

Liliane Lijn. Arise Alive

Meine Werke sind eine Übung in der Wahrnehmung der Welt. [...] Ich möchte mich in meiner Arbeit lebendig fühlen. Ich möchte, dass sie atmet. Ihre Oberfläche soll wie eine Haut sein, durchscheinend, durchlässig und die feine feuchte Wärme des Lebendigen ausstrahlen.

– Liliane Lijn

Über mehr als sechs Jahrzehnte hat Liliane Lijn ein Werk von eindrucksvoller Bandbreite geschaffen: Es verbindet die bildende Kunst mit den literarischen Avantgarden der Mitte des 20. Jahrhunderts, verarbeitet Erkenntnisse der Naturwissenschaften und ist von einem explizit feministischen Denken motiviert. Unter Bezug auf Physik und Lyrik, östliche Philosophie und antike Mythologien entwirft Lijn poetische Arbeiten, die von einer Faszination für innovative Materialien und technologische Entwicklungen gekennzeichnet sind. In ihrem Werk treffen wissenschaftlich anmutende Versuchsanordnungen auf cyborgartige Göttinnen, um die Gesetze von Himmel und Erde zu ergründen.

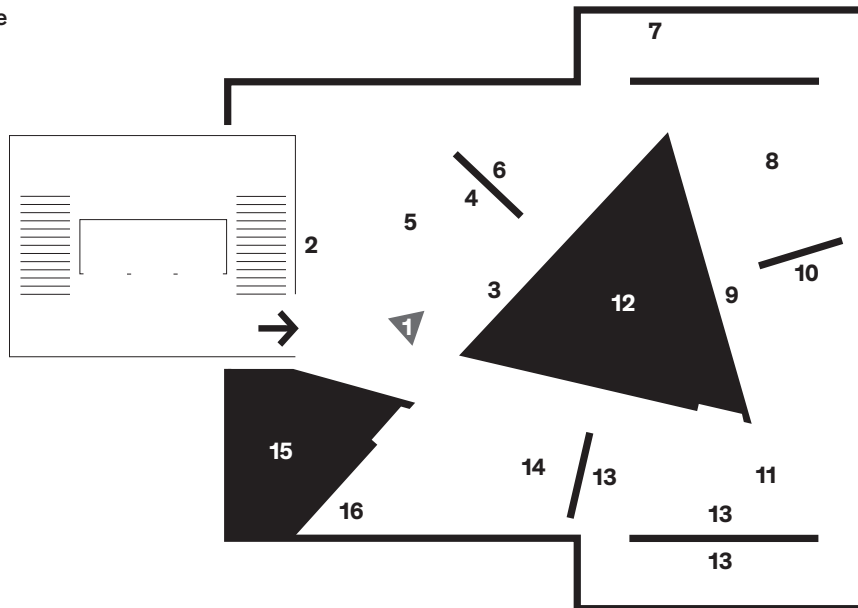
Liliane Lijn wird 1939 in New York geboren. Ende der 1950er-Jahre geht sie nach Paris, um Kunstgeschichte und Archäologie zu studieren, und kommt dort mit dem Surrealismus in Kontakt. Dessen Fokus auf den Traum und das Unbewusste prägt den Beginn ihres künstlerischen Schaffens. Bald schon aber geht sie dazu über, als eine der ersten Künstlerinnen überhaupt kinetische Kunstwerke zu schaffen, um mit ihnen die Effekte von Bewegung und Licht sowie die Übertragung von Energie zu untersuchen. Nach einigen Jahren in Athen siedelt sie sich 1966 in London an, wo sie noch heute lebt und arbeitet.

In London beginnt sie, an einem Buch zu arbeiten, das sie über viele Jahre beschäftigt und das 1983 unter dem Titel *Crossing Map (1)* erscheint. Dieses illustrierte Sprachkunstwerk – ein Hybrid aus Science-Fiction, Autobiografie und ökofeministischem Manifest – handelt von der spirituellen Reise einer Künstlerin, die ihren materiellen Körper überwindet. Die Arbeit an *Crossing Map* bereitet einer neuen künstlerischen Entwicklung den Weg: In den 1970er-Jahren wendet Lijn sich explizit feministischen Fragestellungen zu. Der minimalistische Charakter früherer Werke weicht leuchtenden Farben und einer stärker organischen Formensprache. Auch beginnt sie, die Auswirkungen technologischer Entwicklungen auf den menschlichen Körper zu reflektieren. In einer Reihe von Werkgruppen widmet sie sich einer Neudefinition des Weiblichen, die antike Mythologie und Hightech verbindet.

Lijns vielgestaltiges Werk eint das Interesse an Grundsätzlichem: Sie will das Unsichtbare sichtbar machen, will wissen, wie unser Kosmos funktioniert und wie Kulturen ihren Anfang nehmen. Immer wieder begibt sie sich auf die Suche nach Ursprüngen – und findet dort Gegensätze, zwischen denen Bewegung entsteht und Beziehungen sich etablieren. Wenn Energie fließt, werden die Dinge lebendig. Es ist dieses Interesse an Vitalität, das Lijns kategorienstreichendes Werk auszeichnet.

Die Ausstellung *Liliane Lijn. Arise Alive* wird gemeinsam mit dem Haus der Kunst München und in Zusammenarbeit mit der Tate St Ives organisiert. Es handelt sich um die bislang umfassendste institutionelle Einzelpräsentation des Werks von Liliane Lijn.

Ebene
4



*Ich möchte die Realität von innen nach außen kehren,
das Material an seine Grenzen bringen, damit es
Qualitäten entgegengesetzter Natur zeigt.*
– Liliane Lijn

Die **Ebene 4** versammelt Arbeiten Liliane Lijns aus sechs Jahrzehnten. Von frühen Zeichnungen über erste kinetische Arbeiten und die Auseinandersetzung mit Sprache und Poesie wird dabei eine Entwicklung nachgezeichnet, die bis zu jenen dezidiert feministischen Arbeiten reicht, mit denen sie ab den späten 1970er-Jahren und insbesondere in den 1980er-Jahren nach neuen Formen des Weiblichen sucht. In ihren oft in Serien und Gruppen organisierten Arbeiten setzt Lijn sich mit Themen wie dem Traum und dem Unbewussten auseinander, experimentiert mit Licht, Energie und Bewegung und begibt sich auf die Suche nach Ursprüngen und persönlichen Anfängen. Dabei unterwandert sie kontinuierlich das Denken in simplen Dualismen und bewegt sich zwischen Himmel und Erde, Körper und Geist, Wissenschaft und Spiritualität.

Frühe Zeichnungen

Am Beginn von Lijns künstlerischer Laufbahn steht das Zeichnen. Eine ihrer ersten Arbeiten, aus dem Jahr 1959, nennt sie **Two Worlds (2)**. Ein strenges Dreieck formt ein leeres Zentrum, um das herum sich ineinander verschlungene Körper legen, ein wildes Chaos, eine Art Ursuppe. Lijn selbst assoziiert das Dreieck mit dem Geist, die Leere in seinem Zentrum mit der Klarheit der Gedanken. Die Kreisform hingegen steht ihrer Vorstellung nach für kraftvolle Körperlichkeit und eine stets ambivalente Gefühlswelt. Das Interesse Lijns an dualen Strukturen, das ihr Werk in unterschiedlichen Ausprägungen bestimmen wird, findet sich hier bereits angelegt.

Im selben Jahr entsteht mit *The Beginning* (2) eine formal verwandte Grafik, die auf einem kreisförmigen Stück Papier einen Strudel aus Wolken und gebirgsartigen Formationen um ein flammendes Zentrum zeigt. In Lijns eigenen Worten handelt es sich um ein „Unbewusstes, das um einen feurigen, konzentrierten Kern herumwirbelt und sich von ihm löst“. Diese Zeichnung bildet das Kraftzentrum des eigenen Schaffens, den ‚Urtext‘ der eigenen Anfänge. Sie antizipiert Lijns Auseinandersetzung mit Energie und Dynamik ebenso wie ihre Suche nach mythologischen Ursprüngen und deren Darstellung.

Die *Sky Scrolls* (3), die 1959/1960 entstehen, sind ein frühes Beispiel für Lijns Interesse an östlicher Philosophie sowie Himmelsbildern und Kosmologien. Diese Arbeiten gehen auf altchinesische Rollenbilder zurück, die Lijn im Musée Cernuschi in Paris studiert hatte. Die von lateralen Streifen durchzogenen querformatigen Aquarelle zeigen jeweils eine Himmelslandschaft mit fantastisch-erwünschten Details. Bei genauerer Betrachtung enthüllen sie sich als mythische Kreaturen, die aus den wolkigen Farbschwaden aufzutauchen scheinen. Wie schon in *The Beginning* zeigt uns Lijn eine dynamische, im ständigen Werden begriffene Welt.

Poem Machines

Ich machte Maschinen, um das Wort zu befreien.
– Liliane Lijn

Mit der 1962 entstandenen Arbeit *Vibrographe* (4) kündigt sich eine neue Phase im Werk Liliane Lijns an. Drehen sich die zwei mit Letraset-Linien beklebten und von einem Motor betriebenen Metalltrommeln, so entstehen Interferenzmuster. Bewegung wird nicht mehr nur dargestellt, wie etwa in *The Beginning*, sondern ist selbst konstruktiver Teil der Arbeit. Inspirationsquelle für diese frühe motorisierte Arbeit der Künstlerin war ein Exponat im Pariser Wissenschaftsmuseum, dem Palais de la découverte, das Lijn bei einem ihrer Besuche faszinierte.

In ihren *Poem Machines* (5) entwickelt Lijn dieses Prinzip weiter. Sie realisiert, dass auch Buchstaben aus Linien bestehen und damit ganze Wörter in Schwingungen übersetzt werden können. Zu diesem Zweck löst sie aus Gedichten befreundeter Poet*innen einzelne Bedeutungseinheiten heraus. Für *Arise Alive* etwa, jene *Poem Machine* aus dem Jahr 1965, die für diese Ausstellung titelgebend ist, verwendete Lijn ein Gedicht von Leonard D. Marshall mit Begriffen wie „FEAR“, „FRIEND“, „ARISE“ und „ALIVE“.

Wortwörtlich löst Lijn Sprache aus ihrem Kontext und konterkariert die vermeintliche Subjektivität der Poesie mit der stoisch-mechanischen Bewegung der Maschine. Sie beschleunigt die Wörter, schleudert sie in den Raum und „befreit“ sie damit nicht nur von ihrem Träger, sondern auch von ihrer fixen Bedeutung. In der Rotation lösen die Wörter sich auf, werden zu energetischen Schwingungen, einer neuen, bewegten Form von Poesie.

In ihrer dynamischen und visuellen Behandlung von Sprache stehen Lijns *Poem Machines* am Schnittpunkt zweier zentraler Kunstbewegungen der Mitte des 20. Jahrhunderts: der kinetischen Kunst und der konkreten Poesie. Aber auch die Textmontagen von (mit Lijn befreundeten) Beat-Poeten wie William S. Burroughs oder Brion Gysin lassen sich zu ihren Arbeiten in ein produktives Verhältnis setzen. Damit sind die *Poem Machines* frühe Beispiele für die interdisziplinäre Ausrichtung von Lijns Werk sowie für ihre Wertschätzung der Funktionalität und Ästhetik von Maschinen.

Arbeiten mit Letraset

Die Arbeit mit Letraset-Symbolen führte Lijn auch zu zwei Serien von Arbeiten auf Papier: In *Electronic Symbols (6)* (1966–70) und *Neurographs (7)* (1971) sind es nicht primär Buchstaben, sondern die in elektronischen Plänen gebräuchlichen Zeichen für Leitungen, Spannungen und Widerstände, die die Grundlage für grafische Kompositionen bilden. Verhandelt werden Fragen der Kommunikation sowie des Austauschs und der Interpretation von Informationen.

Zu den *Neurographs* wurde Lijn von dem befreundeten Dichter Sinclair Beiles inspiriert, der während eines Aufenthalts in einer psychiatrischen Klinik 1971 ein Manuskript mit dem Titel *Deliria* verfasste. Diese Aufzeichnungen veranlassten Lijn, über das menschliche Gehirn als eine – in ihren Worten – „organische Maschine“ nachzudenken, ein Konzept, das sich zu ihren späteren technisch animierten Skulpturen in Beziehung setzen lässt. In Blättern wie *Dream Machine*, *Mind Home*, *Paranoia* und – nicht zuletzt – *Electronic Goddess* werden die elektronischen Symbole zu Komponenten von neuronalen Schaltplänen, die das Verhältnis von Mensch und Maschine sowie die Komplexitäten menschlicher Imagination reflektieren.

Koans

Unmittelbar an die *Poem Machines* anknüpfend beginnt Lijn 1965 eine Serie, die in ihrem Werk eine zentrale Rolle spielt und bis heute fortgesetzt wird: die sogenannten *Koans (8)*. Statt Zylinder verwendet sie für diese Skulpturen nun Kegel, die sich auf motorisierten Plattformen um die eigene Achse drehen. Ihre Oberflächen markieren Buchstaben, Wörter oder mathematische Formeln, bisweilen auch schlichte konzentrische Linien. Tatsächlich handelt es sich bei diesen Linien um Flächen aus fluoreszierendem Plexiglas, die die Kegel in ungleiche elliptische Abschnitte unterteilen. Durch die Beleuchtung von innen erscheinen diese in der Betrachtung als Linien, die sich auf der sich drehenden Skulptur rhythmisch auf und ab bewegen und an die Umlaufbahnen von Planeten denken lassen.

In der Figur des Kegels finden der Kreis und das Dreieck ihrer ersten Arbeiten zusammen. Lijn erweitert dabei deutlich den Assoziationsraum: So verweist der Begriff *Koan* – übrigens ein Homophon von „cone“, dem englischen Wort für Kegel – zum einen auf jene Rätsel aus der östlichen Philosophie, die in der Meditation dabei helfen sollen, den Geist zu entleeren und sich zu konzentrieren. Zum anderen stellen die Kegel für Lijn einen Verweis auf Hestia dar, die griechische Göttin des Herdes, als deren Symbol ein kegelförmiger Haufen aus weißer Asche galt. Ein dezidiert feministisches Anknüpfen an Mythologien der Antike wird insbesondere ab Ende der 1970er-Jahre und in den 1980er-Jahren für Lijns Werk zentral werden.

Zeichnungen der 1970er-Jahre

In mehreren Zeichnungsreihen, die im Verlauf der 1970er-Jahre entstehen, verknüpft Lijane Lijn in unterschiedlichen Gewichtungen allgemeine Vorstellungen von Bewegung und Dynamik mit dem kontinuierlichen Fluss des Unbewussten und Prinzipien der Kartografie. Die *Flow Lines (9)*, minimalistische Bleistiftzeichnungen, die zwischen 1975 und 1977 entstehen, bedienen sich einer automatisierten Schrift des Unbewussten und machen mit ihren repetitiv aneinander gereihten grafischen Markierungen den Prozess des Zeichnens selbst als fortwährenden Fluss und gerichtete Energie begreifbar. Die *Lunar Traces (9)* von 1978 wiederum öffnen sich vorsichtig der Farbe. Inspiration waren die Erdtöne der kargen Mondlandschaft, die Lijn in Carboneras, einem andalusischen Küstenort, gesehen hatte.

Die *Windows (Starskins)* (10) von 1979 schließlich lösen sich von der Sphäre des Irdischen. Exakt zwanzig Jahre nach den *Sky Scrolls* blickt Lijn erneut in den Himmel. Im Titel geben diese Zeichnungen vor, die Oberfläche von Sternen zu vermessen, deren „Haut“ darzustellen – wohlwissend, dass Sterne hauptsächlich aus Wasserstoff und Helium bestehen, und dass das, was wir am Nachthimmel sehen, letztlich reines Licht ist. Um den Effekt einer glühenden Haut zu erzeugen, verrieb Lijn zahllose Schichten leuchtender Pastellkreiden auf dem Papier, um sie anschließend mit Weiß und hellen Pastelltönen zu verblenden und aufzuhellen.

Female Figures

Die *Female Figures* (11), die ab 1979 entstehen, stellen einen entscheidenden Wendepunkt im Werk von Liliane Lijn dar. Hatte sie in ihren Skulpturen bislang mit vorwiegend abstrakten Formen und Körperbildern gearbeitet, so wird die Auseinandersetzung mit dem menschlichen Körper in diesen Figuren explizit: Sie stehen annähernd lebensgroß und ohne Sockel direkt auf dem Boden, werden zu einem Gegenüber der Betrachter*innen.

Damit einher geht eine Reflexion über zeitgenössische Menschenbilder und Geschlechterzuschreibungen. Lijn fertigt ihre weiblichen Figuren bewusst aus industriellen Materialien wie Aluminium oder Stahl, die einem tradierten Verständnis nach maskulin konnotiert sind. Mit diesen Materialien kombiniert werden allerdings immer wieder weiche Texturen wie die Federn der *Feathered Lady* von 1979 oder die synthetischen Bürstenfasern der ein Jahr später entstandenen Skulptur *Heshe*. Dieses Spiel mit Dualismen und Oppositionen setzt sich in der Idee der Zwillingfiguren fort: Sowohl *Queen of Hearts*, *Queen of Diamonds* von 1980 als auch *Gemini* von 1984 konfrontieren uns mit dualen Identitäten, die gegensätzlich und doch miteinander verbunden sind.

Für die Köpfe aller dieser Figuren verwendet Lijn optische Glasprismen, wie sie auch in den Beobachtungsgeräten von Panzern eingesetzt wurden. Prismen, mit denen Lijn seit den 1960er-Jahren arbeitet, brechen das Licht und spalten es in die Farben des Regenbogens. Analog dazu verkomplizieren die schillernd-hybriden *Female Figures* allzu einfach gedachte Muster geschlechterspezifischer Zuschreibungen, brechen sie auf und setzen sie neu zusammen.

Separater Raum: Conjunction of Opposites: Lady of the Wild Things and Woman of War (1983–1986)

*Listen, my heart ticks like a bomb. Smell the smoke of the mushroom
on my breath. Look, I am the Medusa. [...] I am the image of she.*

– Liliane Lijn

Conjunction of Opposites (12), das erstmals 1986 auf der Biennale di Venezia gezeigt wurde, markiert einen Höhepunkt in Lijns Schaffen der 1980er-Jahre. Die performative Installation, der im Zentrum der Ausstellungsfläche ein eigener Raum gewidmet ist, präsentiert zwei weibliche Figuren in einem Dialog: *Lady of the Wild Things* von 1983 und *Woman of War* von 1986. Beide Skulpturen zählen zu einer Gruppe von Arbeiten, die Lijn als *Cosmic Dramas* bezeichnet und in denen Sound, Bewegung und diverse Lichteffekte ein theatrales Gesamtkunstwerk ergeben. Erste Überlegungen Lijns zu ‚performenden‘ Skulpturen datieren auf das Jahr 1980. Damals stieß sie auf das Foto eines verloren gegangenen Gemäldes, das sie 1959 gemalt und vergessen hatte: die Vision einer mythischen Vogelgöttin vor stürmischem Himmel – sozusagen ein verlorener Ursprung des eigenen künstlerischen Tuns.

Die beiden Skulpturen, die Lijn in *Conjunction of Opposites* aufeinander bezieht, verweisen auf mythologische, gegenpolig gedachte Figuren: *Lady of the Wild Things* verkörpert nach Lijns Verständnis eine frühe griechische Schutzgöttin der Natur. Sie setzt diese antike Gottheit als technisch aufwendig konzipierte und auch in ihrer Anmutung hochartifizielle Figur um, die akustische Signale in dynamische Lichtmuster übersetzen kann: ein Archetyp des Rezipierens oder Empfangens in betont technischem Gewand. Demgegenüber steht die *Woman of War* für aktive und nach außen gerichtete Energien wie Aggression und Wut. Im Verlauf des Performance-Dramas singt diese kriegerische Gestalt in Lijns Stimme eine Warnung an die Menschheit – worauf ihr Gegenstück mit Lichtsignalen reagiert.

In den Figuren der *Cosmic Dramas* kulminiert Lijns Auseinandersetzung mit weiblichen Archetypen und der Frage ihrer zeitgenössischen Gestalt. Die Verbindung zwischen dem Göttlichen und einer Ästhetik des Industriellen ist dabei keine zufällige: In den westlichen Kulturen wurden weibliche Gottheiten systematisch unterdrückt – das Göttliche wurde zu einem rein männlichen Prinzip. Gerade in den technischen Anlagen unserer Zeit kommt für Lijn jedoch eine archaische weibliche Kraft zum Ausdruck. Die cyborgartigen und zugleich flamboyanten Göttinnen der Künstlerin visualisieren also eine „Verbindung der Gegensätze“, die Differenzen nicht überdeckt, sondern produktiv werden lässt: als zwischen Polen aufgespanntes Kraftfeld des Austausches und Energietransfers.

Zeichnungen und Gemälde der 1980er-Jahre

Ich wollte die weibliche Form zum Ausdruck bringen und eine Art Archetyp entwickeln. Ich fing an, indem ich zeichnete, ohne nachzudenken.

– Liliane Lijn

Parallel zu ihrer skulpturalen Auseinandersetzung mit Figuren des Weiblichen ab den späten 1970er-Jahren widmet sich Lijn dem Thema auch in den Medien Malerei und Zeichnung. In Serien wie *She (13)* (1984–1986) oder den *Inner Portraits (13)* (1985–1989) versucht sie, unterschiedliche Aspekte des Weiblichen visuell zu erfassen und für sich neu zu definieren. Dabei folgt Lijn oft ihrer Intuition: Anstatt Kompositionen im Voraus zu planen, bedient sie sich Zeichentechniken, die wie das automatische Schreiben des Surrealismus einen Zugang zum Unbewussten herzustellen versprechen. Die bereits in den *Windows (Starskins)* leuchtende Farbigkeit erfährt in diesen Serien noch einmal eine Steigerung.

Insbesondere in den großformatigen Bildern verknüpfen sich mythologische Figuren und Archetypen des Weiblichen mit einer Reflexion der eigenen Identität. In einer Phase großer persönlicher Umbrüche dienen diese Arbeiten Lijn als Form der Selbstbefragung, die dem Stellenwert archetypischer Qualitäten in der eigenen Psyche nachspürt. Das Triptychon *Transformation of the Bride Into the Medusa* (1987) beispielsweise zeigt einen Prozess der Selbstermächtigung. Die statisch und fast floral anmutende „Braut“ verwandelt sich graduell in eine animalische „Medusa“, in ein bedrohliches Gewirr aus zahllosen, sich windenden Tentakelarmen. *Good Mother Bad Mother* (1989) wiederum visualisiert den Archetypus des Mütterlichen: sein umsorgendes und nährendes ebenso wie sein zerstörerisches Potenzial.

Net Heads und Torn Heads

Das Motiv des Kopfes als Sitz des Geistes, des Sehvermögens und der Imagination taucht in Lijns Werk immer wieder auf. Von Mitte der 1960er-Jahre bis in die 1980er-Jahre bedient sie sich unterschiedlich großer Glasprismen, die in ihren Skulpturen metaphorisch für Köpfe stehen. In der zweiten Hälfte der 1980er-Jahre, inspiriert durch die nun freieren und organischen Formen ihren Zeichnungen, sucht Lijn nach alternativen Kopfformen.

Im Rahmen dieser Suche entstehen 1986 die Grafiken der *Net Heads (14)*, in denen Lijn den menschlichen Kopf unter Verwendung von Netzstrukturen darstellt. Auch hier bezieht sie sich auf antike Ikonografie, beruhen die netzartigen Strukturen doch auf dem frühesten sumerischen Piktogramm für Baum, ein Zeichen, das zugleich das Leben symbolisierte. Lijn verbindet diese Netze mit Kreissegmenten und an einer Stelle mit einem Dreieck – und kehrt so einmal mehr zu den geometrischen Grundformen ihrer frühesten Zeichnungen zurück.

Die *Torn Heads (14)*, die zwischen 1987 und 1990 entstehen und sich aus den *Net Heads* ableiten, übersetzen die Idee einer offenen Kopfform in die Skulptur. Diese aus mundgeblasenem Glas gefertigten Köpfe erscheinen gewaltvoll aufgerissen und weisen klaffende Öffnungen mit nach außen gebogenen Rändern auf. Lijn assoziiert diese Öffnungen mit Körperöffnungen und Wunden sowie dem weiblichen Geschlechtsorgan. Anders als die Köpfe aus Prismen, die Intellekt und Sehnsinn ansprechen, stehen die mundgeblasenen Köpfe mit ihren Federn und Drahtgeflechten für den Ausdruck emotionaler Zustände, für Schmerz und die Erfahrung von Gewalt.

Separater Raum: *Electric Bride (1989)*

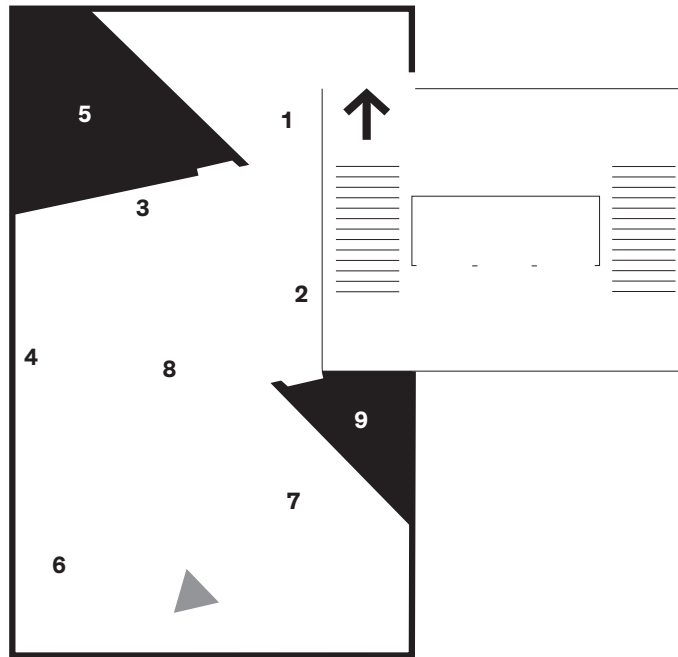
Electric Bride (15) (1989) ist die letzte Figur in Lijns sogenannten *Cosmic Dramas* und widmet sich einem weiteren weiblichen Archetypus: der Braut. Die ausladende Figur, die hier in einem separaten Raum gezeigt wird, ist in einem Stahlkäfig eingeschlossen, mit dem sie durch rotglühende Stromdrähte verbunden ist. Im Vergleich zu Lijns anderen robotischen Skulpturen mutet die Gestalt organischer an: Ihr pulsierender Kopf besteht aus mundgeblasenem Glas und ihr Körper ist aus zahllosen Schichten von mineralischem Mikanit gefertigt. Mit der Stimme der japanischen Sängerin Shirai Takako flüstert die Braut ein Gedicht, in dem Lijn sich auf den Mythos der sumerischen Göttin Inanna und deren Abstieg in die Unterwelt bezieht.

Die Idee zu dieser Arbeit kam Lijn während der Besichtigung eines Umspannwerks. Lijn sah in den riesigen elektrischen Transformatoren einen verdrängten Archetyp des Weiblichen, dem sie mit ihrer *Electric Bride* Ausdruck zu verleihen sucht. Die Arbeit lässt sich auch als Gegenentwurf zu dem kunsthistorischen Topos der Junggesellenmaschine verstehen, der etwa Marcel Duchamp Anfang des 20. Jahrhunderts beschäftigt hat und in dem die Braut allein durch den männlichen Blick definiert wird. Lijn setzt dem eine eigenmächtige, kraftvolle Gestalt entgegen – das Gegenteil einer rückwärtsgewandten Männerfantasie.

Sweet Solar Dreams III (2002–22)

Mit *Sweet Solar Dreams (16)* kehrt Lijn zu Beginn des neuen Jahrtausends zu zentralen Themen des Surrealismus zurück, dem Traum und dem Unbewussten. Die insgesamt drei Skulpturen der Werkgruppe sind jeweils ident aufgebaut: Ein Kopf im Profil ist auf synthetische Kissen gebettet, die wiederum von verschiedenen Materialien umkränzt sind. Die Augen sind geschlossen, die Köpfe scheinen zu schlafen. Jede dieser Arbeiten steht für eine andere Phase des Schlafs: das abendliche Einschlafen, den nächtlichen Tiefschlaf und in der hier gezeigten Arbeit den leichten Schlaf des Morgens. Auf der Tonspur hören wir Lijns Stimme, die einen Traum erzählt – ein Kampf mit einem riesigen Vogel, auf den die weißen Federn verweisen, die den Kopf auf seinem Kissen wie eine Corona umgeben. Die realistischen Profile in *Sweet Solar Dreams* sind jeweils Abgüsse vom Kopf der Künstlerin. In den späten 1990er-Jahren wendet Lijn sich von den abstrakten Archetypen ab und ihrem eigenen Körper zu, der in Fragmenten in ihre Skulpturen Eingang findet.

Ebene 3



Zentrales Thema meiner Arbeit war und ist die „Energieübertragung“.
– Liliane Lijn

Licht und Energie, das Materielle und das Immaterielle – das sind die grundlegenden Elemente in Liliane Lijns Werk. Die **Ebene 3** nimmt mit Bezug auf ihr Schaffen aus den 1960er- und 1970er-Jahren insbesondere jene Arbeiten in den Blick, in denen Lijn die sichtbaren und unsichtbaren Eigenschaften von Licht untersucht. In den Wandobjekten, Skulpturen und experimentell anmutenden Installationen jener Zeit setzt Lijn Licht und Bewegung mithilfe von innovativen Werkstoffen wie etwa Plexiglas oder synthetischem Polymer als unmittelbare Gestaltungsmittel ein. Ab Mitte der 1960er-Jahre verwendet sie optische Prismen, die das Licht in seine Spektralfarben aufbrechen. Farbe wird in einer einfachen, aber wirkungsvollen Geste als das sichtbar, was sie ist: gestreutes Licht – ein Strom winziger Teilchen.

Frühe Arbeiten mit Licht und Plexiglas

Bereits 1959 beginnt Liliane Lijn, für ihre *Fire Drawings (1)* mit geschmolzenem, farbigem Plastik zu arbeiten. Sie erhitzt dafür sogenannte Teflon-Stifte, ein polymerbasiertes Skiwachs, und lässt das flüssig gewordene Material auf Papier tropfen. In den ein Jahr später realisierten *Fire Lines (1)* verwendet sie erstmals Plexiglasplatten als Trägermaterial. Sie bringt die erhitzten Stifte über den Platten zum Vibrieren, sodass das geschmolzene Material sich in feinen Fäden auf der transparenten Oberfläche absetzt, „Drip Paintings“ ähnlich. Das Resultat ist ein mehrdimensionales Bild, dessen farbiges Liniengespinnst sich in seinen Schatten verdoppelt.

In den *Cuttings (2)* (1961) vertieft Lijn ihre Auseinandersetzung mit dem Wechselspiel von Licht und Schatten. Anstelle Linien auf Plexiglasplatten zu applizieren, sägt sie nun direkt ins Material. In einer Umkehrung lassen die Schatten die Einschnitte nicht als Vertiefungen, sondern im Gegenteil als reliefartige Erhebungen erscheinen. Den *Cuttings* verwandt sind die sogenannten *Drillings (2)*, für die Lijn aus unterschiedlichen Richtungen in Plexiglasblöcke bohrt. Durch die Schattenwirkung erscheinen die Bohrlöcher auch hier nicht als Leerstellen, sondern als greifbare, positive Formen, die das vermeintliche Vakuum des Plexiglasblocks durchkreuzen. Lijn selbst spricht in Zusammenhang mit dieser Illusion von Masse von einer „Architektur der Hohlräume“.

Im Laufe der 1960er-Jahre erweitert Lijn ihre Experimente mit Kunststoff und Licht, indem sie sowohl Motoren als auch Projektoren einsetzt. Für **Reflection Tableau 4 (3)** von 1962 spritzt sie transparente Polymertropfen auf einen Plexiglaszylinder, den sie unter Beleuchtung rotieren lässt. Diese Tropfen dienen als Linsen, die das Licht bündeln. Als Inspiration diente Lijn eine Bootsfahrt von Italien nach Griechenland, bei der sie das Verhalten von Wassertropfen auf dem Bullauge ihrer Kajüte beobachtete. Dieses Prinzip entwickelt sie in **Echolights (4)** (1963) weiter. Für die Arbeit kombiniert Lijn einen mit Polymerlinsen versehenen Plexiglasblock mit einem Projektor mit Drehlinse. Die rotierende Lichtquelle lässt auf der weiß gestrichenen Rückseite des Plexiglasblocks wechselnde Licht- und Schattenmuster entstehen. Für die **Cosmic Flares (4)** (1965–66) schließlich ersetzt Lijn den teuren Plexiglasblock durch eine dünne Platte und arbeitet mit dem Leerraum zwischen der Platte und einem weißen Hintergrund. Anstatt einer singulären Lichtquelle verwendet sie nun mehrere kleine Scheinwerfer, die in den Rahmen der Objekte eingebaut sind. Die intermittierend blinkenden Scheinwerfer beleuchten eine spiralförmige Formation von Polymerlinsen, die je nach Einfallswinkel des Lichts unterschiedliche Muster erzeugen, die Lijn mit dem „Rhythmus kosmischer Kräfte“ assoziiert.

Separater Raum: Liquid Reflections (1968)

Liliane Lijns Experimente mit Licht und Bewegung kulminieren in der wegweisenden Arbeit **Liquid Reflections (5)**, die von ihrem Interesse an Astronomie und Physik inspiriert ist. **Liquid Reflections** besteht aus einer hohlen Plexiglasscheibe, die Wasser enthält und sich um ihre eigene Achse dreht. Durch die Rotation kondensiert die Flüssigkeit zu Tropfen, die natürliche Linsen bilden. Auf der Oberfläche der Scheibe befinden sich zwei Plexiglaskugeln, deren Bewegung von zwei gegenläufigen Kräften bestimmt ist: der Zentrifugalkraft der rotierenden Scheibe und der Zentripetalkraft ihrer konkaven Wölbung. Von einer fixen Lichtquelle beleuchtet werden die Kugeln zu Vergrößerungsgläsern, die ein dynamisches und unvorhersehbares Wechselspiel von Licht und Schatten erzeugen. Wie Himmelskörper kreisen sie auf der transparenten Fläche und lassen die Mysterien des Universums im Kleinen erahnen.

Arbeiten mit Prismen

Jedes Prisma strahlt eine gewisse Präsenz, eine eigene Identität aus, die ich als eine bestimmte Kraft oder Kraftausstrahlung wahrnehme. In Verbindung mit einem anderen Prisma in einer anderen Form entsteht ein Kraftfeld oder ein Netzwerk von Kräften.
– Liliane Lijn

1964 stößt Lijn auf einem Flohmarkt in Paris auf optische Glasprismen. Fasziniert von deren vielfältigen industriellen und militärischen Anwendungen beginnt sie nach einer Phase des Experimentierens, sie auch in ihren Arbeiten einzusetzen. Prismen brechen das Licht wellenlängenabhängig, das heißt, sie zerlegen weißes Licht in seine Spektralfarben, die nun separat wahrgenommen werden können. Prismen finden auch in der Astrospektroskopie Verwendung, um Informationen über die Beschaffenheit entlegener Sterne zu gewinnen.

In den **Rites of Passage (6)**, einer Gruppe von Arbeiten, die zwischen 1971 und 1976 entstehen, nehmen Lijns zuvor eher formal anmutende Experimente mit Prismen einen theatralen oder szenischen Charakter an. Diese mehrteiligen Skulpturen widmen sich dem Thema der Transformation und des Übergangs zwischen Bewusstseinszuständen. Inspiriert von ägyptischen Tempelskulpturen und den Ritualen des ägyptischen Totenbuchs, lassen sie an Bühnen für noch ungeschriebene Dramen denken. Die säulenhaften Figuren, die jeweils ein kleines Prisma zum Kopf haben, muten trotz ihres Abstraktionsgrades unweigerlich körperhaft an. Damit markieren Werke wie **In the Valley of Darkness (1973)** oder **No Other (1976)** selbst eine Schwelle: Sie antizipieren den Übergang zu den lebensgroßen und dezidiert figurativen Arbeiten Lijns, die ab den späten 1970er-Jahren entstehen. Beispielhaft dafür stehen hier die **Four Figures of Light (7)** (1978), eine Gruppe freistehender Skulpturen mit Prismenköpfen, die mit formal einfachsten Mitteln menschliche Körper evozieren.

Diesen Arbeiten eng verwandt sind Lijns **Prism Stones (8)** (1978). Für Werke wie *Saurian*, *Firespine* oder *Kori* fixierte sie Prismen an Steinen, die sie im englischen Lake District und an der Küste Cornwalls gesammelt hatte. Präzise, menschengemachte Objekte werden hier mit natürlichen, in langsamen geologischen Prozessen rundgeschliffenen Steinen kombiniert. Das Ergebnis sind abstrakte Kopfformen mit Kiemen oder Kämmen aus Prismen, die sich zu Lijns späteren Kopfskulpturen in Beziehung setzen lassen.

Separater Raum: *Denslens* (1974)

Die 1974 entstandene Skulptur ***Denslens* (9)** ist in ihrer Machart verblüffend einfach: Sie besteht aus einem mit Draht umwickelten Zylinder und einer Linse. Aus einer bestimmten Position betrachtet, die jeweils nur eine Person einnehmen kann, vergrößert und bricht die Linse das von der Zylinderoberfläche kommende Licht und erzeugt ein buntes Farbspektrum, das sich mit der Drehung des Zylinders verändert. Die Brennweite der Linse legt fest, aus welchem Winkel und welcher Entfernung diese Bewegung sichtbar ist. Für Lijn ist diese Arbeit ein Ereignis, da das Gesehene keine materielle Existenz hat, sondern nur durch die präzise Kombination von Spule und Linse hervorgerufen wird. Die Wahrnehmung dieses Ereignisses soll zu einem „Zustand reiner Konzentration, einem meditativen Geisteszustand“ führen.

Ausserhalb der Ausstellungsebenen:

***Words to Walk on* (1993)**

Auf der Außentreppe, die zum Eingang des mumok führt, findet sich ein weiteres, eigens für diesen Ort adaptiertes Werk von Liliane Lijn. Lijn arbeitet immer wieder auch im Bereich der angewandten Kunst, gestaltet beispielsweise Schmuck, Möbel oder Teppiche. Auf den Treppenstufen ist eine Textarbeit zu sehen, die auf einen Teppichentwurf von 1993 zurückgeht, *Words to Walk On*: Worte, auf denen man laufen kann. In dem Entwurf verschränkt Lijn für ihr Werk zentrale Begriffe wie „she“, „flow“ oder „light“ und kombiniert sie mit dem Motiv eines fließenden Gewässers. An prominenter Stelle verweist diese Arbeit auf den Stellenwert von Sprache und Lyrik in Lijns Werk sowie deren Ausdehnung in den Raum. Auch steht sie stellvertretend für die zahlreichen Arbeiten im öffentlichen Raum, die Lijn im Laufe ihrer Karriere realisiert hat.

***Shimmering* (2024)**

Shimmering entstand für das Haus der Kunst in München, wo die Ausstellung *Arise Alive* zuvor zu sehen war. Im mumok wird die Arbeit in der von oben belichteten Eingangshalle gezeigt, die das Museum über alle Geschosse verbindet. Im Luftraum zwischen der gläsernen Decke und dem *Weißem Kubus* (2002) von Heimo Zobernig, auf Höhe der Ausstellungsebene 4, hängt von einer Stange ein Objekt aus silbrig glänzendem Stoff, dessen Faltenwurf an einen Rock denken lässt. In regelmäßigen Abständen aktiviert ein Motor das Objekt, versetzt es in eine schneller und schneller werdende Drehbewegung, die den Stoff anhebt und in eine wirbelnde Figur verwandelt. Das silbrige Material beginnt zu gleißen und scheint sich in Licht und Bewegung aufzulösen. Mit *Shimmering* und ihm verwandten Werken wie *Spinning Dolls* (2015) und *Gravity's Dance* (2019) spricht Lijn kosmische Kräfte an, die Materie und Geist mobilisieren. Die Arbeit lässt an die Gravitationskräfte schwarzer Löcher denken, an den ekstatischen Wirbel von Sufi-Derwischen und nicht zuletzt an Lijns eigene Zeichnung *The Beginning*, in der Materie um einen feurigen Kern kreist.