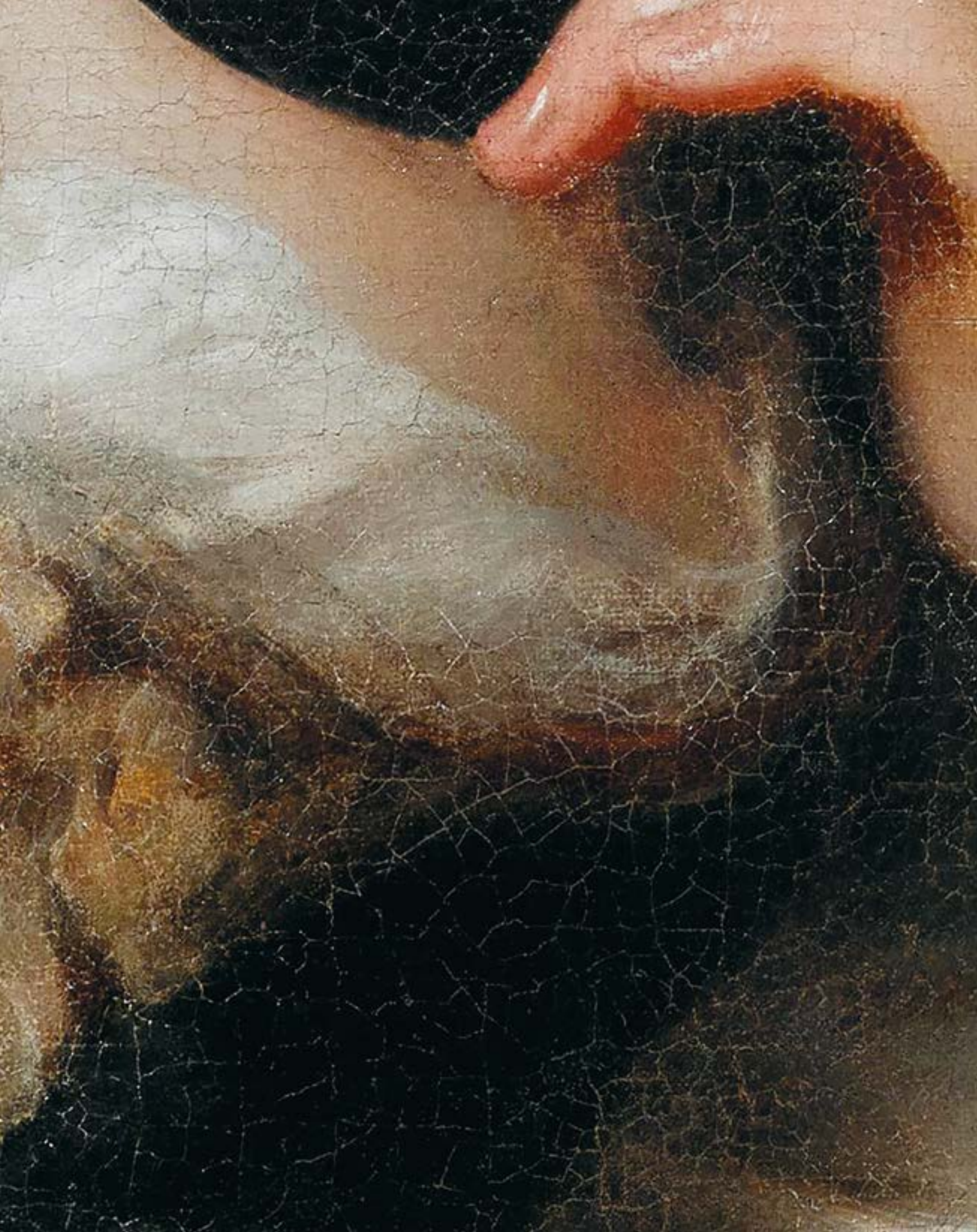












Weibliche Porträts im Spannungsfeld von Außenwelt und Innenleben

Rolf H. Johannsen

„Ein Gesicht. Es bietet sich dar, stellt sich aus, es zieht alle Blicke auf sich, ergreift Besitz von seinem Gegenüber und offenbart in kleinsten Nuancen der Mimik, wovon es selbst ergriffen ist, es zeigt sich dem Anderen, dem Anblickenden, es spricht, es hört und blickt zurück.“¹

HINSCHAUEN UND WEGSEHEN

Ein Gesicht, doch kein Porträt im Sinne der Darstellung einer bestimmten Person, sondern ein Rollenporträt. – Unverwandt schaut Pietro Rotaris *Junge Frau mit Maske und Granatapfel*^[243] aus dem Bild, die Pose wie erstarrt, nur scheinbar in einem flüchtigen Moment festgehalten. Sie trägt ein ländliches Kleid, dazu einen Hut. Das Mieder schmücken eine Rose und ein blühender Zweig, wohl der eines Obstbaumes. In ihrer Rechten hält die Frau einen Granatapfel, der in der griechisch-römischen Mythologie mit der Frühlings- und Fruchtbarkeitsgöttin Persephone (Proserpina) verbunden ist (im Christentum hingegen als Symbol für Jesus wie für die Kirche und die Gläubigen steht). Zieht man die Kleidung und die genannten Attribute in Betracht, ist in der Frau die Personifikation des Frühlings zu sehen. Ein auf den ersten Blick rätselhaftes Moment in dem Gemälde bildet die schwarze Maske in ihrer linken Hand. Was hat es mit dieser auf sich? Legt die junge Frau die Maske ab oder ist sie im Begriff ihr Gesicht zu verdecken, sich zu maskieren? Oder ist die Maske vielmehr als Hinweis auf Nacht und Dunkelheit und damit auf die Unterwelt zu verstehen, in der Proserpina dem antiken Mythos zufolge einen Teil des Jahres verbringen muss? Das Gesicht selbst, von dem trotz Maske der größte Teil zu sehen ist, scheint das einer Porzellanpuppe, der Blick ist ausdruckslos, ohne individuelle Züge, Regung oder Mienenspiel. Allein die Rolle ist von Belang. Die reale Person – das Modell –, die sie verkörpert, ist ohne Bedeutung.

Rotaris *Junge Frau mit Maske und Granatapfel* dürfte um 1760 entstanden sein. Etwa ein Jahrzehnt später malt Johann Georg Ziesenis – wie Rotari ein an verschiedenen Höfen tätiger, „wandernder“ Porträtmaler – seine Tochter Elisabeth als Gärtnerin^[245]. Elisabeths rechter Arm ruht auf einem Korb mit Blumen; weitere Blumen liegen auf der Brüstung; wenige – vergleichbar dem Granatapfel in Rotaris Bild – hält sie zudem in ihrer rechten Hand. Die Gesten gleichen einander und folgen der Konvention, ebenso das Gartengerät, das Elisabeth in ihrer Linken hält. Obwohl von diesem einzig der Stiel zu sehen

1 Judith Elisabeth Weiss, „Zwischen Aneignung und Verfehlung. Eine kleine Phänomenologie von Kopf und Gesicht“, in: Stella Rollig, Axel Köhne (Hg.), *Talking Heads. Zeitgenössische Dialoge mit F. X. Messerschmidt*, Ausst.-Kat. Belvedere Wien, Wien 2019, S. 37–54, hier S. 37.

2 Zu Friedrich von Amerling: Sabine Grabner (Hg.), *Friedrich von Amerling. 1803–1887*, Ausst.-Kat. Belvedere, Wien, Leipzig 2003.

3 Vgl. Alexander Eiling (Hg.): *Reinhold. Rococo Revival*, Ausst.-Kat. Städel Museum, Frankfurt am Main, Berlin 2022.

ist, ist er es allein, der das Bildnis der jungen Frau zu dem einer Gärtnerin macht. Ohne dieses Requisite wäre die Dargestellte als Flora, Göttin des Frühlings, anzusprechen. – Bis zu diesem Punkt sind die Bilder von Rotari und Ziesenis verwandt. Der grundlegende Unterschied besteht darin, dass Ziesenis eine konkrete Person – seine Tochter mit durchaus individuellen Gesichtszügen – *kostümiert* als Gärtnerin zeigt, und nicht wie Rotari eine konkrete Person – das Modell – zur Darstellung eines abstrakten Begriffs, hier einer Jahreszeit, heranzieht.

Sowohl Rotaris junge Frau als auch Ziesenis' Tochter sind auf ein Außen bezogen, deutlich an der Körperhaltung, das „Zeigen“ des Granatapfels respektive der Blumen, und am Blick aus dem Bild heraus. Ob letzterer in „unbestimmte Ferne“ oder auf die Betrachtenden gerichtet ist, muss offenbleiben. Ebenso unbestimmt, fast träumerisch ist der Blick der jungen blonden Frau – es dürfte sich um Renoirs spätere Ehefrau Aline Victoire Charigot handeln^[249] –, die der Künstler Anfang der 1880er-Jahre mit Pastellkreide zeichnete, eine Technik, die ein im Vergleich zur Ölfarbe rasches Arbeiten erlaubte. Aline Victoire Charigot trägt ein tailliertes hochgeschlossenes gelbes Kleid und einen dazu passenden, mit Blumen garnierten Hut. Offensichtlich ist sie im Begriff zu gehen: ein an sich alltäglicher, belangloser Moment, wäre da nicht der Hut. Aline fühlt sich unbeobachtet. Um dem Hut den richtigen Sitz zu geben, blickt sie als würde sie in einen Spiegel schauen, hinter dem sich die Betrachtenden befinden, die so zu heimlichen Beobachtern, zu Voyeuren, werden.

BRIEF UND INNERLICHKEIT

Der Brief als die Handlung vorantreibendes oder eine unerwartete Wendung des Geschehens bringendes Element, ist unverzichtbares Requisite zahlreicher Opern und Schauspiele des 18. und 19. Jahrhunderts und lebt bis heute in Form des Handyanrufs in Film und Fernsehen fort. Die Lektüre eines Briefes, die Wünsche, Hoffnungen, Sehnsüchte, aber auch Enttäuschungen, die das Geschriebene hervorruft, wurden immer wieder künstlerisch dargestellt. In den allermeisten Fällen sind Briefleserinnen respektive sich durch Briefe mitteilende Frauen dargestellt. Der Brief, das Schriftstück selbst, ist nur in den seltensten Fällen von den Betrachtenden zu lesen, und dann auch nur bruchstückhaft. Dennoch verstanden die Malerinnen und Maler es, dessen Inhalt zu transportieren: Im niederländischen 17. Jahr-

hundert, in dem sie den Raum zum Sprechen brachten, etwa durch Landkarten und Darstellungen von Seestürmen im Hintergrund der Gemälde als Synonyme für Reise und Gefahr (in der sich der Geliebte befindet). Die Künstlerinnen und Künstler des 19. Jahrhundert hingegen legen den Tenor der Schreiben in die Figuren selbst, in deren Kleidung, Haltung und Mimik. So wird die junge Frau in Friedrich von Amerlings Gemälde *Der Brief*^[247] im Profil gezeigt, den Kopf leicht geneigt, die Augen durch die halb geschlossenen Lider wie verschleiert, völlig in Gedanken (und Trauer?) versunken.² Nacken und Rücken bilden eine leicht gebogene Linie, deren Verlauf von einer Falte des in Blau- und Violetttönen schimmernden Schultertuchs aufgenommen und bis zum Bildrand geführt wird. Gleichzeitig bildet das Tuch eine geschlossene Form, ein Oval, aus der die Figur der jungen Frau herauszuwachsen scheint. Die rechte Hand liegt außerhalb des Ovals, und damit auch der Brief. Die Art und Weise wie dieser gehalten wird – herabhängend, gefaltet und geknickt –, deutet seinen Inhalt an. Mehr braucht es nicht, auch nicht in dem Gemälde von Eugen von Blaas *Der Liebesbrief*^[241]. Gesiegelt und mit einem Stein beschwert wartet die Frau auf den richtigen Moment, um ihren Brief vom Balkon fallen zu lassen. Das Kleid der Frau assoziiert Renaissance. Dazu der Balkon. Beides zusammen lässt die Frau zu Shakespeares Julia, den Empfänger des Briefes zu Romeo werden.

PORTRÄT UND ABSTRAKTION

Geradezu verstörend wirkt Odilon Redons Porträt der etwa fünfjährigen Jeanne Roberte de Domecy von 1905^[253], eine Pastellzeichnung wie Renoirs Bildnis von Aline Victoire Charigot, jedoch zwanzig Jahre später entstanden. Deutlich wird ein vollständiger Bruch mit der traditionellen Porträtauffassung, wie sie in Amerlings biedermeierlicher Briefleserin, in Blaas' historistischem Bildnis einer jungen Frau und in Renoirs Werk zum Tragen kommt, in dem die Leichtigkeit des Rokoko wiederaufzuleben scheint.³ Redons Bildnis hingegen befremdet, wirkt auf rätselhafte Art symbolisch aufgeladen. Schemenhaft scheint Jeanne Roberte de Domecy vor dem dunklen Hintergrund auf. Sie trägt ein ebenfalls dunkles Kleid, darunter eine langärmelige helle Bluse. Licht fällt von links auf die Figur, beleuchtet besonders das Gesicht, das sich kaum von dem hellblonden Haar absetzt, vielmehr mit ihm zu verschwimmen scheint. Im Gesicht liegt dann auch das eigentlich Rätselhafte: weniger in dem kleinen verschlossenen

Mund oder dem Blick als vielmehr in der Überbetonung der Gesichtsasymmetrien. Asymmetrien weist jedes menschliche Gesicht auf, doch wirkt das Gesicht von Jeanne Roberte de Domecy wie aus zwei Hälften zusammengesetzt; ein Eindruck, der durch die fast grelle Beleuchtung hervorgerufen wird, der hohen Stirn und das hinter das Ohr gekämmte Haar auf der linken Seite, der Verschattung, der kindlichen Schleife und das über die Schulter auf die Brust fallende Haar auf der rechten. – Kaum wahrnehmbar sind hingegen die symmetrischen Verschiebungen in Gustav Klimts *Porträtkopf einer Dame*^[251], die zudem durch die strikt frontale Ausrichtung des Kopfes negiert werden und die Darstellung in eine auratische Sphäre versetzen. Letzteres legt die Frage nahe, ob es sich bei der Zeichnung wirklich um die Darstellung einer konkreten Person oder nicht vielmehr um eine symbolische Figur handelt. Das Haar ist zum Hinterkopf frisiert, geht aber zugleich unmerklich in senkrechte Kreideschraffuren über, mit denen der Hintergrund (allerdings nur über dem Kopf) angedeutet ist. Seitlich fassen Lorbeerblätter den Kopf ein. Sie sind trotz der Weißhöhung mehr angedeutet als ausgeführt. Gleiches gilt für die in nachdenklicher Pose an das Kinn geführte rechte Hand der Frau. Beides zusammen verleiht der Zeichnung den Charakter einer Studie, einer Studie zu dem Kopf des „Wissens“, der am unteren Rand des Fakultätsbild *Philosophie* in der Fassung, die im März 1900 in der Wiener Secession gezeigt wurde, zu sehen war (in der Ausführung von 1907 ist der Kopf dann fast ganz unter Schleiern verborgen).

Mit Blick auf seine frühen Porträts attestierte sich Lucian Freud eine „obsessive Aggressivität“: „Ich habe direkt vor dem Modell gesessen und es angestarrt. Das konnte für uns beide unangenehm werden.“⁴ Selbst seine erste Frau Kitty Garman blieb wie in *Girl in a White Dress*^[256] davon nicht verschont. 1947, ein Jahr vor ihrer Heirat, stellte Freud sie in einem mädchenhaften weißen Kleid mit Rüschenkragen dar. Fast schreckhaft, mit großen, weit geöffneten Augen schaut sie aus dem Bild heraus, den Mund leicht geöffnet, die Augenbrauen gezupft. Der Blick ist starr, die Pupille des linken Auges kreisrund, die des rechten dagegen unregelmäßig geformt. Jedes Lidhärchen ist einzeln gezeichnet. – Nichts entgeht Freuds geradezu analytischem Blick, jedes Detail des Gesichts ist von gleicher Bedeutung und wird entsprechend wiedergegeben. Doch Kitty Garman fühlt sich sichtlich unwohl, weicht dem starrenden Blick ihres zukünftigen Mannes aus, wirkt nervös und misstrauisch, wie einem „visuellen Verhör“ ausgesetzt.⁵ Dies gilt auch für die Porträts, die Freud in den folgenden Jahren von seiner Frau

malt. Stets ist sie im Bildtitel mit „Girl“ bezeichnet, nie mit ihrem Namen. So auch in den Gemälden *Girl with a Kitten* (Tate Gallery) und *Girl with Roses* (British Council Collection). Für beide Gemälde dürfte *Girl in a White Dress* als Vorzeichnung gedient haben.

Nur ein Jahr nach Freuds Porträt seiner zukünftigen Frau zeichnet Henri Matisse das Bildnis von Rosabianca Skira^[259], der Gattin des Verlegers Albert Skira, für den Matisse Buchillustrationen schuf. Wenige Striche – je drei für Mund und Augen, zwei für die Augenbrauen und Nase, dazu zwei weitere für die Nasenflügel – genügen, um das Gesicht zu erfassen. Das Ergebnis ist eine abstrahierende Reduktion und Stilisierung des Bildnisses, weg von einer individuellen Aussage hin zu einer allgemeingültigen Darstellung des menschlichen Gesichts. Vergleichbar, jedoch weit weniger radikal ging Amedeo Modigliani in zahlreichen seiner Porträts vor. Anregungen dazu lieferten ihm die bronzzeitlichen Kykladen-Idole, die auf der gleichnamigen griechischen Inselgruppe gefunden und mit Aufkommen der Moderne in Kunstkreisen, und damit wohl auch Matisse, bekannt wurden.

War bei Matisse der Rückbezug auf vergangene Epochen die Ausnahme, so ist Igor Mitorajs skulpturales Werk ohne die Kenntnis und Erfahrung der griechisch-römischen Antike nicht denkbar.⁶ Deutlich wird dies bereits im Titel der monumentalen Bronzemaske der Heidi Horten Collection *Per Adriano 230* („230“ gibt die Höhe der Maske in Zentimeter an), eine Hommage an Kaiser Hadrian, in dessen Regierungszeit (117 bis 138) Athen als Zentrum der griechischen Kultur und Bildung eine bis dahin ungekannte Wertschätzung und Förderung durch Rom erfuhr. Doch zeigt die Maske weder den bedeutenden römischen Kaiser (dessen Porträt zahlreiche antike Büsten überliefern), noch eine andere konkrete Person. In ihr kommt vielmehr die seit der Renaissance über Jahrhunderte ungebrochene Wertschätzung der antiken griechischen Skulptur zum Ausdruck, die bis zum Werk von Mitoraj führt.^[262] In postmoderner Brechung und bei gleichzeitiger Wahrung der zeitlichen Distanz sind seine Skulpturen als moderne Relikte – Bruchstücke, Fragmente, Torsi – zu charakterisieren. Wiederholt platziert Mitoraj seine Köpfe liegend; bei anderen sind die Augen verbunden; ein kubischer Block „stützt“ *Per Adriano 230*. Und das Gesicht? – Bei aller klassisch-schönen Ebenmäßigkeit weist es an den Rändern „Beschädigungen“ auf, impliziert so Fragilität und Vergänglichkeit, letztlich Sehnsucht nach etwas unwiederbringlich Verlorenem.

4 Michael Auping, „Freud aus amerikanischer Sicht“, in: Sarah Howgate, Michael Auping, John Richardson (Hg.), *Lucian Freud. Porträts*, Ausst.-Kat. National Portrait Gallery London, Modern Art Museum of Fort Worth, Texas, München/London/New York, S. 37–55, hier S. 41.

5 Ebd.

6 Vgl. Klaus Wolbert (Hg.), *Igor Mitoraj. Die Schönheit – eine zerbrochene Utopie*, Ausst.-Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt, Darmstadt 2022.

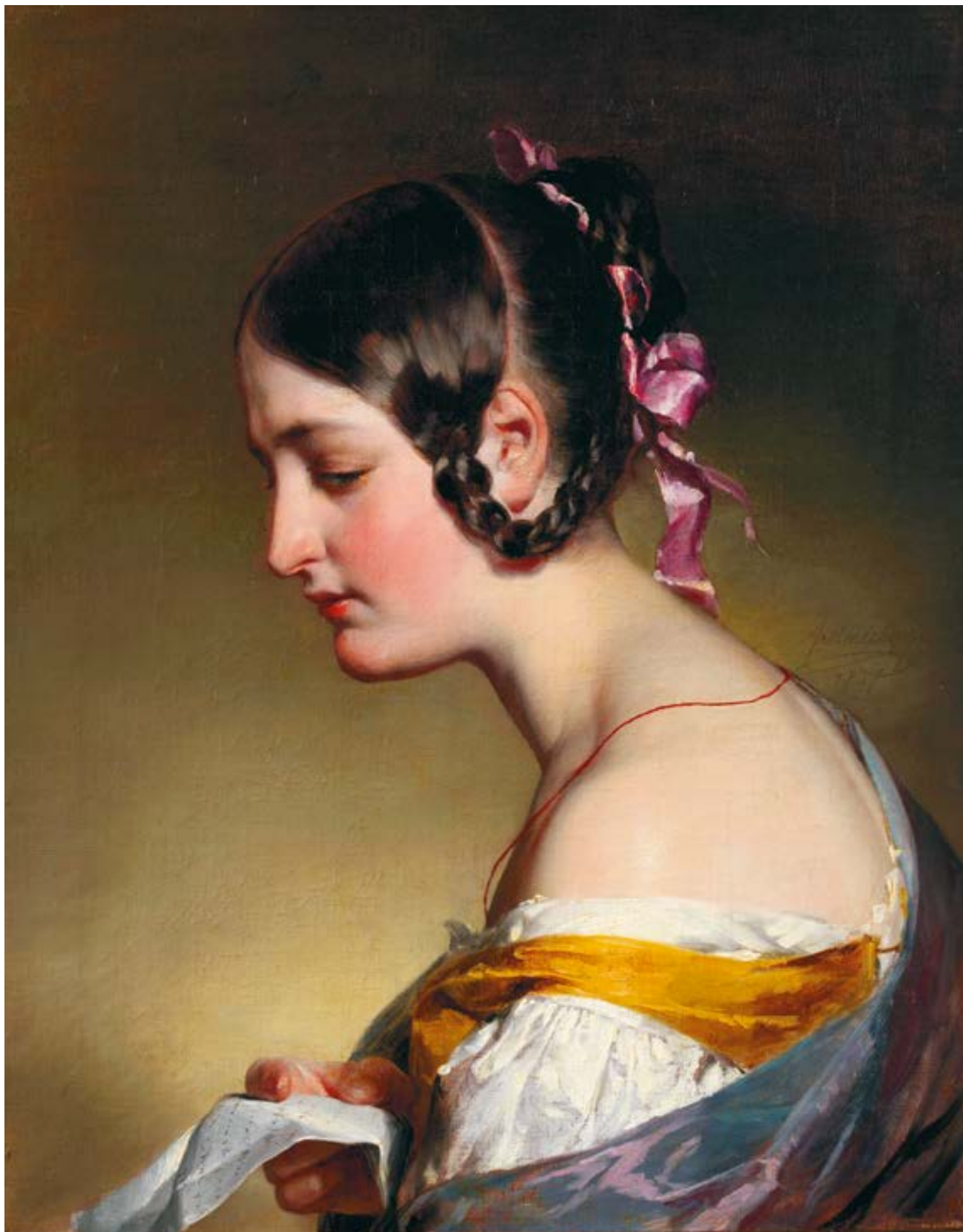
















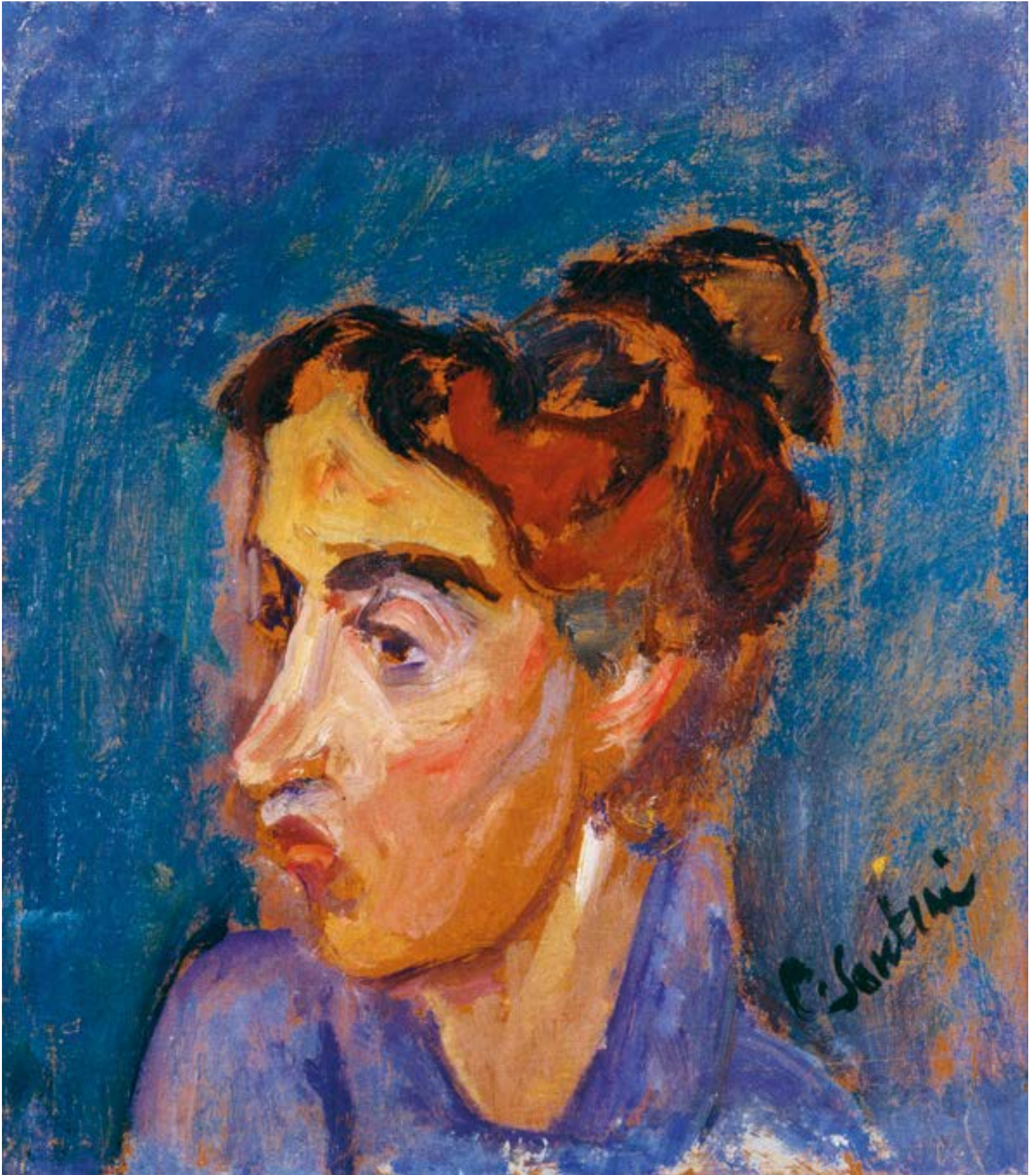








Odilon Redon, *Portrait d'une fillette blonde, Jeanne Roberte de Domecy*, 1905, Pastellkreide, Kohle und Conté-Kreide auf Papier, 54,4 × 41 cm























Bruch, Übergang und Verschwinden im Porträt

Rolf H. Johannsen

Ein Gesicht aus Flächen und Linien, Alexej von Jawlenskys *Abstrakter Kopf: Winterlich – Gelb und Orange*:^[287] die Ohren blaue Rechtecke, für die Augenbraue links ein Balken (das Auge wiederum ein Rechteck), rechts parallel gezogene Striche (das Auge geschlossen), der Nasenrücken eine Senkrechte, der Mund eine Waagerechte, das Kinn ein Kreissegment – lauter geometrische Formen und doch sofort als Gesicht zu erkennen. Der Titel – er stammt von Jawlensky, nicht von einem Außenstehenden – macht deutlich, dass es sich bei dem abstrakten Kopf nicht um ein wie stark auch immer verfremdetes und vereinfachtes Porträt einer konkreten Person handelt, sondern schlicht um ein Bild, dessen Flächen und Linien auf Anhieb als Gesicht oder, um Jawlenskys Betitelung aufzugreifen, als Kopf verstanden werden. Möglich ist dies, weil Jawlensky mit diesem wie auch zahlreichen anderen abstrakten Köpfen letztlich in der europäischen Tradition des Porträts verblieb und – im Sinne des Kinderreims „Punkt, Punkt, Komma, Strich, fertig ist das Mondgesicht“ – wenig vonnöten ist, um den Eindruck eines menschlichen Gesichts hervorzurufen; zu beobachten auch an den heutigen Emojis: Je einfacher diese sind, je weniger Details sie beinhalten, desto globaler, leichter verständlich und eindeutiger in der Lesbarkeit werden sie.

Jawlenskys Weg vom Bildnis (oder Porträt) zum Bild und damit von einer konkreten zu einer allgemeingültigen Aussage lässt sich bis etwa 1910 zurückverfolgen.¹ Am Anfang steht ein Bildnis von Nikita (Museum Wiesbaden), dem etwa 14-jährigen Neffen seiner damaligen Lebenspartnerin Marianne von Werefkin, das Jawlensky nicht unter dem Namen des Dargestellten, sondern entgegen aller Porträtähnlichkeit schlicht als „Knabenbildnis“ betitelt ausstellen ließ. In den darauffolgenden Bildern, wie dem in der Heidi Horten Collection vorhandenen Selbstbildnis *Er und Sie* von 1912,² schwindet das Individuelle immer stärker. Konsequenter gelangt Jawlensky schließlich ab 1916 über *Mystische Köpfe* und *Heilandsgesichte* Anfang der 1920er-Jahre zu den *Abstrakten Köpfen* und damit zu einer vollständigen Ent-Individualisierung der menschlichen Physiognomie.

Das Bild habe keinerlei Ähnlichkeit mit ihr, erklärte Marie-Thérèse Walter, wenn Picasso sie malte.³ Sie suchte nach Ähnlichkeit im Sinne einer Fotografie – vergeblich, denn daran war Picasso nicht gelegen. Auch ging es ihm nicht um die Erfassung der Persönlichkeit seiner Geliebten, sondern um die physiognomischen Eigenheiten ihres Gesichts. In *Femme à la couronne de fleurs* sind es Marie-Thérèse Walters fülliges, we-

¹ Vgl. Roman Zieglgänsberger, „Licht und Finsternis. Alexej Jawlensky in Wiesbaden 1921–1941“, in: ders. (Hg.), *Alles! 100 Jahre Jawlensky in Wiesbaden*, Ausst.-Kat. Museum Wiesbaden, München 2021, S. 19–45, hier S. 21–23.

² Agnes Husslein-Arco (Hg.), *Wow! The Heidi Horten Collection*, Ausst.-Kat. Leopold Museum, Wien, 2. Aufl., Wien 2018, Abb. S. 213.

³ Gertraude Clemenz-Kirsch, „Marie-Thérèse – das Mädchen mit dem griechischen Profil“, in: dies., *Die Frauen von Picasso*, Berlin 2012, S. 67–87, hier S. 71.

⁴ Ernst-Gerhard Güse, Andreas Franzke (Hg.), *Jean Dubuffet. Figuren und Köpfe. Auf der Suche nach einer Gegenkultur*, Ausst.-Kat. Saarland-Museum, Saarbrücken, Ostfildern-Ruit 1999.

nig konturiertes Kinn und ihre markante „griechische“ Nase.^[285] Um beides in einem Bild zu erfassen, wendet Picasso das Prinzip der simultanen Mehrsichtigkeit an. Er zeigt das Gesicht in Dreiviertelansicht, in der das Kinn besonders zur Geltung kommt, die Nase hingegen im Profil, wodurch deren gerader Verlauf von der Stirn bis zur Spitze betont wird. Ebenfalls im Profil dargestellt sind die Augen, die Nasenlöcher hingegen frontal usw., was bei längerer Betrachtung zu einem regelrechten Verwirrspiel der Ansichten führt.

Picasso malte *Femme à la couronne de fleurs* am 18. Juni 1939, nur wenige Wochen vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges (das Datum drückte Picasso oben links in die noch feuchte Farbe). Nichts ist in dem Gemälde von den privaten Krisen zu spüren, in denen sich der Künstler 1939 befand. Picasso hatte Dora Maar kennengelernt; seine Beziehung zu Marie-Thérèse Walter kühlte zusehends ab. Anfang des Jahres starb Picassos Mutter, wenige Wochen nach der Entstehung von *Femme à la couronne de fleurs* sein Kunsthändler Ambroise Vollard. Wie zum Trotz strahlt das Bild in sommerlichen Farben, ganz anders als die Figuren und Köpfe, die Jean Dubuffet in der Kriegs- und Nachkriegszeit bis etwa 1960 malte.⁴ In diesen Bildern herrschen dunkle, erdhafte Farben vor, die Dubuffet zum Teil mit Sand und Kohlenstaub zu einem Farbbrei vermischte, bevor er sie auf die Leinwand auftrug.

Dubuffet begann Anfang der 1940er-Jahre, sich nach einer längeren Schaffenspause erneut der Kunst zuzuwenden. Er war auf der Suche nach einer authentischen Bildsprache jenseits etablierter ästhetischer Konventionen und gelangte zu einem bis dahin in der Kunst des 20. Jahrhunderts ungekannten formalen Primitivismus und Archaismus. Orientierungspunkte und Anregungen fand Dubuffet in Kinderzeichnungen ebenso wie in der Kunst psychisch kranker und geistig beeinträchtigter Menschen, mit der er sich um 1945 verstärkt zu beschäftigen begann. Für Letztere – zu deren Etablierung Dubuffet maßgeblich beitrug – prägte er den Begriff *Art brut*, wörtlich übersetzt „rohe Kunst“, wobei „roh“ hier als „ursprünglich“ zu verstehen ist. In dieser Phase entstand die kleine Gouache-Zeichnung *Femme assise au fauteuil*, die Darstellung einer frontal sitzenden Frau mit übermäßigem Kopf und spindeldürren Armen und Beinen.^[297] Die Nase und der geöffnete Mund mit seinen lückenhaften Zahnreihen wirken zu klein. Um den Hals trägt die Frau eine Kette mit Medaillon. Dieses zeigt einen nach links gerichteten Profilkopf.^[288] Haare, Brüste und die seitlich weggeknickten Beine sind braun. Einzig ein Teil des Kopfes

und die an Kinderzeichnungen erinnernden Hände ragen über den Umriss des Sessels – oder vielmehr Throns – hinaus. Der vorherrschende Farbton des Blattes, neben dem Rot für den Sessel und die Kleidung der Frau, ist ein braunfleckiges Weiß. Die frontale Ausrichtung der Frau wie auch des Sessels verleihen der Figur den Eindruck des Majestätischen, wie er auch in mittelalterlichen Mosaiken und Gemälden zu finden ist. Die (perspektivisch stark verzeichnete) Sitzfläche des Sessels kann auch als Polster und damit als „Würdeformel“ verstanden werden; so wurde in mittelalterlichen Darstellungen der thronenden Muttergottes häufig der Sitz Marias ausgezeichnet. Ebenfalls „mittelalterlich“ sind der Blick unter den Thron – die Prinzipien zentralperspektivischer Raumkonstruktion waren noch unbekannt – wie auch die schräg gestellten Beine der Frau, durch die „Sitzen“ unter Umgehung des Problems der Verkürzung der Gliedmaßen deutlich gemacht werden kann. Doch trotz aller möglichen Beeinflussung, in der ein Archaismus, ein bewusstes Aufgreifen älterer „primitiver“ Ausdrucksmöglichkeiten. zu sehen ist, ist Dubuffets *Femme assise au fauteuil* „Kindliches“ ebenso wenig abzusprechen wie Niki de Saint Phalles zwanzig Jahre später entstandene *Nana pommes de terre* oder Sigmar Polkes Profilkopf einer Frau von 1963.

Kugelrund und kunterbunt präsentiert sich Saint Phalles mehr als halblebensgroße *Nana pommes de Terre*.^[299] In ihrer Leibesfülle erinnert sie an weibliche Idole der Steinzeit, Muttergottheiten oder Fruchtbarkeitssymbole. *Nana pommes de Terre* ist selbstbewusst und emanzipiert, sie schämt sich wie ihre zahlreichen Nachfolgerinnen nicht ihres fülligen Körpers.⁵ Sie ist im doppelten Sinne „revolutionär“; mit ihr negierte Saint Phalle das Schönheitsideal der Zeit und verließ zugleich ausgetretene Pfade der Kunst: *Nana pommes de terre* besteht nicht aus für Skulpturen üblichen dauerhaften Materialien wie Stein oder Bronze, sondern aus Textilien, aus gemusterten Stoffresten, auf die blaue und rote Flecken appliziert sind. Polke verfuhr ganz ähnlich. Nicht die übliche weiße Leinwand, in deren Gestaltung er völlig frei gewesen wäre, wählte er als Träger für seinen Profilkopf, sondern einen mit Streublumen bedruckten Stoff:^[288] billige Meterware, wie sie in jedem Kaufhaus zu bekommen war. Völlig unbefangen und doch mit Kalkül ging Polke mit seinem gemusterten Malgrund um und verband einzelne Blüten durch Striche miteinander. Das Ergebnis ist ein Karikaturenkopf mit überdimensionierter Nase und einem wie zum Sprechen oder Lachen geöffneten Mund. Für den Umriss des Kopfes verwendete Polke Rot, für die Binnenzeichnung

5 Ulrich Krempel, Regina Selter (Hg.), *Ich bin eine Kämpferin. Frauenbilder der Niki de Saint Phalle*, Ausst.-Kat. Museum Ostwall im Dortmunder U, Berlin 2016.

(hier korrigierte er auch) Braun und für den keck auf dem Kopf balancierenden Hut Grün. Dazu kommen eine Winkelform und eine Blüte, die als Auge fungiert. Letztere bleibt vom Künstler unangetastet und ist dennoch wesentlich für den Eindruck, den das Bild hinterlässt. Die Blüten – und damit etwas bereits Vorhandenes und industriell vorgefertigtes – sind das konstituierende Element des Werkes. Ihre Funktion erhalten sie durch die Eingriffe des Künstlers, der sie, je nach der Rolle, die er ihnen im Bildganzen zuweist – als Hintergrund, als Gerüst der Zeichnung, als Auge –, in das Bewusstsein der Betrachtenden treten lässt oder sie in ihrer Sichtbarkeit zurückdrängt.

So wie Polke sich in seinem Profilkopf dem „Zwang“ zur weißen Leinwand verweigerte, so auch generell den Forderungen, die die Gesellschaft an einen Kunstschaffenden stellte. Er gab sich als Zeichner, der (vermeintlich) nicht zeichnen kann, „agiert[e] als ‚Bilderspirat‘, der sich rühmt[e] immer nach Vorlage gemalt zu haben“, und inszenierte sich als kleinbürgerlicher Realist.⁶ „Bilderspiraterie“ war keine Erfindung von Polke. Andy Warhol – zu dessen Markenzeichen sie geradezu wurde – betrieb sie ebenso wie Gerhard Richter.⁷ Polke und Richter dürften sich gegenseitig beeinflusst haben. Sie kannten sich gut, studierten Anfang der 1960er-Jahre an der Düsseldorfer Kunstakademie und begründeten 1962 zusammen mit zwei weiteren Mitstudenten eine eigenständige Spielart der US-amerikanischen Pop-Art, den „kapitalistischen Realismus“.

Bereits während seiner Düsseldorfer Studienzeit von 1961 bis 1964 zog Richter Fotografien als Vorlagen für seine Gemälde heran, zumeist alltägliche Motive, die er in Zeitungen, Illustrierten und Büchern fand, aber auch eigene Aufnahmen. Helga Meister beschrieb 1967 in den *Düsseldorfer Nachrichten* als eine der Ersten Richters Vorgehensweise: Er legte die Vorlagen unter ein Episkop, das die Bilder stark vergrößert auf eine leere Leinwand projizierte. Dort zog der Künstler die Umrisse des Motivs mit Kohle nach. Anschließend malte Richter das Motiv in schwarzer, grauer und weißer Farbe und übergang die noch nassen Farben mit einem breiten Pinsel. Letzteres hatte zur Folge, dass die Konturen ineinandergezogen und die Farbunterschiede einander angeglichen wurden,⁸ wodurch der Eindruck des Verwischten entstand. Letzteres führte zu einer Verfremdung des Motivs bis hin zum Unkenntlichwerden und Verschwinden. Dies war von Richter durchaus gewollt: „Es demonstriert die Zahllosigkeit der Aspekte, es nimmt uns unsere Sicherheit, weil es uns die Meinung und den Namen von einem Ding nimmt, es zeigt uns das Ding in seiner Vieldeutigkeit und

Unendlichkeit, die eine Meinung und Ansicht nicht aufkommen lässt.“⁹ Für das Porträt bedeutet dies, dass die dargestellte Person zwar gegenwärtig, jedoch unkenntlich ist; sie ist ihrer Individualität beraubt und doch anwesend.^[290]

Wie Richter malte auch Francis Bacon nach Fotografien und beauftragte John Deakin mit einer Serie von Aktaufnahmen des Modells Henrietta Moraes, ging jedoch noch einen Schritt weiter. Unzufrieden mit Deakins Arbeit, griff Bacon in die Shootings ein und gab Moraes Posen vor, die sich in *Study for Portrait of Henrietta Moraes* wiederfinden.^[303] Doch statt sie lasziv liegend wie in den Fotografien darzustellen, durchbricht Bacon die Barriere der Haut, kehrt das Innerste nach außen, zeigt ihren Körper, zerfleischt, aufgedunsen, verwesend, das Gesicht als breiig-deformierte Masse. Er dringt in das Fleisch ein, wühlt mit dem Pinsel in ihm, zeigt eine durch übermäßigen Alkohol- und Drogenkonsum sich selbst zerstörende Existenz.¹⁰

Mit Bildern wie *Study for Portrait of Henrietta Moraes* bricht Bacon mit sämtlichen Konventionen, zeigt den Übergang und das Verschwinden des Individuums – wie Jawlensky, dem Bacon zugleich diametral gegenübersteht. Jawlenskys Thema ist der Mensch in ätherischer Überhöhung und Vergeistigung. Seine Köpfe sind Träger abstrakter Prinzipien. Bacons Figuren hingegen sind ohne Halt. Innerlich zerrissen und im Irdischen verstrickt, stehen sie ihrem Dasein hilf- und schutzlos gegenüber.

6 *Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 96, S. 248.

7 Vgl. Susanne Ehrenfried, *Ohne Eigenschaften. Das Porträt bei Gerhard Richter*, Wien/New York 1997; Mette Marcus, „Woman of the Times“, in: *Gerhard Richter. Image after Image*, Ausst.-Kat. Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, Esbjerg 2005, S. 28–30.

8 Vgl. de.wikipedia.org/wiki/Gerhard_Richter, letzter Abruf 11.9.2022.

9 Zit. nach Ulrich Krempel, *Mensch und Landschaft in der zeitgenössischen Malerei und Graphik*, Ausst.-Kat. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, Zentrales Haus des Künstlers, Moskau, Zentraler Ausstellungssaal, Leningrad, 1983, S. 62.

10 Vgl. Linus Klumpner, „Francis Bacon (1909–1992)“, in: Agnes Husslein-Arco (Hg.), *WOW! The Heidi Horten Collection*, Ausst.-Kat. Leopold Museum, Wien, 2. Aufl., Wien 2018, S. 30–47, hier S. 36.

























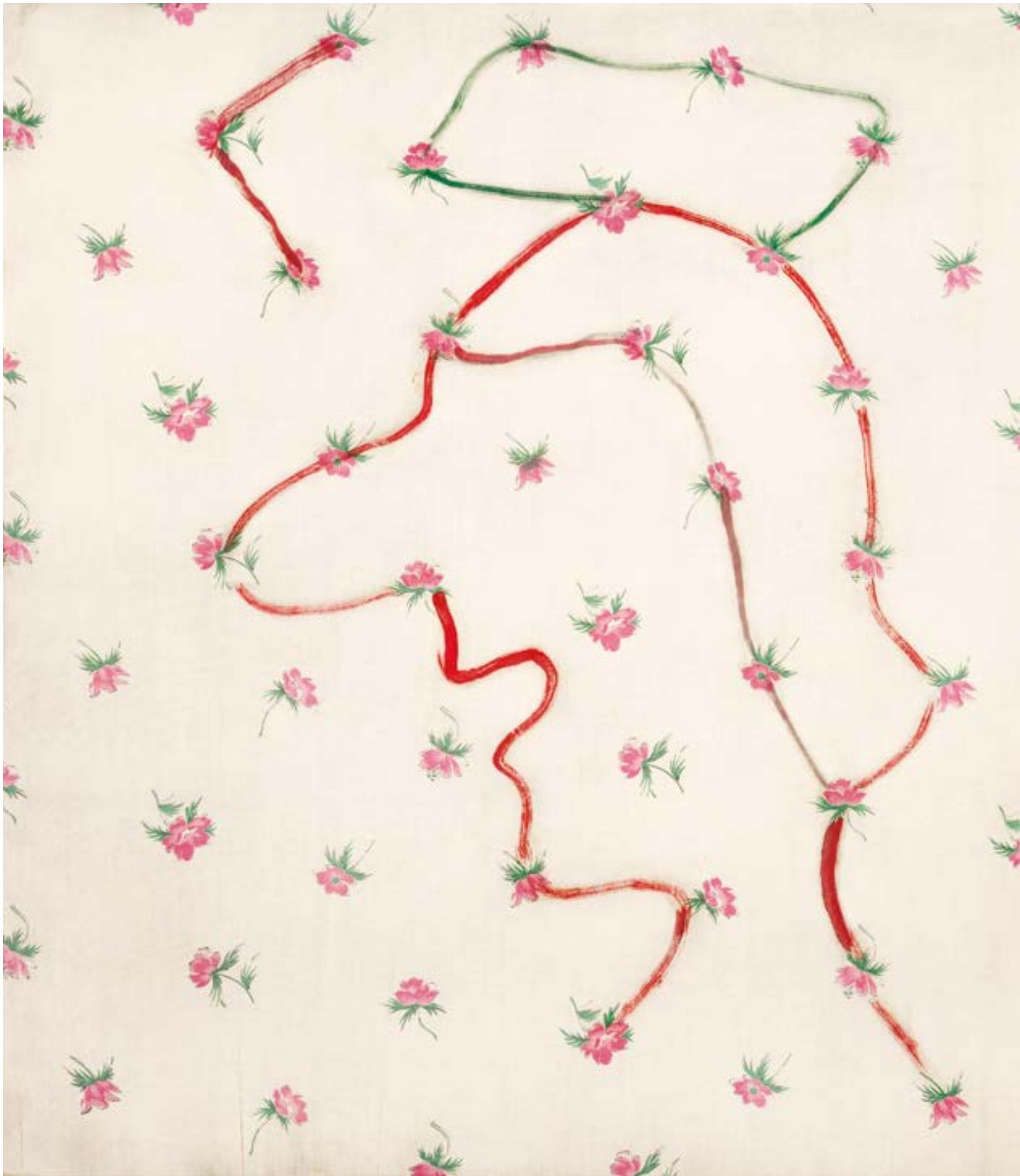














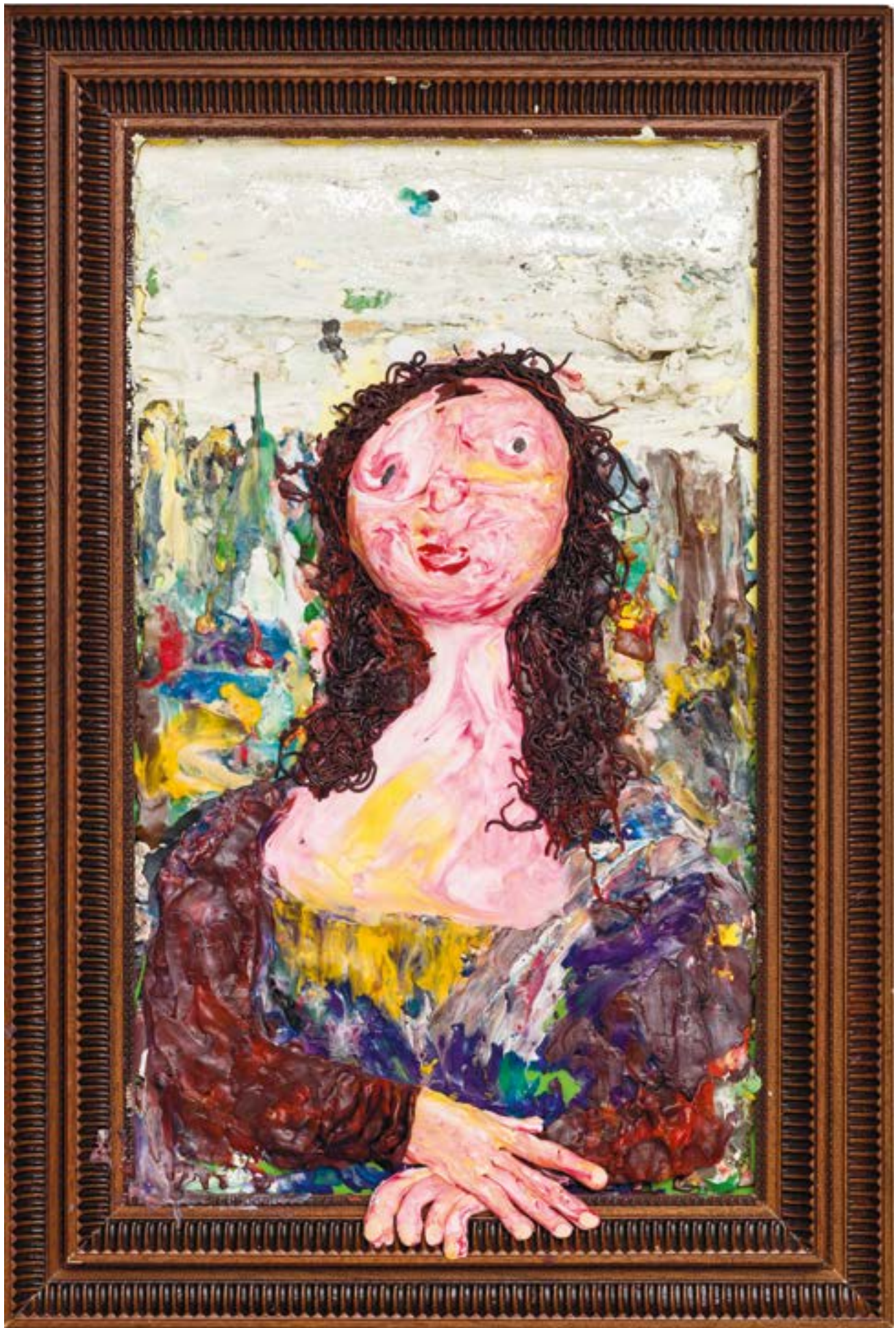












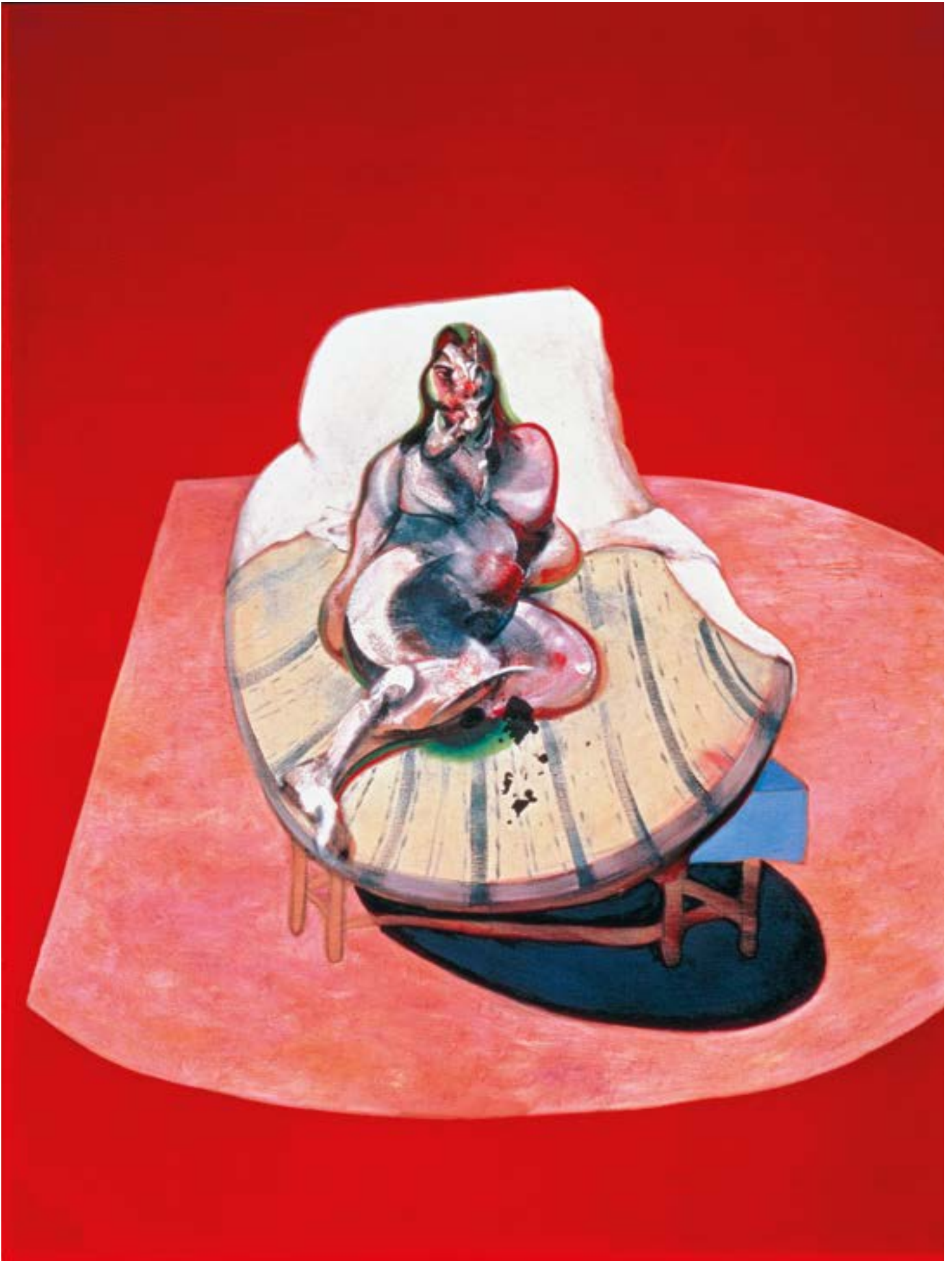








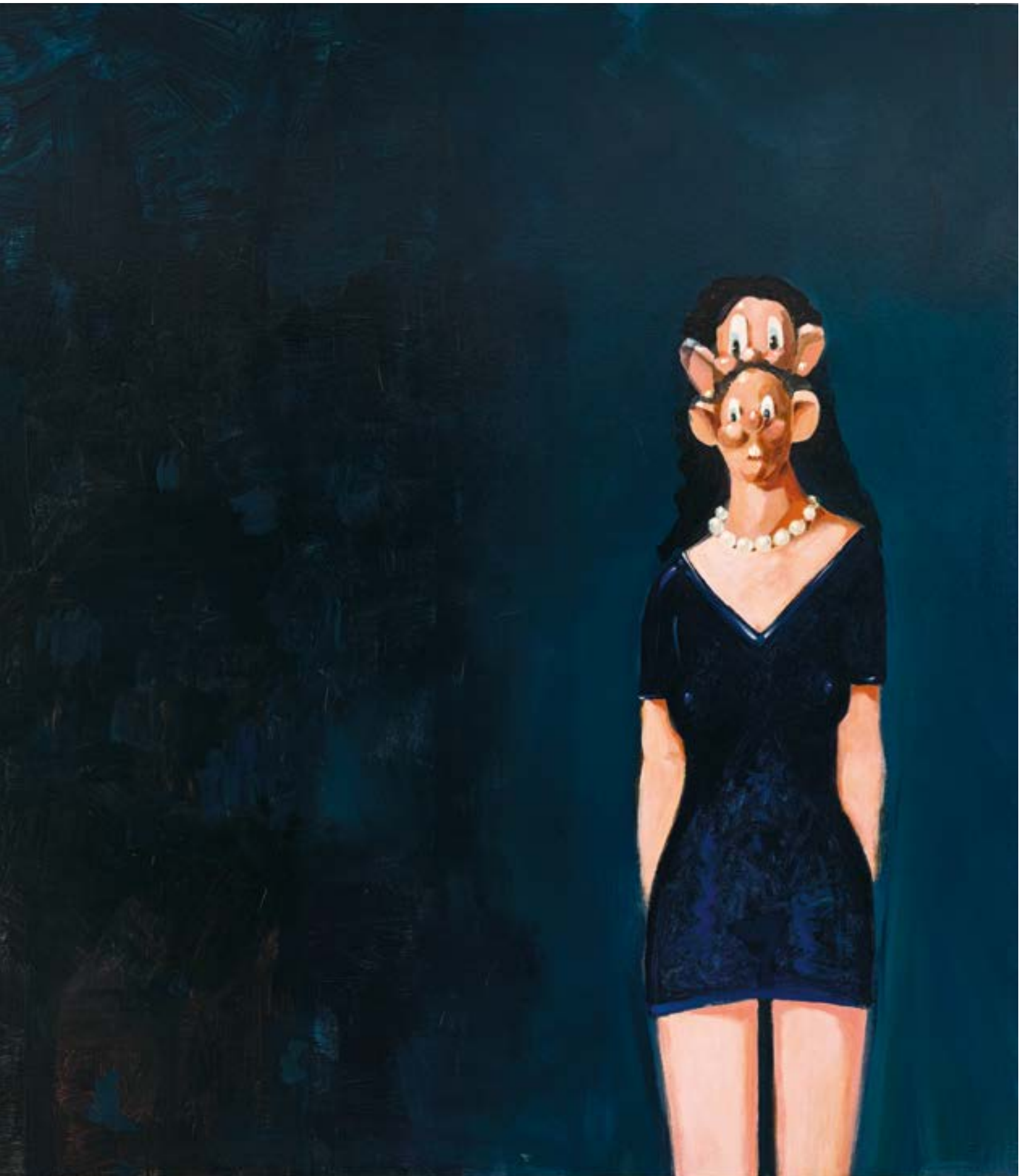












Heidi Goëss-Horten

Annäherungen an eine Biografie

Agnes Husslein-Arco

unter Mitarbeit von Rolf H. Johannsen und Pia Sääf

Es war Heidi Horten, geborene Jelinek, nicht in die Wiege gelegt, einmal zu einer der reichsten und bekanntesten Frauen Österreichs und darüber hinaus zur uneigennütigen Mäzenin sowie zur passionierten und engagierten Kunstsammlerin zu werden. Heidi Horten wurde am 13. Februar 1941 als einziges Kind von Alois Jelinek (1907–2000) und Elfriede Josefine Auguste, geborene Blobner (1911–1991), in Wien-Hietzing geboren. Der Vater war von Beruf technischer Zeichner und wurde als solcher auch im Krieg eingesetzt. Später war er wohl auch als Graveur tätig. Alois Jelinek war künstlerisch begabt; erhalten sind ein Porträt seiner Tochter im Alter von etwa fünf Jahren sowie Landschaften. Aus den ersten Nachkriegsjahren stammt auch das Foto, das Heidi Horten an ihrem Geburtstagstisch zeigt und das sie stets in ihrer nächsten Umgebung aufbewahrte. Aufmerksam betrachtet sie dort einen hölzernen Papagei, der, stößt man ihn an, sich um sich selbst dreht. Der Tisch ist reich mit Mehlspeisen gedeckt, die ihre geliebte Großmutter für sie gebacken hatte. Dies deutet auf einen zumindest bescheidenen Wohlstand der Familie hin.



Heidi Horten im Alter von etwa sechs Jahren, um 1947

Möglicherweise bereits in den Kriegsjahren, spätestens jedoch um 1950 dürfte die Familie in die Rienöblgasse 17 in Wieden, dem 4. Wiener Gemeindebezirk, gezogen sein, wo Heidi Horten die 1951 eröffnete Schäffer-Schule¹ in der gleichnamigen, parallel zur Rienöblgasse gelegenen Gasse besuch-



Dolf Siebert, Villa Horten, Gartenansicht, 1957

te. Ihre Kindheit, so Heidi Horten, spielte sich „hinter der Karlskirche“ ab.² In Erinnerung an ihre Jugend erwarb sie 1996 eine Ansicht der Karlskirche aus dem 19. Jahrhundert von Rudolf von Alt. Regelmäßig besuchte Heidi Horten den Wiener Eislaufverein, wo der Vater ihr das Schlittschuhlaufen beibrachte und sie fünfjährig mit den Worten „Das kannst du ja eh“ allein auf das Eis ließ. Heidi Horten hatte offensichtlich Talent und wurde von dem berühmten Eiskunsttrainer Hellmut Seibt unterrichtet. Als sie jedoch von der Wiener Eisrevue das Angebot zu einem Engagement erhielt, wurde ihr dies vom Vater verboten. Ihrer Liebe zum Eissport tat dies keinen Abbruch, und noch in späteren Jahren ging sie auf den Kärntner Seen eislaufen. Ebenso zur Kindheit von Heidi Horten gehörten Opern- und Operettenbesuche – besonders in Erinnerung geblieben ist ihr *Der Bettelstudent* von Carl Millöcker, bei dessen Aufführung sie den Wunsch hatte, auf die Bühne zu springen.³ Bis zu ihrem 14. oder 15. Lebensjahr erhielt Heidi Horten zudem Klavierunterricht. Sie war talentiert und gab zur Aufbesserung ihres Taschengeldes selbst Nachhilfestunden auf dem Instrument. Eigenem Bekunden nach hätte sie aufs Konservatorium gehen können. Doch statt die Laufbahn einer Pianistin anzustreben, besuchte Heidi Horten die „Hotelfachschule der Kammer der gewerblichen Wirtschaft für Wien – Wirtschaftsförderungsinstitut“⁴ in Wien-Landstraße. Nach ihrer Ausbildung begann sie, in einer Wiener Anwaltskanzlei als Sekretärin zu arbeiten.

Die Sommerurlaube verbrachte die Familie an den österreichischen Seen, insbesondere am Wörthersee. 1958 fand der Urlaub in Krumpendorf statt, und in dieses Jahr fiel auch das Kennenlernen mit Helmut Horten. Rund um Ort und Umstände dieser ersten Begegnung gab es in den Medien verschiedenste Spekulationen; 2021 dazu befragt, erzählte Heidi Horten, dass sie mit einer Freundin zum Mittagessen in Velden eingeladen war und dort auf Helmut Horten traf.⁵ Zwischen dem ersten Kennenlernen und der Heirat vergingen mehrere Jahre, in denen Heidi Horten weiterhin in Wien lebte. Helmut Horten überhäufte sie mit Blumen, Geschenken und anderen Aufmerksamkeiten und lud sie an Wochenenden nach Düsseldorf ein, wofür er sie mit seinem Privatflugzeug abholen ließ. So lernte Heidi Horten den Lebensstil des deutschen „Kaufhauskönigs“ und dessen Villa kennen, die Helmut Horten sich



Dolf Siebert, Villa Horten, Treppe zum Obergeschoß, 1957

¹ [geschichtewiki.wien.gv.at/Schäffer-Schule](https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Schäffer-Schule), letzter Abruf 16.8.2022.

² Persönliches Gespräch zwischen Agnes Husslein-Arco und Heidi Horten, August 2021.

³ Ihren Erinnerungen nach war Heidi Horten zu diesem Zeitpunkt vier Jahre alt, es müsste sich also um eine Aufführung 1945 handeln. In diesem Jahr waren jedoch sämtliche Theater kriegsbedingt geschlossen. Hingegen hatte 1949 eine Neuinszenierung der Operette an der Ausweichspielstätte der Staatsoper in der Volksoper Premiere. Vgl. [archiv.wiener-staatsoper.at/search/work/742/production/1183](https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Hotelfachschule), letzter Abruf 16.8.2022.

⁴ <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Hotelfachschule>, letzter Abruf 16.8.2022.

⁵ Persönliches Gespräch zwischen Agnes Husslein-Arco und Heidi Horten, August 2021.



Heidi und Helmut Horten, 1960er-Jahre

in den Jahren 1956 und 1957 nach Plänen des Architekten Walter Brune im damals noch ländlichen Düsseldorf-Lohausen hatte errichten lassen.⁶ Überaus großzügig mit Kino und Schwimmbad ausgestattet, umgab das heute nicht mehr erhaltene Haus, das ein teilweise zweigeschossiger Bungalow war, ein etwa vier Hektar großer parkähnlicher Garten, in dem unter anderem Flamingos frei herumliefen. Die luxuriöse Ausstattung unter Verwendung kostbarer Materialien in der zurückhaltenden Eleganz der 1950er-Jahre hat Heidi Horten mit Sicherheit tief beeindruckt. Dies dürfte auch für die Feste und Partys gelten, die Helmut Horten veranstaltete. Zu den illustren Gästen gehörten Größen der deutschen Industrie und Wirtschaft wie Friedrich Karl Flick, Franz Burda oder Richard und Flora Gruner. Spätestens 1965 wurde öffentlich bekannt, dass Heidi und Hel-

mut Horten ein Paar waren. Als „Verlobte“ hatten sie in diesem Jahr den Wiener Opernball besucht, wie aus einer Berichterstattung von 1969 über eine erneute Teilnahme des nunmehrigen Ehepaars Horten an dem Ball hervorgeht.⁷ An diesem Abend trug Heidi Horten eine kostbare, aufwendig gearbeitete Robe des österreichischen Modeschöpfers Fred Adlmüller.^[158, 159] Vieles spricht dafür, dass Helmut Horten den Opernball bewusst wählte, nicht nur um seine Verlobung publik werden zu lassen, sondern auch um seine zukünftige Ehefrau in die Gesellschaft einzuführen. 1966 war es dann so weit, und das Paar heiratete. Die standesamtliche Trauung fand am 23. Juli 1966 in Düsseldorf statt, die kirchliche in der leicht erhöht malerisch auf einer Halbinsel im Wörthersee gelegenen Pfarrkirche Maria Wörth am 27. August. Die eigentliche Hochzeitsparty gab das Ehepaar im mondänen Cap d'Antibes, wo Helmut Horten bereits 1958 die direkt am Meer gelegene, von Marc Raynaud errichtete Villa Dubonnet erworben hatte.⁸ Das Hochzeitsgeschenk war spektakulär: der Blaue Wittelsbacher, ein naturblauer Diamant mit einem Gewicht von 35,56 Karat (7,11 Gramm). Doch waren es weniger Größe und Reinheit, die den Blauen Wittelsbacher zu einem der berühmtesten Edelsteine der Welt machten, als seine Geschichte. Ursprünglich wohl im Besitz des Hauses Habsburg, gelangte er im 18. Jahrhundert nach Bayern und in den Kronschatz der Wittelsbacher, zierte als „Leitstein“ die bayerische Königskrone, kam 1951 in den Handel und wurde 1964 von Helmut Horten erworben.⁹

Mit der Heirat änderte sich Heidi Hortens Leben grundlegend. Mit einem Schlag wurde sie zu einer Person des öffentlichen Interesses, was ihr und Helmut Horten nicht recht gewesen sein kann: Zwar erschienen im Umfeld der Hochzeit mindestens zwei offensichtlich autorisierte „Homestorys“,¹⁰ doch danach wurde es nach jetzigem Kenntnisstand ruhig um das Paar. Zwei Jahre lebten Heidi und Helmut Horten noch in der Düsseldorfer Villa, ehe sie ihren Hauptwohnsitz 1968 nach Croglio im Kanton Tessin verlegten; als Sommerrefugium wurde Schloss Sekirn am Wörthersee (ehemals Besitz Fürst Windisch-Graetz) genutzt, das Helmut Horten 1954 erworben hatte und neu bauen ließ. 1960 kam mit der ursprünglich zur Sekirner Liegenschaft gehörenden sogenannten Karinderhütte ein Ensemble aus mehreren Blockhäusern hinzu. Diese Anlage ließ Helmut Horten zur heutigen Sheffield Villa umbauen.¹¹ Auch beauftragte er den Bau der Kapelle St. Hubertus in Sekirn als Grablege, die er der Diözese Gurk, verbunden mit einem Legat, stiftete.¹² Nach dem Tod von Helmut Horten nahm Heidi

6 Vgl. „Haus Horten (1956–57)“, in: Holger Pump-Uhlmann (Hg.), *Der erweiterte Lebensraum. Bungalows von Walter Brune*, Berlin 2008, S. 27–33 (mit zahlreichen Abbildungen und Grundriss).

7 „Adabei's Sonntagsstory“, in: *Kronen Zeitung*, [23.2.]1969, Heidi Horten Collection, Archiv.

8 „La villa Dubo, Dubon, Dubonnet“, in: *femina-illustration*, Nr. 25, Mai 1956, S. 68–73; *Der Spiegel*, H. 20, 13.5.1958, [spiegel.de/politik/helmut-horten-a-cfdf611c-0002-0001-0000-000041761440](https://www.spiegel.de/politik/helmut-horten-a-cfdf611c-0002-0001-0000-000041761440), letzter Abruf 26.8.2022.

9 de.wikipedia.org/wiki/Blauer_Wittelsbacher, letzter Abruf 19.8.2022. Heidi Horten verkaufte den Stein 2008.

10 Vgl. „Hortens Herz ist ausverkauft“, in: *Neue Illustrierte (Neue Revue)*, H. 34, 1966, S. 38–39; „Herrin in Hortens Reich“, in: *Neue Illustrierte (Neue Revue)*, H. 35, 1966, S. 6–7, Heidi Horten Collection, Archiv.

11 Ende der 1930er-Jahre verbrachte der spätere US-amerikanische Präsident John F. Kennedy seine Sommerfrische in der Karinderhütte, und in der Nachkriegszeit entwickelte sich das Ensemble zu einem international besuchten illustren Ort. Vgl. [woerthersee-architektur.at/?Sued-Ufer:Karinderhuetten](https://www.woerthersee-architektur.at/?Sued-Ufer:Karinderhuetten), letzter Abruf 20.8.2022.

12 Schreiben von Egon Kapellari, emeritierter Diözesanbischof von Graz-Seckau, an Agnes Husslein-Arco, Graz, 28.7.2022.

13 Vgl. *Neue Illustrierte (Neue Revue)*, H. 33, 1966, S. 7; de.wikipedia.org/wiki/BAC_1-11, letzter Abruf 20.8.2022.

14 de.wikipedia.org/wiki/Carinthia_VII, letzter Abruf 20.8.2022.

15 Persönliches Gespräch zwischen Agnes Husslein-Arco und Heidi Horten, August 2021.



Die Carinthia VI im Kanal von Korinth, Griechenland, um 1970

Horten ihren Hauptwohnsitz in Sekirn und ließ diesen im Jahr 1997 auch mit Blick auf die Unterbringung ihrer wachsenden Kunstsammlung von dem Münchner Architekten Heino Stamm komplett umgestalten. Einen temporären Wohnsitz hatte das Paar auf den Bahamas, wo Helmut Horten 1957 zu den Gründungsmitgliedern des exklusiven Lyford Cay Club gehörte. Dort verbrachte das Paar jedes Jahr einige Wochen. Zu den weiteren Wohnsitzen zählten Residenzen in Antibes, Paris und St. Moritz.

Als einer der ersten Manager in Deutschland besaß Helmut Horten ein Flugzeug, das er für Privat- und Geschäfts-

reisen nutzte. 1966 war es eines der modernsten, nämlich ein Düsenflugzeug vom Typ BAC 1-11, das erst im Jahr zuvor in den Linienflugdienst gestellt worden war.¹³ Weiters stand dem Paar die 1965 auf der Werft Chantiers Navals de l'Esterel in Cannes erbaute Yacht Carinthia IV für Reisen und Kreuzfahrten zur Verfügung. Mit der Carinthia IV initiierte Helmut Horten den weltweiten Boom an Luxusyachten. Drei weitere Schiffe gleichen Namens folgten. Das letzte, die Carinthia VII,¹⁴ wurde von Heidi Horten im Jahr 2002 in Auftrag gegeben. Es wurde nach ihren Vorstellungen (besonders hinsichtlich seiner Innengestaltung) von dem britischen Designer Tim Heywood entworfen und von der Bremer Fr. Lürssen-Werft gebaut. Die zumeist mit Freunden



Heidi Horten mit ihrem Vollblut Mylady, um 1970

unternommenen Reisen mit der Yacht spielten für Heidi Horten zeitlebens eine wichtige Rolle.

Wie Heidi Horten betätigte sich auch Helmut Horten mäzenatisch. So unterstützte er Mitte der 1960er-Jahre maßgeblich den traditionsreichen Duisburger Hockey- und Tennisclub Raffelberg, den Duisburger Karneval ebenso wie den Duisburger Zoo, dem er einen Elefanten schenkte. Im April 1968 ermöglichte er dem Zoo die Erwerbung von zwei Breitmaulnashörnern. Weiters unterstützte er bei der Einrichtung des Delphinariums, in dem Heidi Horten mit den Delphinen schwamm.¹⁵ Einhergehend mit seinem Rückzug aus dem aktiven Geschäftsleben Anfang der 1970er-Jahre gründete Helmut Horten 1971 die Villalta-Stiftung in Croglio, die heutige Helmut Horten Stiftung zur Förderung medizinischer Forschung, in die er einen erheblichen Teil seines Vermögens einbrachte. Weiters förderte Helmut Horten den Kärntner Golfclub Dellach, dessen Präsidentschaft er von 1979 bis zu seinem Tod 1987 innehatte.



Heidi Horten und Bundesminister Karl Schleinzer vor dem Opernball im Hotel Sacher, 1965 oder 1969



Heidi Horten und Begum Aga Khan, späte 1960er-Jahre

Präsidentin beziehungsweise Ehrenpräsidentin des Clubs seit 2001 war Heidi Horten.¹⁶

Zum Lebensumfeld von Heidi Horten gehörten stets Tiere. Als 28-Jährige lernte sie reiten, besaß auch zwei Vollblüter, musste den Pferdesport dann aber aufgrund der zahlreichen Reisen des Paares aufgeben. Ihre ständigen Begleiter waren Hunde, insbesondere Französische Bulldoggen, aber auch Tiere, die sie bei sich aus dem Tierschutzkompetenzzentrum in Klagenfurt (TiKo) aufnahm oder deren „Patin“ sie wurde. Wie Helmut Horten unterstützte auch Heidi Horten das TiKo großzügig und beteiligte sich an dessen Neubau von 2011 mit der Übernahme von einem Drittel der Kosten. Die restlichen Mittel stellten die Stadt Klagenfurt und das Land Kärnten zur Verfügung. Weiters finanzierte Heidi Goëss-Horten 2016 eine Werbekampagne, deren Ziel es war, fördernde Mitglieder für das TiKo zu gewinnen, um das Zentrum auf eine breitere finanzielle Basis zu stellen.¹⁷ Neben dem Tierschutz engagierte Heidi Horten sich für den Klagenfurter Eishockeyverein KAC (Klagenfurter Athletiksport Club). Sensibilisiert durch ihre „Karriere“ als Eiskunstläuferin in der Jugend, entdeckte sie ihre Leidenschaft für den Eissport in den 1990er-Jahren wieder und unterstützte den Klagenfurter Eishockeyverein maßgeblich. Im Jahr 2010 wurde sie zur Ehrenpräsidentin und im Frühjahr 2021 zur Präsidentin des Vereins ernannt

¹⁶ Mitteilung des Kärntner Golfclubs, 4.9.2022; kgcdellach.at/vorstand/, letzter Abruf 29.8.2022.

¹⁷ tiko.or.at/de/neuigkeiten/detail.asp?id=103&tit=Trauer+um+Gräfin+Heidi+Goëss%2DHorten, letzter Abruf 23.8.2022.

¹⁸ meinbezirk.at/klagenfurt/c-lokales/der-umbau-der-eishalle-klagenfurt-startet-jetzt_a5264491, letzter Abruf 24.8.2022.

¹⁹ kac.at/news/2022/06/der-ec-kac-trauert-um-heidi-goess-horten/, letzter Abruf 24.8.2022.

²⁰ derstandard.at/story/2000107604707/heidi-horten-spendete-in-zwei-jahren-knapp-eine-million-euro, letzter Abruf 24.8.2022.

²¹ woman.at/a/heidi-horten-interview, letzter Abruf 11.9.2022.



Heidi Horten und Udo Jürgens, 1980er-Jahre

beziehungsweise gewählt, womit sie in alle wichtigen Entscheidungen des Vereins involviert war. Heidi Goëss-Hortens letztes großes Projekt für den Verein war der Umbau der Klagenfurter Eishalle zu einem zeitgemäßen Eissportzentrum. Sie übernahm die Hälfte der auf knapp 9 Millionen Euro geschätzten Kosten. Der erste Spatenstich erfolgte im April 2022, wenige Wochen vor ihrem Tod. Für den Innenausbau ist ein halbes Jahr geplant; die Außenanlagen sollen 2023 fertig sein.¹⁸ Aus Dank für ihr persönliches und finanzielles Engagement trägt die Halle den Namen Heidi-Horten-Arena.¹⁹ Neben den genannten Projekten und zahlreichen weiteren Initiativen spendete Heidi Horten auch an politische Parteien. In

die Kritik gerieten ihre Großspenden an die ÖVP (Österreichische Volkspartei) 2018/19, da diese aufgrund der Stückelung in Beträge unter 50.000 Euro nicht sofort veröffentlicht werden mussten.²⁰ Fortan sollte Heidi Horten nur noch die Kunst unterstützen und keine Parteien mehr.²¹

Einen tiefen Einschnitt im Leben von Heidi Horten bedeutete der Tod von Helmut Horten am 30. November 1987. Alles war testamentarisch geregelt, Anwälte und Berater standen Heidi Horten für die Verwaltung zur Verfügung. Doch anders als von vielen erwartet, begann Heidi Horten, sich in die Materie einzuarbeiten, entschied selbst und ließ nicht darüber bestimmen, wie mit ihrem Besitz zu verfahren sei. Emotionalen Beistand fand sie bei ihren engen Freundinnen Erzsébet Pallavicini, Monika Coudenhove und Elisabeth (Lisi) Herberstein, die Helmut Horten bereits zwei Jahre vor seinem Tod als Gesellschaftsdamen engagiert hatte und mit denen sie zum Teil ausgedehnte Reisen mit der Carinthia VI und VII unternahm, so 1989 nach Capri und im folgenden Jahr auf die Seychellen-Insel D'Arros. Weitere Reisen führten sie nach Ägypten oder in den Oman. Eine innige Freundschaft verband sie über Jahrzehnte mit Udo Jürgens. Sein plötzlicher Tod im Jahr 2014 erschütterte sie schwer.



Heidi Horten und Agnes Husslein-Arco, 1999



Heidi Goëss-Hortens Atelier in Sekirn, 2022

In den 1990er-Jahren emanzipierte sich Heidi Horten zusehends. Neben dem bereits erwähnten Umbau von Sekirn ließ sie sich unter anderem eine Residenz am vornehmen Belgrave Square in London einrichten (aufgelöst 2015). In Kitzbühel entstand nach Plänen der Architekten Fabrizio Frisardi und Jochen Kreuter ein weiterer Wohnsitz, der im Jahr 2010 bezugsfertig war. Bereits 1994 hatte Heidi Horten den französischen Unternehmer Jean Marc Charvat im Lyford Cay Club auf den Bahamas geheiratet. Die Ehe hielt nur vier Jahre. Eine enge, glückliche Beziehung verband sie mit dem Bankier und Finanzberater Jonathan Bevan, den sie 2000 im Cresta-Club in St. Moritz kennenlernte. Mit ihm teilte sie auch die Liebe zur Kunst. Im Jahr 2015 heiratete Heidi Horten schließlich Carl Anton (genannt Cary) Graf Goëss, mit dem sie zuvor bereits lange Jahre freundschaftlich verbunden gewesen war.

Eine bürgerliche Wiener Kindheit, wie Heidi Horten sie erlebt hatte, war ohne Besuche des Kunsthistorischen Museums, der Österreichischen Galerie im Belvedere und anderer Museen und Sammlungen kaum denkbar. Doch dürften diese Besuche in Begleitung der Eltern oder eines Elternteils das übliche Maß kaum überschritten haben. Ob Heidi Horten, angespornt vom Vater, bereits zu diesem frühen Zeitpunkt ein besonderes Interesse für Kunst entwickelte, ist nicht überliefert. Spätestens bei ihren Besuchen in Helmut Hortens Düsseldorf

fer Villa kam Heidi Horten dann erstmals mit hochkarätiger Kunst im privaten Wohnumfeld in Berührung. Hier fanden sich neben gefälligen Werken in impressionistischer Manier von weithin unbekanntem Malern auch solche von namhaften Künstlern des 20. Jahrhunderts, darunter Pablo Picassos Frühwerk *Femme à la Robe Rouge*, Emil Noldes *Rote Abendsonne* von 1913 und Marc Chagalls *Couple au Vase de Fleurs* (um 1955).²² Doch war Helmut Horten bis zu seiner Heirat weit davon entfernt, systematisch zu sammeln. Er erwarb Kunst, wie es in seinem gesellschaftlichen Umfeld üblich war: mehr aus Gründen des Prestiges denn aus Leidenschaft. Dies änderte sich mit der Ehe. Auf gemeinsamen Reisen suchte das Paar lokale Künstlerinnen und Künstler auf, genoss die zwanglose Atmo-



Heidi Goëss-Hortens und Agnes Husslein-Arco, 2018

²² Agnes Husslein-Arco (Hg.), *WOW! The Heidi Horten Collection*, Ausst.-Kat. Leopold Museum, Wien, 2. Aufl., Wien 2018, Abb. S. 117, 377, 401.

²³ Agnes Husslein-Arco, „The Heidi Horten Collection: WOW!“, in: ebd., S. 10–15, hier S. 10–13.

²⁴ *19th & 20th Century Paintings, Drawings and Sculpture*, Auktion Sotheby's Israel, Tel Aviv, 27.9.1994.

²⁵ *Impressionist & Modern Art, Part I*, Auktion Sotheby's London, 24.6.1996; *Part II*, ebd., 25.6.1996; *Contemporary Art, Part I*, Auktion Sotheby's London, 26.6.1996; *Part II*, ebd., 27.6.1996.



Heidi Goëss-Horten, Leopold Museum, Wien, 2018

sphäre in den Ateliers und ließ sich malen, wie Heidi Horten 1972 von der im Tessin ansässigen Künstlerin Margot Utvar.^[055] Gleichzeitig wurden auf den Reisen Kunstwerke erworben –

Gemälde, Zeichnungen, qualitätsvolle kunsthandwerkliche Arbeiten –, häufig mit Souvenircharakter, die jedoch nicht in Abstellkammern oder Laden verschwanden, sondern zur Ausstattung der Residenzen und Wohnsitze verwendet wurden. Diese Werke befinden sich heute auch in der Heidi Horten Collection, ebenso wie die Gemälde, die Helmut Horten bereits vor seiner Ehe mit Heidi Horten erworben hatte.²³

Zu den ersten bedeutenden Kunstankäufen, die Heidi Horten tätigte, gehörte ein Konvolut von Gemälden und Grafiken Marc Chagalls, dazu Werke von Chaim Soutine, Moïse Kisling und anderen, die sie 1994 auf einer Auktion in Tel Aviv erwarb.²⁴ Zwei Jahre später überlegte Heidi Horten weitere Ankäufe und kontaktierte dazu Agnes Husslein-Arco, damals Direktorin von Sotheby's Österreich sowie Experte für moderne und zeitgenössische Kunst an dem Auktionshaus. Stets um die Anonymität der Auftraggeberin bemüht, ersteigerte Agnes Husslein-Arco für Heidi Horten in der Londoner Auktionswoche vom 24. bis 27. Juni bei Sotheby's²⁵ insgesamt dreißig Meisterwerke des Expressionismus, der Moderne und der zeitgenössischen Kunst, von Egon Schiele bis Max Pechstein, von Paul Klee bis René Magritte, von Francis Bacon bis Georg Baselitz. Die Sensation war perfekt. Die Heidi Horten Collection stieg in die erste Riege der europäischen Privatsammlungen auf. Das Presseecho war entsprechend groß, wildeste Spekulationen machten die Runde, auch der Name von Heidi Horten fiel, doch hatte das Inkognito Bestand.²⁶

Den spektakulären Londoner Erwerbungen folgten weitere wichtige Ankäufe, darunter Werke von Roy Lichtenstein und Andy Warhol, wodurch die Sammlung (neben dem deutschen Expressionismus) einen zweiten Schwerpunkt in der US-amerikanischen Pop-Art erhielt. Hinzu kamen Einzelwerke von Alexej Jawlensky, Edvard Munch, Lyonel Feininger und zahlreichen anderen Künstlerinnen und Künstlern, deren Erwerbung ohne großes Aufsehen und Medienecho erfolgte. Auch suchte Heidi Horten weiterhin den direkten Kontakt zu Kunstschaffenden, so zu George Condo,^[305, 307] den sie Anfang der 2000er-Jahre in seinem New Yorker Atelier besuchte, und zu Julian Schnabel. Sie besichtigte auch die Studios weiterer Künstler wie Saint Clair Cemin, Ray Smith und Tod Wizon und kaufte Werke von ihnen an. Darüber hinaus erhielt Julian Schnabel den Auftrag zu zwei Gemälden (*Painting for Heidi #I* und *#II*). Das letzte explizit für Heidi Horten geschaffene Werk ist Anselm Kiefers lebensgroße Skulptur *Sappho*.^[271] Sie erwarb Kunst bis wenige Tage vor ihrem Tod – einer ihrer letz-

26 Vgl. „A Mystery Livens London Art Auction“, *The New York Times*, 30.06.1996; <https://www.nytimes.com/1996/07/01/arts/a-mystery-livens-london-art-auctions.html>, letzter Abruf 13.9.2022.



Leopold Museum, Museumsquartier Wien, 2018

ten Ankäufe waren Fotoarbeiten des österreichischen Künstlers Philipp Timischl.^[057–059] Der Öffentlichkeit weithin unbekannt war, dass Heidi Horten in Sekirn auch ein eigenes Atelier besaß und selbst malte.

Bei ihrer Sammeltätigkeit ließ Heidi Horten sich allein von ihrem persönlichen Geschmack leiten. Kunst als Geldanlage zu sehen oder lediglich fürs Depot Erwerbungen zu tätigen, lag ihr fern. Das Gegenteil war der Fall: Heidi Goëss-Horten lebte mit ihren Kunstwerken, die sie in ihren Wohnungen und Residenzen umgaben. Sie war auch nicht auf einen Stil oder eine Epoche festgelegt. Ein Werk musste ihr gefallen, sie ansprechen, egal ob es sich dabei um die Arbeit eines Künstlers mit klingendem Namen oder um das einer Newcomerin oder

eines Newcomers handelte. Hierin liegt der ganz eigene Charakter der Sammlung. Die Sammlung wuchs und gedieh im Verborgenen. Nur wenige wussten von ihrem Umfang und ihrer Qualität. Dies änderte sich mit einem Schlag, als Heidi Goëss-Horten sich entschloss, zentrale Werke ihrer Sammlung öffentlich zu präsentieren. *WOW!* hieß die von Agnes Husslein-Arco kuratierte Ausstellung, mit der sie 2018 die Kunstwelt wie auch das breite Publikum im Wiener Leopold Museum überraschte. Der Titel hielt, was er versprach; 170 Kunstwerke des 20. und 21. Jahrhunderts waren zu sehen, von Gustav Klimt bis Erwin Wurm, von Pablo Picasso über Andy Warhol und Jean-Michel Basquiat bis Antony Gormley. Die Besucherinnen und Besucher strömten herbei, sahen, staunten und machten *WOW!* zu einer der erfolgreichsten Ausstellungen des Leopold Museums überhaupt.²⁷

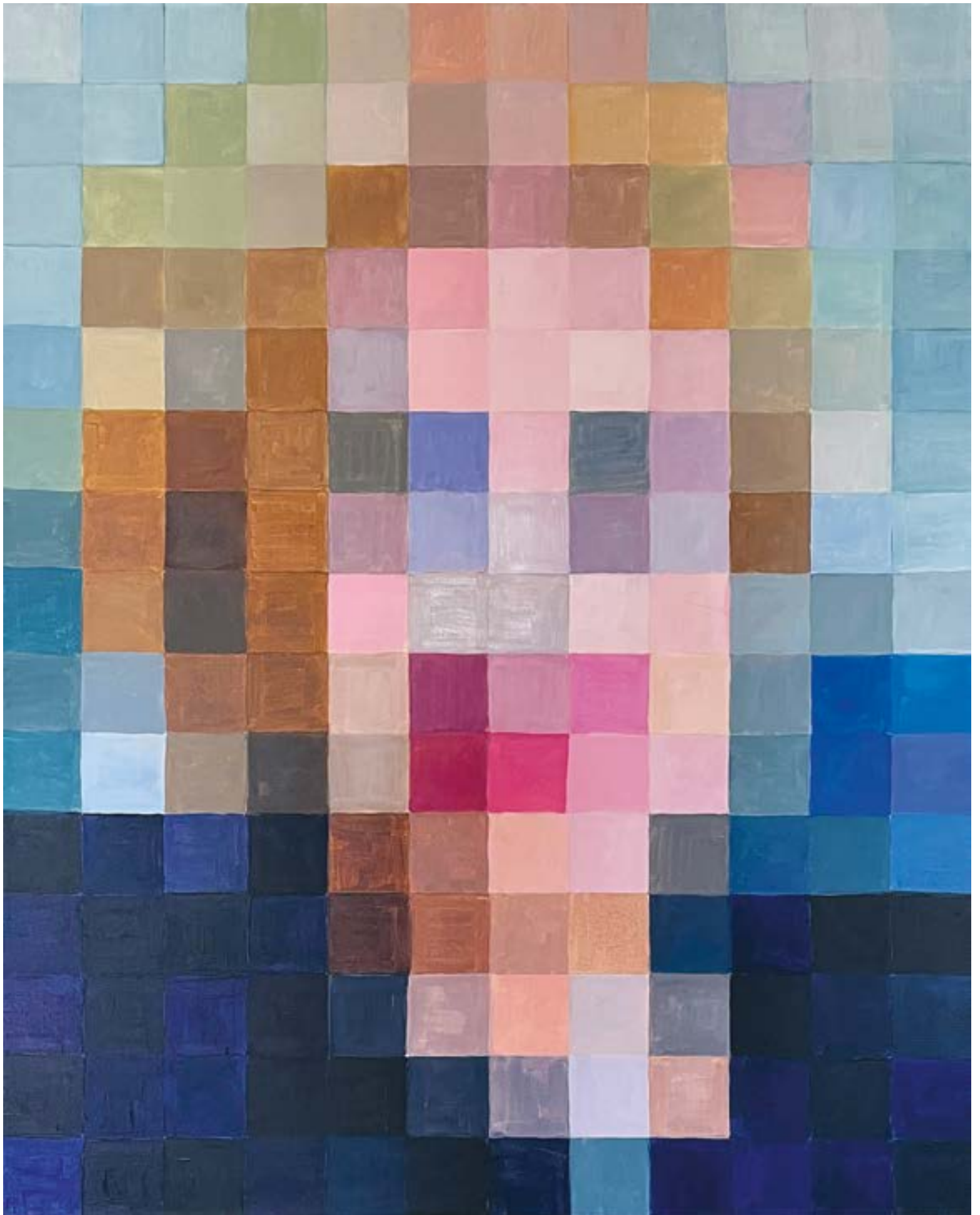
Der Publikumserfolg überraschte alle, insbesondere Heidi Goëss-Horten selbst. Niemals war ihr in den Sinn gekommen, dass ihre Sammlung von solch öffentlichem Interesse sein könnte.²⁸ Die Medienberichte überschlugen sich angesichts der Fülle und Qualität der Sammlung, die es so in Österreich noch nie zu sehen gegeben hatte: Die Sammlerin wurde unter die Top 200 Collectors weltweit gereiht. Aufgrund des überwältigenden Erfolgs der Ausstellung beschäftigte Heidi Goëss-Horten die Frage, was mit der Sammlung nach ihrem Tod geschehen würde, immer stärker – ob sie in alle Winde zerstreut oder für kommende Generationen erhalten werden sollte. Schließlich fasste Heidi Goëss-Horten den Entschluss, der Sammlung, ihrem Lebenswerk, in Wien ein eigenes Haus zu errichten. Anfang 2019 erhielt Agnes Husslein-Arco den Auftrag, eine passende Immobilie in zentraler Lage zu finden. „Prime Location“ war die Devise,²⁹ und in kürzester Zeit wurde das historistische Hofgebäude im Winkel zwischen Albertina und Staatsoper gefunden, das heutige Museum der Heidi Horten Collection. Im Frühjahr des Jahres fand ein geladener Wettbewerb zwischen drei Architekturbüros statt. Heidi Goëss-Horten entschied sich für den ambitionierten Entwurf von the nextENTERprise Architects. Die Bauvorbereitungen begannen im April 2020. Im Juli erfolgte der erste Spatenstich. Nicht einmal zwei Jahre später, am 2. Juli 2022, fand die feierliche Eröffnung statt, an der die Stifterin zum Bedauern aller Gäste nicht teilnehmen konnte.³⁰ Gesundheitlich geschwächt, musste sie der Eröffnung *ihres* Museums von Sekirn aus beiwohnen. Zehn Tage später verstarb Heidi Horten, doch lebt sie in ihrem Vermächtnis, der Heidi Horten Collection, fort.

27 Husslein-Arco 2018.

28 Noch im Jahr der Ausstellung wurde Heidi Horten mit dem Österreichischen Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst ausgezeichnet. Als weitere Auszeichnungen erhielt Heidi Horten 2014 den Kärntner Landesorden in Silber und 2019 den Kärntner Landesorden in Gold überreicht.

29 Agnes Husslein-Arco (Hg.), *Heidi Horten Collection. Das Haus und seine Geschichte*, München 2022.

30 Zur Eröffnung lag auch das *Gutachten über den Vermögens- und Geschäftsaufbau von Helmut Horten im Kontext der „Arisierung“ in der Zeit des „Dritten Reiches“* (Prof. Dr. Peter Hoeres unter Mitarbeit von Dr. Maximilian Kutzner, Julius-Maximilians-Universität Würzburg) vor. Das Gutachten ist über die Website der Heidi Horten Collection abrufbar: hortencollection.com/about/die-sammlungsgeschichte-heidi-goess-horten, letzter Abruf 30.8.2022.



















don.



Nadelkissen in Form einer Eule, um 1900, England, 6,5 × 3,5 × 2,5 cm

Levi & Salaman, Nadelkissen in Form eines Vogels, 1905, 3 × 2 × 4 cm

326 *Robert Pringle & Sons, Nadelkissen in Form eines Schweines, 1910, 10,5 × 6 × 2,5 cm*











Fingerhut, St. Petersburg, 19. Jahrhundert, 3,5 × 2,7 cm
Thomas Johnson II, Nähnecessary in Eiform, 1871, 5 cm × 3 cm







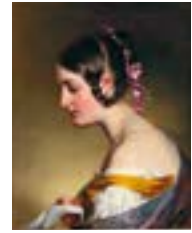






Ausgestellte Werke

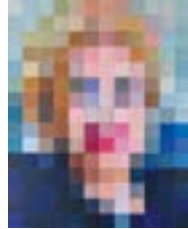
Bildende Kunst



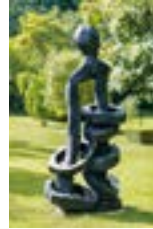
Friedrich von Amerling
1803 Vienna – 1887 Vienna, AT
Der Brief, 1837, Oil on canvas; 58 × 47 cm.
Acquisition 2021



Francis Bacon
1909 Dublin, IE – 1992 Madrid, ES
Study for Portrait of Henrietta Moraes,
1964, Oil on canvas; 198.1 × 147.3 cm.
Acquisition 2002



Peter Baldinger
1958 Linz, AT
Porträt low_res_Heidi Horten, Oil on
canvas, 150 x 120 cm. Acquisition 2002



Georg Baselitz
1938 Deutschbaselitz, DE
Yellow Song, 2013, Bronze, 310 × 149 ×
108,5 cm. Ankauf 2016



Eugen von Blaas
1843 Albano Laziale bei Rom, IT – 1931
Venedig, IT
Der Liebesbrief, frühe 1870er-Jahre, Öl auf
Leinwand, 84 × 68 cm. Ankauf 2022



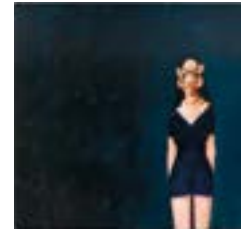
Alexander Calder
1898 Lawnton (PA), US – 1976 New York
City (NY), US
Critter with Peaked Head, 1974, Metall,
bemalt, 198 × 83,8 × 45,8 cm. Ankauf 1995



Francesco Clemente
1952 Neapel, IT
Heart, 1996, Öl auf Leinwand,
121,5 × 160 × 3 cm. Ankauf 2000



George Condo
1957 Concord (NH), US
Double Date, 1999, Öl auf Leinwand,
177 × 177 cm. Ankauf 2002



George Condo
1957 Concord (NH), US
Standing Alone, 2000 Öl auf Leinwand,
178 × 178 cm. Ankauf 2002



Edgar Degas
1834 Paris, FR – 1917 ebenda
Torse de femme, ca. 1886–89, Pastellkreide
und Kohle auf getöntem Papier, 37,7 × 47 cm.
Ankauf 1995



Kees van Dongen
1877 Rotterdam, NL – 1968 Monte Carlo, MC
Comedia (Montparnasse Blues), ca. 1925,
Öl auf Leinwand, 101 × 81,5 cm. Ankauf 1999



Helga Druml
1972 Villach, AT
Heidi Goëss-Horten, 2018, Öl auf
Leinwand, 140 x 140 cm. Ankauf 2019



Jean Dubuffet
1901 Le Havre, FR – 1985 Paris, FR
Femme assise au fauteuil, 1944, Gouache
mit Tusche, montiert auf schwarzem
Papier, 30 × 22 cm. Ankauf 1996



Alexej von Jawlensky
1864 oder 1865 bei Torschok, RU – 1941
Wiesbaden, DE
Abstrakter Kopf: Winterlich – Gelb und Orange, 1932, Öl auf Papier auf Pappe, 30,5 × 23,5 cm. Ankauf 1997



Allen Jones
1937 Southampton, UK
Legs, 1969, Aquarellfarbe, Farbstift und Bleistift auf Papier, 58 × 75 cm. Ankauf 1995



Birgit Jürgenssen
1949 Wien, AT – 2003 ebenda
anna-tommie, 1976, Bleistift und Farbstift auf Büttenpapier, 52,4 × 39,5 cm. Ankauf 2020



Birgit Jürgenssen
1949 Wien, AT – 2003 ebenda
Aschenbrödel, 1976, Holz, Satin, Leder, 68,5 × 40 × 46 cm. Ankauf 2021



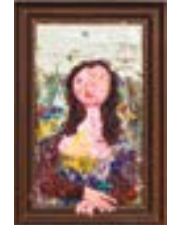
Birgit Jürgenssen
1949 Wien, AT – 2003 ebenda
sich den weg pfluegen, 1976, Bleistift und Farbstift auf Papier, 39,3 × 52,3 cm. Ankauf 2021



Birgit Jürgenssen
1949 Wien, AT – 2003 ebenda
Aesculapnatter, 1978, Bleistift und Farbstift auf Papier, 44,9 × 62,5 cm. Ankauf 2021



Gudrun Kampl
1964 Klagenfurt, AT
Vorwärtsschnitt, 2021, Leder, Textil, Maße variabel. Ankauf 2022



Alex Katz
1927 New York City (NY), US
Two Women on Beach, 2002, Kohle und rote Kreide auf braunem Papier, 213,4 × 167,6 cm. Ankauf 2005



Alex Katz
1927 New York City (NY), US
Wading, 2002, Öl auf Leinwand, 213,4 × 213,4 cm. Ankauf 2003



Anselm Kiefer
1945 Donaueschingen, DE
Sappho, 2022, Harz, Acryl, Blei, 187 × 135 × 135 cm. Ankauf 2022



Ernst Ludwig Kirchner
1880 Aschaffenburg, DE – 1938 Davos, CH
Weiblicher Akt mit Badezuber, 1912 (verso: *Weiblicher Akt lesend*, 1909, S. 86/87), Öl auf Leinwand, 96,4 × 64,5 cm. Ankauf 1999



Moïse Kisling
1891 Krakau, PL – 1953 Sanary-sur-Mer, FR
Modèle au repos, 1930, Öl auf Holz, 15 × 25 cm. Ankauf 1994



Yves Klein
1928 Nizza, FR – 1962 Paris, FR
Anthropométrie sans titre (ANT 23), 1960, blaues Pigment und Kunstharz auf Papier auf Leinwand, 93,8 × 55,2 cm. Ankauf 2005



Yves Klein
1928 Nizza, FR – 1962 Paris, FR
Anthropométrie sans titre (ANT 50), 1960, blaues Pigment, Kunstharz und Lippenstift auf Papier auf Leinwand, 106,7 × 71,8 cm. Ankauf 2001



Gustav Klimt
1862 Wien, AT – 1918 ebenda
Liegender Halbakt nach rechts, ca. 1913, Bleistift und Buntstift auf Papier, 37 × 55,7 cm. Ankauf 2001



Gustav Klimt
1862 Wien, AT – 1918 ebenda
Damenporträtkopf mit Lorbeerschmuck (Studie), 1899/1900, Kreide auf Papier, 45,5 × 31 cm. Ankauf 2017



Georg Kolbe
1877 Waldheim, DE – 1947 Berlin, DE
Badende, 1920, Bronze, Höhe 71 cm.
Ankauf 2002



Georg Kolbe
1877 Waldheim, DE – 1947 Berlin, DE
Sitzende, 1926, Bronze, 28 × 25 × 15 cm.
Ankauf vor 1987



Georg Kolbe
1877 Waldheim, DE – 1947 Berlin, DE
Knieender weiblicher Akt, ca. 1928,
Bronze, 51 × 24 × 19 cm. Ankauf vor 1987



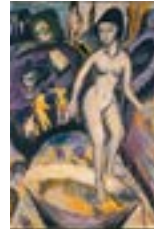
Roy Lichtenstein
1923 New York City (NY), US – 1997 ebenda
The Memory Haunts my Reverie, ca. 1965,
Buntstift, Bleistift und Kreide auf Papier,
14,5 × 14,6 cm. Ankauf 1996



Roy Lichtenstein
1923 New York City (NY), US – 1997 ebenda
Collage Head, 1986, Acrylfarbe, Collage
auf Karton, 63 × 48 cm. Ankauf 1999



Roy Lichtenstein
1923 New York City (NY), US – 1997 ebenda
Reflection on Hair, 1989, Bleistift und
Buntstift auf handgeschöpftem Papier,
25,5 × 21,5 cm. Ankauf 1999



Angelika Loderer
1984 Feldbach, AT
Untitled (Shoes), 2016, Bronze, 2-teilig,
je 20 × 10 × 25 cm. Ankauf 2022



August Macke
1887 Meschede, DE – 1914 Perthes-lès-
Hurlus, FR
Zwei Frauen vor dem Hutladen, 1913, Öl
auf Leinwand, 56,2 × 42 cm. Ankauf 2002



Aristide Maillol
1861 Banyuls-sur-Mer – 1944 ebenda
Jeune fille se voilant les yeux, ca. 1900,
Bronze, 23 × 6 × 18 cm. Ankauf vor 1987



Henri Matisse
1869 Le Cateau-Cambrésis, FR – 1954
Nizza, FR
*Jeune femme à la fenêtre, robe rayée
bleue*, 1921/22, Öl auf Leinwand,
65,2 × 54,7 cm. Ankauf 1995



Henri Matisse
1869 Le Cateau-Cambrésis, FR – 1954
Nizza, FR
Nu allongé, 1935, Bleistift und Tusche auf
Papier, 45 × 56,3 cm. Ankauf vor 1987



Henri Matisse
1869 Le Cateau-Cambrésis, FR – 1954
Nizza, FR
Portrait de Rosabianca Skira, 1948,
Kohle auf Papier, 52 × 40 cm. Ankauf 1996



Joan Miró
1893 Barcelona, ES – 1983 Palma, ES
Trois femmes, 1935, Öl auf Leinwand,
104,5 × 75 cm. Ankauf 1996



Igor Mitoraj
1944 Oederan, DE – 2014 Paris, FR
Per Adriano 230, 1990, Bronze,
230 × 225 × 100 cm. Ankauf 1997



Yoshitomo Nara
1959 Hirosaki, JP
Little Thinker, 2002, Acryl auf Baumwolle
auf Fiberglas (FRP), Durchmesser 55 cm.
Ankauf 2005



Michèle Pagel
1985 Werdau, DE
Büstenhalter, 2021, vergoldeter Baustahl,
Kleiderständer, glasierte Ziegel, Klebe-
spachtel, 200 × 75 × 40 cm. Ankauf 2022



Pablo Picasso
1881 Málaga, ES – 1973 Mougins, FR
Femme à la couronne de fleurs, 1939, Öl
auf Leinwand, 53,9 × 32,2 cm. Ankauf 1997



Pablo Picasso
1881 Málaga, ES – 1973 Mougins, FR
*Femme assise de profil dans un fauteuil
bleu*, 1960, Öl auf Leinwand, 116 × 89 cm.
Ankauf 1996



Michelangelo Pistoletto
1933 Biella, IT
Infermiera e ragazza, 1965, Farbiges
Pergamentpapier auf poliertem Stahl,
230 × 121 × 2,5 cm. Ankauf 2006



Sigmar Polke
1941 Oels, PL – 2010 Köln, DE
Ohne Titel, 1963, Öl auf bedrucktem Stoff
auf Leinwand, 60 × 60 × 4,5 cm. Ankauf 1995



Odilon Redon
1840 Bordeaux, FR – 1916 Paris, FR
*Portrait d'une fillette blonde, Jeanne
Roberte de Domecy*, 1905, Pastellkreide,
Kohle und Conté-Kreide auf Papier,
54,4 × 41 cm. Ankauf 1995



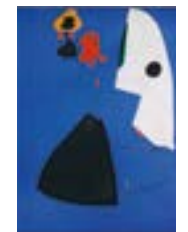
Pierre-Auguste Renoir
1841 Limoges, FR – 1919 Cagnes-sur-Mer, FR
Buste de femme, corsage jaune, ca. 1883,
Pastellkreide auf Papier, 62,1 × 50,5 cm.
Ankauf 1996



Gerhard Richter
1932 Dresden, DE
Mädchenkopf (verwischt), 1965, Öl auf
Leinwand, 75 × 100 cm. Ankauf 2005



Auguste Rodin
1840 Paris, FR – 1917 Meudon, FR
Le frère et la sœur, 1890, Bronze,
40 × 22 × 19 cm. Ankauf 1994



Pietro Antonio Rotari
1707 Verona, IT – 1762 Sankt Petersburg, RU
Junge Frau mit Maske und Granatapfel,
ca. 1760, Öl auf Leinwand, 62,5 × 53 cm.
Ankauf 2021



Mimmo Rotella
1918 Catanzaro, IT – 2006 Mailand, IT
Marilyn, 1963, Papiercollage auf Leinwand,
190 × 132 cm. Ankauf 2021



Niki de Saint Phalle
1930 Neuilly-sur-Seine, FR – 2002 San
Diego (CA), US
Nana pommes de terre, 1964, Stoff,
Schnur und Stahl, 92 × 49 × 48 cm.
Ankauf 1997



Egon Schiele
1890 Tulln an der Donau – 1918 Wien
Damenbildnis (Wally Neuzil), 1912
Gouache und Bleistift auf Papier,
24,8 × 24,8 cm. Ankauf 1998



Chaim Soutine
1893 Smilawitschy, RU – 1943 Paris, FR
La concierge - Femme bleue, ca. 1935, Öl
auf Leinwand, 30,9 × 27,6 cm.
Ankauf vor 1987



Oswald Stimm
1923 Wien, AT – 2014 ebenda
Große Sitzende, 1966/67, Kambalaholz,
60 × 66 × 50 cm, mit Sockel 75 × 95 ×
95 cm. Ankauf 2021



Philipp Timischl
1989 Graz, AT
Artworks For All Age Groups (Kuppel),
2022, C-Print, gerahmt mit Passepartout,
30 × 40 cm. Ankauf 2022



Philipp Timischl
1989 Graz, AT
*Artworks For All Age Groups (Secession
Eingang)*, 2022, C-Print, gerahmt mit
Passepartout, 30 × 40 cm. Ankauf 2022



Passepartout, 30 × 40 cm. Ankauf 2022



Nison A. Tregor
1904 Vilnius, LT – 1972 Monte Carlo, MC
Heidi Horten, 1968, Marmor,



48 × 30 × 30 cm. Ankauf 1968



130 × 65 cm. Ankauf 1972

Philipp Timischl
1989 Graz, AT
Artworks For All Age Groups (Secession Miniatur), 2022, C-Print, gerahmt mit

Margot Utvar
1925 Aspang, AT
Heidi Horten, 1972, Öl auf Leinwand,

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



Chess Player, ca. 1954 Tinte und Anilin-farbe auf Papier, 63,5 × 45,5 cm.
Ankauf 2000



À la recherche du Shoe Perdu, ca. 1955, Einband, Offsetdruck, koloriert, auf Papier, 51,1 × 33,3 cm. Ankauf 2000



Sunset and evening shoe, ca. 1955, Offsetdruck, koloriert, auf Papier, 24,8 × 34,8 cm



When I'm Calling shoe., ca. 1955, Offsetdruck, koloriert, auf Papier, 24,8 × 34,8 cm

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

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

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

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



I dream of jeannie with the light brown shoes., ca. 1955, Offsetdruck, koloriert, auf Papier, 24,8 × 34,8 cm



shoe bright, shoe light, first shoe ive seen tonight, ca. 1955, Offsetdruck, koloriert, auf Papier, 24,8 × 34,8 cm



shoe fly Baby, ca. 1955, Offsetdruck, koloriert, auf Papier, 24,8 × 34,8 cm



koloriert, auf Papier, 24,8 × 34,8 cm

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

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

Andy Warhol
1928 Pittsburgh (PA), US – 1987 New York City (NY), US
you can lead a shoe to water but you can't make it drink, ca. 1955, Offsetdruck,

Andy Warhol
1928 Pittsburgh (PA), US – 1987 New York City (NY), US
– in her sweet little alice blue shoes –, ca. 1955, Offsetdruck, koloriert, auf Papier, 24,8 × 34,8 cm



Andy Warhol
1928 Pittsburgh (PA), US – 1987 New York City (NY), US
The autobiography of alice B. shoe, ca. 1955, Offsetdruck, koloriert, auf Papier, 24,8 × 34,8 cm



Andy Warhol
1928 Pittsburgh (PA), US – 1987 New York City (NY), US
See a shoe and Pick it up and all the day long you'll have Good Luck, ca. 1955, Offsetdruck, koloriert, auf Papier, 24,8 × 34,8 cm



Andy Warhol
1928 Pittsburgh (PA), US – 1987 New York City (NY), US
Beauty is shoe, shoe beauty ..., ca. 1955, Offsetdruck, koloriert, auf Papier, 24,8 × 34,8 cm



Andy Warhol
1928 Pittsburgh (PA), US – 1987 New York City (NY), US
shoe of the evening, beautiful shoe., ca. 1955, Offsetdruck, koloriert, auf Papier, 24,8 × 34,8 cm



Andy Warhol
1928 Pittsburgh (PA), US – 1987 New York City (NY), US
Dial M for shoe., ca. 1955, Offsetdruck, koloriert, auf Papier, 24,8 × 34,8 cm



Andy Warhol
1928 Pittsburgh (PA), US – 1987 New York City (NY), US
Uncle Sam wants Shoe!, ca. 1955, Offsetdruck, koloriert, auf Papier, 24,8 × 34,8 cm



Andy Warhol
1928 Pittsburgh (PA), US – 1987 New York City (NY), US
My shoe is your shoe., ca. 1955, Offsetdruck, koloriert, auf Papier, 24,8 × 34,8 cm



Andy Warhol
1928 Pittsburgh (PA), US – 1987 New York City (NY), US
Any one for shoes!, ca. 1955, Offsetdruck, koloriert, auf Papier, 24,8 × 34,8 cm



Andy Warhol
1928 Pittsburgh (PA), US – 1987 New York City (NY), US
to shoe or not to shoe., ca. 1955, Offsetdruck, 24,8 × 34,8 cm



Andy Warhol
1928 Pittsburgh (PA), US – 1987 New York City (NY), US
Gold Shoe, 1957, Blattgold, Goldverzierung und schwarze Tusche auf Papier, 60,5 × 73 cm. Ankauf 2000



Andy Warhol
1928 Pittsburgh (PA), US – 1987 New York City (NY), US
Female Fashion Figure, ca. 1960, Tusche, Tempera und Deckweiß auf Papier, 58,4 × 40,6 cm. Ankauf 2000



Andy Warhol
1928 Pittsburgh (PA), US – 1987 New York City (NY), US
Female Head with blond coiffure, ca. 1960, Tinte und Anilinfarbe auf Papier, 77,3 × 62 cm. Ankauf 2000



Andy Warhol
1928 Pittsburgh (PA), US – 1987 New York City (NY), US
Female Head with Red Pomegranate, ca. 1960, Tinte und Anilinfarbe auf Papier, 69,5 × 54,5 cm. Ankauf 2000



Andy Warhol
1928 Pittsburgh (PA), US – 1987 New York City (NY), US
Female Head with Stamps, ca. 1960, Tinte und Anilinfarbe auf Papier, 63,5 × 45,5 cm (Ausschnitt Passepartout). Ankauf 2000



Andy Warhol
1928 Pittsburgh (PA), US – 1987 New York City (NY), US
Liz as Cleopatra, 1962, Siebdruck auf Leinwand, 78,7 × 46 cm. Ankauf 2001



Andy Warhol
1928 Pittsburgh (PA), US – 1987 New York City (NY), US
Smiling Gold Jackie, 1964, Sprühfarbe und Siebdruck auf Leinen, Durchmesser 45,7 cm. Ankauf 1999



Andy Warhol
1928 Pittsburgh (PA), US – 1987 New York City (NY), US
Portrait of Lee (Radziwill), 1973, Acrylfarbe und Siebdruck auf Leinen, 32 × 27 cm. Ankauf 2000



Andy Warhol
1928 Pittsburgh (PA), US – 1987 New York City (NY), US
Portrait of Lee (Radziwill), 1973, Acrylfarbe und Siebdruck auf Leinen, 32 × 27 cm. Ankauf 2000



Andy Warhol
1928 Pittsburgh (PA), US – 1987 New York City (NY), US
Empress Farah Pahlavi, 1976, Polaroid Polacolor Type 108, 10,8 × 8,6 cm. Ankauf 2018



Andy Warhol
1928 Pittsburgh (PA), US – 1987 New York City (NY), US
Empress Farah Pahlavi, 1976, Polaroid Polacolor Type 108, 10,8 × 8,6 cm. Ankauf 2018



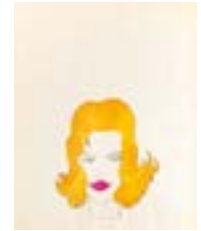
Andy Warhol
1928 Pittsburgh (PA), US – 1987 New York
City (NY), US
Farah Diba, 1978, Siebdruck auf Leinwand,
101,6 × 101,6 cm. Ankauf 2005



Andy Warhol
1928 Pittsburgh (PA), US – 1987 New York
City (NY), US
Forty Blue Marilyns, 1978–80. Acrylfarbe
und Siebdruck auf Leinwand,
208 × 282 cm. Ankauf 1999



Andy Warhol
1928 Pittsburgh (PA), US – 1987 New York
City (NY), US
*Nine Multicolored Marilyns (Reversal
Series)*, 1979–86, Acrylfarbe und Siebdruck
auf Leinwand, 137,8 × 106,1 cm. Ankauf 1996



Tom Wesselmann
1931 Cincinnati (OH), US – 2004 New York
City (NY), US
Drawing for G.A.N. No. 93, ca. 1965, Bleistift
und Tusche auf Papier ausgeschnitten,
auf Papier, 33 × 23 cm. Ankauf 1995





Tom Wesselmann
1931 Cincinnati (OH), US – 2004 New York City (NY), US
Smoker Study No.22, 1967, Öl auf Leinwand, 20,3 × 25,4 cm. Ankauf 2000



Tom Wesselmann
1931 Cincinnati (OH), US – 2004 New York City (NY), US
Monica Sitting (Var #2), 1986, Emaillfarbe auf lasergeschnittenem Stahl, 137 × 172,5 × 0,5 cm. Ankauf 2005



Johann Georg Ziesenis der Jüngere
1716 Kopenhagen, DK – 1776 Hannover, DE
Elisabeth Ziesenis, Tochter des Malers im Gärtnerinnen-Kostüm, ca. 1770, Öl auf Leinwand, 83,8 × 68,5 cm. Ankauf 2022



Heimo Zobernig
1958 Mauthen, AT
Ohne Titel, 2017, Bronze, 187 × 49 × 49 cm. Ankauf 2021

Mode



Video
Rosa Lisa Di Natale
1990, Konstanz, DE
Arthur Arbesser
1983 Wien, AT
Heidi Horten Collection: LOOK, 2022
Länge: 2:23 (Loop)

Film / Regie
Styling
Model
Assistent
Haare & Make-up
Sounddesign
Rosa Lisa Di Natale
Arthur Arbesser
Jasmina Al Zihairi
Felix Gundlach
Sabine Reiter
Ethan Houser



Christian Dior
Modell 59 / 1981
Nr.: 150585, Abendkleid aus changierendem Seidentaft, cognac, mit großer Schleife



Givenchy
Modell 90 / 1981
Nr.: 65464, Abendkleid, Bustier aus schwarzem Samt, Rock, cognacfarbenedes Moiré mit schwarzen Rüschen



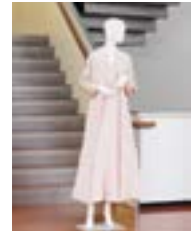
Givenchy
Abendkleid aus pinkem Seidenorganza mit Paillettendekoration



Givenchy
Abendkleid aus Seidenorganza, rot mit weißen Tupfen



Jean Patou
Modell 21 / 1982
Abendkleid, langer Rock aus Chintz, rosa, mit Blumenstickerei; Seidenbustier, apricot, bestickt mit Pailletten, florale Dekoration an Ausschnitt und Ärmeln



Jean Patou
Abendkleid aus Seidencrepe, rosa, Ärmel aus Tüll mit Pailletten bestickt; ärmelloses Obergewand aus Seidencrepe



Jean Patou
Abendkleid aus Seidencrepe, orange, mit
Borte aus Perlen und Strasssteinen



Jean Patou
Abendkleid, rosa; Wickelkleid aus Seiden-
crepe, bestickt mit Perlen und Pailletten;
Unterkleid aus Seide



Yves Saint Laurent
Modell 82 / 1980
Nr.: 48682, Abendkleid aus Chiffon, bunt
bedruckt



Yves Saint Laurent
Modell 98 / 1980
Nr.: 49133, Langes Abendkleid, schwarz
und grau; Rock aus Taftmoiré, Bustier aus
Spitze, mit Pailletten bestickt



Yves Saint Laurent
Modell 122 / 1980
Abendkleid Matisse, Bustier aus schwar-
zem Samt und bunter Rock in Patchwork-
technik aus Samt, Satin, Leinen, Moiré,
Taft; mit pinker Seidensatinschleife



Yves Saint Laurent
Modell 46 / 1981, Cocktailensemble aus
rotem Wollcrepe mit Perlenstickereien



Yves Saint Laurent
Modell 92 / Herbst/Winter 1981
Nr.: 60412, Cocktailkleid aus Seidentaft,
pink



Yves Saint Laurent
Modell 121 / 1981
Abendkleid, schwarz, Samt und
Seidentaft



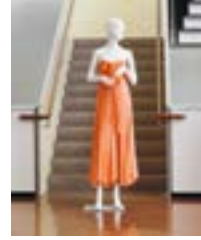
Yves Saint Laurent
Modell 74 / 1982
Nr.: 53915, Abendkleid aus Seidentaft,
schwarz; Gürtel mit ecrufarbener
Taftblume



Yves Saint Laurent
Modell 107 / 1983
Nr.: 5991, Abendkleid aus Seidensatin,
pink, mit Stola



Yves Saint Laurent
Modell 132 / 1983
Nr.: 30894, Abendkleid, schwarz, bestickt
mit Pailletten; ecrufarbene Stola aus
Seidencrepe mit Straußenfedern



Yves Saint Laurent
Modell 113 / 1984
Nr.: 64416, Abendkleid aus
Seidenmousseline, apricot



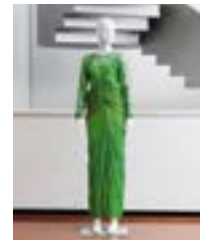
Yves Saint Laurent
Modell 113 / 1984
Nr.: 62630, Abendkleid aus
Seidenmousseline, schwarz



Jean-Louis Scherrer
Modell 57 / 1981
Nr.: 004383, Cocktailkleid aus Seiden-
mousseline, gelb, bestickt mit Perlen und
Pailletten



Jean-Louis Scherrer
Modell 69 / 1986
Nr.: 005978, Abendensemble, grün; Rock
und Bustier aus Seidenchiffon; Jacke
bestickt mit Perlen und Pailletten



Couturier unbekannt
Abendkleid aus Chiffon, grün mit bunten
Lurexupfen

Kunsth Handwerk



Norddeutschland, um 1700–20
Toilettenecessaire in Form eines Fisches, Metall, Textil, Etui: 2,5 × 4,3 × 14 cm, Fisch: 1,8 × 3,3 × 12,5 cm, Schere, Pinzette mit Feile, Ohrenputzer, Stopfnadel



Frankreich, um 1760
Toilettenecessaire, Blutjaspis, Goldmetall, SchlieÙe aus Diamanten, 8,2 × 7,5 × 6 cm, Fläschchen mit Stöpsel, Fächer aus Elfenbein, Bleistift, Schere, Klappmesser



England, um 1760
Toilettenecessaire, Bandachat, Gold, 3,5 × 10,5 × 2 cm, Schere, 2 Blatt Elfenbein, Pinzette, Klappmesser, Bleistift, Stopfnadel



England, um 1760
Nähnecessaire, Emaillé, Messing, vergoldet, 3,6 × 8,8 × 2 cm, Klappmesser, Durchziehnadel, Ohrlöffelchen, Zahnreiniger, Pinzette, Feile, Schere



Bilston, West Midlands, um 1760
Nähnecessaire, Emaillé, Messing, vergoldet, 4 × 11 × 2 cm, Ahle, Klappmesser, Durchziehnadel, Schere, Löffelchen



Paris, um 1770
Nähnecessaire, Emaillé, Messing, vergoldet, 4 × 10 × 2,5 cm, Ahle, Klappmesser, Durchziehnadel, Pinzette mit Feile, Schere



England oder Frankreich, 2. Hälfte 18. Jahrhundert
Nähnecessaire, Emaillé, Kupfer, vergoldet, 5,7 × 11 × 3 cm, Ahle, Klappmesser, Einziehnadel, Ohrlöffelchen, Schere, Esslöffel, Bleistift, Schreibtäfel



Pierre-Dominique Maire, Paris, Anfang 19. Jahrhundert
Nähnecessaire, Perlmutter, Gold, Orientperlen, Korallen, 7,2 × 18 × 24 cm, Klappmesser, Parfumflacon, Maßband, Petschaft mit Siegelplatte, Ahle, Korkenzieher, Scheren, Häkelnadel, Brieföffner, Fingerhut, Nadelbehälter, Fingerschutz



Balthasar Wigand, Wien, um 1815
Handarbeitskästchen, Holz, Perlmutter, Glas, Bronze vergoldet, Schildplatt, Leder, 8,5 × 21,5 × 15,5 cm, Aquarelle der Umgebung Wiens, Messer, Ahle, Schere, Nadelbehälter, Fadenspulen, Sticknadel, Deckeldose, Wachsspule, Ohrlöffelchen, Zahnstocher, Eckenbegradiger, Häkelnadel, Fingerhut, Innendeckel mit Brieffach



Balthasar Wigand, Wien, um 1815
Briefschatulle mit Wiener Ansichten, Holz, Perlmutter, Stahl, 15 × 39 × 29 cm, Aquarelle: *Spinnerin am Kreuz mit Blick auf Wien, Das Neue Burgtor, Der Volksgarten mit der Bastei, Schloss Schönbrunn, Die Karlskirche, Sophienbrücke, Ferdinandsbrücke*



Balthasar Wigand, Wien, um 1815
Parfumbox mit Wiener Ansichten, Perlmutter, Stahlbeschläge, Kristallglas (Seitenflächen aufklappbar, Deckel abnehmbar), 15 × 14 × 14 cm, Aquarelle: *St. Stephan, Schönbrunn, Laxenburg, Spinnerin am Kreuz, Klosterneuburg*



In der Art von Baltasar Wigand,
Nähnecessaire mit Ansicht von London, Wien, 19. Jahrhundert
Perlmutter, Bronze, vergoldet, Spiegel, 4 × 8 × 13,8 cm, Palais-Royal-Instrumente
Fingerhut, Nadelbehälter, Wachsspule, Stopfnadel, Ahle, Schere, Klappmesser



Paris, um 1850
Nähnecessaire, Walnuss in Gold montiert, innen Stoffbezug, 4 × 4 × 3,5 cm, vergoldete Schere, Fingerhut, Ahle, Nadelbehälter, Nadel



Paris, um 1850
Nähnecessaire, Walnuss, Silber, vergoldet, 4 × 5 × 3,6 cm, Fingerhut, Stopfnadel, Trichter, Ahle, Schere alles vergoldet, Ahle (Elfenbein) mit vergoldetem Griff, Parfumflacon aus Kristallglas



Paris, um 1850
Necessaire, Walnuss, Silber, vergoldet, 3,6 × 5,3 × 3,3 cm, Trichter, Parfumflacon aus Kristallglas



Paris, um 1850
Nähnecessaire, Walnuss, Silber, vergoldet, 4 × 5 × 3,5 cm, Fingerhut (Elfenbein), Glasfläschchen, Bleistift, Buch mit Kupferstichen, Häkelnadel, Nadeln



Paris, um 1850
Nähnecessaire, Elfenbeinetui, bemalt, 6 × 10,5 × 1,5 cm, Schere, Fingerhut, Ahle, Nadel



P.&F. Schäfer, London, 1871
Nähnecessaire, Bronze, vergoldet, Achatdeckelplatte, 14 × 19 × 5,5 cm, Klappmesser, Nadeln, Häkelnadel, Schere, Fingerhut, Nähfadenspule, Maßbandspule, Ahle, Nadelbehälter



Thomas Johnson II, Thornhill, 144 Bond Street, London, 1871
Nähnecessaire in Eiform, Silber, 5 cm × Durchmesser 3 cm, Maßbandbehälter, Fadenspule, Fingerhut, 12 Nadeln



St. Petersburg, 19. Jahrhundert
Fingerhut, Silber 3,5 × 2,7 cm
In originale Lederetui mit Hakenverschluss



England, um 1900
Nadelkissen in Form einer Eule, Silber, Samt, 6,5 × 3,5 × 2,5 cm



England, um 1900
Nadelkissen, Silber, Samt, 6,3 × 3 × 1,5 cm



England, um 1900
Nadelkissen, Silber, Samt, 4,3 × 2 × 1,1 cm



Levi & Salaman, Birmingham, 1905
Nadelkissen, Silber, Samt, 3 × 2 × 4 cm



Robert Pringle & Sons, London, 1910
Nadelkissen in Form eines Schweines, Silber, Samt, 10,5 × 6 × 2,5 cm



Saunders, Shepherd & Co. Ltd., Birmingham, 1921
Nadelkissen, Silber, Samt, Spitze, 7 × 5 × 3,5 cm



Blancensee & Son, Birmingham, 1926
Nadelkissen, Silber, Samt, Holz, 5,3 × 4,5 × 13 cm



Impressum

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung
LOOK

in der Heidi Horten Collection, Wien
20. Oktober 2022 bis 16. April 2023

Direktorin: Agnes Husslein-Arco
Wirtschaftlicher Geschäftsführer: Gregor Murth

Kuratorin der Ausstellung: Christiane Kuhlmann
Modekurator: Arthur Arbesser

Assistenz der Direktorin: Ulrike Neutatz
Chefkurator: Rolf H. Johannsen
Sammlungsleitung: Christiane Kuhlmann
Kuratorin: Véronique Abpurg
Presse: Pia Sääf
Marketing: Sophie Weiß
Kunstvermittlung: Susanne Wögerbauer
Besucher*innenservice: Marion Kadlec
Facility Management: Min Ly
Haustechnik/Ausstellungsbau: Sahin Ertekin

Heidi Horten Collection
Hanuschgasse 3
1010 Wien
www.hortencollection.com

HEIDIHORTENCOLLECTION

Publikation

Herausgegeben von Agnes Husslein-Arco für die Heidi Horten Collection

Autor*innen: Véronique Abpurg, Arthur Arbesser, Agnes Husslein-Arco,
Rolf H. Johannsen, Christiane Kuhlmann, Pia Sääf, Valerie Steele

Katalogredaktion: Véronique Abpurg, Rolf H. Johannsen
Lektorat: Claudia Mazanek; textstern, Ulrike Ritter
Grafische Gestaltung: Peter Baldinger
Bildbearbeitung: Pixelstorm, Wien
Druck und Bindung: Gerin Druck GmbH, Wolkersdorf

Papier: Salzer Touch White, 120g
Schrift: Soleil

© 2022 Heidi Horten Collection, Wien | Vienna; die Künstler*innen
und die Autor*innen

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.de> abrufbar.

ISBN: 978-3-200-08733-0

Alle Rechte vorbehalten
Gedruckt in Österreich

Bildnachweis

Cover

Vorne: Andy Warhol, *Female Head with Stamps*, ca. 1960 © The Andy Warhol
Foundation for the Visual Arts, Inc./Licensed by Bildrecht, Vienna 2022;
Hinten: *Portrait Heidi Horten* © Archiv Heidi Horten Collection.

Francis Bacon © The Estate of Francis Bacon/All rights reserved/Bildrecht,
Wien 2022. – Alexander Calder © 2022 Calder Foundation, New York/Bildrecht,
Wien 2022. – Lucian Freud © Lucian Freud Archiv, 2022. – Douglas Gordon
© Studio lost but found/Bildrecht, Wien 2022. – Birgit Jürgenssen © Estate
Birgit Jürgenssen/Bildrecht, Wien 2022. – Alex Katz © Alex Katz/Bildrecht,
Wien 2022. – Yves Klein © Succession Yves Klein c/o Bildrecht, Wien 2022. –
Roy Lichtenstein © Estate of Roy Lichtenstein New York/Bildrecht, Wien 2022.
– Henri Matisse © Succession H. Matisse/Bildrecht, Wien 2022. – Joan Miró
© Sucessió Miró/Bildrecht, Wien 2022. – Pablo Picasso © Succession Picasso/
Bildrecht, Wien 2022. – Sigmar Polke © The Estate of Sigmar Polke, Cologne/
Bildrecht, Wien 2022. – Niki de Saint Phalle © 2022 Niki Charitable Art Founda-
tion/Bildrecht, Wien 2022. – Liselotte Strelow © Gesellschaft Photo-Archiv/
Bildrecht, Wien 2022. – Andy Warhol © The Andy Warhol Foundation for the
Visual Arts, Inc./Licensed by Bildrecht, Vienna 2022.

© **Bildrecht, Wien 2022** für die Werke von George Condo, Kees van Dongen,
Jean Dubuffet, Max Ernst, Carl Hofer, Lyonel Feininger, Gelatin, Anselm Kiefer,
Moïse Kislind, Angelika Loderer, Igor Mitoraj, Mimmo Rotella, Oswald Stimm,
Tom Wesselmann, Heimo Zobernig.

© **der Künstler/die Künstlerin:** Georg Baselitz, Francesco Clemente, Sylvie
Fleury, Lena Henke, Allen Jones, Gudrun Kampl, Yoshimoto Nara, Michèle
Pagel, Michelangelo Pistoletto, Gerhard Richter, Philipp Timischl, Nison A.
Tregor, Margot Utvar.

Fotonachweis

© Heidi Horten Collection: S. 1, 6/7, 37-50, 60/61, 65-87, 91-109, 116-119, 122-145,
170/171, 206-213, 222-225, 236/237, 241, 243, 246-267, 272-275, 280-291, 296-307,
317. – © Courtesy Galerie Ropac, London/Paris/Salzburg/Seoul: S. 2/3; 214/215,
226-229, 271. – © Rosa Lisa di Natale: S. 4/5, 8-13, 202/203 (Videostills). –
© Ouriel Morgensztern S. 14, 24/25, 157, 160/161, 178, 194, 195, 318/19, 336/37,
349, 352. – © Angelmeier, München/Archiv Heidi Horten Collection: S. 18. –
© Archiv Heidi Horten Collection: S. 19, 21, 27, 308, 310, 311 (l. u. r.), 313-314 r.,
316. – © Liselotte Strelow/Archiv Heidi Horten Collection: S. 20, 26. – © Inge
Osswald/Archiv Heidi Horten Collection: S. 22, 23. – © kunst-dokumentation.
com/Manuel Carreon Lopez: S. 32/33, 52-55, 113, 120, 121, 162-169, 172-177, 179-
193, 196-201, 230/231, 244, 245, 292-295, 320-335. – © Courtesy Studio lost but
found/Katharina Kiebacher: S. 51. – © Courtesy Layr, Wien: 56-59, 219-221. –
© pixelstorm: S. 114/115. – © Hans Mahr, Wien/Archiv Heidi Horten Collection:
S. 158, S. 312 r. – © Europastudio, Wien/Archiv Heidi Horten Collection:
S. 159. – © Carol Tachdjian/Galerie Steinek: 232-235. – © Rupert Steiner:
S. 276-279. – © Dolf Siebert/Archiv Heidi Horten Collection: S. 309 (l. u. r.). –
© Photo Traverso/Archiv Heidi Horten Collection: S. 312 l. – © Andreas Tisch-
ler/Archiv Heidi Horten Collection: S. 315. – © Foto Maack/Historisches Archiv
Fr. Lürssen-Werft, Bremen/Archiv Heidi Horten Collection: S. 351.

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



