

Oliver Elser

Flächen, zum Sprechen gebracht

"1922 bestellte ich per Telefon bei einer Schilderfabrik fünf Email-Bilder. Ich hatte die Farbtafel der Firma vor mir und skizzierte die Bilder auf Konstruktionspapier. Am andern Ende des Telefons hatte der Vorarbeiter dasselbe karierte Papier vor sich liegen. Er zeichnete die von mir diktierte Form anhand der korrekten Positionen ein. (Es war wie ein Schachspiel per Post.)"

Laszlo Moholy-Nagy, The New Vision and Abstract of an Artist, 1947 (1)

"Moholy-Nagys berühmte Geste, bei einem Schildermaler telefonisch eine Anzahl Bilder zu bestellen, ist heute zur nüchternen Tatsache geworden."

Lucy R. Lippard, 10 Structurists in 20 Paragraphs, 1968 (2)

Ob Moholy-Nagy wirklich telefoniert hat, oder ob die Version seiner ersten Ehefrau Lucia näher an der historischen Wahrheit liegt, wonach er, vom Besuch der Schilderfabrik zurückgekehrt, "Das hätte ich sogar übers Telefon tun können!" gerufen habe, darüber sollte man sich keine allzu großen Gedanken machen⁽³⁾. Schön ist die Anekdote ja in jedem Fall. Moholy-Nagy nimmt gleich zwei Stufen auf einmal. Indem er das Werk von anderen ausführen lässt und ihm im selben Moment (oder wenig später) einfällt, dass sich das Ganze noch weiter rationalisieren lässt, weil er sich sogar die Mühe sparen kann, die Fabrik selber aufzusuchen.

Die kleine Geschichte hat eine recht große Verbreitung gefunden. Wahrscheinlich deswegen, weil sie sich in verschiedenen Kontexten bestens dazu eignet, eine Art Urereignis der Kunstgeschichte daran festzumachen. Wer, wie die zitierte Lucy R. Lippard, über "Minimal Art" und industriell erzeugte Kunstwerke schreibt, interessiert sich für das Ergebnis der telefonischen Kunstbestellung, also die Email-Schilder. Aus der Perspektive der "Concept Art" ist der Akt des Telefonierens das eigentliche Werk und die Schilder haben lediglich dokumentarischen Wert, wohingegen für die Geschichtsschreiber der "Medienkunst" das Telefon als technischer Apparat der Clou an der Sache ist.

Moholy-Nagy schreibt, er habe "die Bilder auf Konstruktionspapier" skizziert. Damit der Mann am anderen Ende der Leitung die Zeichnung umsetzen konnte, mussten zunächst verbindliche Regeln verabredet werden: gleiches, mutmaßlich quadratisch gerastertes Papier, dasselbe (Schach-?) Koordinatensystem, dieselbe Farbkarte und ein Zeichnungs-Maßstab um zu wissen, in welcher Größe eine Anweisung wie etwa "Rot auf e4" letztlich auszuführen ist. Der Vorarbeiter der Schilderfabrik braucht die Kunst nicht zu „verstehen“, er tut nur das, wofür es wenig später Apparate gab, die noch heute, wenn etwa Bilder im Internet versendet werden, nach demselben "Malen-nach-Zahlen"-Prinzip Bilder aus Kästchen zusammenbauen.

Dass die Übertragung von Kunst am Telefon auch ohne vorherige Verständigung über Papier, Koordinatensystem, Farbkarten und Maßstab funktionieren kann, diese Erfahrung machte der Autor einige Wochen vor der Eröffnung von Lotte Lyons Ausstellung "4 Millimeter". Das Telefongespräch hörte sich etwa so an:

"Stell' Dir zwei flache Tischchen vor, quadratisch, ein Bein in jeder Ecke. Die liegen Rücken an Rücken und sind an einer Seite mit einem Scharnierband verbunden. Das ist die eine Skulptur. Dann denk' Dir eine dünne Wand, eigentlich nur eine rechteckige Fläche. Weil sie frei im Raum steht, wird sie von hinten abgestützt und steht leicht schräg. Außerdem wird es ein „unpraktisches Regal" geben, dessen einziges Ablagebrett ebenso flach ist, wie die

Seitenteile. Dann baue ich noch ein "schwaches Brett", das besteht aus zwei, mit Scharnieren verbundenen Teilen gleicher Breite, aber unterschiedlicher Länge. Der kürzere Teil lehnt an der Wand und ist zusätzlich mit einem Nagel fixiert, sodass das ganze wie ein L, ein recht wackliges allerdings, aussieht. Ein „Siegerpodest“ gibt es ebenfalls, nur ist die Reihenfolge der Nummern vertauscht."

Auf dem Notizblock neben dem Telefon entstand nach dieser Anleitung eine Vorschau der geplanten Ausstellung zur Vorbereitung der Eröffnungsrede. Im Unterschied zur Moholy-Nagyschen Telefonübertragung hätten sich die Skulpturen nach diesen Plänen nicht bauen lassen. Auf die fehlenden Informationen zu Größe, Farbigkeit und exakter Bauweise kam es aber auch gar nicht an. Die Anweisungen waren hinreichend präzise um kleine Zeichnungen zu machen, die etwa dasselbe zeigen wie die Skizzen, mit denen Lotte Lyon ihre Skulpturen entwirft. Diese Skizzen, von denen es wesentlich mehr gibt, als letztlich ausgeführte Arbeiten, erfassen die Skulpturen jeweils in einer räumlichen Darstellung, die ein Ingenieur „Isometrie“ nennen würde. In einem perspektivisch nicht verzerrten Blick von schräg oben zeigen Lotte Lyons Entwurfszeichnungen den „Charakter“ der Skulptur und sind zum Teil auch betitelt: Tausendfüßler, Schublade, Oktopus, Leiter, Shedhalle, unpraktisches Regal, Staubfänger. Andere tragen keine Namen, man könnte sie aber leicht betiteln: Kinderwagen, unregelmäßiger Tisch, Siegerpodest.

Mehr als ein paar Striche sind nicht notwendig, um die Arbeiten zu „verstehen“. Und zwar nicht in einem quasi-mechanischen Sinne wie bei Moholy-Nagys Telefonbildern. Auch nicht, weil die Skulpturen etwas „darstellen“, das sich leicht verstehen und also zeichnen lässt, weil es bereits bekannt ist. Es war ja am Telefon nicht davon die Rede, z.B. einen Tisch zu zeichnen oder einen Würfel. Nein, die Skulpturen liegen haarscharf neben der Welt der alltäglichen Gegenstände, sie sind jeweils eine Verschiebung des Gewöhnlichen oder eine verquere Interpretation davon. Ob betitelt, oder nicht: Die Arbeiten sind auf eine gewisse Weise „einleuchtend“, sie „stellen dar“, aber oft ist das Dargestellte eine Erfindung, ein Spiel mit Form und Sprache. Ein gutes Beispiel für eine solche Erfindung ist der „Staubfänger“. Jeder hat das Wort schon einmal benutzt, aber es gibt nicht „den“ Staubfänger. Lotte Lyons „Staubfänger“ ist eine Kiste mit einem etwas abgesenkten Deckel, der sich auswechseln lässt. In kunsthistorischen Kategorien gedacht, würde sich ein Vergleich mit den Arbeiten von Donald Judd aufdrängen, aber dem Objekt fehlt, sofern man das nach Skizze und Modellfoto beurteilen kann, die unheimliche Perfektion von Judds Kisten, ihre kühle Schweigsamkeit. Der „Staubfänger“ schlägt den Minimalismus mit Humor. Unter idealen Bedingungen – Museumsraum mit Reinigungskräften – ist er ein selbstreferenzielles System mit einem Hauch von „Partizipation“: eine neutrale Kiste mit verschiedenfarbigen austauschbaren Deckeln, eine Versuchsanordnung. Wäre da nicht der Titel, der einen daran erinnert, dass auch Skulpturen das Schicksal ganz gewöhnlicher Gegenstände teilen und ganz speziell diese Arbeit das Einstauben geradezu herausfordert.

Der sprachliche Witz ist jedoch kein durchgängiges Motiv, er zeigt sich erst in den jüngeren Arbeiten und bisher vor allem bei den Skizzen, die vielleicht gar nicht zu Skulpturen werden, sondern einen in sich abgeschlossenen Komplex, eine Art Sammlung von Möglichkeitsformen bilden. Bei einer frühen Arbeit, „Papierobjekte“ (1995), schnitt und faltete die Künstlerin eine fast unüberschaubare Anzahl von Objekten, als wolle sie das Papier befragen, wozu es denn eigentlich nützlich sei. Die kleinen Skulpturen bilden kein System, sie scheinen aus der Lust am Machen entstanden zu sein, wie Kritzeleien beim Telefonieren. Wenig später dann, 1997, wird eine Auswahl im Kommunikationsbüro in Wien gezeigt. Die Künstlerin griff dabei auf jene ganz einfachen Formen aus dem großen Vokabular der Papierobjekte zurück, die mit sehr wenigen Schnitten und Faltungen ihre Flachheit verlieren und zu räumlichen Objekten

werden. Es scheint, als habe Lotte Lyon diejenigen Papierobjekte weiter bearbeiten wollen, die sich der Beschreibbarkeit als „Winkel“, „Ziehharmonika“ oder „eingeschnittene Fläche“ entziehen und andererseits nicht so wohlkalkulierte Formen haben, dass man sie „Komposition“ nennen könnte. Sie „sind, was sie sind“: eigenwillige Faltarbeiten, die sich der Benennbarkeit entziehen. Darin gleichen sie den Wandobjekten, die ebenfalls im Kommunikationsbüro präsentiert werden. Diese bestehen aus braunem Verpackungspapier, das flächenbündig auf die Galeriewände tapeziert wurde. Im weitesten Sinne sind es Bilder, die Scherenschnitten ähneln, also die Umrisse räumlicher Körper zeigen. Aber zugleich sind es einfache Flächen, die genauso gut für gar nichts, außer für sich selbst stehen könnten.

Im selben Jahr, 1997, entsteht der „Elefant“, Lotte Lyons Abschlussarbeit an der Wiener Akademie der Bildenden Künste. Die Skulptur trägt eigentlich keinen Titel. „Elefant“ ist eine informelle Bezeichnung, die irgendwann im Freundeskreis kursierte. Auch hier ist das Ausgangsmaterial die Fläche. In eine Wand sind zwei Türen hineingeschnitten, eine ist zur Vorderseite, die andere zur Rückseite leicht geöffnet. Doch deren Benutzbarkeit ist ein Trugschluß. Schließt man eine der Türen, gerät die Wand aus dem Gleichgewicht und fällt um. Dieses ein wenig bedrohliche Szenario zeigt sehr zugespitzt die beiden Aggregatzustände, die in Lotte Lyons Arbeiten zusammenkommen: Sie sind konkrete Form und stehen bisweilen in ironischer Verwandtschaft zur Welt der alltäglichen Dinge. Und gleichzeitig sind sie alles andere als „angewandte“ oder auf irgendetwas „verweisende“ Kunst. Ob bei den Skulpturen oder den Fotos: Die Arbeiten führen ein Eigenleben. Wirklich, in vielen Arbeiten scheint das Material zu leben, es verändert seine Form, streckt, spreizt, klappt sich, knittert, rollt hinweg, und die Künstlerin lässt den Dingen freie Bahn, hin und wieder betätigt sie den Fotoapparat.

Bei den Skulpturen ist dieses Eigenleben im Material angelegt, sie stammen aus einer Welt, in der es nur wenige Grundelemente gibt, meistens sogar nur zwei: Platten und Stäbe. Aus diesem Vokabular baut Lotte Lyon Anordnungen, die mehr oder weniger starke Ähnlichkeiten mit Dingen aufweisen. So ist etwa die „Leiter“ so zu beschreiben, dass sie aus zwei schmalen, an der kurzen Seite mit einem Scharnier verbundenen Platten besteht, die aufgestellt sind „wie eine Leiter“. Dieses Verfahren, sozusagen „gegenstandsnahe“ Skulpturen zu bauen, bringt einerseits sehr präzise Ergebnisse hervor. Aber diese sind zugleich mehr als lediglich „gebaute Begriffe“. Denn die Skulpturen sind sperrig, so wie Sperrholz sperrt, weil verschiedene Schichten gegeneinander arbeiten. Die verschiedenen Elemente, Platten und Stäbe, verlieren nicht ihre Eigenständigkeit, sie scheinen sich dagegen zu wehren, in einer Form wie dem „Tausendfüßler“ aufzugehen. Man sieht es an den Details, die einem die Zeichnung verrät: Die Beine des „Tausendfüßlers“ verschmelzen nicht mit dem Körper, sie sind anmontiert und treten sogar ein wenig hinter die Brettkante zurück. Es ist deutlich erkennbar, dass sie aus einem anderen Material bestehen und dem Formenschatz der Stäbe entnommen sind. Und die Stäbe sperren sich dagegen, in der Gesamtform ihre Eigenständigkeit zu verlieren. Um die Wirkung der Skulptur zu beschreiben, könnte man hilfsweise sagen, sie sei nicht „plastisch“, sondern „klastisch“. Diesen Begriff verwendete Carl Andre zur Beschreibung seiner Arbeit, die aus Elementen besteht, die miteinander nicht verbunden sind:

"Meine Teile sind eine Art Reduktion des gesamten Spektrums der Massen, die ich „klastisch“ nenne („plastisch“ ist das Fließen von Formen, und „klastisch“ heißt zerbrochene oder bereits vorhandene Teile, die ohne Verbindungsstück oder Bindemittel zusammengesetzt oder auseinander genommen werden können)." (4)

Bei Lotte Lyon können die Skulpturen meistens nicht „zusammengesetzt oder auseinander genommen werden“, aber elementiert erscheinen sie trotzdem. Die Skulpturen versperren sich somit in doppelter Hinsicht: in ihrer vermeintlichen Verwandtschaft zur alltäglichen

Erfahrungswelt und indem die Künstlerin darauf beharrt, dass sie aus abstrakten Grundelementen zusammengesetzt sind. Ihre Gegenständlichkeit steht daher stets auf der Kippe: Der Betrachter kann einen „Oktopus“ sehen, doch genauso zutreffend wäre es, von einer Kiste zu sprechen, aus der vier Stäbe herausragen.

Bei den bisher realisierten Arbeiten wird die Skepsis gegenüber dem Ganzen, Abgeschlossenen, in sich Ruhenden noch deutlicher. Die „Schollen“, das „unpraktische Regal“ und die „abgestützte Wand“ sind jeweils auf einer Seite farbig lackiert. Die Farbe hebt ein Element, die Flächigkeit der Skulpturen, stark hervor. Beim „unpraktischen Regal“ etwas dezenter als bei den anderen, weil die zur Wand weisende Rückseite lackiert ist. Der Gestus dieser Arbeiten ist alles andere als „minimal chic“. Die Farbflächen sind fast, aber eben doch nicht ganz perfekt. Und was man für den „Träger“ der Farbe halten könnte, die Holzplatten samt Unterkonstruktion aus Stäben zeigt sich mit Astlöchern ziemlich selbstbewusst als Tischlerplatten und Kiefernholz. Obwohl die Farbflächen das alles dominierende Element sind, gibt es eine sehr präsent darunter liegende Ebene der konstruierten Körperform. Es sind keine monochromen Bilder, die durch den Raum segeln, sondern stabile, robuste Skulpturen mit einem starken Hang zur Flächigkeit.

Auch mit einem starken Hang zum Extremen: Viele Skulpturen sind sehr groß. Die Fläche ist die dominierende Dimension. Um Flächen in einem Raum unterzubringen gibt es mehrere Möglichkeiten und Lotte Lyon hat sie in der Salzburger Ausstellung alle genutzt: an die Wand lehnen („unpraktisches Regal“, „schwaches Brett“), frei in den Raum stellen („abgestützte Wand“), auf den Boden legen („Schollen“). Der Bezug zur Größe des Ausstellungsraums war zwar gegeben, größer hätten die Arbeiten nicht sein dürfen, aber sie sind nicht zwingend „orts-spezifisch“. Eine große orangefarbene Skulptur, die für einen sehr hohen Ausstellungsraum gebaut wurde, lag bei einer späteren Ausstellung auf dem Boden. Es gibt Modellfotos von geplanten Skulpturen, die Lotte Lyon als zweidimensionales Modell an der Seite ihrer Arbeiten zeigen. In dieser Relation liegt die Bestimmung des Maßstabs: Die Arbeiten sind so groß, dass die Künstlerin sie noch selbst heben, lackieren, bearbeiten kann. Werden sie größer, müssen sie zerlegbar sein.

Diese Form der „Atelier-Ökonomie“ findet sich auch in anderen Bereichen. Während eines Stipendiums in Paris entstanden Skulpturen aus einem denkbar dünnen Stoff und nur für den Moment der Fotografie. Alles andere hätte sich schwerlich zurück nach Wien transportieren lassen. Lotte Lyon verwendete Plastikeinkaufstaschen und fotografierte wiederum sich selbst beim Tragen dieser Taschen. Im Unterschied zu den gebauten Skulpturen sind diese fotografierten Skulpturen nicht begrifflich, nicht konstruiert und wären auch nicht am Telefon rekonstruierbar. Farben, Lichtreflexionen und Faltenwurf sind nicht exakt zu beschreiben und vorherzubestimmen. Auf den Fotos führt der „dünne Stoff“ ein Eigenleben, was dadurch noch verstärkt wird, dass es alles Selbstportraits sind. Sie sind aufgenommen ohne die Kontrolle über Schärfe und Bildausschnitt zu haben, Zufallstreffer eigentlich. Die Serie ist jedoch alles andere als „konzeptuell“. Es zählt das Ergebnis, nicht der Prozess des Aufnehmens. Nur wenige Bilder werden „ausgearbeitet“, also vergrößert und auf dünne Holzplatten aufgezogen, die wiederum sehr körperlich durch eine Schattenfuge von der Wand abgesetzt sind.

Andere Fotoserien zeigen eine Decke (1997) oder zwei Kissen (2003). Hier ist der Blick auf das Material viel analytischer. Die Künstlerin arrangiert den Stoff sehr bewusst, zeigt Möglichkeiten der Faltung und scheint fasziniert davon, wie „abstrakt“ diese Bilder sein können, wenn sich das Auge in den Stoffwindungen verliert. Auch in der Serie der Einkaufstaschen gibt es den Hang zum „Ungegenständlichen“ (das trifft es besser als sie „abstrakt“ zu nennen). Die Bilder bedeuten nichts, obwohl sie durchaus etwas „zeigen“. Was

sie thematisieren sind bildeigene Probleme: Verschwommenheit gegen Schärfe, Wahl des Ausschnitts, Hell-Dunkel-Kontraste, Farbigkeit, Texturen. Manchmal macht es Lotte Lyon dem Betrachter schwer, sich darauf zu konzentrieren, weil auf dem Bild so deutlich eine Einkaufstasche zu erkennen ist. Der Autor schaut täglich auf das Bild von einer, die mit dem Schriftzug "L'ÉQUIPE" bedruckt ist. Doch diese List, dass das zuerst Sichtbare nicht alles ist, was hier entdeckt werden kann, ist ein unumgänglicher Teil von Lotte Lyons Arbeit.

(1) Laszlo Moholy-Nagy: „The New Vision and Abstract of an Artist“, New York 1947, S. 79, zit. nach: Eduardo Kac: „Aspekte einer Ästhetik der Telekommunikation“, in: Steirische Kulturinitiative (Hrsg.): „Zero“, Katalog, Graz 1993, S.64.

(2) Lucy R. Lippard: „10 Structurists in 20 Paragraphs“, in: „Minimal Art“, Katalog, Den Haag 1968, zit. nach Gregor Stemmrich (Hrsg.): „Minimal Art. Eine kritische Retrospektive“, Dresden 1995, S. 313.

(3) Die drei Versionen der Geschichte werden diskutiert bei Eduardo Kac: „Aspekte einer Ästhetik der Telekommunikation“ (s. Anm. 1).

(4) Phyllis Tuchman: „Interview mit Carl Andre“, in: Eva Meyer-Hermann (Hrsg.): „Carl Andre. Sculptor 1996“, Katalog, Stuttgart 1996, S. 41.
Zuerst erschienen in: „Artforum“, Jg. 8, No. 6, Juni 1970, S. 55-61.