

Jonathan Crary

Olafur Eliasson: Visionäre Ereignisse

Man muss sehr leicht sein, um seinen Willen zur Erkenntnis bis in eine solche Ferne und gleichsam über seine Zeit hinaus zu treiben, um sich zum Überblick über Jahrtausende Augen zu verschaffen und noch dazu reinen Himmel in diesen Augen! Man muss sich von vielem losgebunden haben, was gerade uns Europäer von heute drückt, hemmt, niederhält, schwer macht. Der Mensch eines solchen Jenseits, der die obersten Wertmasse seiner Zeit selbst in Sicht bekommen will, hat dazu vorerst nötig, diese Zeit in sich selbst zu «überwinden» es ist die Probe seiner Kraft – und folglich nicht nur seine Zeit, sondern auch seinen bisherigen Widerwillen und Widerspruch gegen diese Zeit, sein Leiden an dieser Zeit, seine Zeit-Ungemässheit, seine Romantik.

Nietzsche

\* \* \*

Das Kunstgeschehen in diesen Fin-de-siècle-Jahren scheint in weiten Bereichen zwischen zwei gleichermassen eingeschränkten Entwicklungsbahnen gefangen zu sein. Die eine ist diesem spezifischen geschichtlichen Moment der Dekadenz angemessen, in dem sich die Kunst als eine Tätigkeit darstellt, die sich selbst dadurch perpetuiert, dass sie ihr eigenes Verbrauchsein ausspielt. Sie gerät zur endlosen Wiederaufbereitung und Wiederaneignung der Myriadenflut kultureller Zeichen und Gesten, während sie zugleich eine ironische, selbstreflexive Beziehung zu bereits ausgedienten ästhetischen Strategien entwickelt. Der andere Hauptschauplatz künstlerischer Betätigung entspricht vielleicht eher dem symbolisch gewichteten Übergang in ein neues

Jahrhundert und ein neues Jahrtausend: Die Kunst schüttelt ältere und überholte Paradigmen ab und macht sich eine neue technologische Pragmatik der Information und Kommunikation im Rahmen elektronischer Netze und Bildverarbeitungsmethoden dienstbar. Von diesen beiden Bahnen (die sich natürlich gelegentlich überschneiden) mag letztere in ihren Vorstellungen von den Möglichkeiten für das kulturelle und künstlerische Schaffen oberflächlich gesehen eher affirmativ erscheinen, und in den letzten fünf oder mehr Jahren ist uns immer wieder erzählt worden, dass die neuen elektronischen Medien die Grenzen und Möglichkeiten menschlicher Wahrnehmung durch verschiedenste neue apparative und prothetische Fähigkeiten dramatisch erweitern. Für viele signalisieren die ungeheuren Möglichkeiten der digitalen Bildtechnik und globalen Telekommunikation den Beginn einer neuen Epoche der Dominanz des Bildes und des ästhetischen Erlebens. Doch seltsamerweise stossen die vielen überspannten und oftmals fragwürdigen Behauptungen in bezug auf Cyberspace, die heute kursieren, bisher kaum auf Widerspruch oder kritische Hinterfragung. Statt dessen gibt es ein meist passives Sichabfinden mit der Tatsache, dass bedeutende kognitive und perzeptuelle Neuerungen sich unweigerlich im verkabelten Bereich des Cyberspace, der Computergraphik und der Kommunikationssysteme ergeben werden.

Vor diesem gegenwärtigen kulturellen Hintergrund ist es wichtig, sich vor Augen zu führen, dass es provokative alternative Ausformungen der Kunstpraxis jenseits dieser beiden oben skizzierten –

Optionskomplexe gibt. An dieser historischen Schwelle ist es von entscheidender Wichtigkeit, mit allem Nachdruck darauf hinzuweisen, dass sich die Entwicklung neuer Formen des subjektiven Erlebens durchaus auch ausserhalb der tonangebenden institutionellen Methoden und Rahmenbedingungen vollziehen kann, die immer häufiger als allgemeingültig und unabdingbar postuliert werden. So kann das Werk eines Künstlers wie Olafur Eliasson offensichtlich dahin gehend verstanden werden, dass es in entscheidender Weise eine Art von drittem Weg absteckt. Eliassons Werk ist exemplarisch für ein Denken, dem es darauf ankommt, das Wahrnehmungsvermögen des Menschen zu erweitern und auszuloten, das diese Erkundung aber unabhängig von allen heutigen technologischen Imperativen betreibt. Worum es heute geht, ist der eigentliche Sinn des Begriffs des «Visionären» und des Schöpferischen. Seit Ende des 19. Jahrhunderts vollzieht sich eine beschleunigte Verlagerung verschiedener Funktionen der menschlichen Erkenntnis und Wahrnehmung in ein weites Feld der Informations- und Bildtechnologie. Sie ist Teil eines übergreifenden historischen Prozesses, im Zuge dessen das Gefüge des Denkens, der Erinnerung und der Sinneserfahrung durch dessen zunehmende Einbindung in mächtige technologische Systeme verschiedenster Art eine Umformung erfahren hat und externalisiert worden ist. Einst glaubte man, das moderne Zeitalter sei gekennzeichnet durch die gegenseitige Abgrenzung und die Autonomie der Bereiche Kunst, Wissenschaft und Ethik. Nun schält sich, wie Jean-François Lyotard und andere beobachtet haben, die Technowissenschaft als ein neues Hauptparadigma heraus, das in zunehmendem Masse Kunst, Erkenntnis, Politik, Moral und

Gemeinschaft in ihren jeweiligen Grundzügen bestimmt. Bezeichnenderweise jedoch gedeihen selbst im Schatten der Etablierung dieses Paradigmas und damit zusammenhängender Prozesse der globalen Homogenisierung alternative Randbereiche der Innovation und des Experimentes. Ich spreche hier nicht von Versuchen, zu irgendwelchen unmöglich vormodernen oder vermeintlich «natürlichen» Formen subjektiven Erlebens zurückzufinden, sondern von künstlerischem Schaffen, das auf einem umfassenderen und imaginativeren Verständnis davon gründet, wozu Apparate fähig sind, sowie auf einer wesentlich eingehenderen Untersuchung der Frage, inwieweit verschiedene (im weitesten Sinn des Wortes) technische Verfahren und Interventionen die menschliche Wahrnehmung zu verändern und zu intensivieren vermögen. Aus einer bestimmten Perspektive mag es den Anschein haben, als drehe sich Eliassons Kunst um die Beschwörung von Phänomenen, die von dem hergeleitet sind, was wir früher Natur zu nennen pflegten: Nebel, Wellen, Atmosphäre, Regenbogen, arktisches Moos und dergleichen mehr. Der springende Punkt bei diesem Schaffen ist jedoch der, dass diese Elemente nur Teile eines übergreifenden apparativen Konstruktes sind. Das heisst, seine Arbeiten lassen sich nicht unter dem Gesichtspunkt einer Unterscheidung zwischen einer Biosphäre auf der einen und einer apparativen Sphäre auf der anderen Seite verstehen. Vielmehr ist jede Dualität von Natur und Kultur aufgehoben innerhalb eines Einheitsfeldes, in dem Apparat und Organismus nicht voneinander zu trennen sind. Mithin wäre es falsch, etwas Nostalgisches in sein Werk hineinlesen zu wollen; diesem liegt nämlich vielmehr die aus der

Geschichte gewonnene Erkenntnis zugrunde, dass «visionäre» Erlebnisse seit jeher das Produkt verschiedener technischer und materieller Verfahren sind, dass die «Natur» nie in irgendeinem reinen Zustand erfassbar ist, sondern immer vermittelt durch oder eingebunden in Formen des Gebrauchs, des Rituals, der Beobachtung und der Assimilation. Eliassons Werk ist als Teil einer Gegentradition apparativer Produktion zu sehen, in der die heute vorherrschenden Werte der Lagerung, Geschwindigkeit, Produktivität und Einförmigkeit verworfen werden zugunsten von Techniken zur Schaffung einzigartiger und nicht überlieferbarer Phänomene. Zudem deutet es eine Bereitschaft an, heutige technologische Optionen mit dem Rückgriff auf das, wie Lewis Mumford es genannt hat, «eotechnische» Zeitalter zu verbinden, also auf jene sich vom Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert hinein erstreckende Epoche, die durch ein ausgewogenes Verhältnis von Kultur und Technik gekennzeichnet war, durch die Nutzung von Wind- und Wasserkraft, des Gartens und einfacher optischer Instrumente wie des Teleskops, eine Epoche, in der die Welt «die grösste Erweiterung der Sinne» erlebte.

Doch während es in jener geschichtlichen Epoche ein Aufblühen des Sinneserlebens gab, fiel das nachfolgende Einsetzen des paläotechnischen Zeitalters, der industriellen Revolution, mit einer eskalierenden Mechanisierung sowie nur allzu oft mit einer Verarmung der menschlichen Wahrnehmung zusammen. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts kam es in der Kunst ebenso wie in der Philosophie zu verschiedensten Reaktionen auf die allgemeine Standardisierung und  
A u t o m a t i s i e r u n g                      d e r                      W a h r -

nehmung, die modernisierte Formen der mechanischen Reproduktion und Kommunikation mit sich brachten. Der Philosoph Henri Bergson ist beispielhaft für viele, die sich angesichts der redundanten Formen eines vor allem bildbezogenen Massenkulturkonsums um eine Revitalisierung der Wahrnehmung bemühten. Worauf es Bergson ankam, war eine Subjektivität, die fähig ist, ihre Wahrnehmungsgrenzen ständig zu erneuern und zu erweitern, als eine Möglichkeit, sich den eingefahrenen und abstumpfenden Verhaltensmustern innerhalb einer aufkommenden Massenkultur zu widersetzen, Mustern, die heute zweifellos ihre Parallele in der allgegenwärtigen Nutzung von Fernsehen und Personal Computern und den dadurch hervorgerufenen Formen quasiautomatischen Verhaltens haben. Als Gegenmittel versuchte Bergson geradezu deliriös eine intuitive Form der Erkenntnis heraus\_zu\_arbeiten, die für die mannigfaltigen Schwingungen und das unablässige Im-Werden-Begriffensein der Welt empfänglich war. In gewisser Weise war der Punkt, um den es ging – und um den es bis heute geht –, das Wesen des «Neuen»: Was bedeutet die Erfahrung des «Neuen» innerhalb eines sozialen und wirtschaftlichen Systems, das auf der fortwährenden Produktion und dem ständigen Konsum von Neuem fusst. Ein wenig früher im 19. Jahrhundert versuchte John Ruskin in vergleichbarer Weise die Ausbildung einer erhöhten visuellen Aufmerksamkeit zu umreißen, die jeder zu Routine erstarrten Form der Wahrnehmung vorzuordnen und imstande wäre, sowohl die Welt der Natur wie auch die ästhetischen Artefakte der Menschen im Sinne einer endlosen Kaskade der Selbstdifferenzierung zu erfassen, eine sich selbst ständig neu erschaffende Welt, die nie stillstünde, aber auch nie

ganz bei sich selbst wäre. Jetzt, da der Begriff der «virtuellen Wirklichkeit» bedenkenlos mit Innovation und kreativen Möglichkeiten assoziiert wird, ist es wichtig, auf ein präziseres Verständnis dessen zu bestehen, was «virtuell» bedeutet: Nach dem Philosophen Gilles Deleuze bezeichnet das Virtuelle das, was von bereits bestehenden Vorstellungen oder Erwartungen her noch nicht sichtbar, noch nicht erklärbar, noch nicht darstellbar ist. Die Konkretwerdung des Virtuellen muss daher einhergehen mit der Schaffung oder Erfindung des Unvorhersehbaren, mit dem Aufscheinen eines Ereignisses, das sich nicht aus den ihm vorausgegangenen Grundbedingungen ableiten lässt. «Unsere Wahrnehmung visionärer Gegenstände besitzt», so Aldous Huxley, «die ganze Frische, die ganze nackte Intensität von Erfahrungen, die nie in Worte, nie in unbeseelte Abstraktionen gefasst worden sind.» Offensichtlich stellt die sogenannte elektronische virtuelle Wirklichkeit das genaue Gegenteil dar: Ihre synthetischen Bilder lassen sich zur Gänze von Algorithmen und Simulationsmodellen herleiten, die das Sichtbarwerden von irgend etwas nicht bereits Formalisierbarem zwangsläufig ausschliessen.

In diesem Sinn handelt Eliassons Werk von einem Ereignisfeld, in dem nichts Objektives produziert wird, in dem Bedingungen installiert werden, um einer am Rande der Realisierung schwebenden Zone der Virtualität Platz einzuräumen. Es ist eine Frage beweglicher und nichthierarchisierter Beziehungen zwischen Betrachter, Apparat und Umfeld - Elemente, aus denen ein nicht identifizierbares und nicht lokalisierbares Phänomen zusammenwächst und die dessen Existenzgrundlage bilden. Anders als einige der berühmten Künstler

(wie etwa James Turrell), mit denen er in Zusammenhang gebracht worden ist, betreibt Eliasson keinerlei Geheimhaltung oder Mystifizierung der Methoden, mit denen bestimmte Effekte erzielt werden. So gesehen, könnte man sein Werk als antiphantasmagorisch bezeichnen – das Wort «Phantasmagorie» bezog sich ja ursprünglich auf bestimmte optische Täuschungen, die im 19. Jahrhundert mit Hilfe der Laterna magica erzeugt wurden, und zwar unter Verwendung rückwärtiger Projektion und versteckter Spiegel, um das Publikum über die zur Schaffung der Trugbilder angewandten Methoden im unklaren zu lassen. Die Arbeiten Eliassons sind entschieden transparent in ihrer Blossstellung der in der Regel unkomplizierten Funktionsweise der apparativen Komponenten. Während also die praktische und prosaische Konkretheit dieser Elemente einerseits etwas ausgesprochen Entmystifizierendes an sich hat, lässt sie sich andererseits paradoxerweise schwer mit den höchst flüchtigen, ja sublimen Effekten verbinden, die diese Elemente erzeugen. Das Materielle und das Entmaterialisierte existieren nebeneinander innerhalb ein und desselben Spannungsfeldes. Ein Horizont der Transzendenz ist mithin zur Gänze eingebettet in einer Welt der Immanenz, einer Welt des Endlichen, aus dem das Absolute, das sich etwa im Werk von Caspar David Friedrich, Mark Rothko oder Robert Irwin angedeutet findet, evakuiert worden ist. Bei dem Neuromantiker Eliasson wird die Transzendenz wieder hineingetragen in die wirkliche Welt, wo ihr die immanente Funktion zufällt, Effekte, Sehnsüchte, Epiphanien und Momentanitäten zu zeitigen, die in einer sozialen Welt, einer menschlichen Welt ihre konkrete Gestalt erhalten.

Wenn wir für dieses Werk den Begriff Ereignisse verwenden, so auch im Sinne einer dynamischen Konstellation von Geschehnissen, im Rahmen deren das Zeiterleben zu nichtlinearen Rhythmen und Pulsierungen umorganisiert wird und in denen das Raumerleben seiner gewohnten Koordinaten von Subjekt/Nichtsubjekt, Innen/Aussen, Mitte/Peripherie enthoben wird, so dass es eine intensive, schimmernde und unverankerte Qualität erhält. Ebenso wie die Identität der Natur wird auch die Eigenheit und Autonomie des wahrnehmenden Subjektes problematisiert. Wenn es jedoch heisst, dass das Subjekt hier seine Autonomie einbüsst, so ist dies keineswegs vergleichbar mit dem Verlust der Autonomie, der von der zunehmenden Einbindung des Individuums in verschiedene elektronische Netze und Konstellationen herrührt. In letzterem Fall handelt es sich um eine Frage der fortlaufenden prothetischen Subsumierung eines zum blossen Schalt- oder Leitungselement degradierten Nervensystems unter übergreifende Systeme und Ströme. Eliassons Werk zeichnet sich aus durch ein überaus nuanciertes Verständnis der subjektiven (ja sogar der physiologischen) Determinanten der Wahrnehmung auf der einen und der materiellen Wahrnehmungsobjekte auf der anderen Seite. Es ist dies ein Werk, das die scheinbar anachronistische Frage aufwirft, was es heisst, am Ende des 20. Jahrhun\_derts ein Visionär zu sein. Offensichtlich ist es nicht länger möglich, mit William Blake zu behaupten, dass es ausschliesslich eine Sache der Innenschau des Subjektes, der unanfechtbaren imaginativen Souveränität des Künstlers sei. Vielmehr kann die visionäre Erfahrung heute nur aus spezifischen apparativen Konstrukten erwachsen, die den Körper mitsamt seinen

Anlagen und Beschränkungen einbeziehen. Der Körper ist hier kein optisches System für eine durchdringende Betrachtung der Welt, sondern ein Spannungsfeld von Aussenflächen, die Sinneserfahrung gleichzeitig hervorrufen und aufnehmen. Mithin sind die zahlreichen Formen zu beachten, in denen ein Körper Effekte erzeugt und gleichzeitig Gegenstand von Effekten ist, die extern durch technische Mittel hervorgerufen werden (etwa die Farbveränderungen von Nachbildern auf der Netzhaut, der Eindruck des Stillstandes bei Stroboskoplicht, die Störung des Gleichgewichtes bei wellenartigen Projektionen). Der Körper ist hier folglich keine in sich geschlossene Monade, sondern vielmehr ein offener, unabgeschlossener Satz von Möglichkeiten, ja sogar von Möglichkeiten, die noch zu erfinden sind. Wir haben es also mit \_einem zusammengesetzten Subjekt zu tun: der Körper zugleich als Beobachter und Erzeuger, der sich in \_einem sich unablässig verschiebenden und kinästhetischen Verhältnis zu einer konkreten gelebten Welt befindet. Dieses Verhältnis nimmt die Form eines dynamischen Komplexes ineinandergreifender, sich selbst anpassender Bewegungen, Sinneseindrücke und Verhaltensmuster an. Im Bereich dessen, was wir unter Vorbehalt nach wie vor als Kultur bezeichnen könnten, sollte die entscheidende Frage folgende sein: Welche Art von Wirklichkeit wollen oder müssen wir angesichts des neuen Instrumentariums und der neuen Fähigkeiten, die uns zu Gebote stehen, konstruieren? Für den Künstler steht eine Menge auf dem Spiel. Die Kräfte und Imperative, die den Künstler auf das Terrain «konsumierbarer» Medien- und Informationserzeugnisse drängen, sind vielfach übermächtig. Es kommt wesentlich darauf an, im Hinblick auf

die sozialen Ökologien und Subjektivitäten, die sich nun\_mehr mit technischen Mitteln «generieren» lassen, Entscheidungen zu treffen, die zugleich eine ästhetische und eine ethische Dimension haben. In bestimmter Hinsicht lassen sich Aspekte von Eliassons Projekt in Zusammenhang mit Architektur sehen, und man könnte ihn zu mancher Architekturpraxis der Vergangenheit in Beziehung setzen (etwa zu der ätherischen Qualität bei Paolo Soleri oder zu dem pragmatischen, von der «verfügbaren Technologie» ausgehenden Ansatz von Buck\_minster Fuller). Doch unabhängig von jeder Klassifizierung stellt sein Werk tatsächlich eine radikale Neuauffassung dessen dar, was es bedeutet, Geformtes zu bewohnen, das sich jeder Vorstellung von Gebautem, Tragendem oder gar von Schwerkraft entzieht. Er unterbreitet verschiedene Ausformungen der Entmaterialisierung und Schwerelosigkeit sowie flüchtiger oder auch chromatischer Phänomene in einem Zustand unablässiger Abwandlung. Keineswegs geht es dabei um irgendeinen idealen immateriellen Raum, sondern vielmehr um einen fließenden bodenlosen Raum voller Kräfte, Affekte und Intensitäten anstelle von Gegenständen. Auf die Erkenntnis des Lukrez eingehend, wonach die Leere im Kosmos gleichermassen konkret sei wie die darin verstreuten festen Körper, schrieb Italo Calvino: «Kenntnis der Welt führt zu einer Auflösung der Solidität der Welt und zu einer Wahrnehmung all dessen, was unendlich klein, leicht und beweglich ist.» Denn es ist die Beweglichkeit und Unberechenbarkeit jener winzigen Wirklichkeit, die dem Menschen Freiheit verschafft und die das Neue zumindest potentiell ermöglicht.

Einige der zwingendsten ästhetischen und konzeptuellen Vorstellungen heute, wie sie etwa das Werk in dieser Ausstellung verkörpert, entspringen einem Wissen um die patchworkartige, zusammen\_gesetzte Beschaffenheit heutiger Sinneswahrnehmung. Für die meisten von uns ist unsere subjektive Lebenswelt ein irreduzibles Gemisch unzusammenhängender und inkompatibler Ereignisse, bei denen das Sehen unberechenbar hin und her schwanken kann zwischen der E i n b i n d u n g i n sensorisch-motorische Reaktionen des Körpers auf der einen und in technische Arrangements auf der anderen Seite, bei welcher letzteren es (zumindest aus subjektiver Sicht) tatsächlich um Entkörperlichung geht. Der Kognitionswissenschaftler Francisco Varela hat die Wahrnehmung im Sinne aufeinanderfolgender sogenannter «Mikrowelten» beschrieben: Seiner These zufolge handelt es sich bei der Wahrnehmung stets um einen Rhythmus ihrer sukzessiven Konstitution und Zerlegung. Heute jedoch ist das subjektive Erleben mehr und mehr eine Frage der erhöhten Geschwindigkeit, mit der wir uns durch ein Spektrum von aussen aufgedrängter Mikrowelten bewegen, sowie der anschliessenden abrupten Auflösung derselben. Die Eindringlichkeit und emotionale Resonanz von Eliassons Werk rührt auch daher, wie weit seine Arbeiten von den vertrauten, erwarteten Mustern der Alltagserfahrung entfernt, ja diesen beunruhigend fremd sind, auch wenn sie zur Gänze innerhalb der «gewohnten Welt» angesiedelt sind. Gleichwohl konstituieren sie Ausflüge oder Abschweifungen in ganz andere konstruierte Welten mit überraschenden Zeitzusammenhängen und Geschwindigkeiten (darunter auch langsamen), beziehungsweise rhythmischen

Unregelmässigkeiten, die einen völlig aus der linearen Zeit herauslösen. Es ist mittlerweile natürlich eine Binsenweisheit, dass die heutige Grosstadterfahrung in zunehmendem Masse eine heterogene Fläche darstellt, auf der Regionen euklidischen Raums an die ungewissen Dimensionen telematischer und informationeller Welten sowie verschiedener anderer überhöhter Realitäten angrenzen. Folglich unterliegen wir alle innerhalb der heutigen technologischen Kultur den verwirrenden Modulationen eines dicht geschichteten sozialen Terrains, in dem täglich neue Verteilungen, Flüsse, Hierarchien, aber auch neue kulturelle Leerräume und aufgelassene Stellen generiert werden. Es ist eine Welt, in der Lebens- und Freiheitsstrategien auf die Entwicklung neuartiger perzeptueller Synthesen angewiesen sind, wo das Neue und sogar das Schöne ausserhalb einer Logik des aufgezwungenen Konsums und Veraltens angesiedelt ist. Wir leben heute in einer Welt, deren praktischer und ethischer Zusammenhalt von der Fähigkeit abhängt, sinnvolle Zusammenhänge zwischen inkommensurablen Bereichen herauszuarbeiten, aber auch von der Fähigkeit, sich auf kreative Weise in den unsicheren Zwischenräumen zwischen diesen sich ständig wandelnden Zonen einzurichten. Das Werk Olafur Eliassons gibt uns luminös beziehungsreiche Beispiele dafür an die Hand, wie ein solches Sicheinrichten vonstatten gehen könnte.