



LENTOS Kunstmuseum Linz

AUF TIEFGANG. DAS DEPOT STUDIEREN



Liebermanns *Schlafender Dackel* im „schlafenden Depot“

Das Gemälde *Schlafender Dackel* von Max Liebermann schläft gerade im Depot. Wir gehen mit Dr.ⁱⁿ Dunja Schneider, Leiterin der Kunstvermittlung des LENTOS, in den Keller des Gebäudes, um dorthin zu gelangen. Das Depot ist ein „Ort wo Dinge weggesperrt sind“ (Langenstein, S. 11) und das trifft es auch hier ziemlich genau. Nach dem Passieren von komplizierten Sicherheitsvorrichtungen kommen wir vorbei am Verpackungsraum und der Tischlerei mit unerwartet lauten Sauggeräuschen (Absauganlage der Tischlerei). Gleich zu Beginn fällt auf, dass es kaum nach Holz oder ähnlichem riecht, obwohl viel mit Holz gearbeitet wird. Dafür scheint die Feuchtigkeit (bei etwa 50-55%) höher zu sein, als im Eingangsbereich oben und es herrscht eine angenehme Temperatur (zw. 20-22°C). Der neutrale Geruch lässt sich dadurch erklären, da der Austausch über ein Klimasystem erfolgt. Wir betreten das Gemäldedepot (Depot 1). Es ist keine spürbare Veränderung zu den vorigen Räumen wahrzunehmen. Im Raum ist es wohnlich temperiert und angenehm warm. Nur mehr ein leises Geräusch der Lüftung von der Klimaanlage stört die absolute Ruhe in diesem extrem hohen Raum (ca. 6-7 Meter). Es könnte vermutet werden, dass die vielen Gemälde, ähnlich den Büchern in Bibliotheken, auch einen eigentümlichen Geruch nach Farbe oder ähnlichem verbreiten. Jedoch kann überraschender Weise bei diesen deponierten „alten Gemälden“ keine solche Geruchswahrnehmung festgestellt werden. Unerwartet viele hölzerne Klimakisten stehen im Depot für den Abtransport von Kunstwerken bereit. Sie müssen an die Klimaverhältnisse der Gemälde angepasst werden, damit am Transportweg die größtmögliche Schonung gewährleistet werden kann.

Gleich auf der ersten schiebbaren Gitterwand befindet sich in einer Höhe von etwa drei Metern das Gemälde *Schlafender Dackel* von Max Liebermann aus dem Jahr 1915, mit der Inventar-Nr.: 15. Dieses Bild, wie alle Objekte im Depot, ist nicht ausstellungsfertig aufbewahrt, aber es wirkt auf den ersten Blick auch nicht sonderlich verstaubt.

Wie ein Großteil seiner Bilder, entstand auch dieses Gemälde in seiner Villa am Wannsee, welche er als Sommerresidenz nutzte. Das Bild zeigt Liebermanns braunen Dackel ‚Michel‘ schlafend auf einem sandfarbenen Fauteuil aus dem vorigen Jahrhundert. Er ist gut gepolstert, vollständig mit Stoff bezogen und vermittelt aufgrund der Breite und der seitlichen Lehnen einen herrschaftlichen Eindruck. Er wird Teil des Interieur der Villa sein. Die Farben im Bild, mit dem dunkelbraunen Dackel und den helleren bräunlichen Farben verschiedener Abstufung der Umgebung, wirken sehr warm und heimelig. Die Perspektive ist lediglich eine leichte Draufsichtleicht, wonach man auf die Höhe schließen kann, aus der Liebermann es gemalt haben mag. Es darf demnach vermutet werden, dass er seinen *Schlafender Dackel* im Sitzen malte. Er war zu diesem Zeitpunkt bereits 68 Jahre alt.

Der Rahmen aus sehr hellem Holz fügt sich gut zu den verwendeten Farben im Bild und bildet einen homogenen fließenden Rand des Gemäldes. Ausgeprägt wurden nur die Konturen gesetzt, denn die Zwischenräume wirken sehr fließend und weich. Die Pinsel sind rasch und zügig unter Einsatz unterschiedlicher Pinselbreiten geführt worden, was den impressionistischen Malstil Liebermanns gekonnt widerspiegelt.

Der Dackel ist ein beliebtes Motiv von Liebermann. In seiner Familie gab es insgesamt drei Dackel. Der Erste, ‚Männe‘ starb 1914 und danach kam ‚Michel‘. Aufgrund der Datierung des Gemäldes auf 1915 kann es sich eindeutig nur um ‚Michel‘ handeln. Der Dritte war Nicki, der vorwiegend von Tochter Käthe ‚umhätschelt‘ wurde, während Vater Max sie malte.

(vgl. Hartl, o. S.) Als Berliner Maler widmet er sich vor allem Porträts, Strandleben, Gärten und bürgerlichen Freizeitbeschäftigungen und gilt als wichtiger Wegbereiter der Moderne.

Seine ablehnende Haltung gegenüber den Nazis brachte er leidlich zum Ausdruck, weshalb er auch nach der Machtübernahme alle seine öffentlichen Ämter (Präsident der Berliner Sezession und Präsident der Preußischen Akademie der Künste) zurücklegte.

Hier im Depot befinden sich um das Bild herum schöne Landschaftsbilder, so als ob der Dackel, würde er munter, jederzeit in eine dieser Landschaft hinauslaufen könne. Die Gitterwand dagegen lässt in diesem speziellen Setting einen Zwinger assoziieren, in dem sich das Gemälde *Schlafender Dackel* zu befinden scheint und fast wie weggesperrt wirkt.

Für meine Betrachtungen dieses bekannten Gemäldes habe ich 30 Minuten Zeit, die ich weidlich nutze. Wie viele solche Kunstschätze schlummern wohl hier unten in ‚den Katakomben‘ des Depots? Mein Jagdinstinkt nach verborgenen Schätzen war erwacht, jedoch war die Zeit schnell vorbei und wir verließen dieses moderne Großdepot wieder. Die Kunstwerke darin sind vollständig inventarisiert. Es findet sich nichts den KuratorInnen Unbekanntes darin.

Dem Depot wird selten die gebotene Aufmerksamkeit zu Teil (vgl. Langenstein, S. 11). Wer weiß, wann der museale Vermittlungsauftrag und die technischen Voraussetzungen sich parallel schalten und somit eine Öffnung des Depots für die Öffentlichkeit auch im LENTOS ermöglicht werden wird. Mein Plädoyer gilt einem breiteren Zugang für BesucherInnen ins Depot, damit, wenn schon nicht unser *Schlafender Dackel*, so aber doch die Kunstwerke aus dem ‚schlafenden Depot‘ erwachen dürfen.

Johann Falkinger

Literatur:

Bernsau, Tanja (2015): „Ich bin doch nur ein Maler“ – Max Liebermann und das Judentum, online in: <https://bernsau.wordpress.com/2013/12/29/ich-bin-doch-nur-ein-maler-max-liebermann-und-das-judentum/> (20.11.2018)

Hartl, Petra (2014): Liebermann, Max – Auf Männes Spuren, Ein Besuch in der Liebermann Villa am Wannsee, Online in: <http://www.petrahartl.at/hundundkunst/kuenstlerinnen/Liebermann%2C%20Max> (20.11.2018)

Langenstein, York (1998): Kulturgut in unseren Händen: Das Depot – Prüfstein verantwortlicher Museumsarbeit, in: Landesstelle für die nichtstaatlichen Museen in Bayern (Hg.) das museumsdepot, grundlagen – erfahrungen –beispiele, Band 4, München: Landesstelle für die nichtstaatlichen Museen in Bayern



Auf Tiefgang – zu Besuch bei Fritz Aigner *Mein Haus ist der Tod*

Federzeichnung, Tusche, 61x68xcm

Das Depot des Linzer Kunstmuseum LENTOS beinhaltet in seinen „heiligen Hallen“ so manche Schätze. Folglich stellt man sich die Frage, was mit diesen Bildern, Grafiken, Statuen und Plastiken passiert. Dort unten im Keller, wie in einem Bunker von der Außenwelt abgeschirmt und nur einem bestimmten Publikum versprochen.

Eine Mischung aus Ehrfurcht und Leid erfüllt einen beim Betreten dieser Räume. Eine triste und drückende, jedoch auch angespannte Stimmung. Es riecht modrig und alt. Ein leises Surren ist zu hören. Eine Umgebung des Vergessens, aber auch des Wartens auf eine bessere Zeit, in der diese zum Teil verschollenen Schätze doch noch Ruhm und Bedeutung erlangen können. Hier sind sie alle aufbewahrt, in ihren Regalen oder Hängeregistern, beziffert und sortiert, eingehüllt in Mappen, dazwischen Seidenpapier. Aufbewahrt und konserviert, als wäre dieser Ort die letzte Ruhestätte. Ein Platz für die Ewigkeit?

Weißer Stoffhandschuhe ziehen eine Regallade mit der Beschriftung „Mappe 31-36“ auf. Herausgehoben wird Mappe Nummer 34. Vorsichtig und mit großer Erwartung wird diese auf einen Tisch gelegt und langsam geöffnet. Ein Windhauch ergreift das Seidenpapier, das das Kunstwerk sanft zudeckt und vor dem Verfall schützen soll. Darunter verbirgt sich eine vergilbte Tuschezeichnung, von der Vergangenheit gezeichnet und mit einer Thematik, die nicht nur Fritz Aigners persönliche Lebenslage festhält, sondern umso mehr auch zu ihrem jetzigen Aufbewahrungsort passt – Fritz Aigner - *Mein Haus ist der Tod*.

Fliegende Köpfe, maskenhafte Gesichter, schwarze Augen und ein Haus, das wahrhaftig aussieht wie der Tod, wie ein Totenkopf, der mit offenem Mund auf seine BesucherInnen wartet. Feine Federstriche, exakt und detailliert gezeichnet, nichts ist dem Zufall überlassen; so wie man es vom Linzer Künstler Fritz Aigner erwartet.

Die düstere Tuschezeichnung zieht uns in ihren unheilvollen Bann, als würden wir in dieses Bild eintauchen. Eintauchen in das Werk und seine Umgebung, und gleichzeitig aber auch in die persönliche und emotionale Lage des Künstlers.

Die Augen bleiben auf dem großen, fliegenden Kopf im linken Bereich des Bildes haften. Die Züge dieses Gesichts sind in exakter und filigraner Art und Weise herausgearbeitet. Die schwarzen Augen geben diesem jedoch eine starre, maskenhafte, fast schon tote Wirkung. Fritz Aigner hat sich, wie in vielen seiner Bilder, hier selbst dargestellt, gleichzeitig als Autor und auch Akteur.

Obwohl das Gesicht teilnahmslos, fast schon leblos zu sein scheint, wird es durch den sichtbaren Bewegungsstrang, der von der rechten zur linken Seite reicht, dennoch belebt. Es scheint, als ob der Kopf seinen Weg aus dem Bild in unsere Richtung suchen würde. Er möchte entkommen, der Situation entweichen und zersprengt mit seiner Bewegung sogar seine Maske, denn um den Kopf herum sind Scherben zu erkennen, die, im Vergleich mit weiteren Werken Aigners, Bruchstücke einer Harlekins-Maske darstellen könnten. Für Aigner ein oftmals verwendetes Zeichen für seine Isoliertheit und Stellung als Außenseiter.

Im Hintergrund ist auf der rechten Seite ein Haus, das wie ein offener Pavillon gestaltet wurde, zu sehen. Der Titel *Mein Haus ist der Tod* kann hier also wörtlich genommen werden, denn bei genauerer Betrachtung wird hier sichtbar, dass die Architektur knöchern

dargestellt wurde – die Andeutung eines Totenkopfes, der mit offenem Mund auf die kommenden BesucherInnen wartet. Vor dessen Eingangsbereich sind vier fliegende Köpfe zu erkennen, deren Gesichter wiederum in detaillierter Weise gezeichnet wurden. Ein schelmischer Gesichtsausdruck kann ihnen unterstellt werden und unterstreicht die unheilvolle Stimmung des Bildes. Zusätzlich wird dieses Gefühl durch die hier verwendete dunklere Farbgebung verstärkt und zieht uns noch tiefer in den Bann.

Fritz Aigner gibt uns durch diese düstere Tuschezeichnung Einblick in seine persönliche, emotionale Lage Anfang der 1960er Jahre. Zu dieser Zeit befand er sich in einer großen persönlichen Krise. Nach der Scheidung von seiner ersten Frau August Kronheim, kreierte er mehrere Werke mit ähnlichen Sujets: Tod, Vergänglichkeit, fliegende Menschen und Tiere, das Spiel mit Freiheit und Gefangenschaft. All diese Motive sind für Aigner immer wiederkehrende Symbole, die seine persönliche Situation in dieser schwierigen Zeit reflektieren und in seinen Bildern verewigen sollen.

Diese Jahre waren durchzogen mit finanzieller und materieller Not. Aigner reiste durch Europa, besuchte mehrere Länder, um anschließend 1963 wieder zurück nach Linz zu kommen. Dort schien die Zeit stehen geblieben zu sein, denn die Situation hatte sich nicht verändert. Weiterhin herrschte hier Einsamkeit und Isolation.

Und diese Erkenntnis führt uns zurück in die Realität, in die Tiefen des Depots. Vor uns diese Tuschezeichnung, die man nun mit anderen Augen sieht.

Für uns ist es nun Zeit zu gehen. Die weißen Handschuhe decken das Bild erneut mit dem schützenden Seidenpapier zu und heben es sanft in seine Ruhestätte. Stille, nur mehr das leise Surren kann vernommen werden. Wir schalten das Licht ab und schließen hinter uns die Tür.

Und nun stellt sich die Frage: Ist er auch hier, der Tod? In diesen stillen Aufbewahrungshallen, in denen die Zeit still zu stehen scheint und die diesen Schätzen der Vergangenheit ein Zuhause, eine Ruhestätte geben. Aber für wie lange?

Anna Hager



Hannes Mleneks, *HAM im Depot* – (ein persönlicher) Zugang zur „Unter.Welt“

HAM, das ist ja ein Künstlersignet! – hamham – da denkt man im Allgemeinen nicht als erstes an Kunst. Im Depot 1 soll er gelagert sein, der „Mlenek“.

In die „heiligen Hallen“, in das Depot des LENTOS Kunstmuseums, vorgelassen zu werden erzeugt eine gewisse Spannung bei den BesucherInnen. Ebenso die Sorge der Kunstvermittlerin, dass ein Irrtum bei der Bedienung des Zugangssystems einen Polizei-Alarm auslösen könnte. Im Depotbereich ist es ziemlich vollgeräumt, wie in einem Lager eben. An den Erschließungsgang angelagert befinden sich die Werkstätten. Es riecht nach Holz und es fühlt sich an wie ein Eintauchen in eine andere Welt, in die „Unter.Welt“ des Museums.

Wo wird „er“ zu finden sein? Wie wird „er“ hängen? Im Depot 1 sind an beiden Seiten die raumhohen, ausziehbaren Gitter-Paneele mit den Kunstwerken in engem Abstand angeordnet. Auch hier stehen im Gangbereich große Schachteln und Pakete auf Paletten gepackt und verstellen mitunter die Zugänge zu den Auszügen mit den Bildern. Die Klimaanlage schnarrt leise vor sich hin. Es riecht nach Ölfarben und die Luft fühlt sich überraschenderweise ziemlich feucht an. Vorne links ragt einer der Auszüge etwas aus der Flucht heraus, daran hängt – der „Mlenek“! Das Gemälde ist bereits für unseren Besuch vorbereitet worden. Jemand hat es schon aus seinem angestammten Aufbewahrungsort hervorgeholt.

Wow – das ist ja riesig! Das Werk von Hannes Mlenek von 1997 mit dem Titel *Initiation* misst 127 cm x 355 cm und ist in Acryl auf Leinwand ausgeführt. Das Bild mit der Nummer 1256 beansprucht die gesamte untere Hälfte des Auszug 31/B, links. Es hängt nahezu in Augenhöhe und kann dadurch auch hier im Depot ideal betrachtet werden. Sogar die Lichtverhältnisse sind passabel. Jeder kleinste Luftzug bringt die ausladende Leinwand in sanfte Schwingungen.

Das monochrome, abstrakte Werk zieht die BesucherInnen in seinen Bann. Es scheint eine Kombination aus Zeichnung und Malerei zu sein. Auf schwarzem Grund wölken sich helle, wie gehauchte Schwaden in verschiedenen Grau-Schattierungen, durchlöchert von zwei großen, schwarzen Stellen. Über die Komposition breitet sich ein Netz von grafischen Linien in schwarz und weiß. Diese Art der Malerei wurde auch als „Grafische Malerei“ bezeichnet. Der Bildrand ist überwiegend durch das Schwarz abgegrenzt, nur nach links unten verschleifen die Nebel über den Rand hinaus.

Man geht näher, um besser, um genauer zu sehen. Dabei lösen sich die grafischen Elemente, die Linien und die Striche, vom Grund und bleiben an der ersten, äußeren Bildebene stehen. Das Auge wandert weiter in die Tiefe des Bildes. Es ist wie ein Eintauchen in eine andere Welt, durch Nebelschwaden oder durch Rauch hindurch. Was liegt wohl dahinter? Durch den 3-D-Effekt wird der/die Betrachtende förmlich in das Bild hineingesaugt.

Beim Zurückgehen, um das Werk als Gesamtes zu sehen, fällt man wieder aus dem Bild heraus und seine Oberfläche schließt sich. Man findet sich in die Realität des Depots zurückgeworfen, das Bild präsentiert sich in seiner kraftvollen Flächigkeit. Es dominiert seine Halterung, das Gitter-Paneel, völlig. Die drei kleineren, darüber hängenden Bilder gehen förmlich neben dem „Mlenek“ unter. Beim Näherkommen saugt die Schwarz-Weiß-Komposition die Gäste wieder ein. Die Optik des Bildes „switcht“ zwischen drinnen und draußen. Es scheint ähnlich wie in einem Märchen, in dem zwischen verschiedenen Welten hin und her gewechselt werden kann.

Beim Versuch einer Materialanalyse nach Augenschein sind mehrere Schichten in verschiedenen Grautönen zu erkennen, es gibt keine Farben. Mleneks Bild ist aus vielen Lagen aufgebaut, die jeweils trocknen müssen, bevor weiter gearbeitet werden kann. Der palimpseste Farbauftrag erstreckt sich von pastos mit erhabenen, collageartigen Stellen bis zu ganz feinen, siebdruckartigen, wolkigen Passagen, wodurch ein dreidimensionaler Effekt mit einer starken körperhaften, haptischen Note hervorgerufen wird.

Was ist das Faszinosum dieses Bildes? Die Größe? Die Nicht-Farbigkeit? Die Nicht-Gegenständlichkeit? Wie ist das Bild zu lesen? Ist es ein schwarzer Untergrund mit einem Wolkengebilde davor oder gewährt eine schwarze Wand einen Blick in eine andere Welt, ein fremdes, mysteriöses Land dahinter? Die Linien versperren oder erschweren zumindest die Aufnahme in diese andere Welt, eine der Schatten und der Nebel. Über diese Variante eines Beschreibungszuganges könnte eine Brücke zur Deutung des Bildtitels *Initiation* geschlagen werden. Wer oder was wird initiiert – die Betrachtenden? Nach Definition bedeutet Initiation eine Aufnahme in einen Geheimbund oder eine Zulassung zu Mysterien.

Beim Verlassen des Depots schweift der Blick noch einmal zum „Mlenek“ zurück. Das (vermeintlich) abstrakte Bild bietet jetzt, aus größerer Entfernung, die Option einer gegenständlichen Interpretation. Uns blicken zwei große schwarze Augen eines katzenartigen Wesens einer anderen Welt nach.

Als sich die Türen des Depotbereiches hinter uns schließen entlässt uns die „Unter.Welt“ des Museums wieder in die Alltagsrealität. – Faszinierend!

Zum Werk:

Autor: Hannes Mlenek, HAM

Titel: *Initiation*

Technik: Acryl auf Leinwand

Maße: 127 cm x 355 cm

Doris Kanzler

Zum Künstler:

Geboren 30.5.1949 in Wiener Neustadt, Österreich.

Als Künstler ist Hannes Mlenek Autodidakt.

Er war vier Semester Gasthörer bei Adolf Frohner an der Hochschule für angewandte Kunst, Wien.

Mlenek lebt und arbeitet als freischaffender Künstler in Wien und Niederösterreich. [www.mlenek.at]



Kiki Kogelnik, *The Telephone*, 1980

Das Museumsdepot gilt als Herzstück eines jeden Museums. Dennoch gelten Depots immer noch als verborgene „Räume“, denn sie sind selten der Öffentlichkeit uneingeschränkt zugänglich.

Es ist der Ort der KuratorInnen, RestauratorInnen, KlimatechnikerInnen, HandwerkerInnen, RegistrarInnen, der Feuerwehr und Polizei, der Kunstspedition, des Reinigungs- und Sicherheitspersonals.

Es herrscht Aktivität im Depot, die Sammlungspflege, ein nicht so bekanntes Feld der Museumsarbeit ist nicht glamourös, sie findet abseits der Öffentlichkeit statt.

Bestände werden systematisch durchforstet, Objekte für die unterschiedlichsten Anfragen werden herausgesucht, das objektgerechte Verpacken für Transporte, die Überwachung der Lagerungsbedingungen, den Schutz vor Schädlingsbefall, die Kontrolle des Raumklimas, all das sind Arbeiten, die im Depot anfallen.

Das Grafikdepot:

Ein Werk von Kiki Kogelnik führt mich in das Grafikdepot. Es ist ein ruhiger Ort, mit einer besonderen Atmosphäre, es ist der Ort, an dem das Kunstwerk „ganz privat“ ist.

Der Standard der Ausstattung ist hoch, über den gesicherten Zugangsbereich gelangt man in einen vollklimatisierten Raum. Es ist keine „verstaubte Rumpelkammer“, es ist auch kein romantischer Platz, sondern ein zweckmäßiger, moderner, blitzsauberer Raum, mit raumhohen ausfahrbaren Hängegitterwänden für die gerahmten Werke und mit Metallschränken für die Grafikblätter.

Inventarnummern an den Hochregalen und Schränken ermöglichen ein rasches Auffinden der jeweiligen Sammlungsobjekte.

The Telephone, 1980

Acryl und Bleistift auf Papier

75 x 106 cm

Signiert: Kiki Kogelnik

Das hohe Schieberegale mit dem betreffenden Werk kommt mir fast mühelos entgegen. Zusammen mit anderen Werken hängt *The Telephone* ganz unten an der Gitterwand.

In den 1980er-Jahren beendet Kiki Kogelnik den Zyklus der ganzfigurigen Frauendarstellungen, sie widmet sich nun einer fragmentierten Darstellungsweise, ihr künstlerischer Arbeitsvorgang wird selbst zum Thema.

Neben Werkzeugen wie Schere, Hammer, Lineal sind auch Masken, Gliedmaßen und Reptilien, wie hier die Schlange, immer wiederkehrende Symbole.

Im Vergleich zu den grellen Pop-Art-Ölbildern ist die dominierende Farbe in dieser Grafik ein kräftiges Ocker, auch helle Naturtöne und kräftige dunkle Töne zur Umrandung der Fragmente sind verwendet worden.

Der Farbauftrag ist homogen, es sind keine Pinselspuren sichtbar. Vor einem geometrischen, rasterartig angeordneten Hintergrund sind im Zentrum der Grafik zwei Gesichter dargestellt. Sie zeigen keinerlei Mimik, mit ihren ausgeschnittenen Augen und offenen Mündern erinnern sie an Masken.

Eine Maske zeigt sich frontal und ist mit dem Körper verbunden, der als linker Arm fortgeführt wird, währenddessen der rechte Arm zum Ohr führt. Die dargestellten Gliedmaßen stehen in keinem realen Größenverhältnis zu den übrigen Objekten, sie sind insgesamt überdimensional groß dargestellt.

Das zweite Gesicht, ist im Profil dargestellt. Die Konturierung sämtlicher Formen ist unterschiedlich stark ausgeführt, die dadurch entstehende Schattenbildung ergibt den Eindruck von Räumlichkeit.

Das titelgebende Objekt, das Telefon, ist in der rechten oberen Ecke platziert, die Wähltastatur nimmt das geometrische Muster des Hintergrundes auf, das Telefonkabel geht in einem runden Bogen, die Ohrmuschel imitierend, nahtlos in den Telefonhörer über.

Das zentrale Objekt aber ist die weiße Schlange, sie schlängelt sich vom rechten Oberarm zum Mund der Figur und bringt damit Bewegung in das Bild.

Das geometrische, längliche Objekt rechts, bildet mit dem dunkleren Tarnmuster farblich einen Kontrast zur weißen Schlange.

Über der linken unteren Bildhälfte verteilt sind Werkzeuge, zwei Hämmer und eine Schere, die Grundfarbe wird beibehalten, der Ton variiert leicht, der rechte Hammer wird dadurch klar hervorgehoben. Die Umrandungen dieser Objekte sind wiederum unterschiedlich stark ausgeführt und ergeben räumliche Effekte.

Der überdimensionale Arm am linken unteren Bildrand ist ein Verweis auf Kogelniks Schablonenarbeiten, er trägt die gesamte Komposition, und gibt ihr zugleich einen Rahmen.

The Telephone repräsentiert jene Phase in Kiki Kogelniks künstlerischem Werk, in der das Kombinieren von Details, meist ohne Zusammenhang, im Vordergrund steht. Die Schere, ein Symbol mit mehrfacher Bedeutung, ist für die Künstlerin auch ein wichtiges Arbeitsutensil, damit verweist sie auf einen Arbeitsvorgang, das Ausschneiden von Schablonen.

Mit der Maske mit offenem Mund kreiert Kiki Kogelnik eine Ikone, die untrennbar mit ihrem Werk verknüpft ist. Die dargestellten Masken, Gliedmaßen und Werkzeuge gleichen einander in der formalen Gestaltung, es entstehen Hinweise, narrative Andeutungen, die letztlich nicht zu entschlüsseln sind.

Es ist dieser „magische“ Anteil im Werk und in der Kunst schlechthin, der über die Übersetzungsmöglichkeiten unserer Sprache hinausgeht.

In ihrem Essay *Against Interpretation* setzt sich Susan Sontag kritisch mit der Kunstbe-
trachtung auseinander. Der Anspruch an die Kunst, sie habe klare und verständliche
Aussagen zu liefern, würde sie der Rätselhaftigkeit und ihres eigenen Potentials an
Widerspenstigkeit berauben. „Wirkliche Kunst hat die Eigenschaft, uns nervös zu machen“,
so Sontag, „denn ein Kunstwerk, das lediglich auf seinen Inhalt reduziert wird, würde zu
einem gezähmten Kunstwerk werden“.¹

Maria Wurzacher



¹ Sontag, Susan:
Gegen Interpretation.
In: Kunst und Antikunst.
24 literarische Analysen.
Frankfurt am Main, 2006, S.16