



FOTO: KATARINA VOŠKALC

Wann ist die richtige Zeit?

Betrachtungen zur Kiki Kogelnik Ausstellung
im Kunstforum Wien von Eva Brenner

AUSSTELLUNG

Im Bank-Austria-Kunstforum Wien wird derzeit die mit an die 180 Werken bislang umfassendste Retrospektive der Künstlerin Sigrid »Kiki« Kogelnik gezeigt. Kogelnik wurde 1935 in Graz geboren und wuchs in Bleiburg auf, nach dem Studium ging sie nach Wien an die Akademie und begann hier ihre Laufbahn gemeinsam mit zumeist männlichen Avantgardisten in der Galerie St. Stephan. Früh zog es sie nach Paris und New York, wo sie sich ein neues Leben aufbaute, sie lebte daraufhin auf beiden Seiten des Atlantiks. Kogelnik ist 1997 an Krebs verstorben und hinterließ ein umfangreiches Werk, das Malerei, Skulptur, Grafik, Installationskunst, Keramik und Glasarbeiten umfasst. Sie wird oft als österreichische Vertreterin der Pop Art bezeichnet, auch wenn ihr Werk darüber hinausreicht; so war sie u. a. eine der Vorreiterinnen der internationalen Performancekunst.

Der Titel der Ausstellung »Now is the Time« wurde einem Bild aus den 70er Jahren entnommen und ist programmatisch zu sehen – einige Rezensionen legen nahe, dass nun endlich die Zeit für Kiki Kogelnik reif sei, andere behaupten, sie wäre längst angekommen und beklagen, dass sie wie andere frühe Avantgardistinnen viel zu lange totgeschwiegen worden war. Beim Gang durchs Museum drängte sich die Frage auf, ob die Kunst einer Kiki Kogelnik tatsächlich so neu und revolutionär ist, wie von der Mainstream-Kritik insinuiert. Ist sie aktueller als zeitgenössische Positionen es sein könnten?

Frühe Feministin der Kunst

Lebensgroße Porträts emanzipierter Frauen in scharfen Umrissen und knalligen Farben, die ihre Körper zur Schau stellen, weibliche Glas- und Keramikköpfe inspiriert von den Wienerwerkstätten wie der Murano-Glasbläserei oder den berühmten Hangings (Hängungen) – flache, menschliche Umrisse, ausgeschnitten aus buntem Vinyl zu Schablonen gefertigt und an Kleiderbügeln bzw. fahrbaren Kleiderständern aufgehängt, fein säuberlich neben- und übereinander zu einem farbenprächtigen Gesamtkunstwerk im dreidimensionalen Raum komponiert; der (männliche) Künstler figuriert hier als Schatten seiner selbst, enthäutet von einer Künstlerin und ausgestellt.

Häufiges Motiv ist die junge, schöne, modisch gekleidete Frau – oft im Minirock oder Hosenanzug der 70er, im knappen Bikini, mit großer Sonnenbrille oder Plateauschuhen ausgestattet –, die frech ihre Reize ausstellt und zugleich ent-individualisiert wirkt. In manchen meint man die Künstlerin selbst zu erblicken, in anderen lässt sich der autobiografische Bezug vermuten. Dort die dunkle »Power-Frau«, die das Klischee der männerfressenden Hetäre karikiert, wenn sie dem Beschauer direkt ins Auge blickt oder ihn mit Schlangen oder einem Messer bedroht. Die eigene, schwierige Position als Künstlerin und Mutter legt Kogelnik im Selbstporträt »The Painter« (1975) offen: Breitbeinig steht die dunkle Gestalt einer Frau aufrecht vor uns und hält einen großen Pinsel vor ihr Geschlecht, von dem rote Farbe tropft. Das Bild figuriert zentral im ersten Raum der Ausstellung, es schlägt den Ton an, wo sich ein humorvoll-kecker Feminismus mit Konsumkritik paart.

Lust an der Subversion

Das genuin politische Werk von Kogelnik ist durchzogen von dieser Lust an der Subversion, am Spiel mit Konventionen und dem Protest gegen tradierte Seh- und Denkmuster, der Trennung von Kunst und Leben. Oft taucht die Figur der Schere als Symbol des Haushalts und Handwerks aber auch als Mode- wie Mordswerkzeug auf, das die Frau als Waffe ergreift. Der Tod ist in Form von Totenschädeln und Skeletten genauso präsent wie u. a. das Sterben in Vietnam oder die Kubakrise. Mit erhöhter Sensibilität, politischer Beobachtungsgabe und tiefgründigem Humor tritt Kogelnik an gegen Kitsch, Kommerz und (weibliche) Rollenklischees ihrer Zeit, die von der Euphorie für die schöne neue Warenwelt des US-amerikanischen Kapitalismus gekennzeichnet war. Sie erliegt zum Teil ihrem Charme und kritisiert ihn zugleich mit prophetischer Voraussicht des Individualitätsverlustes.

»I'm not involved with Coca-Cola ... I am involved in the technical beauty of rockets people flying in space and people becoming robots. When you come here from Europe it is so fascinating ... like a dream of our time. New ideas are here, the materials are here, why not use them.«

In diesem Zitat von Kiki Kogelnik aus den 70er Jahren offenbart sich die Faszination des Neuen, die Ablehnung von Konsum, das Interesse an Technik und neuen Materialien (aus der Kunststoffindustrie), das ambivalente Verhältnis von Mensch und Maschine. Wie andere Pop Artist*innen befasste sich die Künstlerin mit der Welt der Medien, der Werbung, dem Spiel zwischen High- und Low-Art, mit Selbstinszenierungen, Institutionskritik und dem subversiven Witz der Performance Art.

Das Elend mit »neu«

Kiki Kogelnik hätte mit ihren bunten und zugleich hintergründigen Arbeiten zu ihrer eigenen Zeit mehr Aufmerksamkeit verdient. Die Schau versprüht Fröhlichkeit, Aufbruch, Experimentierfreude und Erfindungsgeist einer Künstlerin, der ihre individuellen Entdeckungen mehr galten als die ausgeklügelte Verpackung (Ver-

marktung), wie man sie heute vorfindet. Leider verraten die kurz gehaltenen Wandtexte wenig über Kogelniks feministische Zeitkritik, es fehlt die Einbettung des Werkes in die Zeit und begleitende politische Ereignisse, die auf diese Arbeiten Einfluss nahmen; hier wurde definitiv die Chance versäumt, einen Beitrag zur Diskussion über diesen wichtigen Abschnitt der Nachkriegs-Kunstgeschichte zu leisten. Ich bin sicher, die streitbare Künstlerin hätte das befürwortet. Dazu kommt die wenig inspirierte Ausstellungsgestaltung in chronologischer Anordnung nach Jahrzehnten und Werksgruppen, die sich über mehrere Räume erstreckt, wobei das Herzstück die Phase der 60er Jahre und der Pop Art bildet. Die Presseankündigung spricht vollmundig davon, wie hier das Bank Austria Kunstforum seinem Ruf gerecht würde, »künstlerischen Pionier*innen eine internationale Bühne zu bieten«. Diese Aussage entlarvt die Marktförmigkeit des Unternehmens – Kunst dient hier als Vehikel kuratorischer Profilierung und liefert soziales Kapital für das Museum.

Unbeantwortete Fragen

Faktum ist: Die westliche Kunstszene innerhalb und außerhalb der Kunst-Metropolen Paris, London, Berlin und New York schwächelt seit geraumer Zeit. Mag sein, dass sich smarte Kurator*innen deshalb vermehrt außereuropäischen Entwicklungen und der Kunst von Frauen zuwenden. Einer stagnierenden Kunst des Westens steht die unverbrauchte Kunst von rapide wachsenden Schwellen- und Entwicklungsländern gegenüber, eingeschlossen die neuen Großmächte China und Indien. Der Konflikt manifestierte sich kürzlich in der größten internationalen Ausstellung documenta in Kassel, die mit der Präsentation afrikanischer wie asiatischer, sozial-engagierter Kunstkonzepte noch nie gekannte Kontroversen auslöste. Aus dem heimischen Kontext sei die geschmacklerische Schau *The New African Portraiture. Shariat Collections* in Krems genannt, die den in Wien ausgebildeten Künstler Amoako Boafo aus Ghana als »schwarzen Egon Schiele« zu platzieren suchte.

Soll die vergessene, verdrängte, oft

unterbelichtete Kunst von Frauen in ähnlicher Weise für den profitablen Kunstmarkt positioniert werden? Das emsige Vermarkten legt diesen Schluss nahe: In einer Reihe prominenter Retrospektiven wird der Strategie der Neu- bzw. Wiederentdeckung gehuldigt, werden frühe Avantgardistinnen aus Ateliers und Archiven geholt, die zu ihrer Zeit im Schatten ihrer männlichen Begleiter und Kanon-Künstler standen. Ob Renate Bertlmann bei der Biennale in Venedig, Carolee Schneemann im Wiener Mumok, Susanne Wenger und die Frauen des Wiener Art Clubs in der Landesgalerie Krems oder Kiki Kogelnik im Kunstforum – allen von ihnen ist die kritische Auseinandersetzung mit Weiblichkeit, Identität, Körper, Ausschlussmechanismen und Widerstand gemeinsam. Es sind zeitgeistige Themen, die im Kunst-Zirkus der Identitäts- und Genderpolitiken Konjunktur haben. Da man nicht über das Soziale reden will, handelt man die ewig gleichen Fragen weiblicher, queer-, trans- und intersexualität und Körperlichkeit ab, ohne die Differenz zwischen damals und heute auszuleuchten. Die Protagonistinnen früherer feministischer Kunst sind zumeist tot, sie können sich gegen ihre Vereinnahmung nicht wehren, bieten jedoch eine Plattform zur Propagierung des vermissen revolutionären Gestus', der heute fehlt.

Wesentliche Fragen bleiben also unbeantwortet: Warum liegen zwischen den Auf- und Ausbrüchen der frühen feministischen Avantgardistinnen und 2023 ganze 50 bis 60 Jahre? Was ist in der Zwischenzeit geschehen? Wo steht die junge feministische Generation in/mit ihrer Kunst? Wie hat diese sich an ihren Vorbildern abgearbeitet? Sind wir nicht eher in einer Epoche der sozialen, politischen und künstlerischen Regression angekommen? Soll mit der emsigen Wiederentdeckung und Neubewertung der Kunst früherer Feministinnen eine Lücke geschlossen werden? Füllen die großen Vorbilder zeitgenössische Museen und Galerien, um über das Manko zeitgenössischer feministisch-revolutionärer Konzepte von Weiblichkeit, Körper, Sexualität, Tabu und Widerstand hinwegzutäuschen? |