

Von der Materialisierung des Unsichtbaren und dem Sichtbarmachen des Immateriellen?

Noemi Smolik

„Just seeing is not enough.“

Ceal Floyer

Es ist nicht wahr, doch, es ist wahr,
es ist wahr und es ist nicht wahr,
es ist die Stille und es ist nicht die Stille,
es ist niemand da und es ist jemand da,
nichts verhindert nichts.“

Samuel Beckett

Um das Sichtbare im Unsichtbaren und das Unsichtbare im Sichtbaren geht es ihr. Was ist sichtbar, wann? Unter welchen Bedingungen? Wie verhält sich das Sichtbare zum Unsichtbaren? Wie mache ich das Unsichtbare sichtbar? Was ist eigentlich das Unsichtbare? Ein Nichts, etwa? All dies mit Mitteln der Kunst zu befragen, ist ein Anspruch, den zu erfüllen, nicht so einfach ist. Die deutsch-dänische Künstlerin Tine Bay Lührssen versucht trotzdem dem Unsichtbaren im Sichtbaren und der Frage nach dem Nichts nachzugehen. Ihre Installationen, vor allem ihre bisher letzte mit dem Titel „Retention“, belegen es: Man kann sich mit künstlerischen Mitteln dem sichtbar Unsichtbarem nähern, man kann das Nichts herausfordern, ergreifen kann man es allerdings nicht.

Was zeigt diese Installation? Der große Ausstellungsraum ist auf dem Boden mit dunklen quadratischen Steinplatten ausgelegt. Die Steinplatten bilden mit ihrer Marmorierung und den regelmäßigen, wie Gitter wirkenden Fugen ein Bild – raumgreifend, abstrakt, geometrisch – es könnte ein Werk des

Minimalismus sein. Schließlich ist Carl Andre mit seinen ausgelegten Bodenplatten als einer der bedeutendsten Vertreter des Minimalismus in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts international bekannt geworden. Die verfugten Bodenplatten sind an sich schon ein Kunstwerk. Und genau darauf macht Lührssen aufmerksam. Wie? Sie legt auf die Bodenplatten vereinzelt weitere quadratische Platten, diesmal aus Hartfaser, auf die Bleistiftzeichnungen aufgezogen sind. Die Zeichnungen bilden die Strukturen der mit den Hartfaserplatten zugedeckten Steinplatten exakt nach, selbst die Fugen sind den Zeichnungen genau an der Stelle, wo sie auch tatsächlich vorkommen, eingefügt.

Die Platten mit den Zeichnungen sind sorgfältig auf dem Boden verteilt, die gezeichneten Fugen decken sich mit den Tatsächlichen. Einige Platten sind an die Wand angelehnt, einige liegen, zum Verteilen bereit, auf einem abgestellten Rollwagen. Der Vorgang des Verteilens der Platten im Raum scheint noch nicht abgeschlossen zu sein, ein Eindruck des Unfertigen und des Flüchtigen breitet sich im Raum aus. Das Flüchtige wird durch die nicht direkt sichtbare aber trotzdem wahrzunehmende

Luftbewegung, die ein laufender Ventilator verursacht, noch verstärkt. Auch dieser Eingriff des Ventilators in das sichtbar unsichtbare Gefüge des Raumes hat in der Kunstgeschichte seine Vorläufe. Schon der amerikanische konzeptuelle Künstler Robert Barry versuchte, sich von der Vorstellung zu verabschieden, Kunst müsse sichtbar sein. 1968 ließ er in der Mojave-Wüste Edelgas aus einer Gasflasche in die Atmosphäre entströmen. „Inert Gas Series“ nannte er diesen Vorgang, den er mehrmals wiederholte. Michael Asher, ein weiterer amerikanischer konzeptueller Künstler, öffnete im selben Jahr mit „Air Works“ die Fenster seines Studios, um Luftzug entstehen zu lassen. Luftbewegung als Materialisierung des Unsichtbaren hat also in der Kunst spätestens seit dem Konzeptualismus eine Tradition.

Doch zurück zu der Installation. Neben den gezeichneten, auf den Boden gelegten Platten, die die Sichtbarkeit des Bodens herausfordern, und dem Luftzug, der die Frage nach dem Sichtbaren stellt, gibt es noch das Licht in diesem Raum, das schwarzweiße Filmsequenzen an eine der Wände wirft. Die eine

Filmsequenz zeigt drei nebeneinander hängende, gezeichnete Bodenplatten, die sich irgendwann mal um ihre eigene Achse zu drehen beginnen. Die andere Filmsequenz zeigt senkrecht, aufgestellte Bodenplatten, die in unregelmäßigen Abständen umfallen. Zwar deutlich sichtbar, sind diese projizierten Filmsequenzen immateriell. Und damit tritt zu dem Wechselspiel zwischen dem Sichtbaren mit dem Unsichtbaren noch eine weitere Ebene hinzu, auf der es um die Frage geht: Kann Sichtbares immateriell sein oder wie mache ich Immaterielles sichtbar?

Auch diese Frage nach der Sichtbarkeit des Immateriellen blickt auf eine längere Tradition. Seit den späten 1960er Jahren streben zahlreiche Künstler eine Verschiebung des sichtbaren Kunstobjekts hin zum Immateriellen der Idee an. „Neu ist also nicht der Gedanke, Kunst als Konzept zu verstehen, sondern die Absicht, das Konzept vom Werk zu befreien, was bisher das Privileg der Kunsttheorie war“, charakterisiert der Kunsthistoriker Hans Belting diesen Versuch der Entmaterialisierung des Kunstobjekts wie sie die konzeptuelle

Kunst praktiziert.¹ Tine Bay Lührssen macht auf Objekte und Vorgehen aufmerksam, die auf den ersten Blick nicht sichtbar sind. Somit schärft sie den Blick und alle anderen Sinne für das Ephemere, Flüchtige, Immaterielle. Ideen, Erfahrungen, Vorgehen werden zu Kunst, wobei die Erfahrung der Zeit und des Raumes ausschlaggebend ist. Diese Tendenzen sind in der Kunst der 1970er Jahren so dominant, dass die amerikanische Kunsthistorikerin Lucy Lippard von der „Entmaterialisierung der Kunst“ als einem typischen Phänomen dieser Zeit spricht.²

Lührssens Auseinandersetzung mit dem Sichtbaren und Unsichtbaren setzt diese Überlegungen fort. Auch sie schärft mit ihren Installationen den Blick und die Sinne. Allerdings erweitert sie ihr Vorgehen um die Illusion. Sie begnügt sich nicht wie die Konzeptualisten mit dem Deuten auf die Idee, das Vorgehen oder die Erfahrung, die dann für sich selbst sprechen. Sie zeichnet die Bodenplatten mit einem Bleistift nach und erzeugt so eine Illusion, die den Blick auf die tatsächlichen

¹ Hans Belting, Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst, München 1998, S. 369

² Lucy Lippard, Six Years: The Dematerialisation of the Art Object from 1966 to 1972, London 1973

Bodenplatten leitet. Völlig illusionär sind dann die Projektionen. Wie Speicher des Sichtbarwerdens der Platten, der gezeichneten wie der tatsächlichen, in einem fiktiven Raum funktionieren sie. „Retention“ – Speicherung – nennt Lührssen daher auch diese Installation.

Die Illusion, und damit unterscheidet sich diese Künstlerin von den traditionellen Konzeptualisten, spielt in den Installationen von Lührssen immer eine zentrale Rolle. In „Carpet“ von 2005 sieht man eine weiße Wand, die minimalistisch durch einen schwarzen, gezeichneten Strich horizontal geteilt ist. Der Strich dient als Stütze für einen ebenfalls an die Wand gezeichneten schwarzen Vogel. So verwandelt sich der Strich für den Betrachter zu einer elektrischen Leitung in der Landschaft, die zusammen mit dem Vogel den Blick in einen vorgetäuschten Raum leitet. Dieser Raum wird mit einer Projektion gefüllt, die eine Frau beim Ausrollen eines Teppichs zeigt. Der Raum dehnt sich in eine illusionäre Tiefe, die real sichtbar wird.

Lührssens Arbeiten sind stille, mit Bildern äußerst sparsam umgehende Installationen, die im deutlichen Widerspruch zu der

heutigen mit spektakulären Bildern überfüllten Welt stehen.

„Das grelle Übermaß an Sichtbarkeit,“ schreibt der Kunstkritiker Thierry de Duve, „jenes zuviel des Visuellen, das das Spektakel kennzeichnet, dient dazu, zu verbergen, dass es da Unsichtbare gibt und dass es zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem keine Vermittlung gibt.“ Es sei dem die Illusion springt, wie in den Installationen von Lührssen, als Vermittlung ein.

3

Thierry de Duve. Auf, ihr Menschen, noch eine Anstrengung, wenn ihr post-christlich sein wollt!, Zürich-Berlin 2009, S. 54