



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Ausweitung des Performance-Begriffes.  
Vermittlung und Archivierung performativer  
Prozesse bei Olafur Eliasson

Verfasserin

Vanessa Reichart

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall



*„Ich bin für eine Kunst, die etwas anderes tut,  
als im Museum auf ihrem Arsch zu sitzen.“*

Claes Oldenburg



In dieser Arbeit wird zu Gunsten einer flüssigen Lesbarkeit nicht auf eine „gegenderte“ Schreibweise zurück gegriffen. Selbstverständlich mögen sich aber – trotz der verwendeten maskulinen Form – beide Geschlechter in gleichem Maße angesprochen fühlen.

**Ausweitung des Performance-Begriffes**  
**Vermittlung und Archivierung performativer Prozesse bei Olafur Eliasson**

---

**Inhalt**

<b>1. Einleitung .....</b>	<b>9</b>
<b>2. Performance und Performativität: Definition, Ausweitung und Bezug zu Olafur Eliasson .....</b>	<b>15</b>
<b>2.1. Natur, Kunst und Technik. Die Kunst Olafur Eliassons .....</b>	<b>16</b>
2.1.1. Über den Künstler .....	16
2.1.2. Über dessen Kunst .....	19
2.1.2.1. Kunst und Technik .....	19
2.1.2.2. Natur und Materialien .....	21
2.1.2.3. Zeit und Raum .....	22
2.1.2.4. Wahrnehmung und Realität .....	24
<b>2.2. Performativität und Performance: Überblick und Abstraktion .....</b>	<b>27</b>
2.2.1. Der Performance-Begriff. Definitionen und Positionen .....	27
2.2.2. Der Prozess als performative Basis .....	30
2.2.2.1. Prozessualität .....	30
2.2.2.2. Raumprozesse .....	31
2.2.2.3. Wahrnehmungsprozesse .....	33
<b>2.3. Ausweitung des Performance-Begriffes .....</b>	<b>36</b>
2.3.1. Ästhetik des Performativen .....	36
2.3.2. Kunstwerke im Detail .....	40
2.3.2.1. <i>Green Rivers</i> (1998-2001) und <i>Waterfalls in Manhattan</i> (2008) .....	40
2.3.2.2. <i>The Weather Project</i> und <i>Sonne statt Regen</i> (2003) .....	43
2.3.2.3. <i>Spiral Things</i> (1999-2001), <i>Scent Tunnel</i> (2004) und <i>The Glacierhouseeffect</i> (2005) .....	44
2.3.2.4. <i>Beauty</i> (1993), <i>Sandstorm Park</i> (1999), <i>Mediated Motion</i> (2001) .....	45
<b>3. Olafur Eliassons Œuvre: Vermittlung und Archivierung performativer Prozesse .....</b>	<b>48</b>
<b>3.1. Kunst als Kunst .....</b>	<b>49</b>
3.1.1. Kunst als ästhetische Erfahrung .....	49
3.1.2. Kunst als ephemerer Prozess .....	52
3.1.3. Kunst als Rezeption .....	54
<b>3.2. Performance, Vermittlung und Medien .....</b>	<b>57</b>
3.2.1. Öffentlichkeit und Kunstmarkt .....	57
3.2.2. Ausstellungsräume und Museen .....	60

3.2.3. Kunstvermittlung und (Neue) Medien.....	65
3.2.3.1. Kunst und Medien: Von analog zu digital .....	65
3.2.3.2. Das (fotografische) Bild als Vermittlungsmedium .....	67
3.2.4. Archivierung durch Vermittlung .....	69
<b>3.3. Wahrnehmung und Authentizität.....</b>	<b>73</b>
3.3.1. Von der ästhetischer Wahrnehmung... ..	73
3.3.2. ...zur ästhetischen Erfahrung - Ein Beispiel .....	76
3.3.3. Authentizität .....	78
<b>3.4. Aura und Augenblick.....</b>	<b>80</b>
3.4.1. Gegenwärtigkeit und Präsenz .....	81
3.4.2. Präsenz und ästhetischer Moment.....	83
3.4.3. Der kleine unerklärte Rest und dessen große Wirkung: Von Aura, Atmosphäre und Da-Zwischen .....	86
<b>3.5. Vermittlung und Archivierung performativer Prozesse .....</b>	<b>91</b>
3.5.1. Sinn und Unsinn von Vermittlung und Archivierung .....	91
3.5.2. Betrachterblicke .....	94
3.5.2.1. Der intendierte Blick des Künstlers.....	94
3.5.2.2. Der subjektive Blick der Betrachters.....	96
3.5.2.3. Der objektive Blick der Masse .....	99
3.5.3. Die Vermittlung im (fotografischen) Bild .....	101
3.5.4. Lesarten des Performativen .....	104
<b>4. Fazit.....</b>	<b>108</b>
<b>Quellenverzeichnis .....</b>	<b>113</b>
<b>Danksagung.....</b>	<b>119</b>
<b>Abstract .....</b>	<b>121</b>
<b>Lebenslauf .....</b>	<b>122</b>



## 1. Einleitung

„Es ist durchaus verzeihlich, nicht zu wissen, was das Wort *performativ* bedeutet. Es ist ein neues Wort und ein garstiges Wort, und vielleicht hat es auch keine sonderlich großartige Bedeutung. Eines spricht jedenfalls für dieses Wort, nämlich dass es nicht tief klingt.“<sup>1</sup>

So lautet der Ausspruch von John L. Austin im Jahr 1955, als er den Begriff des Performativen zum ersten Mal im Zuge einer Vorlesungsreihe zur Sprachphilosophie verwendete. Inzwischen hat der Begriff des Performativen jene so dahingestellte großartige Bedeutung gewonnen und ist aus der gegenwärtigen Kulturlandschaft nicht mehr wegzudenken. Nicht nur Theaterbereich und Bildende Künste bedienen sich der Performativität, die sich – ebenfalls nach Austin – vom Verb „to perform“, im Deutschen „vollziehen“ ableitet, d.h. gewisse Handlungen werden „vollzogen“.<sup>2</sup> Vielmehr findet der Performancebegriff Anwendung in den unterschiedlichsten (Lebens-)Bereichen und kann somit aktuell als universales Phänomen bezeichnet werden.

1955 bezog sich Austin allerdings lediglich auf Sprechhandlungen, erst Ende der 1980er Jahre sollte Stanley J. Tambiah den Performancebegriff – in Anlehnung an Austin – als Wirkpotential in der Ritualforschung einführen,<sup>3</sup> während u. a. auch Judith Butler „das Performative“ zum ersten Mal ausdrücklich bezogen auf körperliche Handlungen gebrauchte. Dabei begreift sie den Begriff als **sozial** konnotierten, indem sie das Performative als Wirklichkeit konstituierende, transformative Kraft deutet, die nicht auf eine vorhandene Identität baut, sondern diese vielmehr erst im ablaufenden Prozess generiert.<sup>4</sup> Doch etwa zeitgleich mit Austin hatte ab den späten 1950er Jahren, vor allem aber ab den 1960er Jahren die Bildende Kunst den Begriff der Performativität ebenfalls für sich entdeckt. Thomas Crow verweist in diesem Zusammenhang in seinem gleichnamigen Buch auf den „Rise of the Sixties“ und meint damit ebenjene Entwicklung „from complacent art to performance movement“<sup>5</sup>. Happening- und Fluxus-Bewegung, der Wiener Aktionismus und verschiedene andere Performance-Arten zeugen von dem sich in dieser Zeit wandelnden Selbstverständnis von Kunst hin zu einer praktisch veranlagten, die u. a. auf Ereignischarakter, Momente des Zufalls, Materialität und die Einbeziehung der Betrachter abzielt.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> John L. Austin, „Performative Äußerungen“, *Gesammelte philosophische Aufsätze*, Stuttgart: Reclam 1986, S. 305f.

<sup>2</sup> Vgl. ebd.

<sup>3</sup> Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld: transcript 2012, S. 48.

<sup>4</sup> Vgl. ebd., S. 41f.

<sup>5</sup> Thomas E. Crow, *The rise of the sixties. American and European art in the Era of Dissent*, London: Laurence King 2004, S. 7.

<sup>6</sup> Vgl. Dieter Mersch, „Life-Acts. Die Kunst des Performativen und die Performativität der Künste“, in: *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*, Hg. Gabriele Klein/Wolfgang Sting, Bielefeld: transcript 2005, S. 33–50, S. 35f.

Nachdem die Performance also ausgehend von der Sprachphilosophie in den 1960er Jahren ihren „Siegesszug“ über verschiedene Wandlungs- und Entwicklungsphasen bis hin zur gegenwärtigen Position angetreten hatte, ist sie als Kunst- und Lebensform zu einem konstitutiven Part der heutigen Gesellschaft avanciert und lässt sich mit Blick auf vielfältige Bereiche, u.a. die Bildende Kunst, als eigenständiges Forschungsfeld begreifen.<sup>7</sup> Im Zuge ihrer Emanzipation steht die praktische Performance und mit ihr der Performativitätsbegriff nun grenzübergreifend zwischen bzw. über unterschiedlichen Gattungsbegriffen, Kultur- und Ritualformen. Anhand des Performativen als Bindeglied lassen sich Bereiche wie Kunst, Ritual, Theater und kulturelle Aspekte verknüpfen und unter einem neuen Blickwinkel betrachten. Als „Handlungsvollzug“ und Aufführungsform in Theater und Bildender Kunst beispielsweise steht der Performancebegriff, der innerhalb dieser Arbeit Anwendung finden wird, als ein selbstreferenzieller zugleich für einen bedeutungsleeren wie auch bedeutungsschaffenden Akt der (körperlichen) Bewegung, der von Teilnehmer, Produzent und Betrachter gleichsam neue Sichtweisen und ein neues Verständnis erfordert.<sup>8</sup> Denn das Performative verweigert sich im Diskurs über Zeichenhaftigkeit und Phänomenologie der Performance einer klaren Zuordnung und nimmt stattdessen eine „Schwellenposition“ ein, die – u. a. je nach Perspektive – variieren kann.<sup>9</sup>

Es sind gerade Diskurse wie dieser, welche die Fülle an Möglichkeiten und Bereichen zur Untersuchung der Performativität vor Augen führen. Zwar wurden zahlreiche Sektoren schon von Autoren unterschiedlicher Forschungsbereiche (Sprache, Ritual, Kunst- und Kultur) behandelt, doch auf Grund der gattungsübergreifenden Weite des Feldes und der unzähligen Ansatzpunkte eröffnen sich immer neue Räume zur Diskussion oder Betrachtungsweisen, die auf den vorangegangenen aufbauen und diese fortführen. Dementsprechend erklärt sich, wieso es in jedem Fall weiterhin erstrebenswert ist, sich diesem Forschungsbereich zu widmen: Er ist noch lange nicht ausgeschöpft und gerade in der Detailarbeit und spezifischen Fragestellungen kann noch viel zu dem Thema beigetragen werden, um aus den vielen Mosaiksteinchen schließlich ein performatives Gesamtbild entstehen zu lassen. Nichts anderes möchte ich mit dieser Arbeit leisten, als mich an eines dieser Mosaiksteinchen heranzuwagen, indem ich mich innerhalb des vorgegebenen Rahmens eingehender mit dem ausschlaggebenden Grundelement der Performativität, dem Phänomen des Ephemeren, befassen werde.

---

<sup>7</sup> Siehe Richard Schechner, *Performance Studies. An Introduction*, New York: Routledge 2006.

<sup>8</sup> Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. : Suhrkamp 2004, S. 243ff.

<sup>9</sup> Vgl. Fischer-Lichte, *Performativität. Eine Einführung*, S. 46ff.

Um sich mit dieser Spezifik des Performativen intensiver auseinandersetzen zu können, ist es, wie schon gesagt, unerlässlich, sich auf ein geeignetes und in der Größe angemessenes Forschungsfeld zu beschränken. Der zu untersuchende Bereich muss daher begrenzt sein und soll zusätzlich lediglich anhand ausgewählter Beispiele verdeutlicht werden.

Der Fokus wird hierbei vor allem auf ästhetischen Gesichtspunkten liegen, möglichst minimiert soll auf das entscheidende Phänomen der Transitorik, Flüchtigkeit und die damit verbundene zu vermutende Unwiederholbarkeit des Ereignisses bzw. der Erscheinung eingegangen werden.

Zielen jene oben erwähnten Ausführungen Judith Butlers aus den 1980er Jahren über die Performativität vor allem auf die Geschlechteridentität des menschlichen Körpers, so kann dennoch der phänomenologische Ausgangspunkt ihres Ansatzes für diese Arbeit fruchtbar gemacht werden. Denn es wird um „the phenomenological theory of »acts«<sup>10</sup> gehen, wobei allerdings die performativen Akte auf ihren prozessualen Charakter als Basis der Untersuchung herunter gebrochen werden sollen, um es in der Folge zu erleichtern, die performative Ästhetik auf ihre Grenzen bzw. auf ihre Entgrenzung hin zu hinterfragen. So stellt Erika Fischer-Lichte die These auf: „Jenseits dieser Akte gibt es keine Identität.“<sup>11</sup> An dieser Stelle ist man bei den für mich entscheidenden Forschungsfragen angelangt: Welche Parameter machen die Identität des performativen Aktes aus? Inwiefern kann man eine solche Identität, also den ästhetischen Vorgang an sich, als ephemeren greifbar machen? Greifbar im Sinne einer (allgemeingültigen) Vermittlung und Archivierung an Betrachter, die oftmals zu großen Teilen den performativen Akt nie unmittelbar zu Gesicht bekommen haben. Kurz: Wie wird mit dem Phänomen der Transitorik nachträglich umgegangen?

Diese Frage der Archivierbarkeit und Vermittlung muss unweigerlich gestellt werden, geht man von der Vielzahl performativ ablaufender Prozesse aus, die in einem Zeitalter der Massenmedien wie auch immer aufgezeichnet, nachträglich vermittelt und als scheinbar objektiv archiviert werden können. Gerade der gegenwärtige Kunstmarkt und dessen Strukturen der Rezeption und Verbreitung der jeweiligen Kunstwerke bieten sich in diesem Fall als plausibles Beispiel an, wie an entsprechender Stelle noch näher erläutert werden wird. Vorerst dazu nur so viel: Auch oder gerade performative Kunst wird gerne reihenweise in Kunstbänden durch deskriptive und interpretative Textbeiträge und Fotografien publiziert, in weniger Fällen durch existierendes Videomaterial von Performances oder gar durch eigens produzierte Dokumentationen

---

<sup>10</sup> Judith Butler, „Performative Acts und Gender Constitution - An Essay in Phenomenology and Feminist Theory“, *Performing Feminism*, Sue Ellen Case (Hg.), Baltimore/London: The John Hopkins University Press 1990, S. 270.

<sup>11</sup> Fischer Lichte, *Performativität. Eine Einführung*, S. 41.

über den einen oder anderen Künstler. Der Grenzbereich zwischen Bildender Kunst und Aufführungssituation bietet sich dementsprechend als eingrenzende Untersuchungsgrundlage für die Thematik dieser Arbeit an. Im Speziellen aber nicht bezogen auf den klassisch abgesteckten Bereich künstlerischer Performance als körperbezogener Kunst mit menschlichen Akteuren, sondern als Ausweitung des bestehenden Performance-Begriffes auf ein weiter gestecktes „Vollzugsfeld“, eine Ausweitung, die in der Gegenwart möglicherweise sogar gemacht werden muss.

Denn während meiner Recherche drängte sich an dieser Stelle die Frage auf, anhand welcher performativen Phänomene sich der Prozess als solcher und dessen Wirkung auf den Rezipienten am besten in Augenschein nehmen ließe. Wichtig erschienen vor allem die Reduktion auf den Vorgang und die mögliche Zerlegbarkeit des ablaufenden Prozesses in seine Bestandteile, um die Erforschung desselbigen zu erleichtern. In der Summierung aller Faktoren kristallisierte sich schließlich für mich eben jener spezifische Bereich der Bildenden Kunst heraus, der in dem Sinne bisher nicht unbedingt zum Bereich der Performance gerechnet worden war. Nicht die körperbetonten Aufführungen im öffentlichen Kunstraum, wie etwa unkonventionelle Theaterproduktionen, Tanzperformances oder eben auch Kunstperformances (Abramovic u. v. m.) rückten in das Zentrum meines Interesses, sondern eine mehr skulptural orientierte oder installative Kunst im öffentlichen Raum erwies sich als nennenswerter und ergiebiger Forschungsgegenstand. Damit sind u. a. Land Art, Lichtkunst, mechanische Kunst und mitunter auch einzelne Phänomene der Landschafts- oder Städtearchitektur im weitesten Sinne angesprochen. Aus folgenden Gründen erscheint eben jene Kunst im Sinne dieser Arbeit als geeignet:

Zum einen ermöglichen sie es, den menschlichen Körper als aktiven Part einer Performance im Sinne eines vordergründig Handelnden außen vor zu lassen. Damit fallen von vornherein eine Vielzahl möglicher Diskurse (bezogen auf den menschlichen Körper) weg. Es steht zwar außer Frage, dass der Künstler zumindest als Initiator seiner Kunst als einflussnehmender Faktor nicht wegzudenken ist, jedoch ist es ein großer Unterschied, ob der oder die menschlichen Körper im Fokus des Interesses stehen, wie es bei Tanz, Theater und BodyArt der Fall ist, oder ob das fertige bzw. anzufertigende Kunstobjekt in den Blickpunkt, während der Künstler als Einflussfaktor in den Hintergrund rückt.

Zum anderen ermöglichen Kunstobjekte, deren Prozessualität sich langsam vollzieht oder deren Ereignischarakter tatsächlich erst noch zu hinterfragen wäre, ein genaueres Hinschauen und ein detaillierteres Erforschen des ephemeren Phänomens. Die einzelnen Elemente eines Vorganges können umso klarer aufgezeigt werden, je weniger störende Faktoren Einfluss nehmen, die den Blick wieder auf andere Diskurse

ablenken. Einer fokussierten Untersuchung der Transitorik dienen also reduzierte Untersuchungsobjekte – und davon nicht zu viele. So ermöglicht der Blick auf den „Rohstoff“ des Performativen die Konzentration auf das Wesentliche: Die ästhetische Aufladung eines Objektes oder Vorganges, die durch die Gegenüberstellung mit dem Betrachter zur Entfaltung kommt und in ihrer Ephemierität auf eine universale Komponente hin zu hinterfragen sein wird.

Ein Künstler unter vielen, der sich grenzübergreifend mit den vorher genannten Phänomenen, also den Gegensätzen aus Natur, Kunst und Technik, beschäftigt und in Folge dessen Kunstinstallationen aus allen genannten Bereichen<sup>12</sup> als „Untersuchungsobjekte“ stellen kann, ist Olafur Eliasson. Man hätte sicherlich auch stellvertretend einen anderen Künstler wählen können, doch Olafur Eliasson bietet sich nicht nur aufgrund seines breit dokumentierten Œuvres und vor allem wegen seiner Aktualität und Stellung in der zeitgenössischen Kunst für diese Arbeit an. Außerdem liegt zu ihm auch entsprechend für dieses Thema verwertbares schriftliches, bildliches und audiovisuelles Material vor, wobei der offizielle Internetauftritt des Künstlers<sup>13</sup>, die im TASCHEN-Verlag 2012 veröffentlichte Enzyklopädie über das Studio Olafur Eliasson<sup>14</sup> und der 2011 erschienene Dokumentarfilm *Space is Progress*<sup>15</sup> neben weiteren Quellen innerhalb dieser Arbeit zu den wichtigsten zählen.

Anhand ausgewählter Arbeiten des Künstlers soll im Folgenden zuallererst dargelegt werden, wie die Performance-Definition auf eine Kunst im öffentlichen Raum angewendet werden kann, die zwischen skulpturalem, installativem und prozessuellem Charakter schwankt und dem Zuschauer als festem Teil einer Performance einen neuen oder auch manchmal gar keinen Platz mehr zuweist, indem sie sich dem Kunstraum als so definiertem zu entziehen scheint. Erst wenn sich die in dieser Arbeit behandelten Kunstobjekte in eine argumentativ entsprechend belegte Definition des Performance-Begriffs einfügen, kann im Weiteren auf die eigentliche Problemstellung der Vermittlung und Archivierung ephemerer Prozesse eingegangen werden, um letztendlich zu einem Fazit zu gelangen, was das Ephemere ausmacht und inwiefern sich somit ein performatives Ereignis – oder besser: ein performativer Prozess – archivieren lässt. Für Eliasson selbst und folglich auch dessen Kunst spielen in diesem Zusammenhang Wahrnehmungsaspekte eine entscheidende Rolle, die im zweiten

---

<sup>12</sup> Gemeint sind die Bereiche der Land Art, Lichtkunst, mechanischen Kunst und mitunter auch Phänomene der Landschafts- oder Städtearchitektur.

<sup>13</sup> Siehe [www.olafureliasson.net](http://www.olafureliasson.net).

<sup>14</sup> Siehe Olafur Eliasson/Philip Ursprung, *Studio Olafur Eliasson*, Köln: TASCHEN 2012.

<sup>15</sup> Siehe *Olafur Eliasson - Space is Progress*, Regie: Jacob Jørgensen/Hendrik Lundø, DVD, gebroederbeetz 2011.

großen Teil dieser Arbeit von zentraler Bedeutung sein werden, wenn Bezüge zwischen Produzent, Kunstwerk und Rezipient, d. h. Wahrnehmungspositionen und -perspektiven bezugnehmend auf Vermittlung und Archivierung verhandelt werden. Zusammengefasst lässt sich sagen: Die Ästhetik des Performativen steht einmal mehr im Fokus des Interesses, wenn in dieser Arbeit am Beispiel Eliassons Gegensätze zwischen Natur, Kunst und Technik aufeinander prallen und als performativ interpretierte Prozesse auf ihre Wiederholbarkeit, Reproduzierbarkeit und Archivierbarkeit hinterfragt werden.

An dieser Stelle noch ein kurzes Wort zu Literatur- und Quellenverzeichnis: Die Zusammenstellung zu dieser Arbeit soll unterschiedliche Blickwinkel einbeziehen, denn gerade diese Perspektivvielfalt, vor allem aber der Perspektivwechsel, d. h. die unterschiedlichen Standpunkte der Autoren, waren und sind für mich in dieser Arbeit wichtig, um sich den Forschungsfragen anzunähern. Auf Grund des weitgefassten Feldes der Performance und den vielen Einzelbereichen, die sich berühren und überschneiden, erscheint es im Rahmen einer Diplomarbeit nicht möglich, das umfangreiche Quellenmaterial zu diesem Thema abdecken zu können. Wichtige Standardwerke, wie u. a. von Erika Fischer-Lichte (Theater-/Kulturbereich), Richard Schechner (Überblickswerk), sowie Thomas Crow und Amelia Jones (Kunstgeschichte) sind aber vertreten. Von diesen ausgehend wurde die Literatur im weiteren Rechercheverlauf themen- und interessensspezifisch erweitert. Welche Antworten mein Vorgehen anhand des ausgewählten Quellenmaterials liefern kann, zeigt sich im Verlauf der Arbeit.

## **2. Performance und Performativität: Definition, Ausweitung und Bezug zu Olafur Eliasson**

Während Austin, wie in der Einleitung angeführt, 1955 dem Begriff des Performativen noch eine scheinbar geringere Bedeutung zugesteht, tritt das Performative in den letzten Jahrzehnten – und gerade auch in dieser Arbeit – in den Fokus der Betrachtung. Performative Vorgänge beziehen sich auf weit mehr als nur den menschlichen Körper. Bereits ganz alltägliche *Prozesse* können als performatives Geschehen verortet werden. Es gilt im Folgenden nicht nur die Voraussetzungen für das Sich-Ereignen einer Performance nochmals hervorzuheben, sondern auch den Performancebegriff im Sinne dieser Arbeit hinsichtlich der Kunst Olafur Eliassons einzuordnen oder umgekehrt, um die weitere Fragestellung zu legitimieren.

Folgende Fragen ergeben sich im Hinblick auf das Thema der vorliegenden Arbeit: Wie definiert sich der Performancebegriff innerhalb dieser Arbeit? Was sind die dafür konstitutiven Faktoren? Wie hängen die Begriffe der Prozessualität und Performativität zusammen? Was macht die Kunst eines Olafur Eliasson in Folge dessen zu einer performativ konnotierten? Es wird also in diesem Kapitel um die argumentative Ausweitung des Performativen auf einen spezifischen Bereich der Kunst Olafur Eliassons gehen.

Zuvor erscheint es jedoch sinnvoll, einen Überblick über den Künstler selbst, dessen Einstellung zur Kunst, sowie über einige ausgewählte Kunstwerke zu geben. Die Verortung dieser in den performativen Kontext wird desweiteren die Grundlage für das Kapitel über Vermittlung und Archivierung ephemerer Kunst bilden.

Anzumerken sei noch, dass innerhalb dieser Arbeit der Begriff des Kunstwerkes nicht wie gewohnt nur den „statischen“ Bereich der Bildenden Kunst abdeckt, sondern ebenso für die vergängliche Kunst im Sinne ephemerer Prozesse oder Werke mit Ereignischarakter gelten soll. Das „Kunstwerk“ steht dann übergreifend für das, was vom Künstler geschaffen wurde - ob ephemere oder nicht. Ich möchte in diesem Zusammenhang auf Luhmann verweisen, der Kunstwerke sehr allgemein als „Medien einer kommunikativen Vermittlung zwischen Subjekten: als produzierte und rezipierte“<sup>16</sup> bezeichnet. Speziell bezogen auf eine ephemere zu verortende Kunst greift der Begriff der Kunstinstallation konkreter. Er eint jene Kunstwerke in einem wortwörtlichen Charakteristikum: ihrer „Installiertheit“. Beide Begriffe werden in dieser Arbeit dementsprechend angewandt, „Kunstwerk“ also als Sammelbegriff und „Kunstinstallation“ als spezifischer – in dieser Arbeit fokussierter – Unterbegriff.

---

<sup>16</sup> Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp <sup>5</sup>2013, S. 90.

## **2.1. Natur, Kunst und Technik. Die Kunst Olafur Eliassons**

### **2.1.1. Über den Künstler**

Olafur Eliasson wird 1967 als Kind isländischer Eltern in Kopenhagen, Dänemark, geboren. In seiner Kindheit ist er regelmäßig in Island. 1989 – zurück in Dänemark – beginnt er an der *Royal Danish Academy of Fine Art* in Kopenhagen Kunst zu studieren und schließt dieses Studium sechs Jahre später ab.<sup>17</sup> Eliassons enger Bezug zur deutschen Hauptstadt Berlin zeigt sich bereits in seiner Studienzeit, als er dort viele seiner Werke präsentiert. Spätestens mit Gründung des *Studio Olafur Eliasson* aber wird die Stadt für ihn neben Kopenhagen zum festen zweiten Bezugspunkt. Mit einem kleinen Team fängt alles an, bis er 2002 das neue Berliner Atelier bezieht. Dieses umfasst eine große Halle als Zentrum mit unzähligen Materialien und fertigen oder auch unfertigen Arbeiten des Künstlers, außerdem Galerie, Untergeschoss, Werkstatt, einen Raum für optische Effekte, Büroraum und Sekretariat und ist damit eine Mischung aus Architektenbüro und Laboratorium.<sup>18</sup> Ausgehend von einer Grundidee entsteht hier eine Vielzahl an Einzelwerken aus der Synthese unterschiedlichster Haltungen und Perspektiven in einem offenen Prozess, d. h. ohne Vorgabe einer spezifischen Richtung.<sup>19</sup> Inzwischen umfasst das Studio in Berlin ein Kernteam von etwa 70 Mitarbeitern, bestehend aus Handwerkern und (technischem) Fachpersonal, Architekten, Künstlern, Archivaren sowie Kunsthistorikern, Köchen und Verwaltungspersonal.<sup>20</sup> „They work with Eliasson to experiment, develop, produce, and install artworks, projects, and exhibitions, as well as archiving, communicating and contextualising his work.“<sup>21</sup> Aus dem unscheinbaren Labor für ästhetische Experimente oder auch experimentelle Ästhetik wurde, wie Niklas Maak im Feuilleton der *Frankfurter Allgemeinen* leicht ironisch bemerkt, „Eliassons Heavy Industries, ein [...] Großunternehmen für optische Effekte und Naturüberbietungen aller Art“<sup>22</sup>. An dieser Entwicklung lässt sich zugleich ein scheinbarer Wandel in den Werken Eliassons ablesen, der teilweise kritisch betrachtet wird: Der Künstler, der in seiner Anfangszeit – den neunziger Jahren – mit „verblüffend simplen und effektvollen optischen Tricks“<sup>23</sup> auf sich aufmerksam machte, hat Karriere gemacht und dabei augenscheinlich einen

---

<sup>17</sup> Vgl. Anon., „Olafur Eliasson. Biografie“, [http://www.whoswho.de/templ/te\\_bio.php?RID=1&PID=3144](http://www.whoswho.de/templ/te_bio.php?RID=1&PID=3144), Zugriff: 19.04.2013.

<sup>18</sup> Vgl. Eliasson/Urprung, *Studio Olafur Eliasson*, S. 20.

<sup>19</sup> Vgl. ebd., S. 31.

<sup>20</sup> Vgl. [www.olafureliasson.net/studio.html](http://www.olafureliasson.net/studio.html), Zugriff: 19.03.2013.

<sup>21</sup> Ebd.

<sup>22</sup> Niklas Maak, „Olafur Eliasson. Diese Kunst geht ins Auge“, *Frankfurter Allgemeine (Feuilleton)*, 28.04.2010; <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/olafur-eliasson-in-berlin-diese-kunst-geht-ins-auge-1971317.html>, Zugriff: 18.04.2013.

<sup>23</sup> Ebd.

Hang zum Monumentalen entdeckt, so jedenfalls in einem weiteren Artikel der *Frankfurter Allgemeinen* 2008 zu lesen:

„Eliassons Kunst sprengt die Grenzen bisheriger Superlative. Eliasson wird nicht nur von zahlreichen Medien als ‚bedeutendster Künstler der Gegenwart‘ gefeiert, er ist auch längst zum Liebling von Reiseveranstaltern, Spekulanten und Konzernen wie BMW oder Vuitton geworden. Und irgendwann stellt sich dann doch die Frage: Geht das? Gibt es einen Punkt, wo es umschlägt?“<sup>24</sup>

Abgesehen von dem im Zitat wohl mit angesprochenen Konsumgedanken, der die Kunst in Abhängigkeit großer Konzerne stellt und so zur Ware macht, werfen die Autoren dieses Artikels den jüngeren Projekten des Künstlers einen zu großen Ehrgeiz und eine zu starke Akzentuierung der Technik vor, die als Folge dessen nicht mehr länger der Kunst diene, sondern mehr der Selbstdarstellung. Sie umschreiben Eliassons Werdegang vom inspirierten Künstler zum ehrgeizigen Ingenieur.<sup>25</sup> Nicht nur das: Abgesehen davon ist es ein Faktum, dass Eliasson ausgehend von der individuellen Einzelidee sein Konzept um das der Gruppendynamik und Teamarbeit erweitert hat. Er selbst äußert sich wie folgt dazu: „We’re quite a distinct group. I try to push the process a lot in the beginning and a lot in the end. But in between we go through various stages. It’s very different from project to project [...]. Some people come in [...] to just do one thing. [...] I’m just trying to connect people.“<sup>26</sup> 2009 nimmt er einen Lehrauftrag an der Universität der Künste in Berlin an und erhält eine Professur.<sup>27</sup> In Folge dessen erweitert er sein Studio um einen neuen Bereich: „[T]he Institut für Raumexperimente (Institute for Spatial Experiments) [...] investigates new approaches to arts education on a university level. The research project [...] runs for five years until spring 2014.“<sup>28</sup>

Olafur Eliasson ist ganz oben angekommen. Er ist in der heutigen Zeit ein gefragter Künstler, so gefragt, dass er viele Anfragen – auch wenn diese sein Interesse wecken – von vornherein ablehnt, wie er selbst zugibt: „I can’t even handle five percent of the inquiries. In the past, I just turned down offers I didn’t like, but today time constraints even prevent me from agreeing to proposals that interest me deeply.“<sup>29</sup> Doch mag die rege Nachfrage nach seiner Person und vor allem seinen Kunstwerken und speziell

---

<sup>24</sup> Niklas Maak/Julia Voss, „Kunst der Superlative. Die Technik und die Leere“, *Frankfurter Allgemeine (Feuilleton)*, 25.06.2008; [www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/kunst-der-superlative-die-technik-und-die-leere-1550839.html](http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/kunst-der-superlative-die-technik-und-die-leere-1550839.html), Zugriff: 18.04.2013.

<sup>25</sup> Vgl. ebd.

<sup>26</sup> Chris Gilbert, „Olafur Eliasson“, *Bomb. Art and Culture* 88/Summer 2004 (Art); <http://bombsite.com/issues/88/articles/2651>, Zugriff: 18.04.2013.

<sup>27</sup> Vgl. ebd.

<sup>28</sup> [www.olafureliasson.net/studio.html](http://www.olafureliasson.net/studio.html).

<sup>29</sup> Anon., „SPIEGEL Interview With Danish Artist Olafur Eliasson. ‘Museums Are Too Elitist’“, *SpiegelOnline*, 25.04.2008; <http://www.spiegel.de/international/world/spiegel-interview-with-danish-artist-olafur-eliasson-museums-are-too-elitist-a-549819.html>, Zugriff: 18.04.2013.

-installationen zu einer Veränderung in seiner Kunst beigetragen haben. Von einfach umzusetzenden Ideen, die dennoch ihren Reiz in der Ausführung und beabsichtigten Wirkung bergen, bis hin zu den nicht nur technisch, sondern auch hinsichtlich der Mitarbeiter(zahlen) aufwendigen Großprojekten Eliassons, ist die Spannweite beträchtlich. Ob man allerdings diese beiden Entwicklungsbereiche zeitlich konkret voneinander trennen kann, ist fraglich, da sich auch in den letzten Jahren das Œuvre des Künstlers weiterhin als vielgestaltig erwiesen hat.<sup>30</sup> Dennoch ist sicherlich ein Sprung von der technisch raffinierten Einfachheit zu einer zunehmenden Inszenierung und Monumentalisierung der Technik zu bemerken, der sich zum einen durch das wachsende öffentliche Interesse, zum anderen durch die ebenfalls wachsenden finanziellen Mittel begründen ließe. Je mehr Möglichkeiten sich dem experimentierfreudigen Künstler bieten, umso mehr lassen sich die Grenzen des experimentellen Bereiches ausloten und ausweiten.

Olafur Eliassons Versprechen und gleichzeitig Aussagegehalt seiner Kunst scheinen derweil simpel: „Es braucht wenig, um alles zu ändern. Dieses Wenige wurde allerdings immer mehr“<sup>31</sup>, befindet auch Maak. Diese Aussage verweist einmal mehr auf den angesprochenen schmalen Grat zwischen Autonomie der Werke und deren Einverleibung in das Kunstsystem, auf dem sich der Künstler bewegt.

Gibt es nun den einen Punkt, wie oben zitiert, wo die Kunst umschlägt? „Skeptiker bemängelten das Esoterische [...] und meinten, bei Eliasson Züge des Bill-Viola-Syndroms festzustellen – ein interessanter Künstler bekommt viel Geld in die Hände und produziert daraufhin leider nur noch aufwendigen Kitsch.“<sup>32</sup> Fakt ist jedoch, egal wie man die Entwicklung des Künstlers bewertet, dass dennoch oder gerade deswegen nicht nur massenweise Besucher, „Schaulustige“ und Zufallszuseher, die Kunst Olafur Eliassons bestaunen, sondern gerade auch der Kunstmarkt in Form weltweiter Museen, Ausstellungshäuser und Verleger nach immer neuen Kunstwerken des beliebten und bekannten Künstlers lechzt. Bekannte Namen gelten als Aushängeschild einer Ausstellung, ziehen wiederum Publikum an und umgekehrt: Wo viel Publikum ist, wird gezeigt, was die Menge und den Einzelnen thematisch fasziniert. So kann ein Künstler in diesem Zusammenhang ungewollt und doch bewusst im Kitschklichee landen, da er in einer ständigen Abhängigkeit vom System der Kunstvermittlung steht. Auf dieses Thema wird im zweiten Teil der Arbeit über die Vermittlung und Archivierung performativer Prozesse noch kurz eingegangen werden, da es für die Rezeption zeitgenössischer Kunst eine ausschlaggebende Rolle spielt.

---

<sup>30</sup> Siehe <http://www.olafureliasson.net/works.html>, Zugriff: 19.04.2013.

<sup>31</sup> Maak, „Olafur Eliasson. Diese Kunst geht ins Auge“, 2010.

<sup>32</sup> Ebd.

So sollte im Hinblick darauf nicht ausschließlich dem Künstler ein Vorwurf gemacht werden, wenn er die ihm zur Verfügung stehenden Mittel ambitioniert und teilweise massenwirksam in die Waagschale wirft, sondern auch die Kunstmaschinerie in ihrer Wirksamkeit und Beeinflussbarkeit als solche hinterfragt werden.

### **2.1.2. Über dessen Kunst**

Bevor näher auf die Sichtweise Eliassons bezüglich seiner Kunst eingegangen wird und darauf, ob – verbunden mit dem festgestellten Wandel innerhalb seines Œuvres – ein Perspektiv- oder gar Paradigmenwechsel stattgefunden haben könnte, soll ein kleiner Überblick über Eliassons Kunst im Allgemeinen und einige spezifische Kunstinstallationen das Verständnis und den Einstieg in diese Arbeit und die folgende Argumentation erleichtern. Das ermöglicht einen Gesamteindruck der Umsetzung, des Ablaufs und Wirksamkeit der Kunst. Die im weiteren Verlauf vorgestellten Werke wurden gezielt ausgewählt, um sowohl einen zeitlichen Bogen über das Gesamtwerk des Künstlers von dessen Anfängen bis in die Gegenwart zu schlagen, als auch beispielhaft jene unterschiedlichen Felder seiner Kunst zu beleuchten, die für den Performance-Begriff im weiteren Verlauf insbesondere mit Fokus auf ephemere Prozesse eine Rolle spielen werden. Dementsprechend wird in Kapitel 2.3. argumentiert werden.

#### **2.1.2.1. Kunst und Technik**

Schon zu Beginn seiner Künstlerlaufbahn zeigte sich, was für Eliassons Kunst charakteristisch werden sollte: „Sie setzt auf Verblüffung, Überwältigung und auf ein Erstaunen, das den normalen Gang der Dinge im öffentlichen Raum aushebelt, um zu sehen, was dann mit ihm passiert. [...] Und sie ist für jedermann zugänglich.“<sup>33</sup> Das Spektrum seiner Kunst reicht dabei, wie oben schon erläutert, von diskreten Eingriffen über raumfüllende Installationen bis hin zu gewaltigen, museumsgestaltenden Gesamtwerken, die „technische“ bzw. (im)materielle Bestandteile umfassen. Nebel, Licht, Eis und Erde, aber auch Stahl, Plastik und Glas sind Beispiele dafür und “as heterogeneous as the structures themselves, though the work shares a central function: fostering an engagement with the environment simultaneously with reflection on that engagement.”<sup>34</sup> Der Betrachter tritt so scheinbar automatisch in eine Wechselwirkung mit seiner **Umwelt** ein und kann nicht nur über diese in ihrer Erfahrungs- und Wahrnehmbarkeit, sondern gleichzeitig den Akt der Wahrnehmung selbst

---

<sup>33</sup> Maak, „Olafur Eliasson. Diese Kunst geht ins Auge“, 2010.

<sup>34</sup> Gilbert, „Olafur Eliasson“, Zugriff: 18.04.2013.

reflektieren. Der subjektive Blick ist erwünscht. Eine Wirkung, die vom Künstler bewusst beabsichtigt ist und herbeigeführt wird. Dazu, vor allem auch mit Blick auf den transitorischen Charakter der Rezeption, später mehr.

Zurück zu den Anfängen von Eliassons Künstlerkarriere. Über eines seiner ersten Projekte weiß der Künstler Folgendes zu berichten:

„One of the first things I did was simply project a window with a slide projector onto the wall, as if the sun were shining through my atelier. It was in art school, and the window appeared on the wall as if the sun were sitting low. Of course, my atelier was facing north, so there was never sun coming in, which thought was funny.“<sup>35</sup>

Die Entmaterialisierung der Objekte sollte jene Anfangszeit der Kunst Eliassons bestimmen. Selbst situative vergängliche Momente, also auch nur ein Regenbogen, Nebel oder Licht wurden so zu Kunstwerken und können es – gerade auch in der zeitgenössischen Kunstlandschaft – werden. So besteht eine 1993 entstandene Arbeit mit dem Titel *Beauty* lediglich aus von der Decke versprühtem Nebel, in dem sich das Licht eines aufgestellten Scheinwerfers bricht und einen Regenbogen entstehen lässt.<sup>36</sup> Noch genügsamer gestaltete sich das zwei Jahre später entstandene Werk *Suney*, das schlicht und einfach aus einer gelben transparenten Plastikfolie bestand, die eine Galerie in zwei verschiedenen große Bereiche teilte, so dass die Besucher zwar nicht von der einen auf die andere Seite gelangen konnten, dafür aber die jeweils gegenüber liegende Seite in ein sonniges gelbes Licht getaucht sahen.<sup>37</sup> Eine triviale Idee mit einer vergleichbar großen Wirkung auf die Wahrnehmung der Besucher. Einen unangekündigten Eingriff in die Natur realisierte Eliasson ab 1998 (bis 2001) in sechs verschiedenen Ländern der Welt bzw. deren Hauptstädten. Mit dem wasserlöslichen, umweltverträglichen Farbstoff Uranin färbte er Flüsse im ländlichen und städtischen Räumen leuchtend grün ein. Da die Farbe der Strömung folgte, wurden die radikal veränderte Erscheinung der Flüsse Kilometer um Kilometer weitergetragen. Je nach Ort fielen die Reaktionen auf die *Green River*-Aktion höchst unterschiedlich aus – von Entsetzen oder Erstaunen bis hin zur Gleichgültigkeit.<sup>38</sup> Nur ein Jahr später sollte eine leuchtend gelbe Wellblechscheibe für Aufmerksamkeit sorgen. In Utrecht wunderten sich die Menschen doch sehr, „als sie die Sonne auf der verkehrten Horizontseite untergehen sahen; sie versank als gelber Kreis hinter den Bäumen – bis der Künstler sie wieder abholte: eine knapp vier [Anmerk. der Autorin: Falsche Angabe, korrekt ist

---

<sup>35</sup> Gilbert, „Olafur Eliasson“, Zugriff: 18.04.2013.

<sup>36</sup> Vgl. Eliasson/Ursprung, *Studio Olafur Eliasson*, S. 330f.

<sup>37</sup> Vgl. ebd., S. 447.

<sup>38</sup> Vgl. ebd., S. 259.

vierzig!] Meter messende Scheibe. Der Trick war überraschend einfach.“<sup>39</sup> Man glaubte damals im wahrsten Sinne des Wortes einen *Double Sunset* zu beobachten.

Obwohl Eliassons Kunst überraschte, neue Themenfelder zu eröffnen schien und sich somit in der Bildenden Kunst abseits vom Althergebrachten positionierte: Eliasson selbst ordnet seine künstlerischen Anfänge rückblickend dem Mainstream und nicht der künstlerischen Avantgarde zu.<sup>40</sup> Das mag sich mit der Überwindung des Postmodernismus geändert haben, die Eliasson u. a. mit „a new kind of relativity into our understandings of space“<sup>41</sup> nicht nur in der Bildenden Kunst gleichsetzt. Die damit verbundenen wieder erstarkten Begriffe der Immaterialität und des Ephemeren bilden für ihn den Ausgangspunkt einer stringenten Richtung in seinem (weiteren) Œuvre ab Mitte der 1990er Jahre. Zu diesem lassen sich u. a. die gerade beschriebenen Arbeiten *Double Sunset* und *Green River* zählen, die – zeitlich begrenzt – Sehgewohnheiten, das gewohnte Bild durchbrechen und so Irritationen setzten. Wahrnehmungspsychologie und alle möglichen Formen empirischer und räumlicher Bedingungen rücken dann auch in den Fokus seiner künstlerischen Unternehmungen.<sup>42</sup> Diese Stoßrichtung seiner Kunstwerke verbindet Eliasson mit vielen seiner Zeitgenossen, die – ebenso wie er selbst – den traditionellen Begriff von Kunst links liegen lassen, um sich dem ephemeren Feld der visuellen und atmosphärischen Artikulation der menschlichen Umwelt und der Wechselwirkung zwischen dem Betrachter und dieser zu widmen.<sup>43</sup> So werden die transitorische Kraft skulptural-installativer Werke, die sich als stattfindende Prozesse dem Performance-Begriff zuordnen lassen, sowie der performative Gehalt des Betrachtungsvorganges an sich als Fixpunkte dieser Arbeit u. a. im zweiten Abschnitt behandelt werden.

### **2.1.2.2. Natur und Materialien**

„The art takes as their subjects materials from everywhat and everywhere.“<sup>44</sup> Diese Aussage Richard Schechners bezieht sich ursprünglich auf die Formenvielfalt der performativen Phänomene, lässt sich aber in ihrem Aussagegehalt ebenso auf die Kunst Eliassons übertragen. Dessen verwendete Materialien sind vielfältig, entstammen oft auch der Natur und hin und wieder entlegenen Orten, wie z. B. die ausgestellten Gletschereisblöcke der Installation *Your waste of time* von 2006.<sup>45</sup>

---

<sup>39</sup> Maak/ Voss, „Kunst der Superlative. Die Technik und die Leere“, Zugriff: 18.04.2013.

<sup>40</sup> Vgl. Gilbert, „Olafur Eliasson“, Zugriff: 18.04.2013.

<sup>41</sup> Ebd.

<sup>42</sup> Vgl. ebd.

<sup>43</sup> Vgl. Eliasson/Ursprung, *Studio Olafur Eliasson*, S. 31.

<sup>44</sup> Schechner, *Performance studies. An introduction*, S. 31.

<sup>45</sup> Vgl. Eliasson/Ursprung, *Studio Olafur Eliasson*, S. 124f.

Der Künstler selbst stellt auf der ganzen Welt aus, hinterlässt also großräumig Spuren. Hierzu bedient er sich nicht nur verschiedenster Materialien, sondern greift im Laufe seiner künstlerischen Entwicklung immer mehr auf eine avantgardistisch anmutende Methode zurück: die Materialkonfrontation, von Monika Wagner wie folgt beschrieben:

„Während einerseits Naturspolien aus formstabilen Materialien im Zuge des Stadtdesigns in Nachfolge der Avantgardekünste Einzug in die Cities halten, transportieren auf der anderen Seite Künstler High-Tech in die entlegensten Gebiete. Sie markieren Bedingungen, unter denen Natur als historische überhaupt wahrnehmbar wird.“<sup>46</sup>

Eliasson interessiert diese Wechselwirkung zwischen Kunst und Natur bzw. Künstlichkeit und Natur. Viele seiner Werke bestehen entweder aus Naturmaterialien und setzen auf deren Wirkung in einer entsprechenden (z. B. urbanen, musealen oder gar natürlichen) Umgebung, oder aber künstliche Stoffe werden zur Natur in Kontrast gesetzt. Dabei spielen technische Eingriffe eine wichtige Rolle. Materialien scheinen für die Kunst eine ganz andere Bedeutung gewonnen zu haben als vergleichsweise im 20. Jahrhundert.

„Heute, in einer Zeit, in der das Landschaftsbild jede Verheißungskraft eingebüßt hat, kehrt Natur in authentischen Stoffen wieder. Nicht die Darstellung durch andere Substanzen, sondern das Material selbst scheint nötig zu sein, ist doch den Repräsentationen nicht mehr zu trauen, jedenfalls dann nicht, wenn es um Natur geht. Vielmehr will man sich des Fortlebens des elementaren Stoffes, seiner ‚Reinheit‘, am authentischen Material zumindest optisch versichern.“<sup>47</sup>

Die Natur bzw. die Natürlichkeit nimmt bei Eliasson eine wichtige Position ein. Zum einen mag das an der überwältigenden Wirkung von Naturphänomenen liegen, so dass sich diese als reproduzierte Erscheinungen für die künstlerische Gestaltung anbieten. Zum anderen bergen künstliche Eingriffe in die Natur, das Versetzen natürlicher Phänomene in öffentliche (Kunst-)Räume und das damit einhergehende kritische Hinterfragen der Wechselwirkung viel Potential.

### **2.1.2.3. Zeit und Raum**

Zeit und Raum stellen für die Kunst Eliassons, die Kunst im Allgemeinen und das menschliche Dasein grundlegende Komponenten dar. Alles, was geschieht, hat eine Dauer und findet in einer räumlichen Umgebung statt. Der Mensch selbst kann sich erst auf Grund dieser beiden Begriffe definieren. Genauso ist das Performative unweigerlich mit Zeit und Raum verbunden, weshalb diese im Weiteren eine zentrale

---

<sup>46</sup> Monika Wagner, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München: C.H. Beck 2002, S. 167.

<sup>47</sup> Ebd., S. 140.

Rolle für die Begründung eines ephemeren Werkbegriffs spielen werden.

Olafur Eliasson hat eine klare Raumtheorie: Er geht von der theoretischen Topologie Euklids (Höhe, Länge, Breite) aus, die er jedoch um den grundlegenden zeitlichen Aspekt von Objekten und Räumen, sowie um die (individuelle) Perspektivwahl erweitert, was wiederum eine mögliche oder sogar verbindliche Individualisierung und Prozessualisierung der Raumwahrnehmung zur Folge hat:<sup>48</sup> „We should call our relationship with space one of co-production: when someone walks down a street she co-produces the spatiality of the street and is simultaneously co-produced by it.“<sup>49</sup> Der sich in einem Raum bzw. in einer Umgebung befindliche Betrachter gestaltet also nicht nur den Raum in seiner Anwesenheit mit, sondern lässt durch diese den spezifischen Raum im Augenblick der Wahrnehmung quasi erst entstehen, wird also im wahrsten Sinne des Wortes zum Koproduzenten (s)eines subjektiv erfahrbaren Raumes, der als solcher variabel erscheint. *Subjektiv* heißt in diesem Fall nicht, dass derselbe Raum jedem in einer komplett anderen Erscheinung vor Augen tritt. Aber er kann durchaus für jeden unterschiedlich erfahrbar (gemacht) werden, indem er sich immer aus einem Beziehungsgefüge, der Wahrnehmung und einer dementsprechenden Formenvielfalt heraus konstruiert. „Space, in other words, is a concrete abstraction with material consequences.“<sup>50</sup> Bewusst verortet Eliasson seine Kunst in **öffentlichen** Räumen – was für einen allgemeinen Kunstbegriff wichtig erscheint – und lädt so zu deren größtmöglicher individuellen und kollektiven Betrachtung ein. Sie orientiert sich dabei nicht an den architektonischen Grenzen von Ausstellungshäusern, sondern sucht grenzübergreifende Zusammenhänge, um als Teil einer Gesamtheit wirksam zu werden. Eine derartige Zielsetzung scheint der Globalisierung der „modernen“ Welt zu entsprechen, aber:

„Neben der Räumlichkeit ist auch die Zeitlichkeit im Sog der Globalisierung einer ständigen Umwertung unterworfen. [...] Eliasson interessiert sich als Künstler für die Reflexion dieser veränderten zeitlichen Wahrnehmung [...]. Gerade indem seine Kunstwerke scheinbar natürliche Zyklen – etwa den Tagesablauf – [...] dekonstruieren, zeugen sie davon, dass unser Verhältnis zur Zeit ebenso wie unser Verhältnis zum Raum kontingent, kulturell bedingt und stets neu verhandelbar ist.“<sup>51</sup>

---

<sup>48</sup> Vgl. Olafur Eliasson, „Your Engagement has consequences“, in: *Experiment Marathon: Serpentine Gallery*, Hg. Emma Ridgway, Reykjavik: Reykjavik Art Museum 2009, S. 18-21, [http://olafureliasson.net/publications/download\\_texts/Your\\_engagement\\_has\\_consequences.pdf](http://olafureliasson.net/publications/download_texts/Your_engagement_has_consequences.pdf), Zugriff: 19.04.2013, S. 2f.

<sup>49</sup> Ebd., S. 2.

<sup>50</sup> Eve Blau, „The Third Project“, in: *Olafur Eliasson: Your Chance Encounter* (Ausstellungskatalog), Hg. Olafur Eliasson/Andreas Koch/Caroline Eggel, Baden: Lars Müller Publishers/ Kanazawa: 21st Century Museum of Contemporary Art 2010, o. S., [http://olafureliasson.net/publications/download\\_texts/The-Third-Project.pdf](http://olafureliasson.net/publications/download_texts/The-Third-Project.pdf), Zugriff: 19.04.2013, S. 3.

<sup>51</sup> Eliasson/Ursprung, *Studio Olafur Eliasson*, S. 31.

So legt Eliasson bei seinen Kunstwerken keinen Wert darauf, einen linearen Prozess darzustellen. Vielmehr geht es ihm um das Herstellen bestimmter Zustände und, im Sinne dieser Arbeit, prozessualer Abläufe verbunden mit spezifischen Raumkonzeptionen – es geht also um die Phänomenologie seiner Installationen:

„Sein Konzept der Zeitlichkeit widersetzt sich dem für die moderne Kultur maßgeblichen [...] Konzept der Periodisierung sowie der Fixierung auf Anfang und Ende. Es zeigt langsame Veränderungen der Phänomene, fließende Übergänge und macht uns auf unseren eigenen Umgang mit der Zeitlichkeit aufmerksam.“<sup>52</sup>

Der temporäre Aspekt der Kunstwerke ist für das Œuvre Eliassons mitunter Ausschlaggebend und stellt für den Künstler selbst einen wichtigen Ansatzpunkt zum Verständnis seiner Werke dar. Er besteht auf den zeitlichen und prozessualen Charakter von (Kunst-)Räumen, von dem er auch das „Jetzt“ als ein zeitliches Ereignis, eine Aktivität im Gegensatz zum zeitlosen Augenblick setzt. Der entscheidende Punkt dabei ist, dass Eliasson das „Jetzt“ nur als kontextuell abhängiges begreift, als Teil ein und derselben räumlichen und zeitlichen Sequenz.<sup>53</sup> So kann die individuelle Perspektive des Einzelnen nicht als neutral gelten, was die objektive Erfahrung eines Kunstwerkes zu einer relativierbaren macht. Dazu der Künstler selbst: „Kunst hat die wunderbare Fähigkeit, mit einem vermittelten ‚Jetzt‘ leben zu können, einem ‚Jetzt‘, das durch einen spezifischen Filter oder aus einer ganz bestimmten Perspektive wahrgenommen wird; übrigens glaube ich nicht an nichtvermittelte ‚Jetzts‘.“<sup>54</sup> Dieses „Jetzt“ wird vor allem im zweiten Hauptteil dieser Arbeit von Bedeutung sein, wenn es darum geht, ob es „den“ einen Augenblick in performativen Prozessen gibt, der eben jene ausmacht und – wenn ja – inwiefern dieses „Jetzt“ dann archiviert werden kann. Das hängt wiederum mit Realitätswahrnehmung und der kritischen Auseinandersetzung mit der Wahrnehmung selbst zusammen – ein Themenbereich, der für die Kunst Eliassons eine entscheidende Rolle spielt.

#### **2.1.2.4. Wahrnehmung und Realität**

Seit Mitte der 1990er Jahre, wie in der Biografie des Künstlers vermerkt, interessiert sich Eliasson für Aspekte der menschlichen Wahrnehmung und der damit einhergehenden Realität, die von da an zu zentralen Fragestellungen seiner Kunst avancieren. „Reality [...] is really depending very much on the way you see things“<sup>55</sup>, konstatiert Olafur Eliasson und knüpft damit die Frage nach einer objektiven bzw.

---

<sup>52</sup> Eliasson/Ursprung, *Studio Olafur Eliasson*, S. 31.

<sup>53</sup> Vgl. ebd., S. 288.

<sup>54</sup> Ebd.

<sup>55</sup> *Olafur Eliasson - Space is Process*, DVD, ab 15:30.

untrüglichen Wirklichkeit an die stets subjektiven Wahrnehmungsbedingungen im Sinne eines „[c]oproducing what you are seeing and making some sense“.<sup>56</sup> Zugleich sieht er aber Wahrnehmung und die daraus resultierende Erfahrung als kulturelle Konstruiertheit.<sup>57</sup> Stellt man sich diese zwei Wahrnehmungsmodelle – das individuelle und das kulturell konstruierte – als Schablonen vor, so kann sich theoretisch in Kombination für jeden einzelnen (Inter-)Agierenden ein anderes Zerrbild der Realität ergeben. Dabei steht die Wahrnehmung durch kulturelle Konstruiertheit für die mögliche Kollektivbetrachtung einer Sache oder eines Ereignisses auf Grund desselben kulturellen Hintergrundes, über die dann das Raster der Wahrnehmung vieler Einzelansichten gelegt werden könnte. Das Endergebnis kann folglich zwischen den Einzelpersonen in großem Maße variieren. Genau daraus schöpft Olafur Eliasson die Spannung seiner Kunst: „I am interested in the potential inherent in giving the individual subject this dimensionality as a sort of tool that can relativise the other dimensions upon which our conception of space is based.“<sup>58</sup> Ein Raum kann so für jeden Besucher zu einem – im wahrsten Sinne des Wortes – *einzigartigen* Ereignis werden. Dabei geht es dem Künstler aber nicht nur um die nähere Betrachtung der individuellen Sichtweise auf etwas, sondern vor allem um die Mechanismen und Bedingungen, die zur Entstehung von Identität beitragen.<sup>59</sup> Um auf Eliassons obiges Beispiel von der Straße als Umgebungsraum zurückzukommen: „What I am aiming at is to try to isolate the negotiation or engagement; that is, neither to look at the person nor the street, but instead at the in-between.“<sup>60</sup> Einmal mehr stellt er die Wahrnehmungserfahrung in den Mittelpunkt, wenn – anstatt Betrachter oder Raum als konkreten Untersuchungsgegenstand heran-zuziehen – der sensitive Vorgang an sich im Sinne des oben angesprochenen „Jetzt“ gewählt wird. Hier erhebt Eliassons Kunst keinen Anspruch auf eine generalisierte Version, sondern gesteht jedem Betrachter eine von der Perspektive der anderen differente Erfahrung zu, die sich auf Grund vielfältiger kontextueller Bezüge heraus-bilden kann. Diese Vorstellung erhebt er zum Paradigma seiner Kunst: „When pre-serving the freedom of each person to experience something that may differ from experiences of others, art will be able to have significant impact on both the individual and on society.“<sup>61</sup>

Kurz gefasst entzieht also der Künstler den Begriffen der Wahrnehmung und der Realität ihr Fundament, d. h. er hinterfragt deren generalisierte Auslegung als authentische Informationslieferanten bzw. Informationsgeber. Im Zuge dessen unterscheidet

---

<sup>56</sup> Olafur Eliasson - *Space is Process*, DVD, ab 15:50.

<sup>57</sup> Vgl. Eliasson, „Your Engagement has consequences“, Zugriff: 19.04.2013, S. 2.

<sup>58</sup> Ebd., S. 3.

<sup>59</sup> Vgl. ebd.

<sup>60</sup> Ebd.

<sup>61</sup> Ebd., S. 4.

Eliasson in seiner Kunst nicht zwischen Natürlichem und Gemachtem, sondern führt beide Charakteristika sogar gerne zusammen, lässt sie aufeinander prallen und sich überschneiden, wie z. B. im *Double Sunset*, als echte und Wellblech-sonne aufeinander treffen. Und wenn das fehlbare Auge des Betrachters mitspielt, kann Illusion zu Realität werden und umgekehrt. Das führt zu einem grundsätzlichen Unruhepotential, einer Unsicherheit im Umgang mit der scheinbaren Realität: „Was einen wie ein Naturereignis rührte, konnte jeden Moment umschlagen in die Erkenntnis, dass es künstlich war, produziert, hergestellt.“<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> Maak/ Voss, „Kunst der Superlative. Die Technik und die Leere“, Zugriff: 18.04.2013.

## **2.2. Performativität und Performance: Überblick und Abstraktion**

“Performance studies came into existence within, and as a response to, the radically changing intellectual and artistic circumstances of the last third of the twentieth century. Equipped with ever more powerful means of finding and sharing information [...] people are increasingly finding the world not a book to be read but a performance to participate in.”<sup>63</sup>

Kurz und knapp fasst Richard Schechner hier die Entstehung des neuen Forschungsbereiches der Performances zusammen. In der Einleitung wurde bereits kurz auf einzelne Fixpunkte in der Entwicklung des Performativen und der damit verbundenen Verortung in die unterschiedlichsten Bereiche eingegangen. Dabei will ich es im Rahmen dieser Arbeit belassen und keinen detaillierteren historischen Überblick dazu liefern, denn der Fokus liegt auf dem ästhetischen Phänomen der Transitorik performativer Prozesse.

Dieses Kapitel soll nun den Begriff der Performativität und der Performance konkreter fassen und nochmals gezielt in Bezug zu der Kunst Eliassons setzen. Zudem wird der verwendete Werkbegriff den ephemeren Prozessen, die in dieser Arbeit als Grundlage performativer Kunst gelten sollen, zugeordnet.

### **2.2.1. Der Performance-Begriff. Definitionen und Positionen**

Eine überblicksartige Bestimmung des Performance-Begriffs erfolgt auf Basis des *Metzler Lexikons der Literatur- und Kulturtheorie*, wodurch u. a. auch oben schon aufgeworfene Fakten nochmals prägnant zusammengefasst und in Erinnerung gerufen werden:

Der entsprechende Beitrag im Lexikon bezeichnet „Performance/Performativität“ als eben jenes interdisziplinäre Konzept, das sich seit den 1950er Jahren, vor allem aber den 1970er und 1980er Jahren zum zentralen Schlüsselbegriff entwickelt hat. Ausgehend von den beiden semantischen Hauptachsen des Begriffes – der ‚Ausführung‘ und der ‚Aufführung‘ – hat sich die Performance als mögliches Bindeglied zwischen unterschiedlichen (kulturellen) Bereichen in diesen spezifisch ausgeprägt.<sup>64</sup> Dabei haben die *performing arts*, d. h. Theater und darstellende Künste, modellbildend in andere Bereiche hineingewirkt, indem deren Fokus auf dem Aufführungscharakter, also Ereignishaftigkeit und Inszeniertheit einer Performance, liegt.<sup>65</sup> Dementsprechend setzt sich die Theaterwissenschaft mit dem für diese Arbeit wichtigen Charakteristikum

---

<sup>63</sup> Schechner, *Performance Studies. An Introduction*, S. 26f.

<sup>64</sup> Vgl. Ansgar Nünning (Hrsg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart: J. B. Metzler 2008, S. 562f.

<sup>65</sup> Vgl. ebd., S. 563.

der Aufführungspraxis, nämlich der Transitorik auseinander: Auf- und Ausführungen sind flüchtig, erscheinen als solche unwiederholbar und in diesem Sinne problematisch zu archivieren. Die *Performance Studies* per se weisen über diese Problemstellung des Theaters hinaus und beziehen alles mit ein, was „durch [...] Zurschaustellung, durch Inszeniertheit geprägt ist [...]“<sup>66</sup>. Darauf rekurriert ab den 1970ern die Avantgarde-Kunst<sup>67</sup>: „In ihrem Verwischen der Grenzen zwischen Realität und Inszenierung trifft sie, selbst wo sie auf Unmittelbarkeit und Authentizität pocht, kritisch die Bedingungen einer postmodernen Kultur der *events* und des Spektakels.“<sup>68</sup> Hier wird bereits der Bogen zur sogenannten *cultural performance* geschlagen, auf die sich u. a. auch Victor Turner und Richard Schechner beziehen.<sup>69</sup>

Dieser kurze Überblick stellt nur einen geringen Bruchteil der zur Performance aufgestellten Thesen und Theorien dar, dennoch lassen sich aus den verschiedenen Ansätzen gemeinsame Merkmale ziehen, die zu einer Neuorientierung der Literatur- und Kulturwissenschaft bezüglich des Performance-Begriffs geführt haben und diesen gleichsam charakterisieren. Einige – hinsichtlich einer Definition des Performativen in dieser Arbeit ausgewählten – Aspekte lauten im Lexikon wie folgt:

- plurimediale Aufführung statt Text;
- Inszeniertheit und Theatralisierung (gerade auch außerhalb des Theaters);
- Affinität mit Ritualen, Zeremonien und anderen Handlungsschemata;
- der Körper [...] als abstraktes Referenzsystem;
- Hervorkehren der Materialität des Mediums [...];
- Handlungsvollzug, nicht Referenz oder Darstellung [...];
- der offene Prozess, nicht das fixe Produkt;
- Verhandlungen, nicht Setzungen;
- Legitimation durch Erfolg, nicht vorgegebene transzendente Legitimation.<sup>70</sup>

Fallen Begriffe wie Aufführung, Inszeniertheit und Theatralisierung, so verweisen diese auf die scheinbare Immanenz der Betrachter für die Performance. Dass sich das Feld der Performativität wiederum als weit gesetztes darstellt, lässt sich anhand der hier aufgezählten Merkmale erahnen, da sie weniger zu einer klaren Eingrenzung der Definition führen, als ihr vielmehr vielfältige Phänomene erschließen. Zur besseren Übersicht hat Richard Schechner diese in seinen *Performance Studies* in acht konkrete, dem performativen Bereich zugehörige, situationsabhängige Kategorien eingeteilt: Alltag, Kunst, Sport und Unterhaltung, Beruf, Technik, Sex, Ritual und Spiel.<sup>71</sup> Doch auch wenn die einzelnen Bereiche einer logischen Determination folgen,

---

<sup>66</sup> Nünning (Hrsg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, S. 562f.

<sup>67</sup> Vgl. ebd.

<sup>68</sup> Ebd.

<sup>69</sup> Vgl. ebd.

<sup>70</sup> Vgl. ebd., S. 564.

<sup>71</sup> Vgl. Schechner, *Performance Studies. An Introduction*, S. 31.

gestaltet sich die Einteilung nicht immer derart klar. So stehen die von Schechner erschlossenen Kategorien oftmals in ständiger Wechselwirkung miteinander, überschneiden sich und weisen fließende Übergänge untereinander auf. Dementsprechend lässt sich auch das Œuvre Eliassons, wie schon in der Einleitung erwähnt, vor allem in den Bereichen Kunst, Alltag und Technik verorten, wobei sich die Betrachter oftmals mit einem Hybrid aus diesen drei Sparten konfrontiert sehen. Dennoch würde man bei Olafur Eliassons Kunst wohl nicht auf den ersten Blick zwingend von einer performativen Kunst sprechen, wenngleich sich sicherlich ephemere Elemente entdecken lassen. An dieser Stelle lohnt es, die Entwicklung des Performativen und deren Erscheinungen nochmals in Richard Schechners Worten zusammenzufassen:

Ausgehend von seinen Anfängen etablierte sich der Begriff der Performance-Kunst in den 1970ern in der Kunstszene als „umbrella for works that otherwise resisted categorization. The outcome is that today many events that formerly would not be thought of as art are now so designated.“<sup>72</sup> Auch wenn an dieser Definition deren generalisierender Charakter kritisch hinterfragt werden muss – ein wichtiger Punkt, den Schechner hier anspricht, ist, dass es bei Kunst und Kunstverständnis immer schon viel um Zuordnung ging und geht. Es ist Definitionssache, was der Bildenden Kunst zuzurechnen sei und was nicht. Ebenso trifft dies folglich innerhalb des designierten Kunstbereiches zu: Was Performance ist und was nicht, was als performativ konnotiert wird und was nicht, diese Zuschreibung bewegt sich oftmals auf einem schmalen Grat, wie auch Schechner bestätigt:

„Generally, the tendency over the past century has been to dissolve the boundaries separating performing from not-performing, art from not-art. At one end of the spectrum it's clear what a performance is, what an artwork is; at the other end of the spectrum no such clarity exists.“<sup>73</sup>

Nicht nur diese Aussage, sondern auch die oben aus dem *Metzler-Lexikon* angeführten Merkmale eröffnen argumentativen Interpretationsspielraum hinsichtlich der Einordnung spezifischer Kunstwerke in den performativen und damit ephemeren Bereich. Wie kann nun das Performative und die Performance im Speziellen auf die Kunst Eliassons ausgeweitet werden? Wie lässt sich diese Einordnung an konkreten Beispielen belegen? Was macht also Eliassons Kunstinstallationen zu performativ konnotierten? Diese Fragen gilt es im Weiteren zu beantworten.

Doch möchte ich mich zuvor Barbara Gronau insofern anschließen, dass ich die Abkehr vom traditionellen Werkbegriff mit gleichzeitiger Hinwendung zum Ereignis als

---

<sup>72</sup> Schechner, *Performance Studies. An Introduction*, S. 39.

<sup>73</sup> Ebd., S. 40.

prozessualer und kontingenter ästhetischer Form meiner Argumentation voraussetze,<sup>74</sup> also den Begriff des Prozesses bzw. der Prozessualität als Basis der Performance-Definition in dieser Arbeit begreife.

## 2.2.2. Der Prozess als performative Basis

### 2.2.2.1. Prozessualität

In der Einleitung wurde kurz umrissen, dass den Ausführungen in dieser Arbeit keine körperbezogene Performance zugrunde liegt. Vielmehr wird es um spezifische Kunstwerke Olafur Eliassons mit installativem oder auch skulpturalem Charakter gehen, wobei an dieser Stelle die erweiterte – und nach wie vor gültige – Definition von Skulptur als „sculpture in the expanded field“<sup>75</sup>, die von der Kunstkritikerin Rosalind Kraus geprägt wurde, relevant wird. Sie nähert sich mit dieser Erweiterung des Skulpturbegriffes dem Performativen in ähnlicher Weise an, wie es Juliane Rebentisch später vom Begriff der Installation ausgehend tut. Dementsprechend stellt Rebentisch auch die Verbindung zwischen den beiden Ansatzpunkten her:

„Tatsächlich hat die zunehmende Sensibilität für das *Zusammenspiel* von Kunst und Raum seit den sechziger Jahren [...] dazu geführt, daß man heute dort, wo Bildhauer nicht ohnehin zu Installationskünstlern geworden sind, Skulptur installativ, aus der Konstellation mit dem sie umgebenden Raum her, versteht. In diesem Sinne steht der Begriff der Installation gewissermaßen für eine selbstreflexiv gewordene Skulptur.“<sup>76</sup>

Beide Autorinnen schreiben der – im weitesten Sinne installativen – Kunst *im Raum* die Tendenz der buchstäblichen Entgrenzung in und auf ihre Umgebung hin zu.<sup>77</sup> An dieser Stelle greift Rebentisch nun den Begriff der Prozessualität auf, indem sie diese Tendenz nicht als objektive Werkeigenschaft einordnet, sondern erst durch die Prozessualität subjektiver ästhetischer Erfahrung legitimiert.<sup>78</sup> Diese, den Betrachtern neu zugewiesene, aktive Rolle führt zu einem Verständnis von Kunst, die sich als „selbst prozessual verfaßt“<sup>79</sup> erweist. So gesehen könnte man auch Rebentischs Aussage, dass Installationen „weniger Werke denn Modelle ihrer Möglichkeiten“<sup>80</sup> darstellen, zum einen in Bezug auf deren Entstehungsprozess, zum anderen auf den ephemeren Charakter eines prozessual ausgeweiteten Werkbegriffes um Skulptur und

---

<sup>74</sup> Vgl. Barbara Gronau, *Theaterinstallationen. Performative Räume bei Beuys, Boltanski und Kabakov*, Paderborn/München: Fink 2010, S. 22.

<sup>75</sup> Michael Lailach/Uta Grosenick, *Land Art*, Köln: Taschen 2007, S. 8.

<sup>76</sup> Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, S. 257.

<sup>77</sup> Vgl. ebd., S. 258.

<sup>78</sup> Vgl. ebd., S. 258.

<sup>79</sup> Ebd., S. 60.

<sup>80</sup> Vgl. ebd., S. 15.

Installation sehen. In seinem Aufsatz „Die zeitverzögerte Skulptur“ hebt Xavier Douroux nicht die räumliche Ausweitung, sondern den Faktor der Zeit als wesentlichen Handlungsträger einer Skulptur hervor, indem er bekräftigt, dass Zeit und Skulptur nicht zu trennen seien.<sup>81</sup> Mit dieser Ansicht stimmt auch Olafur Eliasson überein, wenn er bekräftigt:

„Everything is situated within a process – everything is in motion. This [...] applies [...] to our perception of a given space, here and now, and to our interaction with other people. All these relationships are evolving and they are not merely situated in the midst of their time; rather, they are of time.“<sup>82</sup>

Die weiter unten dargelegten einzelnen Beispiele aus dem Œuvre Olafur Eliassons werden das unterstreichen, denn:

„Sein Konzept der Zeitlichkeit widersetzt sich dem für die moderne Kultur maßgeblichen [...] Konzept der Periodisierung sowie der Fixierung auf Anfang und Ende. Es zeigt langsame Veränderung der Phänomene, fließende Übergänge und macht uns gerade dadurch auf unseren eigenen Umgang mit Zeitlichkeit aufmerksam.“<sup>83</sup>

Eliassons künstlerischen Arbeiten verweigern sich dementsprechend trotz möglichen Objektcharakters einer **starr**en Skulpturalität: Stattdessen vermitteln seine – im weitesten Sinne – „Installationen“ in der Kontextualisierung mit ihrer Umgebung einen Vorgang und in dem Sinne einen prozessualen Akt in der Natur oder der Natur in der Stadt. Handlung und – für diese Arbeit vor allem wichtig – der Akt bilden für Dieter Mersch als einfache Vorgänge die Grundlage von Kunst im Allgemeinen, die „sich durch Verben notieren lassen, die wiederum Ereignisse beschreiben. *Nichts anderes bedeutet Performativität. Das Performative betrifft den Vollzug, seine Zeitlichkeit, das Ereignis der Setzung.* [Anmerk. der Autorin: kursiv im Original]“<sup>84</sup> Mit dem von mir gewählten Begriff der performativen Prozesse schließe ich mich in diesem Punkt der von Dieter Mersch getroffenen Performance-Definition an.

#### 2.2.2.2. Raumprozesse

Barbara Gronau geht ebenfalls von einer Kunst als Prozess und Ereignis aus, es geht in ihrer Abhandlung speziell um performative Räume.<sup>85</sup> Wie sich auch in der Kunst Eliassons zeigt und in Aussagen des Künstlers transportiert wird, hat Raum immer auch etwas mit Materialität zu tun, mehr noch: Die Materialität ist konstitutiv für diesen.

---

<sup>81</sup> Vgl. Xavier Douroux, „Die zeitverzögerte Skulptur“, in: *White cube, black box. Werkschau Valie Export und Gordon Matta-Clark*, Hg. Sabine Breitwieser, Wien: EA-Generali Foundation 1996, S. 59-74, S. 60.

<sup>82</sup> Eliasson, „Your Engagement has consequences, Zugriff: 19.04.2013.

<sup>83</sup> Eliasson/Ursprung, *Studio Olafur Eliasson*, S. 31.

<sup>84</sup> Dieter Mersch, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 217.

<sup>85</sup> Vgl. Gronau, *Theaterinstallationen*, S. 21ff.

Hier kommt ein materialästhetischer Ansatz zum Tragen. Das mag auch an dem veränderten Verständnis von Materialität seit der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts liegen, welches den Stoffen nicht länger eine unumstößliche Semantik des Ewigen zuschreibt. Damit einher geht ein veränderter Umgang mit den vormals für beständig befundenen Naturmaterialien: Deren Unveränderbarkeit, Stabilität und Standfestigkeit rückt nicht nur in den Fokus der Betrachtung, sondern wird auch vehement in Frage gestellt.<sup>86</sup> In gleichem Maße muss dann auch der Raum als vormals scheinbar unveränderliche Struktur, als das Fluchtliniennetz traditioneller Kunst zu einer variablen Größe umgedacht werden. Eben diese Entwicklung setzt Gronau der mit dem *performative turn*<sup>87</sup> einsetzenden Bewegung relational gedachten Kunst im Sinne von Installationen und einem erweiterten Skulpturbegriff voraus und spricht damit gleichsam dem ästhetischen Objekt dessen Souveränität ab.<sup>88</sup>

„Im Konzept der Ortsspezifität (site specificity) – also der direkten Bezugnahme auf den Umgebungsraum – und in der Herausbildung der Installationskunst findet das Überschreiten einzelner Kunstgattungen und deren Zusammenführung zu mehrdimensionalen Wahrnehmungsformen seinen exemplarischen Ausdruck. [...] Die Besucher treten nicht nur einem Objekt gegenüber, sondern in eine Situation ein, das heißt sie erfahren sich als Bestandteil eines architektonischen, atmosphärischen und sozialen Beziehungsfeldes. Das Kunstwerk wandelt sich damit zu einem Schauplatz [...].“<sup>89</sup>

Hinsichtlich des relationalen Charakters nähert sich eine prozessual-ereignisorientierte Kunst der körperlichen Performance an, da in beiden Fällen die direkte Konfrontation von Subjekt und Objekt, von Betrachter und Ereignis – ob nun als Handlung oder verdinglichter Vorgang – und zuletzt die Koppelung von Produktions- und Rezeptionsseite auf künstlerische Prozesse elementaren Einfluss nehmen.<sup>90</sup> Diese Verbindung zwischen Wahrnehmenden und Wahrgenommenem reformiert den Raum als neutrales Gefüge zu einem spezifisch Erfahrbaren: Lage, Größe und Position des Betrachtenden kreieren Räumlichkeit.<sup>91</sup> Juliane Rebentisch bestätigt nicht nur Gronaus Argumentation, sondern treibt diese auf die Spitze, wenn sie bezüglich der Installation als Kunstform befindet, dass dieser das „Außen“ vollständig abgeht.<sup>92</sup>

---

<sup>86</sup> Vgl. Wagner, *Das Material der Kunst*, S. 169f.

<sup>87</sup> Innerhalb dieser Arbeit mag das Verständnis vom „performative turn“ als Hinwendung zu einer performativ konnotierten Kunst seit etwa den 1960er Jahren genügen. Wer sich mit dem Begriff und dessen Diskursivität näher auseinandersetzen möchte, den kann ich u. a. auf die „Ästhetik des Performativen“ von Erika Fischer-Lichte verweisen.

<sup>88</sup> Vgl. Gronau, *Theaterinstallationen*, S. 90.

<sup>89</sup> Ebd., S. 16f.

<sup>90</sup> Vgl. ebd., S. 34.

<sup>91</sup> Ebd., S. 175.

<sup>92</sup> Vgl. Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, S. 164.

### 2.2.2.3. Wahrnehmungsprozesse

Wieso das Publikum als ein partizipierendes bezeichnet werden kann, wurde oben bereits mehrfach angedeutet. Rebentisch betont die Abhängigkeit eines jeden – und vor allem prozessorientierten – Kunstwerkes von der performativen Perspektive der ästhetisch Erfahrenden und betitelt diesen Bezugspunkt mit dem seit den 1960er Jahren geprägten Schlagwort der „Betrachtereinbeziehung“.<sup>93</sup> So wird im zweiten Teil dieser Arbeit u. a. auf die Phänomenologie performativer Prozesse und den Umgang mit dieser genauer eingegangen. Dabei gestaltet sich die menschliche Wahrnehmung oftmals als Zusammenspiel von Imaginationen, Erinnerung und Reflexion, d. h. die (subjektive) Wirklichkeit entsteht erst im perzeptiven Prozess, einem dementsprechend als performativ zu definierenden Prozess.<sup>94</sup> Denn Wahrnehmung kann nicht festgeschrieben werden, sie ist individuell und greift am Betrachtungsgegenstand partiell an. Olafur Eliasson selbst lanciert in und mit seiner Kunst den Fokus auf eine Wahrnehmung, die nie statisch, sondern stets sprunghaft, wandelbar und oszillierend erscheint. Als sensibler Vorgang ist sie für jedwede Kunst substantiell, doch spielt sie gerade bei der Performance-Kunst, der das Ephemere so immanent ist, eine elementare Rolle für das Konstituieren des performativen Vorganges als solchen. Unter anderem durch die unmittelbare Rezeption der Betrachter definiert sich das stattfindende Ereignis als einmalig und quasi unwiederholbar. In diesem Sinne weiß Eliasson seine Kunstwerke in Szene und umzusetzen: Als zeitlich begrenzte, einmalig bzw. individuell erfahrbare Ereignisse – Prozesse ohne **aktive** menschliche Partizipation auf Produktionsseite, aber mit umso aktiverer Teilnahme auf Rezeptionsseite. So wird der einzelne Betrachter mit einem Geflecht aus Materialität, Gestalt und Bedeutung konfrontiert, mit dem er sich in Folge dessen auseinanderzusetzen hat.<sup>95</sup>

„Jeder ästhetische Objektbezug ist ein konstitutiv individueller. [...] Die ästhetische Verunsicherung des Zugangs des – konstitutiv einzelnen – Subjekts zum Objekt führt *im gleichen Zug* zu einer Reflexion des Subjekts auf das eigene Herstellen von Beziehung, auf die eigene Tätigkeit des ‚fortwährenden Lesens‘.“<sup>96</sup>

Installationen sind also nicht nur in einen Betrachtungsvorgang eingeschlossen, sondern verweisen gleichzeitig auf ästhetische Praxis der Rezeption selbst, wie Rebentisch feststellt. Dabei wird der Betrachter schließlich „auf die Faktizität des Materials zurückverwiesen, deren vermeintliche Evidenz sich nun aber ebenfalls als

---

<sup>93</sup> Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, S. 259.

<sup>94</sup> Vgl. Fischer-Lichte, *Performativität. Eine Einführung*, S. 110.

<sup>95</sup> Vgl. Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, S. 67.

<sup>96</sup> Ebd., S. 70f.

instabil, als von latenten Bedeutungen kontaminiert erweist.<sup>97</sup> Insofern kann an dieser Stelle von einem ablaufenden (Wahrnehmungs-)Prozess gesprochen werden, der durch die Entgrenzung ephemerer Kunstinstallationen aus einem fixen Rahmen in Gang kommt und u. a. durch die Interferenzen zwischen Semiotik, Materialität und dem Blick auf die eigene ästhetische Perspektive geprägt ist. Erika Fischer-Lichte spricht in diesem Zusammenhang von Ambivalenzen, die das Performative auszeichnen und verbindet damit gleichzeitig einen fundamentalen Zuschreibungsprozess, der den Betrachtern obliegt:

„Gerade weil performative Prozesse von Ambivalenzen gekennzeichnet sind, entscheidet die jeweilige Wahrnehmung darüber, in welcher Weise die Ambivalenz aufgehoben wird oder ob sie als solche in den Blick gerät – das heißt, ob der betreffende Prozess überhaupt als ein performativer wahrgenommen wird.“<sup>98</sup>

Mit dem subjektiven Blick des Einzelnen – „was den einen als auffällig in den Bann schlägt, an dem geht ein anderer achtlos vorüber“<sup>99</sup> – begründet Fischer-Lichte dem entsprechend die möglichen Differenzen in der Auffassung von einem prozessualen Ereignis oder Vorgang als Performance. Ebenjene Zuschreibung erklärt auch Reben-tisch – neben dem öffentlichen Raum als Präsentationsplattform und der (offiziellen) Ausschreibung eines Kunstwerkes als solchem – zur Voraussetzung eines dem Performativen entsprechenden Werkbegriffes. Die ästhetische Erfahrung stellt sich dann als Prozess wesentlich zwischen Subjekt und Objekt dar.<sup>100</sup> Zwar hängt die oben angesprochene Entgrenzung der prozessualen Kunst nun durchaus von dieser Erfahrung ab, aber:

„Umgekehrt ist die Bewegung zur Entgrenzung ein konstitutives Moment der ästhetischen Erfahrung. [...] [Die Kontextreflexivität] ist Teil einer spezifisch ästhetischen Operation der Reflexion, durch welche die Werke sich als ästhetische konstituieren, prozessual freigesetzt, allererst als Kunst entbunden werden.“<sup>101</sup>

Wenngleich dem Betrachter in der ästhetischen Zuschreibung eine durchaus wichtige Rolle zu Teil wird, so soll nochmals betont werden, dass sich derartige performative Prozesse doch deutlich von Performances unterscheiden, bei denen menschliche Akteure, d. h. Handlungen, im Mittelpunkt stehen. Zum einen ist der Künstler als Produktivkraft „nur“ Initiator prozessorientierter Performances im Sinne dieser Arbeit, zum anderen mögen die Betrachter als Rezipienten zwar konstitutiv für die Vollendung eines transitorischen Kunstwerkes als solchem sein, doch treten sie dabei nicht als

<sup>97</sup> Reben-tisch, *Ästhetik der Installation*, S. 55.

<sup>98</sup> Fischer-Lichte, *Performativität. Eine Einführung*, S. 101.

<sup>99</sup> Ebd., S. 105.

<sup>100</sup> Vgl. Reben-tisch, *Ästhetik der Installation*, S. 11f.

<sup>101</sup> Ebd., S. 258f.

faktisch handelnde in Erscheinung. Vielmehr tragen Wahrnehmungskriterien, die als solche immer wieder diskutiert werden, zur „Vollkommenheit“ einer Performance bei.

In den, auf den vorangegangenen Seiten behandelten, Begrifflichkeiten von Raum, Zeit, Wahrnehmung und Prozessualität haben sich bereits gewisse Anknüpfungspunkte zwischen jener experimentellen Kunst Eliassons aus dem Labor und dem Performance-Begriff angedeutet. Dennoch gilt es nun, argumentativ zu belegen und anhand von konkreten Beispielen zu überprüfen, unter welchen Voraussetzungen eine derartige Zuordnung von Olafur Eliasson in die Performancekunst möglich erscheint.

### **2.3. Ausweitung des Performance-Begriffes**

Das vorher schon angeführte Zitat Schechners: „The art takes as their subjects materials from everywhat and everywhere“<sup>102</sup>, bezieht sich auf die Formenvielfalt performativer Phänomene, was auf Grund der Verallgemeinerung eine entsprechende Verortung Eliassons Kunst zumindest nicht ausschließt. Das Œuvre des Künstlers kann sicherlich nicht pauschalisiert als performative Kunst bezeichnet werden, doch lassen sich – wie mehrfach erwähnt – an ausgewählten Werken performative Tendenzen und Zuweisungen vornehmen.

In diesem Zusammenhang spielt Eliassons persönliche Auslegung seiner mehr oder weniger aufwendigen Installationen auf die Wahrnehmung der Betrachter eine maßgebliche Rolle. Unter Einbezug von Wissenschaft und Technik in seinen Werken zielt der Künstler doch immer bewusst auf Sinneseindrücke und Erfahrungen bzw. Sinnlichkeit und Empfindung durch das partizipierende Publikum.<sup>103</sup> Dazu Blau: „Eliasson also prefers to identify the museum visitor as the ‘user’ rather than ‘viewer’ of the artwork. The implication is that the work has utility, instrumentality – that it does work.“<sup>104</sup> Der Autor bestätigt obige Feststellungen, dass – neben einer Reihe von Zuständen – ein Prozess in Bewegung gesetzt wird, der von Seiten der Betrachter bzw. eben Benutzer quasi die „aktive“ Teilnahme erfordert, was zu jener aktiven Verflechtung zwischen Nutzer, Werk und den immanenten Faktoren Zeit und Raum führt, die Eliasson seinerseits mit „engagement“ betitelt.<sup>105</sup>

#### **2.3.1. Ästhetik des Performativen**

Wie sich im Rahmen dieser Arbeit der Begriff der Performance bzw. Performativität verbunden mit jenem der Prozessualität und performativen Prozesse definieren lässt, wurde bereits abgehandelt. Was aber macht speziell die Ästhetik des Performativen in Übertragung auf Olafur Eliassons künstlerische Arbeiten aus?

„Performativität meint zunächst Akt, Vollzug, Setzung. Setzungen gründen nicht vorrangig in Handlungen, sondern in Ereignissen. Handlungen sind durchweg intentional bestimmt [...]. Dagegen geschehen Ereignisse nichtintentional. Unter einer ‚Ästhetik des Performativen‘ wäre entsprechend eine Ereignisästhetik zu verstehen, die nicht so sehr im Medialen, also in

---

<sup>102</sup> Schechner, *Performance studies. An introduction*, S. 31.

<sup>103</sup> Vgl. Johannes Kirschmann, „LANDSCHAFT/NATUR. Entfremdung und Rückeroberung“, in: *Orientierung in der Gegenwartskunst*, Hg. Cornelia Gockel, Seelze: Friedrich 2010, S. 12-15, S. 12.

<sup>104</sup> Blau, „The Third Project“, Zugriff: 19.04.2013, S. 3.

<sup>105</sup> Vgl. ebd.

Prozessen der Inszenierung und Darstellung wurzelt, als vielmehr in Geschehnissen, die widerfahren.“<sup>106 107</sup>

So äußert sich Dieter Mersch und relativiert mit dieser Aussage etwas die Verfügungsgewalt über das performative Geschehen, welche Olafur Eliasson in seiner Kunstprogrammatische den Betrachtern zuweist, wenn er deren Verantwortung und ergebnisoffene Rezeption seiner Kunstinstallationen hervorhebt, wie er es offensiv im Bezug auf sein Wasserfall-Projekt in New York tut.<sup>108</sup> Erika Fischer-Lichte schließt sich Mersch an, wenn sie über performative Kunst sagt: „Jeder bestimmt sie mit und läßt sich zugleich von ihr bestimmen, ohne daß ein einzelner Verfügungsgewalt über sie hätte.“<sup>109</sup> Die Performance „widerfährt“ dahingehend nicht nur dem Betrachter, auch der Künstler wird zum reinen Versuchsleiter „degradiert“, der über die Aufführung selbst keine Kontrolle mehr hat.<sup>110</sup> So gibt auch Eliasson, ins Deutsche übersetzt, zu: „Timing ... das ist etwas, das ich nicht vorprogrammieren kann. Ich kann lediglich Bedingungen schaffen, die Bewegung und Zeitlichkeit als wichtige Aspekte eines Werkes, eines Gebäudes oder einer Ausstellung deutlich werden lassen.“<sup>111</sup>

In diese Begrifflichkeit von Kunst als Untersuchungsobjekt bzw. als Versuchsanordnung passen sich Eliassons künstlerische Arbeiten „aus dem Labor“ mit ihrem oft experimentellen Charakter gut ein, wie unter dem entsprechenden Kapitel 2.1. dargelegt wurde. Dabei ist jedoch der Schritt aus dem Labor in die Außenwelt, oder übertragen – von der Idee zur Umsetzung – entscheidend: „For [...] Eliasson, the experiment does not end with the design and construction of the work. Instead, the work, as such, only fully exists once it enters the world of lived experience.“<sup>112</sup> Was diese Live-Erfahrung als Komplementierung des ephemeren Kunstwerkes ausmacht, unter welchen Einflussfaktoren sie steht und inwiefern sich die ablaufenden Prozesse vermitteln und archivieren lassen – darum wird es dann im zweiten großen Teil der Arbeit gehen. Zurück zur letztendlichen Ausweitung des Performance-Begriffes auf die Installationen Eliassons:

„Eine Ästhetik des Performativen richtet sich [...] auf solche Kunstprozesse, denen die Begriffe ‚Werk‘, ‚Produktion‘ und ‚Rezeption‘ noch nie adäquat waren [...].“<sup>113</sup>, umschreibt die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte die Erfahrbarkeit ephemerer

---

<sup>106</sup> Mersch, *Ereignis und Aura*, S. 9.

<sup>107</sup> Der Begriff der Inszenierung mag hier etwas missverständlich sein, da er u. a. von Mersch im theaterwissenschaftlichen Kontext (Aufführungsbegriff) gebraucht wird, aber auch – wie in dieser Arbeit – das bewusste Zur-Schau-Stellen einer Bedeutung von etwas, z. B. eben von Kunst, umschreiben kann.

<sup>108</sup> Siehe dazu S. 39 in dieser Arbeit.

<sup>109</sup> Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 268.

<sup>110</sup> Vgl. ebd., S. 285f.

<sup>111</sup> Eliasson/Ursprung, *Studio Olafur Eliasson*, S. 270.

<sup>112</sup> Blau, „The Third Project“, Zugriff: 19.04.2013, S. 2.

<sup>113</sup> Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 315.

Kunst. Sie hat sich eingehend mit der Ästhetik des Performativen befasst und eine ganze Reihe spezifischer Begrifflichkeiten zu dem Thema entworfen, auf deren Grundlage eine Annäherung an die innerhalb dieser Arbeit präsentierten Installationen möglich wird. Übertragen auf die prozessual interpretierte Kunst Eliassons kann so die von ihr postulierte leibliche Kopräsenz von Akteur und Betrachter<sup>114</sup> in eine Gleichzeitigkeit von Prozess und Zuschauerleistung umgedeutet werden. Was in jedem Fall bleibt, ist eben jene „Liveness“<sup>115</sup> als tragender Aspekt performativer Kunst. Für die Installation *Beauty* beispielsweise muss Eliasson den Live-Aspekt einkalkuliert haben, d. h. die Abhängigkeit von den Faktoren Dauer, Raumkonzept und „Betrachtereinbeziehung“:

„In einem abgedunkelten Raum versprüht ein mit Löchern versehener Schlauch feinen Nebel von der Decke. Ein Scheinwerfer wirft in schrägem Winkel Licht durch die Wassertropfen. Von verschiedenen Punkte aus ist – je nach Größe und Standpunkt des Betrachters – ein Regenbogen zu sehen. Nähert oder entfernt sich der Betrachter vom fallenden Wasser, nimmt die Intensität des Regenbogens zu oder ab.“<sup>116</sup>

Die Wirkung auf den Betrachter und somit die Intensität bzw. der Gehalt der ästhetischen Erfahrung hängt hier vor allem vom Standpunkt des Betrachters im Kontext mit den übrigen Faktoren ab. Die Erscheinung des Regenbogens fluktuiert dementsprechend zwischen variablen „Zuständen“. In dem Sinne ist die Materialität der Kunstinstallation genauso wenig manifest wie die „räumliche“ Struktur – bestehend aus Nebel, Licht und abgedunkelter Umgebung – oder die spezifische Stimmung, die zwischen Betrachter und Kunstwerk entstehen kann oder die der Betrachter in Konfrontation mit der Kunst wahrzunehmen vermag.

„Vor allem in der Atmosphäre wird die Flüchtigkeit von Räumlichkeit spürbar. Denn ein anderer Lichteinfall, eine andere Melodie, ein Geruch vermögen die Atmosphäre schlagartig zu verändern. Atmosphären sind *per se* flüchtig. Jeder Versuch, ihnen Dauer zu verleihen, schlägt notwendigerweise fehl.“<sup>117</sup>

So steht nicht nur die Installation *Beauty* stellvertretend für Arbeiten von Eliasson, die sich auf ihre Umgebung ausweiten oder mit dieser gar zusammenfallen, wobei sich dann Kunst und Raum als prozessualer Ablauf in einem ständigen Wandel befinden – wahrnehmungs-bedingt wie zeitlich.

Der temporale Charakter einer Performance kann sich nun als Flüchtigkeit äußern, aber eben auch als Vergänglichkeit, wobei „Vergänglichkeit“ statt im Sinne eines negativen Zerfalls oder einer Zerstörung ebenso im Hinblick auf den unausweichlichen

---

<sup>114</sup> Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 47, siehe auch S. 58-126.

<sup>115</sup> Vgl. ebd., S. 114.

<sup>116</sup> Eliasson/Ursprung, *Studio Olafur Eliasson*, S. 331.

<sup>117</sup> Fischer-Lichte, *Performativität. Eine Einführung*, S. 59.

Wandel alles Bestehenden verstanden werden sollte. Im großen zeitlichen Rahmen meine ich damit z. B. den Tagesablauf von Morgen zu Abend und Nacht und umgekehrt, sowie Veränderungen im Landschafts- oder Städtebild u. ä.; im kleinen Rahmen spreche ich von den vielen Veränderungen, die Wind, Wetter, Wachstum und Tagesereignisse mit sich bringen. Flüchtigkeit bezeichnet also den kurzen vorüberhuschenden Moment, Vergänglichkeit dagegen ist ein langlebiger Prozess und birgt viele solcher Momente, die zusammengenommen und aneinander gereiht für einen stetigen oder ständigen Wandel stehen. Vergänglichkeit möchte ich in diesem Sinne als vorübergehende Zeitlichkeit verstanden wissen. Beispielsweise war *The Weather Project*<sup>118</sup> „fast ein halbes Jahr lang zu sehen, wurde danach aber abgebaut – ein vergängliches Ereignis, keine permanente Installation, was seine Wirkung als etwas Einmaliges unterstrich.“<sup>119</sup>

Trotz ihrer Differenzen offenbaren jene beiden temporalen bzw. temporären Erscheinungen der Vergänglich- und Flüchtigkeit in der Kunst entscheidende Aspekte einer Ästhetik des Performativen, die von unterschiedlichen ephemeren Faktoren durchdrungen wird: „As objects in general are not static, neither are artworks. These exist in a manifold of instable relationships which are dependent on both the context in which they are presented, and the variety of responses by the visitor – or user, another word I use [...].“<sup>120</sup>, fasst Eliasson zusammen. Fischer-Lichte beruft sich in ihren Ausführungen diesbezüglich auf vier maßgebliche Begrifflichkeiten: Autopoiesis, Emergenz, Unvorhersehbarkeit und Unwiederholbarkeit bilden bei ihr ein Konglomerat, das die ästhetische Erfahrung ephemerer Kunstprozesse ausmacht.<sup>121</sup> Nicht nur hinsichtlich dieser Bezugspunkte ist die Wahrnehmung erneut herauszustellen, ein letztes Mal soll an dieser Stelle auf die Befähigung der Betrachter verwiesen werden, Kunst als solche zuallererst zu legitimieren. Zwar hebt sich die Kunst schon per Definition vom alltäglichen Leben ab und wird an exponierter Stelle präsentiert, die Haltung des einzelnen Betrachters ist jedoch fundamental wichtig bei der Unterscheidung zwischen Kunst und Wirklichkeit:

„Ästhetische Erfahrung kann nicht nur durch außergewöhnliche Ereignisse, sondern auch durch die Wahrnehmung des Gewöhnlichen bewirkt werden. [...] Wenn Gewöhnliches auffällig wird, Gegensätze kollabieren und die Dinge

---

<sup>118</sup> Siehe dazu S. 39 in dieser Arbeit.

<sup>119</sup> Eliasson/Urprung, *Studio Olafur Eliasson*, S. 29.

<sup>120</sup> Olafur Eliasson, „Models are real“, in: *Models: 306090 Books, Volume 11*, Hg. Emily Abruzzo/Eric Ellingsen/Jonathan D. Solomon, New York: 306090 Inc. 2007, S. 18-25, [http://olafureliasson.net/publications/download\\_texts/Your\\_engagement\\_has\\_consequences.pdf](http://olafureliasson.net/publications/download_texts/Your_engagement_has_consequences.pdf), Zugriff: 19.04.2013.

<sup>121</sup> Vgl. Fischer-Lichte, *Performativität. Eine Einführung*, Kapitel 5 und 6.

sich in ihr Gegenteil verwandeln, dann erlebt der Zuschauer die Wirklichkeit als ‚verzaubert‘.“<sup>122</sup>

Diese Verzauberung der Wirklichkeit, die Fischer-Lichte hier postuliert, wäre dann gleichzusetzen mit der Einordnung eines Prozesses in den performativen und damit künstlerischen Bereich. Dass durchaus auch das künstlerische Schaffen Olafur Eliassons dem Performance-Bereich zugerechnet werden kann, sollte bis hierhin anhand der Argumente, gezogenen Vergleiche und Querverweise klarer geworden sein. Abschließend sollen nun ausgewählte Kunstwerke Eliassons den ihnen innewohnenden Performancecharakter zusätzlich exemplarisch belegen.

Der Künstler selbst, um das noch anzumerken, zielt auch mit der Betitelung seiner Werke selbst immer wieder auf gewisse Zuschreibungen ab und lädt die Prozesse dadurch mit performativer Energie auf:

„Words are important to Eliasson. They add layers of references and complexity to the work and in doing so they condition its reception. Like actions, they have consequences. Certain tropes appear repeatedly in the titles of his works, exhibitions and books – engagement, negotiation, experience, expectation, mediation – words that convey dynamic and mutable conditions such as intentionality, process, strategy.“<sup>123</sup>

## 2.3.2. Kunstwerke im Detail

### 2.3.2.1. *Green Rivers (1998-2001)* und *Waterfalls in Manhattan (2008)*

„Der jeweilige Präsentationsraum wird durch die installative Intervention semantisch so aufgeladen, daß er sich in der ästhetischen Reflexion – und bei den besten Werken in einiger semantischer Spannung zum jeweiligen Ausstellungsort – mit dem Wissen um politische, kulturelle, soziale Kontexte auflädt, die außerhalb des Soziotops der Kunstwelt liegen.“<sup>124</sup>

Dieses Zitat kann gleichermaßen für die beiden hier beschriebenen Kunstwerke gelten. Knappe zehn Jahre liegen zwischen deren Entstehung. Das vorher schon angesprochene *Green River*-Projekt war ohne Einflussnahme irgendwelcher Institutionen über einen längeren Zeitraum verteilt, zwischen 1998 und 2001 zustande gekommen und setzte auf die Einfachheit in der Ausführung, sowie den Überraschungseffekt und die Irritationen bei den zufälligen Betrachtern.

„Aber auch wer [...] nicht Zeuge des Ereignisses war, wird schwerlich die Fotografien der giftgrün verfärbten Flüsse vergessen. Der Effekt beruht nicht zuletzt auf einer kleinen Verschiebung der Gewohnheiten, das wahrzu-

---

<sup>122</sup> Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 313f.

<sup>123</sup> Blau, „The Third Project“, Zugriff: 19.04.2013, S. 1.

<sup>124</sup> Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, S. 274.

nehmen, was einst Naturschönheit genannt wurde, und was heute unter dem Begriff Landschaft zusammengefasst wird.<sup>125</sup>

Gleichzeitig eröffnete die giftgrüne Farbe Deutungs- und Assoziationsmöglichkeiten, mag gar als Verschmutzung aufgefasst und so in einen im weitesten Sinne politisch-sozialen Kontext gestellt worden sein.<sup>126</sup> Nichtsdestotrotz war die Wahrnehmung der Betrachter immer eine ästhetische, insofern man das Kunstwerk als solches erkannte.

Anders als dieser direkte Eingriff in die Landschaft<sup>127</sup> stützen sich die später entwickelten Wasserfall-Konstruktionen Eliassons vor allem auf die Prävalenz der Technik, d. h. ihre überwältigende Wirkung.<sup>128</sup> Besonders stechen wohl jene vier Wasserfälle hervor, die 2008 im East River im New Yorker Stadtgebiet als temporäre, 30-40 Meter hohe Kunstwerke installiert wurden. Die *New York City Waterfalls* hatten sich in Zusammenarbeit mit dem *Public Art Fund* und der Stadt New York realisieren lassen.<sup>129</sup> Außerdem durch Sponsoring von Stiftungen, Unternehmen und privaten Mäzenen. Von 28 Behörden mussten Zustimmungen eingeholt werden. Die Wasserfälle wurden zu einem absoluten Großprojekt, an dem mehr als 200 Personen beteiligt gewesen sein sollen. Allein schon die Grunddaten faszinieren und werden bzw. wurden daher immer wieder explizit genannt: 110 Tage lief das Projekt, über 2000 Liter Wasser stürzten dabei in nur einer Sekunde in den East River, angesaugt von sechs Pumpen.<sup>130</sup> Entsprechend des Ausmaßes fiel die Eröffnungsrede des Künstlers euphorisch aus, hier gemäß den deutschen Untertiteln der DVD vom Englischen ins Deutsche übersetzt:

„Wasserfälle sind fantastisch. Ein unglaublich natürliches Phänomen. Wasserfälle zeigen dem Menschen, wie großzügig Raum sein kann. Wasser, wie wir wissen, fällt. Es braucht Zeit, um zu fallen. Und dieses bisschen Zeit sagt uns etwas über den Maßstab und die Entfernung nach Brooklyn, Manhattan oder der Gorevors Island. Plötzlich ist man Teil des Raumes. Man beobachtet ihn nicht von außen, man ist im Raum. Menschen in den Raum einbeziehen, das sollte eine tolle Stadt. Sie sollte einbeziehen, nicht ausschließen.“<sup>131</sup>

Der interpretatorische Aufwand ist nicht zu übersehen, wenn Natur, Zeit, Raum und

---

<sup>125</sup> Eliasson/Ursprung, *Studio Olafur Eliasson*, S. 28.

<sup>126</sup> Vgl. ebd.

<sup>127</sup> Olafur Eliasson differenziert klar zwischen den Begriffen „Natur“ und „Landschaft“: Während es für ihn eine unberührte Natur als solche per Definition nicht gibt, bestimmt er die „Landschaft“ quasi als die vom Menschen beeinflusste Natur, die immer nur kontextuell zu betrachten ist, also in einem fluktuierenden Bezugssystem steht und nicht isoliert, als „Natur“, gedacht werden kann.

Vgl. dazu, Eliasson/Ursprung, *Studio Olafur Eliasson*, S. 254.

<sup>128</sup> Vgl. Maak/Voss, „Kunst der Superlative. Die Technik und die Leere“, Zugriff: 18.04.2013.

<sup>129</sup> Vgl. Eliasson/Ursprung, *Studio Olafur Eliasson*, S. 360f.

<sup>130</sup> Vgl. Jordan Mejias, „Olafur Eliassons Wasserfälle. Dies ist euer Kunstwerk!“, *Frankfurter Allgemeine (Feuilleton)*, 27.06.2008; [www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/olafur-eliassons-wasserfaelle-dies-ist-euer-kunstwerk-1545451.html](http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/olafur-eliassons-wasserfaelle-dies-ist-euer-kunstwerk-1545451.html), Zugriff: 18.04.2013.

<sup>131</sup> Vgl. *Olafur Eliasson - Space is Process*, DVD, 1:11:00–1:12:10.

Wahrnehmung zu einer Kollektiverfahrung zusammengefasst werden.<sup>132</sup> Zugleich wird in diesem kurzen Ausschnitt noch etwas ersichtlich: Eliasson setzt fort, was er mit seinem Projekt der grün gefärbten Flüsse begonnen hat. „Green River“ hatte in der Natur, auf dem „Land“ begonnen, von dort aus gelangte die grüne Farbe strömungsbedingt in die (ausgewählten) Hauptstädte. Dieser urbane Bezug ist bei den Wasserfällen durch den Standort schon von vornherein gegeben. Das eigentliche Naturschauspiel wird mit technischen Mitteln und großem Aufwand von seinem ursprünglichen Zusammenhang abgekoppelt und mitten in den städtischen Raum, u. a. unter die Brooklyn Bridge, verpflanzt und dort temporär „aufgeführt“. Eliasson bietet Natur als urbane „Inszenierung“, wobei die großen Gerüste allerdings mitunter den natürlichen Effekt des fließenden und herunterfallenden Wassers zu überragen drohten. So musste sich „[d]er ‚unglaubliche Augenblick‘ der sich ‚magisch erhebenden‘ Wasserfälle, von dem Bloomberg [Anmerk. der Autorin: Bürgermeister der Stadt] spricht, [...] an der industriellen Nüchternheit der Gerüste messen lassen.“<sup>133</sup> Wie Jordan Mejias in der *Frankfurter Allgemeinen* befindet, müsse das alles zwar kein Makel sein. Aber der rhetorische und interpretatorische Bombast, die Inszenierung, die um die Kunstinstallation herum gemacht wurde und den Eröffnungstag prägte, reibe sich dann doch unangenehm an der Wirklichkeit. Eine Kunst, die sich allem und allen gegenüber als offen, formbar und füllbar erweisen wolle, setze vielleicht dann doch zu sehr auf solch überbordende Ansprüche, an dem ein Kunstwerk auch scheitern kann.<sup>134</sup>

Eliasson selbst scheint es „egal, ob seine Wasserfallkunst als Kunst anerkannt wird oder nicht. Die Wasserfälle, sagt er, handelten von der Öffentlichkeit, nicht von ihm: ‚Es ist euer Kunstwerk, es ist ein Teil der Stadt.‘“<sup>135</sup> Entscheidung und damit zugleich Verantwortung, was man aus der Installation machte, wurde so auf den einzelnen Betrachter übertragen. Obgleich diese Aussage provokativ klingen mag und vielleicht auch so gemeint war, so entspricht sie doch einerseits jenen oben genannten Charakteristika der Offenheit und Formbarkeit, die Eliasson für seine Kunst postuliert. Andererseits fordert die scheinbare Übertragung der Verantwortung jene spezifische Sicht auf die Installation heraus, die der Künstler als so verhandelbare Position hinstellt: nämlich, das Kunstwerk als solches zu legalisieren. Dennoch bleibt die Urheberschaft unweigerlich, automatisch und trotz aller Argumentation Eliassons beim Künstler, für den Betrachter ist aber, wie oben argumentiert, der Status einer Koautorenschaft, welche im Weiteren noch zu hinterfragen sein wird, nicht von der Hand zu weisen.

---

<sup>132</sup> Vgl. Mejias, „Olafur Eliassons Wasserfälle. Dies ist euer Kunstwerk!“, Zugriff: 18.04.2013.

<sup>133</sup> Ebd.

<sup>134</sup> Vgl. ebd.

<sup>135</sup> Ebd.

### 2.3.2.2. *The Weather Project* und *Sonne statt Regen* (2003)

“The subject of the weather covers a whole spectrum from sheer profanity to high philosophy [...]. I would like to see *The Weather Project* at the Tate as raising a host of questions about how we see and experience ourselves and our institutions as such: about what art is in a museum, what a museum is in a city, what a city is in a country. I needed a very simple idea to establish a platform in which all these questions could be raised, and the weather provided it.”<sup>136</sup>

*The Weather Project* hat 2003 in der Tate Modern in London stattgefunden und wurde zu einer der erfolgreichsten Einzelausstellungen eines Gegenwartskünstlers. Etwa zwei Millionen Menschen bestaunten während der Ausstellung in der Londoner Turbinenhalle die riesige künstliche Sonne, die dem nebligen Raum durch das sattgelbe Licht etwas von einem dauerhaften Dämmerungszustand verlieh. Spiegelfolie an der Decke verstärkte die Größenwirkung des Raumes zusätzlich.<sup>137</sup> Niklas Maak spricht ganz trocken von einem „von Lichteffekten überwältigten Kollektiv im Kunstnebel“.<sup>138</sup> Fotografien zeigen Szenen, in denen hunderte von Besuchern in der großen Halle verteilt, allein oder in Gruppen dastehen, sitzen oder liegen, den Blick auf das künstliche Naturschauspiel gerichtet. Die Wirkung war zweifelsohne gewaltig. Das Licht materialisiert den Raum durch den Aufbau einer spezifischen Stimmung, ist aber zugleich auf ihn angewiesen, um selbst aus dem Immateriellen heraus materialisiert zu werden.<sup>139</sup> So wird das Licht, das wiederholt mit einer Aura des Numinosen und Transzendenten versehen war und ist<sup>140</sup>, zum tragenden Faktor im *Weather Project*. Mit dem großen Erfolg gerechnet hatte in dem Ausmaß wohl keiner, vielleicht darauf gehofft:

“Every project is a risk. The things that count can’t be tested first. You can simulate everything on a computer, but things are different in real life, and you can’t predict how audiences will react. In other words, I am someone who in fact submits to chance. That was especially true of my ‘Weather Project’ at the Tate Modern, if only because it was so big.”<sup>141</sup>

Aus Sicht der Rezipienten eine einzigartige Erfahrung von Schönheit im Sinne ästhetischer Überwältigung und für einige vielleicht sogar eine Selbsterfahrung durch die Abspaltung des Kunstraumes vom Alltag. Aus Sicht des Künstlers und Museums eine gelungene Ausstellung, die alle Besucherrekorde gebrochen und Eliasson endgültig zu einem der gefragtesten Künstler der zeitgenössischen Kunstszene gemacht hat. Denn: „Licht ist zu einem Material wie andere Materialien geworden; es

---

<sup>136</sup> Gilbert, „Olafur Eliasson“, Zugriff: 18.04.2013.

<sup>137</sup> Vgl. Eliasson/Ursprung, *Studio Olafur Eliasson*, S. 116ff.

<sup>138</sup> Maak, „Olafur Eliasson. Diese Kunst geht ins Auge“, Zugriff: 18.04.2013.

<sup>139</sup> Vgl. Wagner, *Das Material der Kunst*, S. 260.

<sup>140</sup> Vgl. ebd., S. 259.

<sup>141</sup> Anon., „SPIEGEL Interview With Danish Artist Olafur Eliasson“, Zugriff: 18.04.2013.

besitzt spezifische Eigenschaften, die sich in unterschiedlichen – kommerziellen wie künstlerischen – Zusammenhängen nutzen lassen.<sup>142</sup> So nah können Erhabenheit und Trivialität beieinander liegen.<sup>143</sup> Gleichzeitig rechtfertigt dies auch, die Lichtkunst in diesem Sinne der Performancekunst zuzurechnen – nicht nur durch ebenjene performative Materialität, wie Eliasson selbst bemerkt:

„Die Intensität der Erfahrung hängt sehr von der Performativität der Installation, ebenso wie von der des Betrachters, ab. Solange die Situation ein sehr individuelles Erleben zulässt, habe ich nichts dagegen, dass man ein Werk als ‚schön‘ bezeichnet. Ich glaube nicht, dass man Schönheit verallgemeinern kann [...].“<sup>144</sup>

Ähnlich künstlerisch zu verorten und daher noch angefügt sei das ebenfalls 2003 im Lenbachhaus in München installierte Kunstwerk *Sonne statt Regen*. Hier spielte das (farbige) Licht die ausschließliche Rolle, was aber – in einem kleineren Maßstab – wahrscheinlich ähnliche Wirkungen auf die Besucher hatte, wie das Wetter-Projekt. Die Arbeit bestand

„aus einem 110 m langen Wandschirm, der in den additiven Grundfarben Rot, Grün und Blau hinterleuchtet wird. Die Farben wechseln graduell, erscheinen zunächst als schmaler Streifen und breiten sich langsam aus, bis sie die gesamte Länge der Wand bedecken. [...] Aufgrund des Nachbildungseffekts nehmen die Betrachter komplexere Farbüberlagerungen wahr, als tatsächlich von der Wand abgestrahlt werden.“<sup>145</sup>

Entscheidend trug hier also die Wahrnehmung der Betrachter zur Vervollständigung der Kunstinstallation im Lenbachhaus bei und machte diese gleichzeitig in ihrer Fluktuation und Kontextualisierung zu einer ephemeren.

### **2.3.2.3. *Spiral Things* (1999-2001), *Scent Tunnel* (2004) und *The Glacierhouseeffect* (2005)**

Von 1999 bis 2001 hat Eliasson mitunter drei sehr ähnliche Projekte für den Außenraum konzipiert. Spiralförmig verlaufende, miteinander kombinierte Stahlrohre bilden jeweils eine Konstruktion, in die man hinein oder durch die man hindurch gehen kann. Der *Spiral Pavillon* war 1999 Teil der „48. Biennale“ und beruht auf einem ähnlichen Konzept wie der *Spiral Tower* aus dem Jahr 2000: Zwei parallel verlaufende kreisförmige Wandstrukturen sind oben durch einen Bogen verbunden. Von außen kann der Besucher in den kreisrunden Tunnelbereich eintreten, von dem aus man in das nach oben offene Zentrum der Installation gelangen kann. Die am äußeren Kreisumfang fixierten Stahlrohre winden sich von außen im gleichen Winkel nach unten

---

<sup>142</sup> Wagner, *Das Material der Kunst*, S. 269.

<sup>143</sup> Vgl. ebd., S. 259.

<sup>144</sup> Eliasson/Ursprung, *Studio Olafur Eliasson*, S. 76.

<sup>145</sup> Vgl. ebd., S. 456f.

bis zum Boden des inneren Kreisumfanges.<sup>146</sup> 2001 wird die Spiral-Serie durch den *Spiral Tunnel* ergänzt, der sich aus einer facettierten geometrischen Anordnung zusammensetzt. Zwar laufen die Stahlspiralen nur in eine Richtung, aber sie sind mit gegenläufigen Spiralen verspannt, was beim Hindurchgehen den Eindruck von einer Bewegung der Konstruktion entstehen lässt.<sup>147</sup> Es wird also ein Wahrnehmungsprozess in Gang gesetzt. Eine ähnliche Wirkung lässt sich auch den beiden davor entwickelten Kunstwerken zuschreiben. Zudem eint die drei Werke ihr Standort im Außenraum, in einer Landschaft oder zumindest „natürlichen“ Umgebung, z. B. auf einer Wiese. Wind und Wetter nehmen hier ungehinderten Einfluss auf die Objekte und auch wenn die Stahlkonstruktionen an sich unverändert bleiben, so bildet doch in diesem Falle die fluktuierende Umgebung als Referenzsystem ein ständiges Unruhepotential. Die Prozesshaftigkeit beim Hindurchlaufen stimuliert die Sinne des Betrachters zusätzlich, wie auch Eliasson anführt: „Ich habe viele Tunnel geschaffen, die von zentraler Bedeutung für mein Werk sind. Sie werden erst durch die Zeit, die es dauert, sie zu durchqueren, erfahrbar.[...] [Die Betrachter] begeben sich auf eine Reise, und diese Reise wird zur Erfahrung ihrer Umwelt.“<sup>148</sup> Intensiver noch konnte dahingehend wohl der Dufttunnel in Wolfsburg 2004 erfahren werden, der auf einem Stahlrost durchschritten wurde, während duftende (jahreszeitenabhängig gesetzte) Pflanzen in Tontöpfchen langsam um die Besucher rotierten.<sup>149</sup>

Eine etwas andere Spielart der Spiral-Werke zeigte Eliasson mit dem 2005 entwickelten zylindrischen Pavillon samt Kuppeldach, der sich ab unter null Grad durch ein integriertes Sprinklersystem selbst vereiste und so immer, den Temperaturen geschuldet, in Eiszapfen gehüllt wurde. Das Werk erhielt den passenden Titel: „The Glacierhouse Effect Versus The Greenhouse Effect“<sup>150</sup> und spielt nicht nur den zeitlichen Aspekt der Vergänglichkeit gekonnt aus, sondern setzt auch durch die Betitelung auf eine bewusste Kontextualisierung seitens des Künstlers.

#### **2.3.2.4. *Beauty* (1993), *Sandstorm Park* (1999), *Mediated Motion* (2001)**

Im Gegensatz zu den eben beschriebenen Kunstwerken spielen sich die folgenden drei im Innenraum ab. Dennoch steht das „Naturerlebnis“ als Erscheinung im Mittelpunkt. Denn abhängig vom Kontext wurden Naturmaterialien, Naturkonstrukte und natürliche Prozesse durch künstliches Herstellen dieser auf je verschiedene Art und Weise in den geschlossenen Raum transferiert.

---

<sup>146</sup> Vgl. Eliasson/Ursprung, *Studio Olafur Eliasson*, S. 87f.

<sup>147</sup> Vgl. ebd., S. 89.

<sup>148</sup> Ebd., S. 162f.

<sup>149</sup> Vgl. ebd., S. 89.

<sup>150</sup> Vgl. ebd., S. 54ff.

Die bereits oben beschriebene Installation *Beauty* aus der Anfangszeit des Künstlers bietet sich an dieser Stelle nochmals für eine detailliertere Betrachtung an:

„Obwohl Eliasson selbst das Konzept der Schönheit nicht für zentral hält, ist es auffällig, dass eines seiner frühesten Kunstwerke, *Beauty* (1993) [...], in vielen Ausstellungen und Publikationen den Beginn seiner Kunst markiert. Die ebenso einfache wie wirkungsvolle Installation – ein Lichtstrahl bricht sich vor einem dunklen Hintergrund in einem Schleier aus Wasserdampf und produziert einen Regenbogen – bringt die Diskussion darüber, dass Schönheit ephemere und zugleich kulturell konnotiert sei, auf den Punkt.“<sup>151</sup>

In dieser Hinsicht lässt sich diese Kunstinstitution mit der *Green-River*-Aktion vergleichen, da sich auch bei jener in der Deutung und erzielten Wirkung der giftgrün verfärbten Gewässer die Ambivalenzen ästhetischer Erfahrung auf tun.

In *Sandstorm Park* dagegen treten wieder mehr das Prozessuale und die Flüchtigkeit in den Vordergrund, wenn ein Kompressor Wind suggeriert, der in unregelmäßigen Abständen auf dem Boden verteilten Sand in verschiedene Richtungen bläst, sobald ein Besucher den Ausstellungsraum der Installation betritt und somit den Sensor auslöst.<sup>152</sup> Der Bezug Eliassons zur Natur oder besser gesagt zur Umsetzung und Inszenierung von Naturphänomenen wird in den beiden Innenrauminstallationen ersichtlich, außerdem verdeutlichen sie die Liminalität zwischen Natürlichem und Gemachtem. Oder um den bereits zitierten Satz nochmals zu betonen: „Was einen wie ein Naturereignis rührte, konnte jeden Moment umschlagen in die Erkenntnis, dass es künstlich war, produziert, hergestellt.“<sup>153</sup>

Unter dieser Prämisse gestaltete der Künstler 2001 das gesamte Kunsthaus Bregenz. Bei dieser größer angelegten Arbeit greift u. a. Barbara Gronaus Konzept der performativen Räume als Erlebnisräume, sowie die von Rebentisch konstatierte Ausweitung der Installation in den und als Umgebungsraum: Auf den vier Ebenen des Kunsthauses installierte Eliasson mit dem Landschaftsarchitekten G. Vogt vier unmittelbar zu erfahrende, künstlich hergestellte Naturräume. Im Erdgeschoss Holzstümpfe, auf denen Pilze wuchsen, auf den folgenden Ebenen ein überquerbarer Teich mit Kleinen Wasserlinsen, ein leicht schräger Boden aus gestampfter Erde und ganz oben ein nebelverhangener Raum mit einer Hängebrücke. Über Holztreppen gelangte man von einer Erlebnisebene zur nächsten und wieder zurück. Tatsächlich ging es hier um mehr als ein bloßes Sehen und Betrachten von (künstlichen) Naturzuständen, nämlich um Kunst im öffentlichen Raum und den damit verbundenen Wahrnehmungsvorgängen. Dazu Eliasson in einem Interview zu dem Fragesteller:

---

<sup>151</sup> Eliasson/Ursprung, *Studio Olafur Eliasson*, S. 28.

<sup>152</sup> Vgl. ebd., S. 159.

<sup>153</sup> Maak/ Voss, „Kunst der Superlative. Die Technik und die Leere“, Zugriff: 18.04.2013.

„[D]er Erfolg eines öffentlichen Raums misst sich daran, wie sehr er dem Nutzer zugesteht, darüber nachzudenken, warum er gelungen ist oder eben nicht. Und dieses Abwägen wird durch Reibung möglich. [...] Aber Reibung geschieht nicht zwangsläufig zwischen dir und deiner Umgebung. In meinem Werk versuche ich auch, eine Reibung zu schaffen, die aus deiner physischen Präsenz und der mentalen Auseinandersetzung mit deinem Umfeld entsteht.“<sup>154</sup>

Einmal mehr betont der Künstler konstitutive Faktoren eines performativen Prozesses, die im Zuge dieser Arbeit bereits festgestellt wurden: Zeit, Raum, Wahrnehmung und Betrachtereinbezug, denen allen irgendeine, wenn auch abstrakte Form der Bewegung inhärent ist.

---

<sup>154</sup> Eliasson/Ursprung, *Studio Olafur Eliasson*, S. 150.

### **3. Olafur Eliassons Œuvre: Vermittlung und Archivierung performativer Prozesse**

In Kapitel 2.1. dieser Arbeit über die Person Olafur Eliassons und dessen Kunst wurde nicht nur auf die Spezifik ephemerer Kunst eingegangen, sondern auch bereits beispielhaft auf den Faktor der Vermittlung verwiesen – sei es nun in Form einer Ausstellung oder der nachträglichen Reproduktion und Weitergabe einer performativen Installation. Vermittlung kann also als unmittelbarer Akt oder im Sinne einer Archivierung performativer Prozesse – in textueller, bildlicher oder audiovisueller Form – von Statten gehen. Vor allem zweite Bedeutung des Begriffes wird im Folgenden in den Mittelpunkt des Interesses rücken.

Denn die immer wieder angeführten fluktuierenden Faktoren, mit denen die performativen Prozesse im ersten Teil dieser Arbeit charakterisiert wurden – allen voran die Zeit und deren Begleiterscheinungen der Flüchtigkeit und Kurzlebigkeit – führen fast schon zwangsweise zu der Frage, ob und, wenn ja, wie ephemere Kunst als solche erfahrbar gemacht und für die Nachwelt festgehalten werden kann. Oder anders ausgedrückt: Kann bzw. wie kann das Ephemere authentisch vermittelt und angemessen archiviert werden? Was zeichnet eine mögliche authentische Vermittlung eines flüchtigen Prozesses aus? In der Forschungsliteratur, die zu dieser Arbeit recherchiert wurde, argumentieren die Autoren überwiegend für die performative Kunst als einen einmaligen und damit unwiederholbaren Vorgang. Ich möchte in dem nun folgenden Teil meiner Arbeit diese Sichtweise unter Rückbezug auf die oben vorgestellten Kunstinstallationen Eliassons nochmals kritisch hinterfragen.

Olafur Eliasson steht als zeitgenössischer Bildender Künstler stellvertretend für viele andere, die mit der Flüchtigkeit und Vergänglichkeit von Materialität arbeiten. Mit den (Bildenden) Künsten einher geht aber gleichsam die Abhängigkeit der Künstler vom bestehenden Kunstmarkt und den diesbezüglich gestellten, spezifischen Vorgaben. So unterliegt Eliasson in gleicher Weise gewissen Gesetzen eines heute globalisierten Kunstmarktes und muss sich und seine Kunst zu diesem positionieren. Um mit Kunst Geld zu verdienen, scheinen Vermarktungsstrategien unerlässlich. Man könnte es auch so formulieren: Ein „guter“ Künstler muss den Nerv seiner Zeit treffen. Was aber macht letztlich die Kunst zur Kunst?

Da genannte Zusammenhänge für die Vermittlung und in weiterer Folge dann die Archivierung von Kunst nicht nur eine maßgebliche Rolle spielen, sondern letztlich Voraussetzung dafür sind, wird auf diese im Kapitel 3.1. näher eingegangen, bevor in den Folgekapiteln Wahrnehmungsfaktoren, das Ephemere, dessen Authentizität und (Un-)Wiederholbarkeit betrachtet werden.

### **3.1. Kunst als Kunst**

Innerhalb dieses kurzen Kapitels möchte ich nochmals gesondert auf die Grundvoraussetzung jedweder Kunst und damit der performativen Prozesse eingehen, die zwar simpel, aber dafür umso profunder ist: Kunst muss vor jeder Interpretation und anderweitigen Einordnung überhaupt erst als solche vom betrachtenden Subjekt wahrgenommen werden. Das erfordert einen ästhetischen Blickwinkel; dieser kann entweder von vornherein gelenkt sein oder aber erst in Konfrontation mit einem Objekt, einer Installation oder einem Vorgang entstehen. Ohne eine derartige, ästhetisch begründete Wahrnehmung mag man kaum von Kunst sprechen können, dann bleibt ein profanes Bild ein Bild und ein ephemerer Prozess ein alltägliches Ereignis.

#### **3.1.1. Kunst als ästhetische Erfahrung**

Wann wird Kunst zu Kunst? Was ist das Spezifische an diesem Beziehungsgefüge zwischen wahrnehmenden Subjekt und sich ereignenden Objekt?

An dieser Stelle bietet es sich an, auf Juliane Rebentisch zurückzukommen, die in ihren Ausführungen eine performativ konnotierte Kunst unter zwei Prämissen propagiert: „Ästhetische Objekte sind immer Objekte eines *intersubjektiven*, öffentlichen ästhetischen Diskurses; erst daran vermag sich überhaupt ihre ästhetische ‚Objekthaftigkeit‘ zu zeigen.“<sup>155</sup> Neben der Betonung des ästhetischen Aspektes hebt Rebentisch innerhalb dieses Zitates zwei entscheidende Faktoren hervor: Der Einbezug von Betrachtern und die Verortung eines ästhetischen Diskurses in der Öffentlichkeit ist nicht nur erstrebenswert, vielmehr konstituieren sich ästhetische Objekte – und konsequenterweise auch ästhetische Prozesse – mitunter erst durch diese beiden Kriterien. So ist weder eine Kunst ohne Adressaten noch eine Kunst ohne öffentliche Anerkennung als solche einzuordnen, es braucht beide Bezugspunkte.

Dabei steckt der Kunstmarkt in seiner komplexen Struktur das Feld für entsprechende ästhetische Erfahrungen ab. Durch diesen und dessen planvolle Vermittlung erhalten Kunstwerke von vornherein *normativen* Status, indem sie durch ihre Veröffentlichung – egal in welcher Bestandsform – als Objekte determiniert werden, die es wert sind, ästhetisch erfahren zu werden oder die zumindest dafür kandidieren.<sup>156</sup> Auch wenn Peter Bürger mit dem folgenden Zitat auf die Literaturwissenschaft Bezug nimmt, so lässt sich dessen Aussage doch für den Diskurs über Kunst als Kunst vereinnahmen. Denn Bürger stützt die theoretische Einsicht, „daß die Aufnahme eines einzelnen

---

<sup>155</sup> Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, S. 63.

<sup>156</sup> Vgl. Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt a. M. : Suhrkamp 2003, S. 180.

Kunstwerkes immer unter schon vorgegebenen quasi institutionellen Rahmenbedingungen stattfindet, die die reale Wirkung entscheidend bestimmen.“<sup>157</sup> Indem also der Kunstmarkt die Rahmenbedingungen stellt, kann sich Kunst daher immer nur in einer gewissen Abhängigkeit von diesem konstituieren, insofern sie Anspruch auf eine Objektivierung der ästhetischen Erfahrung an ihr erhebt. Rebentisch verweist dabei einmal mehr auf die Antizipation der Objektivierung durch die ästhetische Erfahrung in einem öffentlichen ästhetischen Diskurs.<sup>158</sup>

„Vom bloßen subjektiven Erlebnis unterscheidet sich die ästhetische Erfahrung durch diesen internen Bezug auf das kunstkritische Urteil. So treten auch Interpretationen und Kritik dem ästhetischen Erfahrungszusammenhang nicht bloß äußerlich hinzu, sondern sind bereits konstitutive Bestandteile dieses Zusammenhangs.“<sup>159</sup>

Die Entscheidung, ob einem Objekt, einer Installation oder einem Vorgang bzw. Ereignis der Status eines Kunstwerkes oder -prozesses zuerkannt wird, ist dem entsprechend stets schon gefällt, bevor Kunst in einem öffentlichen Raum ausgestellt wird. Anders gesagt: Kunst wird erst ausgestellt, wenn sie sich gegenüber unterschiedlichsten Standpunkten behauptet und durchgesetzt hat. Dazu gehört an vorderster Stelle natürlich der Künstler selbst, der seine Arbeit bewusst in den ästhetischen Kontext bringt. Nachfolgend aber ebenso Kuratoren, Behörden und Verwaltung, die Ausstellungen und Performances im öffentlichen Raum durch ihr Urteil, Zugeständnisse und Genehmigungen überhaupt erst ermöglichen.

So auch geschehen bei dem groß angelegten Wasserfallprojekt Eliassons in New York. Denn zum einen war die temporäre Installation eine Auftragsarbeit an den Künstler durch den *Public Art Fund*, was von vornherein den Kunststatus fixiert. Zum anderen aber war für die Realisation die Zusammenarbeit mit der Stadt New York ausschlaggebend.<sup>160</sup> Genehmigungen mussten eingeholt, das Vorgehen und Organisatorisches mit den jeweiligen Behörden und Institutionen abgesprochen und festgelegt werden. Das lief durchaus nicht problemlos ab. Noch kurz vor Eröffnung – und in diesem Sinne der Inbetriebnahme – der Wasserfallinstallationen fehlten Eliasson wichtige Genehmigungen der Behörden, das Projekt stand kurzfristig auf der Kippe und es war fraglich, ob die Wasserfälle ihre Ästhetik je würden zeigen können.<sup>161</sup> Dass das Kunstprojekt schließlich in der bekannten Form stattgefunden hat, war also dem Zusammenwirken verschiedener Personen und Institutionen zu verdanken, die es durch dessen Realisation als einer ästhetischen Erfahrung wert designiert haben. Martin Seel

---

<sup>157</sup> Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M. : Suhrkamp <sup>5</sup>1984, S. 15.

<sup>158</sup> Vgl. Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, S. 139.

<sup>159</sup> Ebd.

<sup>160</sup> Vgl. Eliasson/Ursprung, *Studio Olafur Eliasson*, S. 360.

<sup>161</sup> Siehe *Olafur Eliasson - Space is Process*, DVD, 2011.

definiert dazu passend Kunstwerke im Allgemeinen als von vornherein interpretierte und auf Interpretation ausgelegte Objekte.<sup>162</sup> Allerdings hat er dieser Determination der Wertschätzung von Kunstwerken, wie oben schon zitiert, einen einschränkenden Zusatz hinzugefügt: Sie seien es nicht nur wert, zumindest würden ausgestellte Kunstwerke stets um deren ästhetische Einordnung werben. Denn, genauso wenig wie wohl das Urteil des verständigen Kunstkritikers, kann von der – im weitesten Sinne – Produktionsseite nicht gesteuert werden, inwiefern die an den Wasserfällen vorbeigehenden Menschen die Installationen ohne Kontextualisierung aus einem ästhetischen Blickwinkel sehen oder nicht. Eine Einflussnahme auf die Rezeption scheint hingegen möglich, z. B. durch die normalerweise vorgenommene offizielle Eröffnung einer Ausstellung, Installation o. ä. oder/und entsprechende Bewerbung vor und während des Ausstellungsprozesses.

Dieser Sachverhalt lässt sich noch besser an den zwischen 1998 und 2001 durchgeführten *Green River*-Aktionen Eliassons verdeutlichen. Es wurde oben schon beschrieben, wie unterschiedlich die Reaktionen auf diese unangekündigte Intervention ausfielen, als das giftgrün gefärbte Wasser die Städte erreichte.<sup>163</sup> Das mag u. a. auch an den verschiedenen Standpunkten der Betrachter gelegen haben. Die einen wussten vielleicht das ungewohnte Erscheinungsbild der Flüsse in einem ästhetischen Kontext zu verorten, andere wiederum nicht. Und auch wenn manche dem Geschehen gar keine Aufmerksamkeit schenkten, so hat Olafur Eliasson mit seiner Intervention in das natürliche Aussehen des Wassers doch einen wichtigen Anreiz hin zu einer ästhetischen Betrachtung des Prozesses gesetzt, eben indem er das Gewöhnliche auffällig werden ließ.<sup>164</sup> Aber vielgestaltige Erscheinungen gibt es im alltäglichen Leben mannigfach, weshalb sich nur solche als artistische abheben, „wo ein Prozess von Erscheinungen als Medium einer Darbietung verstanden wird [...]“<sup>165</sup>, wobei Darbietung nach Adorno auch im Sinne geistiger Gehalte verstanden werden könnte.<sup>166</sup> Diese Gehalte mögen beim *Green River*-Projekt in einer Ambivalenz des Begriffes von Schönheit oder dem Verweis auf Umweltaspekte zu finden sein. Dagegen wird ein Verständnis dieser Aktion als Kunstprojekt den Betrachtern erst im Nachhinein als gesichertes ermöglicht – durch mediale Vermittlung.

Dabei nehmen die Medien selbst, wie z. B. Zeitung, Radio oder Fernsehen, gerade in ihrer Funktion als Vermittler in gewisser Weise einer Sonderstellung ein, da diesen quasi zwei Wirkungsbereiche immanent sind: Sie bewerben meist schon vor dem

---

<sup>162</sup> Vgl. Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 158.

<sup>163</sup> Siehe S. 18/19 und 38-40 in dieser Arbeit.

<sup>164</sup> Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 290.

<sup>165</sup> Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 177.

<sup>166</sup> Ebd., S. 183.

eigentlichen Ereignis demnächst stattfindende Ausstellungen und Performances unter einem ästhetischen Erwartungshorizont. Darüber hinaus werden Kunstwerke ständig medial bewertet und noch während oder eben nach Ende der Ausstellungsdauer kritisch betrachtet. In manchen Fällen sprechen Medien den Kunstwerken ihren Wert auch wieder ab. Dementsprechend wurde in dieser Arbeit bereits mehrfach aus dem Feuilleton der *Frankfurter Allgemeinen* zitiert.

Zusammengefasst lässt sich also sagen: Erst an dem Punkt, an dem schließlich Intention des Künstlers und ästhetisch-subjektiver Blick eines Betrachters – unter der Reglementierung der Kunstlandschaft – an der ausgestellten Installation aufeinander treffen, kann Kunst als solche bestimmt werden. Sie befindet sich, ob nun von Produktions-, Realisations- oder Rezeptionsseite, in einer ständigen Abhängigkeit vom ästhetischen Urteil: „Denn das ästhetische Objekt ist – als ästhetisches – auf das Urteil verwiesen, das ihm den allgemeinen Status »Kunst« zuerkennt. Umgekehrt aber kann es kein ästhetisches Urteil ohne Bezug auf ein je besonderes ästhetisches Objekt geben.“<sup>167</sup> Die Öffentlichkeit wurde bereits zu Beginn des Kapitels als übergeordneter Faktor jener ästhetischen Zuschreibungsprozesse genannt. Mit Fokus auf die Flüchtigkeit und Vergänglichkeit der in dieser Arbeit behandelten Kunstinstallationen Eliassons kann man einen weiteren Ausschlag gebenden Aspekt herausstellen, der allerdings auch für den Kunstbegriff im Allgemeinen gilt: „Die Kunst als *res publica* bezeichnet nicht einen theoretischen Anspruch, sondern **Realisation**. [Hervorhebung der Autorin!] Es geht dabei um den Status des Künstlers, des Betrachters und um das Werk als Praxis und als Referenz.“<sup>168</sup> Das Werk steht zwischen Produktions- und Rezeptionsvorgang, das gilt dann in gleicher Weise für den performativen Prozess, doch weist performative Kunst als solche spezifische Charakteristika auf.

### 3.1.2. Kunst als ephemerer Prozess

In seinen Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen disponiert Dieter Mersch den Prozess als die Grundlage ästhetischer Praxis und gleichsam als das Neue der Kunst des 20. Jahrhunderts.<sup>169</sup> Wie im Kapitel 2.3.2. resümiert, zeichnen diesen die Elemente Zeit, Raum, Wahrnehmung und Betrachtereinbezug aus. Dem entsprechend lässt sich an dieser Stelle Barbara Gronaus Konzept von der Verzeitlichung eines räumlichen Settings einfügen, in welcher sie die Bewegung des

---

<sup>167</sup> Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, S. 142.

<sup>168</sup> Jochen Gerz, „Das Opfer der Kunst“, in: *Performance und Bild. Performance als Bild*, Hg. Christian Jänecke, Berlin: Philo & Philo Fine Arts 2004, S. 175-190, S. 184.

<sup>169</sup> Vgl. Mersch, *Ereignis und Aura*, S. 210.

Betrachters durch den Raum voraussetzt und somit eine Handlung von Rezeptionsseite zum Ausgangspunkt ästhetischer Wahrnehmung ernennt.<sup>170</sup> Faktisch gesehen stellt diese Verzeitlichung durch Bewegung nur eine mögliche Variante ephemerer Kunst(installationen) dar, denn effektiv können mehrere Prozesse zugleich ablaufen: Neben der – jegliche Kunst betreffenden – Bewegung der Betrachter durch den Raum, kann sich das performative Kunstwerk selbst in Bewegung befinden. Das trifft etwa auf Eliassons Innenraum-Installation *Sandstorm Park*<sup>171</sup> oder auf die künstlich arrangierten New Yorker Wasserfälle zu, durch die Bewegung der verwendeten, teils vergänglichen oder flüchtigen Materialien. Aber auch die (ästhetische) Erscheinung an sich kann fluktuieren, u. a. je nach Blickwinkel, und sich als flüchtig erweisen. Manche Installationen hat Eliasson eigens darauf ausgelegt, wie z. B. den schimmernden Regenbogen im Sprühnebel, *Beauty*<sup>172</sup>, oder *Sonne statt Regen*<sup>173</sup>. Zuletzt birgt die ständige Veränderung der Umgebung um ein Kunstwerk herum performative Energie. Mögen die *Spiral Things*<sup>174</sup> von Eliasson auch statisch erscheinen, so eröffnen sie dem aufmerksamen Betrachter doch ihre ephemeren Eigenschaften. Oftmals spielen die vier hier beschriebenen performativen Felder ineinander.

Das Phänomen des Ephemereren hat sich in der Kunst des 21. Jahrhunderts und speziell in jener Eliassons etabliert und erfordert von den Betrachtern eine spezifische Form der Wahrnehmung:

„Nicht länger macht die künstlerische Arbeit etwas *anderes* zum Thema [Anmerk. der Autorin: wie etwa in der Malerei]. Sie erzählt nichts, stellt nichts dar, nicht einmal die Darstellung des Undarstellbaren, vielmehr stellt sie überall die Frage nach der Kunst selbst – danach, was diese ausmacht oder sein kann.“<sup>175</sup>

Was diese nun tatsächlich ausmacht und sein kann, für diese Frage wurden oben einige bestimmende Faktoren aufgezeigt. Dabei kann das angesprochene Kriterium der Auffälligkeit nach Erika Fischer-Lichte<sup>176</sup> – als Grundlage einer jeden Kunst – besonders in Bezug auf eine ephemere Ästhetik im öffentlichen Raum große Geltung erlangen. Denn während „statische“ Kunstwerke in Form von Bildern, also Zeichnungen, Malerei und auch Fotografie, überwiegend in Ausstellungshäusern, Museen und Galerien als ästhetisch definierten Lokalitäten präsentiert werden, muss sich der im öffentlichen (Außen-)Raum ablaufende performative Prozesse jene exponierte Stellung erst erarbeiten, d. h. sie müssen sich aus der Masse nicht-

---

<sup>170</sup> Vgl. Gronau, *Theaterinstallationen*, S. 36.

<sup>171</sup> Siehe S. 43 (Kapitel 2.3.2.4.) in dieser Arbeit.

<sup>172</sup> Siehe ebd.

<sup>173</sup> Siehe S. 41 (Kapitel 2.3.2.2.) in dieser Arbeit.

<sup>174</sup> Siehe S. 42 (Kapitel 2.3.2.3.) in dieser Arbeit.

<sup>175</sup> Mersch, *Ereignis und Aura*, S. 195.

<sup>176</sup> Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 290.

ästhetischer Vorgänge im Alltag hervorheben. Das erinnert doch stark an das theaterwissenschaftliche Konzept eines Andreas Kotte, welcher der Definition von Theatralität die szenischen Vorgänge zugrunde legt, die sich wiederum – vom Vorgang oder einer Situation ausgehend – durch verschiedene Varianten der Hervorhebung als solche auszeichnen.<sup>177</sup> In dieser Parallelität zeigt sich das performative Phänomen nur allzu deutlich als Verbindung zwischen Bildender Kunst und Theaterwissenschaft. Und eine weitere konstitutive Eigenschaft kann performative Kunst mit Theater verknüpfen:

„Die Leerstelle, die sie immer hat, wird im besten Fall gefüllt von einem Gedanken, einem Funken [...]. Dieses freie Im-Raum-Schweben ist die Stärke der Performance, ebenso ihre Voraussetzungslosigkeit. [...] Die Performance ist – und da kommt sie dem Begriff des Entertainment schon sehr nahe – ein Zeitgeistphänomen. Sie ist das aber im positiven Sinne: Sie gibt unserer Zeit, was sie braucht. [...] Und schließlich gibt sie dem modernen Menschen, was längst nicht mehr alltäglich ist: die Möglichkeit, dem nahezu kommen, was man banal als echtes Leben bezeichnen könnte. Sie gibt ihm ein Gegenüber.“<sup>178</sup>

Paradoxerweise rückt der Künstler im Moment bzw. für die Dauer der unmittelbaren Konfrontation zwischen Betrachter und Kunstinstallation o. ä. in der ästhetischen Erfahrung als Produktivkraft und Initiator in den Hintergrund. So ordnet sich beispielsweise auch Olafur Eliasson automatisch dem ephemeren Charakter der von ihm initiierten Prozesse und deren Emergenz der Erscheinungen unter, insofern er keine direkte Kontrolle über die (von ihm offen gelassenen) Rezeption und das Sich-Ereignen seiner Werke in deren Unvorhersehbarkeit ausüben kann. Paradox ist dieser Sachverhalt deswegen, weil in der heutigen Zeit, wie im ersten Teil dieser Arbeit angeschnitten, populäre Künstler wie eben Olafur Eliasson den Status eines Stars erreichen und gleichzeitig für Kunstliebhaber und -sammler zum Statussymbol avancieren können.

### 3.1.3. Kunst als Rezeption

Die Reflexion der Betrachter über „erlebte“ Kunst(werke) ist als rezeptive Vollzugsform der Anschauung von ästhetischen Objekten oder Kunstprozessen für deren Vermittlung und in weiterer Folge Archivierung wichtig. Dabei zeigt sie sich auf ein vielfältiges Wissen angewiesen, „ohne das diese [Anmerk. der Autorin: Kunstwerke] in ihrer Besonderheit nicht zur Erfahrung kommen könnte.“<sup>179</sup> (Vor-)Wissen bildet die Grundlage der Interpretation von Kunst, insofern sich diese dadurch erst als Kunst konstituiert – abhängig von Ort, Dauer, Zuschreibung und Rezeption. Denn: „Sobald

---

<sup>177</sup> Vgl. Andreas Kotte, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln: Böhlau 2005, Kapitel 1, 3 und 8.

<sup>178</sup> Andreas Heinz, „Hin und weg, hier und jetzt!“, *DIE ZEIT*, 8. März 2012, S. 52.

<sup>179</sup> Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 137.

wir es als ein gelungenes und gehaltvolles Objekt der Kunst sehen, zeigt sich an ihm ein anderes, sonst nicht zugängliches Erscheinen.“<sup>180</sup> In der Vermittlung von Kunst wird der Zuschreibungsvorgang, z. B. im Rahmen einer Ausstellung, aber auch in medialer Vermittlung, vorweggenommen, indem Kunstwerke in dem spezifischen Rahmen präsentiert werden und der Betrachter dadurch auf ästhetische Materialien mit einer gelenkten Sichtweise und dem Wissensvorsprung zurückgreift, dass diesen die Definition von Kunst bereits inhärent ist.

Gleichzeitig bedürfen performative Ereignisse und Abläufe der Vermittlung im Sinne einer Reproduktion, um geschichtlich werden zu können, d. h. der Nachwelt erhalten zu bleiben. Dabei verlieren Kunstwerke im Allgemeinen ihre singuläre Erscheinung, performativen Prozessen dagegen wird in einem weiteren Schritt deren Präsenz der ästhetischen Erfahrung durch den Betrachter abgesprochen. Der von Dieter Mersch gezogene Vergleich einer vermittelten Performance als „Trophäen, Reliquien oder Grabbeilagen“<sup>181</sup> weist auf die entstandene Kluft zwischen Ereignis und Zeitlichkeit hin und eine dementsprechende Verpuppung des Performativen in ein Werk- und Zeichenhaftes. (Performative) Ästhetik stellt sich also als ständig zwischen Ereignis, Medialisierung und Diskursivierung oszillierende dar.<sup>182</sup>

Rebentisch bekräftigt ihrerseits den Stellenwert ästhetischer Erfahrung – und damit den Stellenwert der diskursiven Rezeption – für eine installative Kunst, wobei sie das von mir in dieser Arbeit neben anderen angeführte Argument für eine notwendige Vermittlung und Archivierung von Kunst, nämlich die durchgängige Abhängigkeit aller Kunstrichtungen von einem florierenden Kunstmarkt, zurückweist:

„Angewiesen auf eine materielle Realisation sind auch diese Kunstformen nicht etwa aufgrund eines faulen Kompromisses mit dem Kunstbetrieb, der nach vermarktbareren Objekten verlangt, sondern deshalb, weil es Kunst nicht jenseits ästhetischer Urteile geben kann, die ihrerseits notwendig auf öffentliche Objekte angewiesen sind.“<sup>183</sup>

Sicherlich muss man dem globalen Kunstbetrieb keine „faulen Kompromisse“ unterstellen und kann den Sachverhalt auch nicht für jedes einzelne Kunstwerk pauschalisieren. Doch widerspricht sich Rebentisch an dieser Stelle mehr oder weniger selbst, wenn sie erst die Nachfrage des Kunstbetriebes als Grund für eine Realisation von Kunst negiert, diese aber im gleichen Zuge abhängig von ästhetischer Einschätzung und Öffentlichkeit macht. Denn, wie oben am Beispiel der *New York Waterfalls* erläutert, stehen gerade ästhetisches Urteil und Öffentlichkeit als Schlagworte sinn-

---

<sup>180</sup> Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 191.

<sup>181</sup> Mersch, *Ereignis und Aura*, S. 242.

<sup>182</sup> Vgl. Annette J. Lehmann, *Kunst und Neue Medien. Themen, Tendenzen und Theorien seit den Sechziger Jahren*, Stuttgart: UTB 2008, S. 29.

<sup>183</sup> Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, S. 121.

bildlich für gewisse Abhängigkeiten der Künstler von den Strukturen des Kunstmarktes, da Kunst im Allgemeinen von der öffentlichen Rezeption in Form von Reglementierungen, Ansprüchen und Interessen, also von Nachfrage und Vermarktung abhängig ist. Das folgende Kapitel widmet sich dem nochmals genauer.

## **3.2. Performance, Vermittlung und Medien**

### **3.2.1. Öffentlichkeit und Kunstmarkt**

Olafur Eliassons im Kapitel 2.1.1. beschrieb laborähnliche Atelierstruktur kann als Signum für die veränderten Voraussetzungen, mit welchen sich die gegenwärtige globalisierte Kunstwelt auseinander zu setzen hat, verstanden werden. Der bis dahin geprägte Begriff der „artist's world“ wird durch den der „art world“ substituiert, welche seit den 1970er Jahren in die verschiedensten Zentren und Handelsknoten der industrialisierten Welt expandiert. Folge dieser Entwicklung ist ein weitgehend weltweit vernetzter Kunstmarkt, der durch großräumig verteilte Museen und Ausstellungshäuser bzw. -räumlichkeiten vielfältige Austausche von Künstlern und deren Werken an und in den unterschiedlichsten Orten und Ländern ermöglicht.<sup>184</sup>

„Angesichts dieser Dynamik wird der Begriff Kunstwelt, der sich ja ursprünglich auf eine überschaubare Gemeinschaft von Künstlern, Sammlern, Kuratoren, Vermittlern und Kritikern bezog, zunehmend fragwürdig. Die Welt ändert sich ständig und die Künstler müssen sich ihr anpassen.“<sup>185</sup>

Die performative Kunst bedarf dabei einer anderen Art der Öffentlichkeit als die klassische Kunst, etwa in Form von Zeichnungen und (Wand-)Malerei; sie drängt, wie im Bezug auf Eliassons Œuvre schon erwähnt, vom Innen- in den Außenraum oder verfrachtet gar den Außenraum in phänomenaler Weise in Ausstellungsräume hinein. Dabei erfordert sie in ihrer Emergenz jene Unmittelbarkeit der Betrachter, welche im Folgenden noch zu diskutieren sein wird. Gleichzeitig muss auch eine ephemere Kunst für und an die Betrachter vermittelbar bleiben – u. a. im Sinne einer Kunst als Kunst –, um eine entsprechende Nachfrage hervorzurufen. Kunstwerke waren, sind und bleiben eben – trotz ihres individuellen ästhetischen Anspruches – Objekte und Installationen des öffentlichen Interesses, ohne welches sie auf einem ökonomisch veranlagten Kunstmarkt wohl nicht überleben könnten. Auch Juliane Rebentisch verweist explizit auf Betrachterbezug, Öffentlichkeit und in diesem Sinne die Vermittlung der Kunst:<sup>186</sup> Der von Rebentisch dabei gesondert hervorgehobene öffentliche Diskurs, der Kunst wesentlich mit konstituiert, ließe sich hinsichtlich seiner Ausdehnung und Reichweite sicherlich in gewisse Gradzahlen unterteilen. Denn nicht jede Kunst erregt über die Grenzen eines bestimmten Einzugsgebietes hinaus – einer Stadt, eines Landes oder gar eines Kontinentes – Aufmerksamkeit. Aber jede Art von Kunst erfährt irgendeine Form der Vermittlung und Archivierung, was wiederum die oftmals propagierte Autonomie von Kunst diesbezüglich in ihre Grenzen zu weisen scheint. Dem stimmt

---

<sup>184</sup> Vgl. Eliasson/Ursprung, *Studio Olafur Eliasson*, S. 25.

<sup>185</sup> Ebd.

<sup>186</sup> Vgl. Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, S. 63.

auch Erika Fischer-Lichte zu, wenn sie den Zweck von Kunstwerken im Zeitraffer betrachtet:

„Das Kunstwerk unterscheidet sich von anderen vom Menschen hervorgebrachten Dingen allenfalls dadurch, daß es nicht für einen bestimmten alltäglichen Gebrauch geschaffen wurde. [...] Während sie [Anmerk. der Autorin: die Kunstwerke] in früheren Epochen und anderen Kulturen zum Gebrauch in kultisch-religiösen und politisch-repräsentativen Kontexten bestimmt waren, lösten sie sich seit der Proklamation der Autonomie von Kunst zunehmend aus allen lebensweltlichen Kontexten – wenn auch nie aus ökonomischen Zwängen. Die Künstler werden für ihre Werke ebenso bezahlt, wie die Hersteller von Porzellan oder Dampfmaschinen. Während bis zum Ende des 18. Jahrhunderts es überwiegend die Auftraggeber waren, die den Wert der Ware Kunstwerk bestimmten, fiel diese Aufgabe seit dem 19. Jahrhundert dem Markt zu.“<sup>187</sup>

Somit sind (massenwirksame) Vermittlung und Archivierung zu konstitutiven Faktoren der gegenwärtigen Kunstlandschaft geworden.

Ich möchte an dieser Stelle nochmals auf das bis hierhin schon vielzitierte Beispiel der New Yorker Wasserfallinstallationen von Eliasson zurückkommen, die dort 2008 für einiges Aufsehen gesorgt haben. Es wurde bereits auf einige Fakten rund um dieses Kunstprojekt eingegangen, doch die Wirksamkeit dabei etwas außen vor gelassen.

Im Gegensatz zu einer mitreißenden und leidenschaftlichen Eröffnungsrede durch Eliasson selbst, wirft Jordan Mejias in seinem dazu veröffentlichten Artikel über die Wasserfälle in der *Frankfurter Allgemeinen* einen eher nüchternen Blick auf die Kunstinstallation:

„[W]er die Verfrachtung der Niagarafälle nach Manhattan erwartet hat, wird enttäuscht. Allenfalls bei Nacht sorgen Leuchtdioden für atmosphärischen Zauber. Eliasson bietet Natur aber auch dann als urbane Inszenierung. Aus vielen Blickwinkeln übertreffen die Gerüste mit ihrem Stahlrohrgewebe locker die Wasserfälle, die wie transparente Vorhänge im Wind wehen. Das alles muss kein Makel sein. Aber die Wirklichkeit reibt sich unangenehm an dem rhetorischen und interpretatorischen Bombast, der auch noch den Eröffnungstag prägte.“<sup>188</sup>

Der Medienauflauf und die Publicity um den Eröffnungstag herum waren tatsächlich groß, sogar der Bürgermeister der Stadt war persönlich vor Ort und angeblich überrascht von dem großen Interesse. Jedoch waren die Wasserfälle weit mehr als irgendeine Kunstaussstellung für die Stadt, sie sorgten unter dem Namen des populären Künstlers für großräumige öffentliche Aufmerksamkeit. Nicht zuletzt erhoffte sich die Stadt vergleichbare Einkünfte durch Besucher wie drei Jahre zuvor mit *The Gates*

---

<sup>187</sup> Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 295f.

<sup>188</sup> Jordan Mejias, „Olafur Eliassons Wasserfälle. Dies ist euer Kunstwerk!“, Zugriff: 18.04.2013.

von Christo und Jeanne-Claude im Central Park.<sup>189</sup> Meijas stellt in diesem Zusammenhang die durchaus nachvollziehbare These auf, dass den Installationen eine wohl-erwogene „Marketingmathematik“ der Stadt New York als Vermarktungsstrategie zu- grunde liegt. So wurde mit Zahlen und Größenangaben der Konstruktionen wahrlich nicht gespart und der (angebliche) Monumentalcharakter der Installation bewundert. Viel Werbung war im Vorfeld gemacht worden und wurde während der dreimonatigen „Präsentationsphase“ natürlich fortgesetzt.<sup>190</sup> Egal aus welchem Blickwinkel man das Ganze betrachtet, in jedem Fall zeigt sich die Abhängigkeit des Künstlers an mannig- faltigen Faktoren – ganz davon abgesehen, dass dieses Großprojekt ohne finanzielles Sponsoring so nicht hätte stattfinden können.<sup>191</sup>

Die vorangegangene beispielhafte Verdeutlichung rekurriert auf nichts anderes als den Kunstmarkt und dessen Strategien, Einflussnahmen, Wirksamkeiten und Zusammen- hangsstrukturen, mit denen sich auch Olafur Eliasson im Laufe seiner bisherigen Künstlerlaufbahn auseinandersetzen hatte, wie er selbst im Interview preis gibt:

„When I chose to be an artist, I was actually quite naive, because I thought that it meant getting out of society and was equivalent to abandoning the normal system, including the system of production and consumption. I didn't realize that art was just another inverted aspect of that whole game. I came to understand that later.“<sup>192</sup>

Und Eliasson hat das nicht nur erkannt, sondern es gleichsam verstanden, sich durch- aus gewinnbringend in das System einzufügen bzw. sich der vorhandenen Strukturen des Kunstmarktes zu bedienen – ob nun auf seinen anzunehmenden Verdienst oder die erreichte Publicity bezogen. Wenn man die von Eliasson eingegangenen Koopera- tionen mit der Konsumgüterindustrie, darunter renommierte Marken wie Louis Vuitton oder BMW, betrachtet, könnte man durchaus von Marketingmaßnahmen sprechen, an denen sich die Abhängigkeit des Künstlers vom Kunstmarkt einmal mehr bestätigt. Doch auch der Künstler selbst scheint sich seines Grenzanges zwischen Kunst und Konsum bewusst zu sein, jedenfalls bringt Cornelia Gockel ein Zitat des Künstlers an, in dem Eliasson von seinem Status als Künstler spricht und diesem im Allgemeinen Strategien der Selbstvermarktung und damit verbunden natürlich ein trendorientiertes Schaffen zugesteht.<sup>193</sup>

Ersetzt man das Adjektiv „trendorientiert“ durch „innovativ“, nähert man sich unver- sehens der Theorie Adornos von der Warengesellschaft an, die Peter Bürger in seinem

---

<sup>189</sup> Vgl. Meijas, „Olafur Eliassons Wasserfälle. Dies ist euer Kunstwerk!“, Zugriff: 18.04.2013.

<sup>190</sup> Vgl. ebd.

<sup>191</sup> Vgl. ebd.

<sup>192</sup> Gilbert, „Olafur Eliasson“, Zugriff: 18.04.2013.

<sup>193</sup> Vgl. Cornelia Gockel, „Olafur Eliasson. Eisgekühltes Objekt der Begierde“, in: *Orientierung in der Gegenwartskunst*, Hg. Cornelia Gockel, Seelze: Friedrich 2010, S. 22-23.

Buch über die Avantgardebewegung der postavantgardistischen Phase zuschreibt.<sup>194</sup> Für Adorno bedeutet die Kategorie des Neuen als Durchbrechung von Traditionen die notwendige Verdopplung dessen, was eine Warengesellschaft beherrscht. Denn diese kann nur bestehen, wenn die produzierten Waren auch verkauft werden, d. h. für den Käufer der Reiz besteht, ein bestimmtes Produkt zu kaufen. Dieser Reiz kann in der Neuheit des Produktes begründet liegen, so wie auch in der Kunst der Reiz des Neuen – oder nach Eliasson die Orientierung am Trend – deren Wert mitbestimmen.<sup>195</sup> Doch spricht Adorno in einem weiteren Schritt der Kategorie des Neuen den substantiellen Gehalt ab und verweist auf die Scheinhaftigkeit der äußeren Aufmachung von Waren.<sup>196</sup> Diesbezüglich könnte dann hinterfragt werden, inwiefern nicht auch Eliassons Kunst einen neu aufgelegten Nachvollzug dessen darstellt, was die Kunstlandschaft seit den 1960er Jahren bereits an ephemeren Erscheinungen hervorgebracht hat.

### 3.2.2. Ausstellungsräume und Museen

„Die Kunst ist für das Publikum gedacht, und die Museen sollten ihren künstlerischen Gehalt mittragen, indem sie ihn dem Publikum zugänglich machen. [...] Die zwei entscheidenden Punkte in dieser Auseinandersetzung sind die Kunst und das Publikum. Da beide ständig in Bewegung sind, ist es natürlich schwierig, einen produktiven kommunikativen Rahmen zu schaffen. Trotzdem glaube ich, dass Modelle für verantwortungsvolles Museumsmanagement mehr Sensibilität für diese ständigen Veränderungen zeigen sollten.“<sup>197</sup>

So äußert sich Olafur Eliasson persönlich in dessen erst kürzlich (2012) veröffentlichter, dreisprachiger Enzyklopädie in einem Abschnitt über Institutionen und kritisiert damit die angeblich konservative Position der meisten Ausstellungshäuser, die nicht mit dem (performativen) Trend der Zeit gehe. Zudem hebt Eliasson die Stellung des Betrachters nochmals deutlich hervor: Nicht für die Museen werde Kunst gemacht, sondern gezielt für ein Publikum.<sup>198</sup> Oder allgemein ausgedrückt: „Institutionen sind keine isolierten Gebilde, losgelöst von der Gesellschaft – sie sind von der Gesellschaft durchdrungen. Dieser Gedanke muss vom Museum selbst aktiv kommuniziert werden.“<sup>199</sup> Übertragen auf ephemere ästhetische Prozesse mag das heißen: Nicht für eine statische Präsentation in festgelegten Räumen wird Kunst gemacht, sondern für

---

<sup>194</sup> Vgl. Bürger, *Theorie der Avantgarde*, S. 78ff.

<sup>195</sup> Vgl. ebd., S. 81ff.

<sup>196</sup> Vgl. ebd., S. 84.

<sup>197</sup> Eliasson/Ursprung, *Studio Olafur Eliasson*, S. 197.

<sup>198</sup> Ebd.

<sup>199</sup> Ebd.

die unmittelbare Konfrontation mit den Betrachtern innerhalb einer prozesshaft-fluktuierenden Raumstruktur. Dem entsprechend greift Eliasson selbst im Sinne seiner Kunstinstallationen in vorhandene Ausstellungsstrukturen ein: Er „bearbeitet und verändert die räumlichen Koordinaten von Galerien und Museen in einer Weise, die den Raum selbst als fluides, bewegliches und temporäres Phänomen erfahrbar macht.“<sup>200</sup> Da der Raum einen der beschriebenen konstitutiven Faktoren performativer Prozesse darstellt, bleibt ein Ausstellungsort in der Einvernahme durch eine ephemere Kunst(installation) eben nicht „derselbe“: „Aus der Dynamisierung der Materialität des vorgegebenen Raumes resultiert seine mediale Funktion. Die performative Medialisierung des räumlichen Materials vollzieht sich allerdings erst in der unmittelbaren Interaktion mit dem Publikum.“<sup>201</sup> Aus der direkten Auseinandersetzung mit der leiblichen Präsenz des Publikums ergibt sich folglich – mit Querverweis auf die Theaterwissenschaft – eben jene bereits getroffene Bestimmung vom Betrachter als Akteure einer Szene, wobei sich die Szene in diesem Fall als das Zusammenspiel zwischen den grundlegenden Elementen eines performativen Vorganges auszeichnet. Unvermittelt wird dem Betrachter im Gegenüber der Kunstinstallation eine Art Regisseurrolle zu eigen, um den Vergleich zum Theater stilgerecht abzuschließen.<sup>202</sup> So wird nicht nur das Museum als Imaginations-, Handlungs- und Meditationsraum für die Betrachter zu einem umfassenden Erlebnisraum<sup>203</sup> ephemerer Kunst.

Ebenso können Natur und Kultur – oder nach Eliasson – eine landschaftliche oder urbane Umgebung zur musealen Stätte avancieren. Genau das geschieht, wenn die Stahlrohrelemente des zylindrischen Pavillon mit Kuppeldach zu einem einzigen großen Eiszapfengebilde zu vereisen beginnen, sobald die Temperatur unter null Grad fällt und das von oben per Sprinklersystem versprühte Wasser den Gefrierpunkt unterschreitet.<sup>204</sup> Die Installation *The Glacierhouse Effect Versus The Greenhouse Effect* aus dem Jahr 2005 macht sich die umgebende Landschaft als Ausstellungsraum zu Nutze, ist aber im gleichen Maße von deren (jahreszeitlichem) Wandel abhängig.

Die Stadt als Ausstellungsraum wurde schon beispielhaft mit den New Yorker Wasserfällen eingeführt; aber auch die augenscheinlich statisch veranlagte Installation *Double Sunset* lässt – durch den Standpunkt der riesigen Wellblechsonne mitten in der Stadt – das städtische Erscheinungsbild von Utrecht und dessen unmittelbare Umgebung zum großräumigen Ausstellungsraum expandieren. Dieser ist aber im Vergleich zu einem

---

<sup>200</sup> Annette J. Lehmann, „Mediated Motion. Installationsräume und Performative Asthetik am Beispiel von Olafur Eliasson“, in: *Performativität und Medialität*, Hg. Sybille Krämer, München: Fink 2004, S. 347-370, S. 365.

<sup>201</sup> Ebd., S. 351.

<sup>202</sup> Vgl. Fischer-Lichte, *Performativität. Eine Einführung*, S. 174.

<sup>203</sup> Vgl. ebd., S. 175.

<sup>204</sup> Vgl. Eliasson/Ursprung, *Studio Olafur Eliasson*, S. 54ff.

festgelegten musealen Raum nicht geometrisch verankert.<sup>205</sup> Vielmehr spielt dessen ständige Fluktuation, das Oszillieren und die Gleichzeitigkeit mannigfacher Zustände die entscheidende Rolle für den Erfolg der Installation. Denn erst die Bewegung um die Wellblechkonstruktion herum und die damit wechselnden Perspektiven der Betrachter, vor allem aber die Doppelung des Phänomens durch die tatsächliche Sonne erschafft einen performativen Erlebnis- und Erfahrungsraum. So können also Natur bzw. Landschaft und Stadt durch eine entsprechende Kontextualisierung Ausstellungsräume, die per se nur als solche definiert sind, in deren Funktion vertreten oder gar – bezogen auf Eliassons Kunst im Außenraum – alternativlos ersetzen. Den Bogen von Landschaft zu Stadt schlagen z. B. die *Green River* aus der frühen Schaffensphase Eliasson, wenn sich die grüne Farbe ausgehend von der Landschaft in die Städte verbreitet.<sup>206</sup>

Doch nicht nur den unbeständigen Außenraum weiß Eliasson für sein Kunst zu „bespielen“ oder umzuformen, auch im Innenraum von Museen o. ä. lässt er die gegebenen Umstände für eine ephemere ästhetische Erfahrung sprechen: „In den Installationen Eliassons verbindet sich die Transformation der architektonischen Gegebenheiten von Galerien und Museen zunächst mit einer Beschäftigung mit Naturphänomenen.“<sup>207</sup> So geschehen 2001 im Kunsthaus Bregenz: Holz, Wasser, Erde und Nebel bildeten hier, wie bereits erwähnt, die raumgestaltenden Materialien und machten so die vier Ebenen des Kunsthauses in einer ganz neuen (flüchtigen) Atmosphäre für die Besucher der Ausstellung *Mediated Motion* erfahrbar.<sup>208</sup>

Zusammengefasst lässt sich von einer gezielten Veränderung der bestehenden räumlichen Matrix durch eine Verschränkung von Natur und kulturellen Lebensräumen im Sinne der ephemeren verstandenen Kunstwerke Eliassons sprechen. Daran knüpft jene Kritik Eliassons an den bestehenden Ausstellungsstrukturen des Kunstmarktes an. Denn:

„Eine entscheidende Rolle für das Verhältnis von Kunst und neuen Medien spielt die Ausstellungspraxis, spielen die Institutionen, Orte und Präsentationsformen, die für mediale Kunstformen existieren oder temporär zur Verfügung gestellt werden. Museen haben sich erst langsam den neuen Kunstformen, zunächst vor allem der Video- und Installationskunst, geöffnet und so indirekt dazu beigetragen, dass alternative und neue Ausstellungsorte und Institutionen entstehen konnten und mussten.“<sup>209</sup>

Das Museum ist überdies eine öffentliche Institution ganz eigener Art, die, wie vorher angedeutet, allein einem Zwecke zu dienen scheint: nämlich der Präsentation – und

---

<sup>205</sup> Vgl. Eliasson/Ursprung, *Studio Olafur Eliasson*, S. 264ff.

<sup>206</sup> Vgl. ebd., S. 258ff.

<sup>207</sup> Lehmann, „Mediated Motion. Installationsräume und Performative Aisthetik am Beispiel von Olafur Eliasson“, S. 348f.

<sup>208</sup> Vgl. Eliasson/Ursprung, *Studio Olafur Eliasson*, S. 224ff.

<sup>209</sup> Lehmann, *Kunst und Neue Medien*, S. 21.

damit immer wieder verbunden der Reproduktion – von Bildern und Objekten von Kunst als Kunst. So eröffnen Ausstellungsräume den Besuchern die Möglichkeit zur ästhetischen Erfahrung exponierter Kunst und exponierendem Raum in einem funktional ästhetisierten Rahmen.<sup>210</sup> In diesem Sinne verstanden, begreift Fischer-Lichte das Kunstmuseum als einen liminalen Raum schlechthin und erklärt es unter dieser Vorgabe zu einem quasi-sakralen Raum.<sup>211</sup> Demzufolge spielen hier verschiedene Faktoren eine Rolle, welche die Wirkung des Kunstobjektes oder des -prozesses wesentlich herausstellen oder auch beeinflussen können. Zum einen wird durch das Exponieren der Kunstwerke eine ästhetische Distanz, d. h. ein spezifischer (ästhetischer) Blickwinkel geschaffen. Die meisten Ausstellungsstücke und gerade auch ephemeren Installationen sind nicht (mehr) veräußerbar und dürfen oder können oft nicht berührt werden. Fischer-Lichte spricht von einer Entrückung der Kunst im Sinne einer an Benjamin angelehnten Auratisierung.<sup>212</sup> Auf den Aurabegriff als entscheidendes Kriterium für die Diskussion über die mögliche Vermittelbarkeit performativer Prozesse in Sekundärquellen und deren Archivierung werde ich im Kapitel 3.4. zurückkommen.

Nicht zu vergessen sei aber auch die bewusste kuratorische Inszenierung im Museum und das damit verbundene mögliche Einrücken von Kunst in ihre historischen Zusammenhänge, das für performative Prozesse an sich keine Rolle spielt, durchaus aber für deren nachträgliche Vermittlung und Archivierung.<sup>213</sup>

Olafur Eliasson verortet seine Kunst zwar konsequenterweise im Kontext des Ausstellungswesens, möchte aber nach eigener Aussage auf eben jene Konstruiertheit der Kunstlandschaft und der sich darin befindlichen Ausstellungshäuser aufmerksam machen:<sup>214</sup>

„Every museum has its own signature, and every time somebody walks through a museum he has to deal with that signature to look at the art. The museum’s signature can be its educational character or the sense of social responsibility that it feels to the community. In fact, the signature can be almost anything, and every museum does things differently. It is best when museums are open and transparent about their distinct signatures and techniques they employ.“<sup>215</sup>

Wie jeder andere Künstler, Bildhauer oder eben Performancekünstler ist also auch Olafur Eliasson mit seiner ephemere ausgerichteten Kunst gewissen Regeln eines

---

<sup>210</sup> Vgl. Fischer-Lichte, *Performativität. Eine Einführung*, S. 155.

<sup>211</sup> Erika Fischer-Lichte verweist hierauf eine Begrifflichkeit aus der Ritualtheorie Turners. Siehe zu diesem Thema z. B. folgendes Buch: Victor Turner, *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*, Frankfurt: Campus 2009.

<sup>212</sup> Vgl. Fischer-Lichte, *Performativität. Eine Einführung*, S. 156.

<sup>213</sup> Vgl. ebd., S. 157.

<sup>214</sup> Gilbert, „Olafur Eliasson“, Zugriff: 18.04.2013.

<sup>215</sup> Ebd.

immer weiter expandierenden Kunstmarktes verpflichtet. Ziel dabei ist es, sich als Künstler ins Bewusstsein der Öffentlichkeit zu bringen – durch die unmittelbare, aber vor allem eben auch die nachträgliche Vermittlung der eigens zu diesem Zweck geschaffenen Kunstwerke. Denn auf dem Prinzip der Öffentlichkeit und daraus folgend dem Bekanntheitsgrad basiert das „System Kunstmarkt“. Das hat Eliasson erkannt und umgesetzt, ist doch sein Auftragskalender voll<sup>216</sup> und fand bzw. findet man seinen Namen bis in die heutige Zeit in einigen der größten und renommiertesten Ausstellungshäusern der Welt und deren Ausstellungskatalogen wieder. Neben Auftragsarbeiten und den vielen Anfragen macht er aber auch immer wieder durch eigene Projekte in der Öffentlichkeit von sich reden. So entwickelte er beispielsweise 2012 zusammen mit dem Ingenieur Frederik Ottesen eine kleine Leuchte in Form einer Sonne, die sich über die Tate Modern oder Online erwerben ließ bzw. immer noch lässt.<sup>217</sup> „Tagsüber sammelt sie Licht über einen Solarkollektor, nach Sonnenuntergang gibt sie es wieder ab – bis zu fünf Stunden schafft sie helles Licht, in dem sich arbeiten, beisammen sein oder lernen lässt.“<sup>218</sup> Im Gegensatz zu vielen seiner anderen Kunstwerke bzw. -installationen ist sie ein Gebrauchsgegenstand, der im Alltag genutzt werden kann, also eine Kunst, die im Leben funktioniert, wie es Eliasson ausdrückt. Damit kehrt er die scheinbar so festgeschriebenen Gesetze des Kunstmarktes um.<sup>219</sup>

Bislang arbeitet Kunst meist mit dem Prinzip der Verknappung. Ein Werk erhält seinen Wert dadurch, dass es nur an einem bestimmten Ort für bestimmte Personen zugänglich ist. *Little Sun* aber ist ein Kunstwerk, das nur in der Masse funktioniert, indem möglichst viele Menschen daran teilnehmen.<sup>220</sup>

Teilnehmen im Sinne von Kaufen allerdings, was die *Little Sun* in ihrer Funktion als Kunstwerk doch stark in Frage stellt. Denn zwar verlangen die meisten Ausstellungshäuser Eintritt für das Ansehen der gezeigten Werke und Installationen und auch die Kunstwerke selbst haben ihren Preis, wenn man sie käuflich erwerben oder gar in einer Auktion ersteigern möchte. Doch gerade Eliassons Installationen – vor allem jene im Außenraum – sind für gewöhnlich, dem ideellen Wert von Kunst entsprechend, für den Betrachter kostenlos zu bewundern. Mit dem Verkauf der kleinen „Sonnen“ drängt sich nun ein ökonomischer Faktor auf, gegen den man mehr als nur den Kunstcharakter dieses Objektes ins Feld führen muss, nämlich den Namen Eliassons.<sup>221</sup> An dieser

---

<sup>216</sup> Vgl. Anon., „SPIEGEL Interview With Danish Artist Olafur Eliasson.“, Zugriff: 18.04.2013.

<sup>217</sup> Vgl. Tillmann Prüfer, „Mehr Licht! Tillmann Prüfer über Kleine Sonnen“, *ZeitOnline (Stilkolumne)*, 12.06.2012; <http://www.zeit.de/2012/29/Stilkolumne-Kleine-Sonnen>, Zugriff: 16.06.2013.

<sup>218</sup> Ebd.

<sup>219</sup> Ebd.

<sup>220</sup> Ebd.

<sup>221</sup> Dementsprechend wird auf einer Internetseite, die die kleinen Sonnen vertreibt, für den Kauf dieser wie folgt geworben: „*Little Sun* ist unsere ganz persönliche Sonne und scheint auch nachts, wenn ihr großes

Grenze von performativer Kunst zurück zu einer greifbaren Sache reicht nicht mehr allein der Fokus auf die Unmittelbarkeit der ästhetischen Erfahrung, sondern die Person des Künstler rückt gleichsam in den Blickpunkt des Interesses zurück. Der Grat zwischen Kunst und Kitsch, zwischen Autonomie der Kunst und Systemabhängigkeit, sei es nun von Wirtschafts- oder Kunstmarkt, ist also tatsächlich schmal.

### 3.2.3. Kunstvermittlung und (Neue) Medien

#### 3.2.3.1. Kunst und Medien: Von analog zu digital

Nicht nur die Ausstellungspraxis hat sich mit dem vermehrten Aufkommen ephemerer Kunst, wie oben beschreiben, zu wandeln begonnen.

„Den größten Einbruch in die Kunst im allgemeinen haben die Entwicklungen der Medien Fotografie, Video, TV und Computertechnologie hervorgerufen, die nicht nur die ‚technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerkes‘ (Walter Benjamin) zur Diskussion gestellt haben, sondern auch als Verlängerung der physischen und mentalen Möglichkeiten funktionieren.“<sup>222</sup>

Die gesamten Rezeptionsstrukturen standen durch die technischen Entwicklungen der „Neuen Medien“ vor ungeahnten Möglichkeiten. Für Verwendung dieser neuen elektrischen und digitalen Produktionsmethoden – und im Sinne dieser Arbeit Rezeptionsmethoden – stellte die Bildende Kunst nur einen einzelnen Bereich von vielen dar. Das Fernsehen beispielsweise schien in seiner öffentlichen Struktur und als neues künstlerisches Feld für eine mögliche Ausweitung der Kunst zu stehen.<sup>223</sup> Ähnlich dem Performancebegriff schalteten und schalten sich die Neuen Medien in den unterschiedlichsten Lebensbereichen und Kontexten dazwischen.<sup>224</sup> Mit Auftakt neuer digitaler Technologien ab den 1990er Jahren, wie beispielsweise dem Internet, und der damit einhergehenden unproblematischen Verfügbarkeit und massenmedialen Verbreitung, konnten sich diese bald selbst als künstlerische Instrumente etablieren.<sup>225</sup>

---

Vorbild Pause hat. Die [...] Solarleuchte ist zu gleichen Teilen zeitgenössische Kunst, Gebrauchsobjekt, innovatives Energiekonzept und ein Teil des hinter dem Projekt stehenden sozialen Businessmodells. Egal ob wir Little Sun als Licht in unserer Stadtwohnung nutzen, für Exkursionen ins Freie oder ob die Leuchte sowie unser Kauf dabei helfen, Regionen ohne Stromversorgung mit Licht zu versorgen: Mit 5 Sonnenstunden Ladung leuchtet die kleine Sonne einen ganzen Abend lang für uns. Höchste Zeit, gemeinsam mit der Kunst des Visionärs Eliasson einen Schritt in Richtung bessere Zukunft zu gehen.“ Siehe MONOQI, [monoqi.com/de/store/kleine-solarsonnen-mit-led-licht-1/little-sun-solarleuchte.html](http://monoqi.com/de/store/kleine-solarsonnen-mit-led-licht-1/little-sun-solarleuchte.html), Zugriff: 23.06.2013.

<sup>222</sup> Sabine Breitwieser (Hg.), *White cube, black box. Werkschau Valie Export und Gordon Matta-Clark*, Wien: EA-Generali Foundation 1996, S. 16.

<sup>223</sup> Vgl. Ute Meta Bauer, „Raumstruktur“, in: *White cube, black box. Werkschau Valie Export und Gordon Matta-Clark*, Hg. Sabine Breitwieser, Wien: EA-Generali Foundation 1996, S. 39-58, S. 41.

<sup>224</sup> Vgl. Lehmann, *Kunst und Neue Medien*, S. 13.

<sup>225</sup> Vgl. ebd., S. 12.

Der Sprung vom Analogen zum Digitalen findet seine ästhetische Widerspiegelung aber vor allem in der Differenz zwischen *imaginatio* (Vorstellungskraft) und *simulatio* (Schein, Nachahmung).<sup>226</sup> Schon analoge Medien können ihr angebliches Realitätsversprechen nicht halten, sie versuchen es aber auch nicht mehr, sondern fordern stattdessen die Vorstellungskraft der Betrachter heraus. Dagegen steckt in den verschlüsselten Codes und Zahlenfolgen der digitalen Medien noch weitaus mehr Vorspiegelung einer realitätsgetreuen Nachahmung:

„Digital images are not present, emit no aura, and cannot be authenticated. [...] In all these cases – the painting, photo, digital image, clone – ‚nature‘ still exists as separate from, or at least prior to, whatever comes after. But instead of the ‚after‘ being a variation on the ‚before‘ – like but not identical – the after is identical to the before, in a world populated by digital codes and clones, the classic distinctions between ‚nature‘ and ‚art‘, ‚original‘ and ‚copy‘, are getting more difficult to make.“<sup>227</sup>

Nach wie vor – neben wachsender Internetpräsenz – sind Ausstellungskataloge und Kunstbände populäre Bezugsquellen beim kunstinteressierten Publikum. Die Vorstellungskraft des Betrachters regen analoge wie digitale Medien an, ja benötigen sie sogar, um aus der planen und gerahmten oder zumindest irgendwie begrenzten Reproduktionssfläche der zu vermittelnden Kunst das Scheinbild eines vormals dreidimensionalen, verzeitlichten Kunstwerkes entstehen zu lassen. Gleichzeitig stehen Rahmung und die Reduktion des ursprünglichen ästhetischen Raumes auf eine Fläche für den dispositiven Charakter der Medien, die imstande sind, etwas in die ihnen beliebende Form zu bringen, den Blick der Betrachter bewusst zu lenken und so die vermittelte Kunst in einen Machtdiskurs einschreiben.<sup>228</sup> Das hat jedoch gerade für die vermittelte und archivierte Erscheinung ephemerer Kunst tiefgreifende Folgen. So konstatiert Dieter Mersch diesbezüglich: Performances begannen dort, wo Medien-codes endeten: „Bei der Revision der Leiblichkeit, der spezifischen Wirkung von Materialitäten, ihrer Präsenz und »Eindrücklichkeit«; mit einem Wort: ihrem performativen *Ereignen*.“<sup>229</sup>

Schon im Jahre 1963 hatte Walter Benjamin in seinem vielzitierten Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ die Veränderungen der gesamten Daseinsweise des menschlichen Kollektives über einen größeren Zeitraum mit einer damit einhergehenden Veränderung der Art und Weise von Wahrnehmung

---

<sup>226</sup> Vgl. Mersch, *Ereignis und Aura*, S. 77.

<sup>227</sup> Schechner, *Performance Studies. An Introduction*, S. 132.

<sup>228</sup> Vgl. Mersch, *Ereignis und Aura*, S. 57.

<sup>229</sup> Ebd., S. 79.

verknüpft. Diese sei geschichtlich bedingt.<sup>230</sup> Fischer-Lichte pflichtet ihm darin quasi bei, wenn sie den rasanten Wandel unserer Kultur durch die explosionsartige Vermehrung und Weiterentwicklung der digitalen Medien beschreibt, der immer noch anhält und zu neuen Modi der Aufmerksamkeit und Wahrnehmung anleitet. Die Wahrnehmung folgt dem „Trend“ und gerät dadurch selbst zu einem performativen Prozess.<sup>231</sup>

„Darüber hinaus gilt es zu bedenken, dass es auch auf per se nicht performative Phänomene wie Texte, Bilder, Dinge nicht nur eine performative Sichtweise geben kann, sondern auch einen performativen Umgang mit ihnen, ohne dass der Begriff der Aufführung sich sinnvoll anwenden ließe.“<sup>232</sup>

Zwar dient das Zitat in seinem ursprünglichen Zusammenhang der Begründung, warum zwar alle (Theater-)Aufführungen performativ, aber nicht alles Performative eine Aufführung ist. Für diese Arbeit interessiert aber vor allem der Hinweis auf den performativen Umgang mit Texten, Bildern und Dingen, den man im übertragenen Sinne so auch auf die mediale Vermittlung von Kunst anwenden könnte. Denn das Zeigen schon vergangener Kunst durch verschiedene Medien als prozessualer Akt spielt für die Argumentation dieser Arbeit eine nicht unwichtige Rolle.

Da allerdings digitale Speichermedien schon an sich, d. h. durch ihre Struktur, die Erinnerung, die sie vorgeben zu stützen, tilgen, indem sie nichts anderes sind als Zahlencodes und Speicherspuren und somit mit einem Klick unwiederbringlich löscher sind, wird der Schwerpunkt der Diskussion um die Archivierbarkeit performativer Prozesse im Folgenden auf das analoge Medium des fotografischen Bildes gelegt. Im Rahmen dessen wird nicht nur das Authentizitätsversprechen der Medien hinterfragt, sondern auch, was eine authentische Vermittlung und Archivierung eigentlich ausmacht.

### **3.2.3.2. Das (fotografische) Bild als Vermittlungsmedium**

Spätestens ab Ende der 1960er Jahre „zeichnete sich ab, dass das Fotografische unerwartete Dialoge mit weit mehr Künsten aufnahm als nur mit der Malerei, nämlich mit Film, Theater, Performance, Literatur und Skulptur.“<sup>233</sup> Die Fotografie als Vermittlungsmedium geriet in den Fokus der Aufmerksamkeit und es war nicht länger nur die Malerei als statische, von vornherein als Kunst definierte Kunst, die man so zu reproduzieren versuchte. Auch ephemere Kunsterscheinungen, wie Film, Theater und

---

<sup>230</sup> Vgl. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996., S. 14f.

<sup>231</sup> Vgl. Fischer-Lichte, *Performativität. Eine Einführung*, S. 108f.

<sup>232</sup> Ebd., S. 53.

<sup>233</sup> David Company (Hg.), *Kunst und Fotografie*, Berlin: Phaidon 2005, S. 16.

Performance wurden für unterschiedlichste Verwendungszwecke auf Fotos festgehalten. Dabei hebt sich die Performance in einem wichtigen Punkt von Film und Theater ab. Die dem Film als fertigem Produkt entnommenen „film stills“ können immer wieder problemlos in den Kontext der Bildabfolge und somit der Handlung eingefügt werden. Auch bei Theateraufführungen ist dies in abgeschwächter Form der Fall, denn zumindest die Inszenierung eines Stückes bleibt hier immer dieselbe. Dagegen gilt die Performativität als emergente, unwiederholbare und flüchtige, was die brisante Frage aufwirft, inwiefern ein fotografisches Bild überhaupt stellvertretend performative Vorgänge figurieren kann. Dass dennoch fortwährend performative Prozesse bildlich festgehalten werden, steht indessen außer Frage.

Seit den 1970er Jahren wird die Fotografie vermehrt offiziell in den „Dienst“ der Vermittlung von Performance und skulpturaler Arbeit gestellt, mit der Absicht, dass ein technischer Apparat wie die Kamera die Idee einer Performance oder eines ephemeren Kunstwerkes verlängern sollte.<sup>234</sup> Genau diese „Fähigkeit der Fotografie, kurzlebige Formen und Verhaltensweisen dauerhaften Ausdruck zu verleihen, hat viele Künstler angezogen.“<sup>235</sup> Diese machen sich die Fotografie als Art der Konservierung zu Nutze, eben auch wegen der oben schon in Ansätzen ausgeführten Strukturen eines – inzwischen globalen – Kunstsystems. Man schaue sich nur die entsprechenden Veröffentlichungen Eliassons an, u. a. die dieser Arbeit zugrunde liegende Enzyklopädie.

„Der Markt hat seitdem [Anmerk. der Autorin: Ende der 1970er] zwar Hochs und Tiefs durchgemacht, als andauernde Folge aber ist das Interesse der Kunstinstitutionen an der Fotografie heute viel beständiger geworden. Diese stabilere Grundlage hat es den Künstlern, die Fotografie verwenden, auch erlaubt, ihre Karriere kontinuierlich aufzubauen. Die bei Käufern und Kuratoren anhaltend sehr gefragte persönliche Handschrift existiert zwar noch, ist aber das Ergebnis kontinuierlich verfolgter Interessen, Herangehensweisen und Themen.“<sup>236</sup>

So wäre als spezifische Handschrift Eliassons z. B. die schon angesprochene Verbindung von Natur, Kunst und Technik zu nennen, welche sich durch sein Œuvre zieht und die einzelnen Kunstinstallationen und -projekte prägt. Dennoch attestiert eine künstlerische Handschrift nur den persönlichen Zugang des Künstler zu seiner Kunst, nicht aber deren Realitätsnähe oder authentischen Vermittlung auf einem Foto. So bezeichnet David Company die fotografisch fixierte Kunst mehr als **Verweis** auf die realen Originale statt als **Beweis** einer vermeintlichen Wirklichkeitstreue.<sup>237</sup>

---

<sup>234</sup> Vgl. David Company (Hg.), *Kunst und Fotografie*, Berlin: Phaidon 2005, S. 18.

<sup>235</sup> Ebd., S. 25.

<sup>236</sup> Ebd., S. 20.

<sup>237</sup> Peter Geimer, *Theorien der Fotografie zur Einführung*, Hamburg: Junius 2009, S. 24.

„Die scheinbar intuitive Plausibilität, Bilder gäben wieder, was ‚da sei‘, steht historisch in engem Zusammenhang damit, daß unser Gesichtssinn als verlässlichster aller Sinne gilt. Schon Aristoteles empfahl in der Metaphysik, nur dem Gesichtssinn zu trauen. Sehen hieß und heißt auch heute noch: glauben. Beobachtbare Objekte und Ereignisse gelten als natürlich oder real, der Bezug darauf als wahr.“<sup>238</sup>

Dasselbe scheint für die fotografische Wiedergabe ästhetischer Prozesse zu gelten, wenn man sich vor Augen führt, in welchen Mengen diese in direktem Zusammenhang zu den Originalen publiziert, verbreitet und beworben werden. Dennoch, und genau das ist Teil dieser Arbeit: „Die Fotografien [...] sind uneindeutig und lückenhaft, sie bestätigen die Abwesenheit des Gezeigten, sind zugleich aber dessen physische Hinterlassenschaft.“<sup>239</sup> Nur anhand von diesen und anderen Medien lassen sich (ephemere) Kunstwerke jedoch überhaupt in irgendeiner Art und Weise für die Nachwelt archivieren. Man braucht die vermittelnden Medien, um – was auch immer vom ursprünglichen Kunstereignis übrig bleibt – auf lange Sicht archivieren zu können.

### 3.2.4. Archivierung durch Vermittlung

Eliasson in einem Interview mit dem Magazin SPIEGEL über *The Weather Project*<sup>240</sup>:

---

„[...]“

**SPIEGEL:** What happened to that legendary installation?

**Eliasson:** It's in my basement.

**SPIEGEL:** Meaning that it's still available for sale?

**Eliasson:** Yes, in principle. But you should enter into those negotiations with my gallery owners, who don't have much to do otherwise. If you do buy the work, if you even have that much space, you should know it would no longer be the same work that it was at the Tate Modern.

**SPIEGEL:** Because it would be missing the fog machines you installed at the time?

**Eliasson:** No, because each work changes its character as it changes locations.

[...]“<sup>241</sup>

---

Aus den wenigen Sätzen dieses Interviews lassen sich gleich drei Fakten erschließen: Zum einen wird die Möglichkeit bestätigt, **dass** ein performativ beeinflusstes Kunstwerk als solches aufzubewahren ist – zumindest in seinen Bestandteilen. Anders wird die halbkreisförmige Projektionswand einschließlich der rund 200 Monofrequenzleuchten, – allerdings ohne die damals installierte Nebelmaschine, wie man erfährt – wohl auch

---

<sup>238</sup> Schmidt, „Die Wirklichkeit des Beobachters“, S. 3-19, S. 14.

<sup>239</sup> Peter Geimer, *Theorien der Fotografie zur Einführung*, Hamburg: Junius 2009, S. 49.

<sup>240</sup> Vgl. Eliasson/Ursprung, *Studio Olafur Eliasson*, S. 216ff.

<sup>241</sup> Anon., „SPIEGEL Interview With Danish Artist Olafur Eliasson“, Zugriff: 18.04.2013.

im Kellergeschoss bzw. Lager Eliassons auf Grund ihrer Ausmaße keinen Platz gefunden haben. Zum anderen steht die Installation wohl bei entsprechender Nachfrage bei den Galleristen Eliassons prinzipiell zum Verkauf, was einmal mehr den Grenzgang zwischen Kunst und Ware vor Augen führt.

Außerdem – und das ist der für diesen Abschnitt entscheidende Punkt des Wortwechsels – weist Eliasson darauf hin, dass *The Weather Project* als „Reenactment“ nie wieder dasselbe Kunstwerk sein werde, wie bei seiner „Uraufführung“. Und das nicht etwa, weil irgendeine Nebelmaschine fehlt. Vielmehr muss, gerade mit Blick auf eine ephemere Kunst unterschieden werden, wo eine ästhetische Arbeit „inszeniert“ wird. So kann ein und dieselbe Installation an verschiedenen Orten zu einer jeweils „neuen“, „anderen“ stilisiert werden oder wie Eliasson es oben ausdrückt: „[E]ach work changes its character as it changes locations.“<sup>242</sup> Er bezieht sich mit dieser Aussage mitunter auf das Wesen einer Interpretation, die immer kontextuell bedingt und damit gleichsam von räumlichen Faktoren abhängig ist, und die seiner Meinung deshalb falsche Annahme, dass Kunstwerke autonom sein können.<sup>243</sup> Wie aber kann dann eine nachträgliche Vermittlung oder Archivierung von Kunst von Statten gehen? Ist diese überhaupt ernst zu nehmen?

An dieser Stelle ist es sinnvoll, die Begriffe der Vermittlung und Archivierung im Bezug zum Kunstbegriff in dieser Arbeit zu differenzieren, um nicht zu der Annahme zu verleiten, sie könnten synonym gebraucht werden. Nicht alles, was an die Öffentlichkeit vermittelt wird, wird auch archiviert und umgekehrt. Aber vieles, was archiviert wird, kann gleichzeitig als vermittelt erfahren werden. Das heißt auf Eliassons Installationen übertragen in dieser Arbeit Folgendes:

Die Vermittlung von ephemerer Kunst teilt sich in zwei Sparten: Die unmittelbare Konfrontation mit den Betrachtern, in der sich das Kunstwerk an diese primär vermittelt und eine sekundäre, also nachträgliche Vermittlung in und durch verschiedene Medien. Ersterer, z. B. in Form einer Ausstellung, werden die Eigenschaften der Flüchtigkeit, Emergenz und Unwiederholbarkeit nachgesagt, während die zweite Vermittlungsart den Versuch unternimmt, ebenjenes transitorische Moment zurückzuholen und zu archivieren.

Ein Archivieren von Kunst kann ebenfalls unterteilt werden: Kunstwerke, Reproduktionen oder in/auf Medien vermittelte Arbeiten können ohne Zugang für eine breite Öffentlichkeit aufbewahrt, gelagert und archiviert werden. Das geschieht z. B., wenn ein Künstler wie Eliasson einen Ausflug macht, seine Umgebung als ästhetische

---

<sup>242</sup> Anon., „SPIEGEL Interview With Danish Artist Olafur Eliasson“, Zugriff: 18.04.2013.

<sup>243</sup> Vgl. ebd.

erfährt, diese fotografisch festhält, die Fotos dann aber nicht ausstellt. Oder wenn ein Museum nur einen gewissen Teil seiner Werke in seinen Räumlichkeiten präsentiert. Oder aber, wenn Betrachter in Konfrontation mit ephemerer Kunst den Versuch unternehmen, diesen ästhetischen Moment, bevor er vorbei ist, für den Privatgebrauch festzuhalten. Immer dann wird Kunst – oder zumindest ein Fragment von ihr – in irgendeiner Art und Weise archiviert, jedoch nicht vermittelt. Es zählt also der Unterschied zwischen öffentlicher Dokumentation und (individueller) Aufzeichnung.

In dieser Arbeit interessiert allerdings nur jene Schnittmenge zwischen Vermittlung und Archivierung, wenn Archivierung mit Vermittlung gleichzusetzen ist oder vice versa.

Dieser Fall tritt bei Eliasson eigentlich bei jedweder sekundären Vermittlung seiner Installationen für die Nachwelt ein, sobald diese für die Öffentlichkeit, also meist ein möglichst großes Kunstpublikum gedacht ist: In Büchern, Kunstbänden, auf (dort) publizierten Fotos und persönlichen Archivmaterialien des Künstlers, aber auch in Zeitschriften, Zeitungen, durch Videomaterial und per Internet finden sich die Mehrheit der realisierten Projekte Eliassons wieder. Bedingt durch eine ästhetische Vermittlung zu Rezeptionszwecken also erfolgt die Archivierung seiner Kunst als und durch Weitergabe von Informationen und Inhalten; wobei die Veröffentlichung gewissen Einschränkungen ausgesetzt sein kann, etwa wenn der Künstler selbst bei dieser mitwirkt und diesbezüglich Entscheidungen trifft, was wie gezeigt werden darf.

Auch oder gerade performative Kunst wird gerne in Kunstbänden mit deskriptiven und interpretativen Textbeiträgen und Fotografien publiziert. In weniger Fällen werden existierendes Videomaterial von performativen Ereignissen oder gar eigens zum Zwecke der Veröffentlichung produzierte Dokumentationen über den einen oder anderen Künstler herausgegeben. Im Falle Eliasson existiert eine als DVD veröffentlichte Dokumentation, die für diese Arbeit herangezogen wurde. In dieser Abhängigkeit von Betrachtern und Rezeption, d. h. (medialer) Vermittlung treffen performative Prozesse und theatrale Aufführungssituation also wieder aufeinander.

Ob die Archivierung allerdings die Authentizität der Skulpturen transportieren kann, und was an einem ephemeren Ereignis als authentisch bezeichnet werden kann, wird im Unterpunkt 3.3.3. dargestellt. Doch schon hier sei von Martin Seel die Frage in den Raum geworfen: Ist die mediengestützte Erinnerung überhaupt eine Erinnerung?<sup>244</sup> Walter Benjamin verweist in diesem Zusammenhang auf das Hier und Jetzt des Kunstwerkes als einmaliges Dasein genau an dem Ort, wo es sich (für die Dauer einer Präsentation) befindet. Dieses Hier und Jetzt bestimmt dessen Echtheit, die im Zuge

---

<sup>244</sup> Vgl. Gerz, „Das Opfer der Kunst“, S. 185.

seiner Vermittlung dann natürlich wegbricht.<sup>245</sup> Das stellt die Archivierbarkeit ephemerer Kunst dementsprechend in Frage. Jochen Gerz hat dazu eine klar disparate Meinung:

„Performance hat auch etwas zu tun mit dem Glück, etwas zu sehen. Das Glück wird nicht kleiner, wenn das, was zu sehen ist, vorüber ist. Performance hat etwas zu tun damit, daß Kunst etwas ähnliches ist wie Yoghurt – daß sie ein Verfallsdatum hat. Normalerweise ist Kunst das Gegenteil von Yoghurt – sie fängt an gut zu werden, wenn der Yoghurt schlecht wird.“<sup>246</sup>

Wieso Gerz gerade auf den Yoghurt als Vergleichsgegenstand rekurriert, bleibt ungeklärt, die Grundaussage seiner Äußerung scheint nichtsdestotrotz klar: Kunst – egal ob statisch oder performativ – hat kein Ablaufdatum, auch nach ihrem Ablauf nicht.

---

<sup>245</sup> Vgl. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 11f.

<sup>246</sup> Gerz, „Das Opfer der Kunst“, S. 188.

### **3.3. Wahrnehmung und Authentizität**

#### **3.3.1. Von der ästhetischer Wahrnehmung...**

Zwar wurde in den Kapiteln 2.2.2. und 3.1. bereits auf Wahrnehmungsprozesse und Betrachtungsvorgänge eingegangen. Da deren Charakteristika aber derart grundlegend für meine weiteren Ausführungen sind, soll an dieser Stelle mit speziellem Bezug auf Martin Seel nochmals ein kurzer Blick auf die ästhetische Wahrnehmung als solche geworfen werden.

Sie ist konstitutiv für performative Prozesse, indem die Entscheidung letztlich beim Betrachter, also der Rezeptionsseite, liegt, ob jenes Geschehen in unmittelbarer Konfrontation als performativ begriffen wird. Auftretende Ambivalenzen und daraus folgende Irritationen hat Fischer-Lichte in dem Zusammenhang als Indizien für die mögliche Modifikation eines ephemeren in einen performativen, d. h. ästhetischen Prozess angeführt.<sup>247</sup> Oder um es ein weiteres Mal mit ihren Worten zu umschreiben: „[W]as den einen als auffällig in den Bann schlägt, an dem geht ein anderer achtlos vorüber.“<sup>248</sup> Gleichzeitig kann Wahrnehmung aber, wie oben ausgeführt, durch einen internen Bezug auf ein von anderen getroffenes kunstkritisches Urteil von vornherein entscheidend geprägt sein. Dann ist der Status der Kunst als Kunst schon vor dem eigentlichen Betrachtungsvorgang errichtet und wird oftmals auch nicht mehr in Frage gestellt, sondern nur noch interpretiert, wie es etwa bei Ausstellungskatalogen und Kunstbänden der Fall ist.

Klar ist also – und so äußert sich auch Martin Seel über Kunstbetrachtung und deren spezifische Wahrnehmungsbedingungen: „Kunstwerke sind Objekte eines *anderen Erscheinens*. Sie erfordern eine andere Wahrnehmung [...].“<sup>249</sup> Ein ästhetischer Kontext erfordert dementsprechend eine ästhetische Wahrnehmung, von Seel als weit verbreitete Form menschlichen Verhaltens eingeordnet. Was aber unterscheidet eine ästhetische von einer nicht-ästhetischen Wahrnehmung?

Der Autor begründet die Andersartigkeit der auf Kunst gerichteten Perzeption durch eine besondere Fokussierung.<sup>250</sup> Ästhetische Wahrnehmung ist nicht nur das konstitutive Element, das Kunst als Kunst anerkennt. Einmal mehr wird die direkte Konfrontation von wahrnehmendem Subjekt und performativem „Objekt“ ins Feld geführt: „Die ästhetische Wahrnehmung ist auf das gleichzeitige und das augenblickliche Gegebensein ihres Gegenübers gerichtet.“<sup>251</sup> Mersch stimmt in diesem Punkt

---

<sup>247</sup> Fischer-Lichte, Performativität. Eine Einführung, S. 101.

<sup>248</sup> Ebd., S. 105.

<sup>249</sup> Seel, Martin, *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt a. M. : Suhrkamp 2003, S. 172.

<sup>250</sup> Ebd., S. 96.

<sup>251</sup> Ebd., S. 54.

mit Martin Seel überein und betont noch einmal die Art des ästhetischen Aufeinandertreffens: „Weder geht deshalb Wahrnehmung auf Einzelnes noch auf Allgemeines; sie wird angerührt durch die Plötzlichkeit eines »Augenblicks«.“<sup>252</sup> Nicht nur durch Unmittelbarkeit (Seel), sondern eben auch durch „Unvermitteltheit“ (Mersch) zeichnet sich die spezifische Wahrnehmung laut den beiden Autoren aus. Beide Merkmale setzen jedoch auf eine Art Gespür des Betrachters für die Gegenwart des Lebens.<sup>253</sup> Ein weiterer Aspekt kann dem Ganzen hinzugefügt werden, der über die reine Sinnlichkeit von Wahrnehmung hinaus geht. So könnte man Peter Bürgers Bestimmung des Ästhetischen als Sonderstellung zwischen Sinnlichkeit und Vernunft<sup>254</sup> im weitesten Sinne auf Seels Erweiterung der ästhetischer Wahrnehmung um Prozesse ästhetischer Imagination übertragen.<sup>255</sup> Dabei setzt jener ein für performative Kunst typisches und oft diskutiertes Charakteristikum, nämlich das der „bloßen“ Materialität voraus:

„Das Kunstwerk geht in seiner sinnlichen Erscheinung nicht auf. Es spiegelt nichts vor. Es läßt seine *Gehalte* erscheinen. Es ist allein einer interpretierenden Wahrnehmung zugänglich, die in sensitiver Aufmerksamkeit die Konstellationen und Korrespondenzen der plastischen, gestischen, visuellen oder klanglichen Erscheinung des Werks verfolgt.“<sup>256</sup>

Sobald der Wahrnehmung durch eine „bedeutungsleere“ Handlung oder für sich stehende Materialität ein entsprechender Interpretations- oder Imaginationsspielraum gegeben wird, laufen Prozesse ab, die genauso gut vom, der Materialität entgegen gesetzten, Phänomen der Semiotizität hervorgerufen werden könnten.

„Die Materialität des Kunstwerks ist ästhetisch nur in ihrem Bezug auf die an ihr vollzogenen Zusammenhang- und Sinnbildungen. Weil jedoch das Material des Kunstwerks die an ihm vollzogenen Zusammenhang- und Sinnbildungen nie verbürgen kann, wird jede mögliche Sinnbildung auf ihre Faktizität des Materials zurückverwiesen, die aber ihrerseits immer schon mit latenter Bedeutungshaftigkeit aufwartet und zu neuen Sinnbildungen anreizt.“<sup>257</sup>

Davon abgesehen, dass der Betrachter nie alle Elemente eines Werkes gleichzeitig ins Auge fassen kann, hat man es hier mit einem potentiell endlosen Verweisungs-geschehen zu tun.<sup>258</sup> In Folge dessen „entwirft“ sich jeder Betrachter sein eigenes imaginatives und sensitives Bild von einem ablaufenden Vorgang. Auf diese Weise individualisiert und subjektiviert er ästhetische Objekte und Prozesse. Eine Möglichkeit, die so vielleicht nur mit einer derartigen ästhetischen Ausgangslage möglich ist, wie

---

<sup>252</sup> Mersch, *Ereignis und Aura*, S. 33.

<sup>253</sup> Vgl. Seel, Martin, *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt a. M. : Suhrkamp 2003, S. 44.

<sup>254</sup> Vgl. Bürger, *Theorie der Avantgarde*, S. 60.

<sup>255</sup> Vgl. Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 143.

<sup>256</sup> Ebd., S. 21f.

<sup>257</sup> Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, S. 242.

<sup>258</sup> Vgl. Ebd., S. 150.

Seel anmerkt: „Die freie Imagination ist unendlicher Modulationen fähig, die über alles hinausgehen können, was in realen Situationen gegeben und möglich ist.“<sup>259</sup> Das lässt nur einen logischen Schluss zu: „*Imaginierte Objekte* haben keine Objektivität.“<sup>260</sup> Überdies wird die Wahrnehmung von Kunst durch situative Zusammenhänge beeinflusst, wie etwa die schon genannten Voraussetzungen, die der Betrachter mitbringt – Kunstpublikum oder zufälliger Passant oder den Standort des (ephemeren) Kunstwerkes selbst. Zur individuellen Sichtweise des Subjekts und dessen Rezeption werde ich abschließend in Kapitel 3.5. kommen. Ausgehend von den getätigten Aussagen wurde aber in jedem Fall eine Tatsache gefestigt, nämlich die Unabdinglichkeit des Betrachters und damit einhergehend seiner (ästhetischen) Wahrnehmung für die Kunst. Das hat Olafur Eliasson erkannt, wie durch seine Äußerungen immer wieder deutlich wird. Denn auch wenn es pathetisch oder dramatisch klingen mag – in eben diesem Zusammenhang wird die Schlagzeile im Feuilleton der *Frankfurter Allgemeinen*, die sich einer Aussage Eliasson bedient, glaubwürdig: „Olafur Eliassons Wasserfälle. Dies ist euer Kunstwerk!“<sup>261</sup> Aber auch Rebentisch sucht den Vergleich zu Luhmann, der die Produziertheit der Kunstwerke für den Betrachter als wesentlich hervorhebt:

„Kunstwerke sind [...] Medien einer kommunikativen Vermittlung zwischen Subjekten: als produzierte und rezipierte. Kunstwerke [...] kommunizieren allerdings durch das, was sich in allen anderen gesellschaftlichen Systemen der Kommunikation entzieht: durch Wahrnehmung. Während wir sonst nur über Wahrnehmung kommunizieren können, kommuniziert Kunst durch Wahrnehmung.“<sup>262</sup>

Nach Luhmann existiert Kunst demzufolge als ästhetische Form nur im Prozess ihrer Beobachtung.<sup>263</sup> Er argumentiert damit mehr oder minder gegen eine sinnvolle, vorzunehmende Archivierung performativer Prozesse. Ob allerdings die ästhetische Erfahrung „als spezieller Modus der sinnlichen Wahrnehmung durch besondere Polung der Sinne“<sup>264</sup> nicht auch bei – zum Zweck der Archivierung – fotografisch eingefangener ephemerer Kunst greift, sei an dieser Stelle zu hinterfragen. „Ästhetische Erfahrung ist in einem wichtigen Sinne individuell – die erfahrenden Subjekte sind auf sich zurückgeworfen [...].“<sup>265</sup> Und kann diese Selbstreflexion über die eigene Wahrnehmung nicht auch vor einem Kunstbuch, Zeitungsartikel oder einer audio-visuellen Dokumentation geschehen?

---

<sup>259</sup> Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 128.

<sup>260</sup> Ebd., S. 132.

<sup>261</sup> Mejias, „Olafur Eliassons Wasserfälle. Dies ist euer Kunstwerk!“, Zugriff: 18.04.2013.

<sup>262</sup> Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, S. 90.

<sup>263</sup> Vgl. ebd., S. 91f.

<sup>264</sup> Vgl. ebd., S. 50.

<sup>265</sup> Ebd., S. 284.

### 3.3.2. ...zur ästhetischen Erfahrung: Ein Beispiel

Es gibt Museen, Galerien und andere Lokalitäten als spezifische Orte für eine ästhetische Wahrnehmung für die Dauer hervorgehobener, künstlerischer Prozesse.

„Wahrnehmungsgewohnheiten stehen in besonderer Abhängigkeit zu räumlichen Gegebenheiten. Eliasson setzt mit seinen Arbeiten bei den Konstitutionsprozessen von Wahrnehmungen ein, indem er in ihre sozialen und institutionellen Bedingungen verändernd eingreift. Die grundlegenden Faktoren der Wahrnehmungsvorgänge werden durch das Verhältnis zum Raum und zur Raumerfahrung auch unter diesem Aspekt ausgelotet. Dabei wird die vermeintliche Neutralität der unmittelbaren sinnlichen Wahrnehmung in Frage gestellt.“<sup>266</sup>

Der Verweis auf Raumerfahrung und sinnliche Wahrnehmung in diesem Zitat ist wichtig, da Lehmann hier in gewisser Weise ein Verhältnis zwischen den beiden Begriffen vermuten lässt, welches ich an dieser Stelle kurz verdeutlichen möchte.

Ästhetische Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung wurden in dieser Arbeit zwar bereits kongruent gebraucht, weil es den Sinngehalt bisher nicht grundlegend verändert hat. Aber gerade in diesem Kapitel über Wahrnehmung und Authentizität erscheint es sinnvoll, eine mögliche Differenzierung zwischen diesen zumindest zu skizzieren. Auch wenn durchaus immer wieder von Wahrnehmungsprozessen gesprochen wird, die eigentliche Konfrontation zwischen Betrachter und Kunstwerk liegt meiner Meinung nach in der ästhetischen Erfahrung. Dieser wiederum liegt bzw. liegen die Wahrnehmung(sprozesse) zugrunde. Das heißt also: Die ästhetische Wahrnehmung als Sichtweise und damit als Zustand ist Voraussetzung für eine prozessorientierte weil zeitliche, ästhetische Erfahrung, die sich über die Dauer der Konfrontation zwischen Betrachter und Kunst konstituiert. Ein Wahrnehmungsprozess bzw. -vorgang kann dann als Übergang zwischen verschiedenen Wahrnehmungszuständen definiert werden, also dem Sprung oder Wechsel von der einen zur nächsten Sichtweise oder gar das Nebeneinander verschiedener. Ästhetisches Erfahren dagegen bezeichnet in Folge dessen den kompletten Prozess der Betrachter-einbeziehung im Gegenüber zum jeweiligen Kunstwerk. So wird demnach der im Zitat beschriebene Raum auf Grundlage der Wahrnehmung erfahrbar. Zu der vorgenommenen Differenzierung sei jedoch anzumerken, dass – u. a. weil die Begriffe oft synonym gebraucht werden – eine klare Unterscheidung recht schwammig bleibt.

Als Beispiel bietet sich dennoch Eliassons ehemalige Kunstinstallation *Mediated Motion* in Bregenz an, auf die sich Anette Lehmann im obigen Zitat bezieht. Obwohl bereits mehrmals erwähnt, lohnt es sich trotzdem, nochmals einen detaillierteren Blick

---

<sup>266</sup> Lehmann, „Mediated Motion. Installationsräume und Performative Aisthetik am Beispiel von Olafur Eliasson“, S. 362f.

auf die vorgenommenen Raumgestaltung auf vier Ebenen zu werfen. Wie schon dargestellt und hier umgesetzt, transformiert Eliasson räumliche Gegebenheiten durch und im Zusammenwirken mit der Verwendung natürlicher Materialien. Das eröffnet eine neue Dimension des Wechselspiels zwischen Performativität und Medialität, indem das räumliche Gefüge durch die Kontextualisierung eine ganz eigene mediale Funktion erhält.<sup>267</sup> Denn: „Der Raum oder räumliche Elemente fungieren selbst als mediales Dispositiv, als Bedingungsgefüge für ästhetische Prozesse, die als performativ charakterisiert werden können.“<sup>268</sup> Eine dispositive Funktion wurde der Fotografie als Vermittlungsmedium bereits zugesprochen und auch auf performative Wahrnehmung und Performativität selbst einflussnehmende Faktoren hervorgehoben. Bei *Mediated Motion* jedoch zeigt sich der Raum als klar primäres, performatives Bezugsmedium, das den Betrachtern gezielt synkinästhetische Prozesse abverlangt.

„Die Konstruktion von räumlichen Elementen wird also direkt auf die Bewegungspotentiale der Besucher abgestimmt. Die materiellen Eigenschaften der Boden- und Wandflächen spielten eine ebenso große Rolle wie ihre Größe, Neigung und Steilheit. Das Zusammenspiel beider Dimensionen im Wahrnehmungsprozess bildet die Grundlage für synkinästhetische Erfahrungsmöglichkeiten, bei denen Raum, Bewegung und Körper als dynamisch aufeinander bezogene, temporäre Dimensionen miteinander vermittelt werden.“<sup>269</sup>

Es geht also um ein grundsätzliches Zusammenspiel von Kinesis und Aisthesis bzw. Ästhetik, das sich aus einer spezifischen Raumgestaltung als einem medialen Dispositiv ergibt. Durch die Vorgabe einer Bewegungsrichtung und der Bewegung an sich zur ästhetischen Erfahrung der Kunstinstallation stellte sich die Metamorphose des Materials von Stockwerk zu Stockwerk für die Betrachter als fluide Eigendynamik in den verschiedenen räumlichen Dimensionen dar und somit als ein ephemerer und performativer Prozess.<sup>270</sup> Durch den Ausstellungsort war eine ästhetische Wahrnehmung quasi vorgegeben, die ästhetische Erfahrung folgt dann im wahrsten Sinne des Wortes „auf den Fuß“:

„Der Schlüssel zu dieser Ausstellung besteht für Eliasson im breiten Spektrum der in der Installation angelegten Bewegungserfahrungen. Sie ermöglichen idealerweise eine jeweils individuelle Möglichkeit der Selbstbegegnung, der Wahrnehmung der eigenen Seherfahrung und der sinnlichen Präsenz. [...] Aus der Dynamisierung der Materialität des vorgegebenen Raumes resultiert seine mediale Funktion.“<sup>271</sup>

---

<sup>267</sup> Vgl. Lehmann, *Kunst und Neue Medien*, S. 166f.

<sup>268</sup> Ebd., S. 166.

<sup>269</sup> Ebd., S. 167.

<sup>270</sup> Vgl. ebd., S. 168.

<sup>271</sup> Ebd., S. 166.

### 3.3.3. Authentizität

Die Frage nach der Authentizität von Kunst hängt eng mit ästhetischer Wahrnehmung und ästhetischer Erfahrung zusammen. Wenn Seel auf Grund der konstitutiven Einbeziehung der Betrachter den Kunstwerken jegliche Objektivität abspricht, stellt sich die Frage: Was sind dann jene Faktoren, die es einem breiten Kunstpublikum zu vermitteln gilt? Denn für welche Elemente man sich auch entscheiden mag, es besteht immer die Kluft zwischen dem subjektiven Blick, der hinter der Vermittlung steht und der Objektivität, die durch massenwirksame Archivierung im Kunsthandel versprochen wird. Hier tritt der Begriff der Authentizität auf den Plan; nämlich als einer, der die Archivierung ephemerer Kunst – neben den Vermarktungsstrategien eines globalen Kunstmarktes – ideell rechtfertigt und für sinnvoll erachten lässt.

„Kunst, als Ereignis, lässt sich nicht bewahren, und was bewahrt wird, ist nicht Kunst“<sup>272</sup>, so Mersch, der damit genau auf dieses Problem anspielt und einem performativen Prozess durch dessen Vermittlung in bzw. auf einem Medium die Authentizität abspricht. Natürlich ist offensichtlich, dass ein fotografisches Bild und eine Bildabfolge nicht den real ablaufenden Prozess vermitteln können. Aber sie können ihn dem Betrachter näher bringen und einen Eindruck oder eine Vorstellung davon verschaffen. Der Prozess kann zudem aus einem ästhetischen Blickwinkel heraus textuell beschrieben und nachvollzogen werden. Gerade bei einer vom oder in Zusammenarbeit mit dem Künstler herausgebrachten Enzyklopädie, gestaltet z. B. Eliasson selbst die Ausgabe mit und nicht nur das. Die Enzyklopädie enthält einen Überblick über die Entwicklung des Künstlers und seiner Kunst, themenspezifische Interviews mit Eliasson, mannigfache Fotos seiner Kunstprojekte und entsprechende Erläuterungen dazu. Man kann also die präsentierten Arbeiten zeitlich und kontextuell einordnen und auf die Intention des Künstlers, wenn diese nicht schon genannt ist, schließen. So könnte man vermuten, dass hier einer originalgetreuen und wirklichkeitsnahen Wiedergabe der ephemeren Kunstinstallationen Eliassons sehr nahe gekommen wird. „One of the differences between ‘art’ and ‘life’ is that in art, we do not experience the event itself but its representation.“<sup>273</sup> Indem Richard Schechner die Kunst selbst nur als ästhetische Repräsentation eines Ereignisses definiert, trägt er im übertragenen Sinne ebenfalls zu einer Annäherung zwischen unmittelbaren und in der Vermittlung erlebten Prozessen als gleichberechtigte ästhetische Erfahrung bei.

Dennoch: Indem das Thema des ständigen Wandels sowohl langlebigen, wie auch den

---

<sup>272</sup> Mersch, *Ereignis und Aura*, S. 243.

<sup>273</sup> Schechner, *Performance Studies. An Introduction*, S. 48.

kurzlebigen prozessualen Kunstwerken immanent ist, stellt sich automatisch die Frage, wie ein einzelnes Foto oder auch eine Fotoserie einen ästhetischen Prozess vermitteln sollen, ohne Verluste in Kauf nehmen zu müssen. Gibt es den einen Zeitpunkt innerhalb eines Prozesses, der ein authentisches Foto für die Archivsammlung ermöglicht? Oder gibt es disparat dazu den besonderen Moment ästhetischer Erfahrung, der jede Archivierung durch technische Mittel abwegig erscheinen lässt? Gehören Entstehungsprozess und Aufbau zum performativen Akt, oder gar der eventuelle Verfall, das Auflösen der Installationen in ihre Bestandteile? Dahingehend lässt sich aus meiner Sicht und vielleicht auch aus der Sicht des Künstlers als Initiator eine relativ plausible Bestimmung treffen: Die Zeit als Grundinstanz macht eine Zerlegung des Prozesses in eventuelle performative Bestandteile unsinnig, da sie Flüchtigkeit, Veränderung und Wandel als konstitutive Elemente miteinschließt. Ein performativer Prozess besteht also nur als komplexer Ablauf von Kontextualisierungen, von Entstehung über „Fertigstellung“ bis hin zum Zerfall der Skulptur. Dabei trifft der Künstler – Ideenfinder, Produzent und Herausgeber in einer Person – die Entscheidung wann Kunst Kunst ist, nicht aber über den einen Moment, der das Kunstwerk für den Betrachter zu einem solchen macht. So konnte Eliasson für die New Yorker Wasserfälle mit seiner Eröffnungsrede lediglich den offiziellen Startpunkt für seine Installationen setzen und damit diese für die Kunstinteressenten ab jenem Zeitpunkt als ästhetische definieren, genau so wie er mit Abbau der Stahlgerüste dem ganzen Trubel ein Ende setzte. So kann die Wahrnehmung des Einzelnen zwar gelenkt, nicht aber bestimmt werden. Diese Wahrnehmungsfrage unterstreicht in jedem Fall das Ephemere, die mögliche Perspektivvielfalt der Betrachter innerhalb eines vorgegebenen Rahmens. Hier ist man am Kernpunkt des Problems der Vermittlung und Archivierung angelangt und damit am Kernpunkt des Authentischen und der Frage, was Authentizität für eine Rolle für die adäquate Vermittlung und Archivierung von Kunst spielt.

Ich begründe also den Begriff der Authentizität mit der qualitativen Aussage eines Werkes oder Prozesses und deren räumlicher und zeitlicher Ausdehnung. Wird eine Zeichnung oder Malerei fotografisch festgehalten, ist der Verlust von „Qualität“ in gewisser Weise geringer, da sich die Darstellungsebene nicht ändert (plane Fläche) und die Dispositivität der Bildrahmung, ebenso wie der Bildinhalt nur übernommen, nicht aber verändert werden. Einzig der räumliche Kontext, sowie die Bildgröße sind nicht mehr die gleichen. Bei performativen Prozessen dagegen gibt es in deren medialer Vermittlung keine Konstante. Hier ändern sich letztlich alle Bezugsgrößen: Es erfolgt eine Ebenenverschiebung vom erfahrbaren dreidimensionalen Raum auf eine plane Fläche, die dispositiven Faktoren formen das ephemere Kunstwerk um, das im selben Atemzug genau diese Eigenschaft der Transitorik einbüßt.

### **3.4. Aura und Augenblick**

Zwar ist klar zu definieren, wann Kunst Kunst ist, nämlich sobald ein Betrachter einem vielleicht schon als solchem definierten Kunstwerk mit einer bewusst ästhetischen Wahrnehmung gegenübertritt. Aber was genau von dieser ästhetischen Erfahrung ist in weiterer Folge vermittelenswert und vor allem vermittelbar und macht gleichzeitig die Qualität des Kunstwerkes aus, so dass eine möglichst wirklichkeitsnahe Reproduktion entstehen kann? Mit dieser Frage beschäftigen sich Autoren immer wieder, da sie zum Herzstück des Performativen zu führen scheint:

„Es gibt viele Definitionen von Performance – nur eben keine definitive. [...] Manche sagen, Performance sei an den Live-Moment gebunden, zugleich aber finden Performances in virtuellen Welten statt oder werden Aufführungen dokumentiert und reproduziert. [...] Geheimnis und Reiz der Performance liegen in diesem kleinen unerklärten Rest. In der Frage, was sie denn nun eigentlich ausmacht.“<sup>274</sup>

Obwohl sich das komplette zweite Kapitel dieser Arbeit ebenfalls eingehend mit jener Frage beschäftigt hat – nur eben mit direktem Bezug auf die installative Kunst Olafur Eliassons – und konstitutive Faktoren für einen performativen Prozess herausgearbeitet wurden, steht man bei der Problemstellung einer authentischen medialen Vermittlung wieder vor derselben Schwierigkeit: Was macht das Performative in seinem Kern aus? Flüchtigkeit, Unvorhersehbarkeit und Unwiederholbarkeit sind alles Schlagworte, die Prozessualität als solche per Definition fast schon selbstverständlich charakterisieren. Logischerweise können weder (fotografische) Bilder, noch Videomaterial auf Grund ihrer dispositiven Strukturen einen Prozess in seinem Ablauf konform abbilden. Das trifft simultan auf ästhetische Prozesse zu und birgt keinerlei Geheimnis oder Rätsel. Was jedoch alltägliche Prozesse von ästhetischen unterscheidet, ist die Erfahrung der Unmittelbarkeit. So findet, wie bereits dargelegt, die Konfrontation zwischen Betrachter und ephemerer Kunst im Gegensatz zu einem alltäglichen Geschehen unter besonderen, nämlich ästhetischen Wahrnehmungsvoraussetzungen statt. Der kleine unerklärte Rest, der oben angesprochen wird, muss also irgendwo zwischen Betrachtungsvorgang und dem fluktuierenden Kunstwerk liegen und übt gerade deshalb seinen besonderen Reiz aus, weil er weder praktisch verfügbar noch theoretisch einfach fassbar ist. Voraussetzung, darin stimmen eigentlich alle Ansichten überein, ist in jedem Fall die ästhetische Wahrnehmung, die einen anderen, gerichteten Blick auf den als Kunst determinierten Prozess hat. In gleichem Maße kommt aber auch die immer wieder lancierte Unmittelbarkeit zum Tragen.

---

<sup>274</sup> Andreas Heinz, „Hin und weg, hier und jetzt!“, *DIE ZEIT*, 8. März 2012, S. 52.

### 3.4.1. Gegenwärtigkeit und Präsenz

Martin Seel bezieht sich auf den französischen Philosophen Valéry, wenn er auf die Kontroverse der Kunst verweist, die aus dem spezifischen Zusammenhang von Erscheinungen, Übergängen, Widersprüchen und unbeschreiblichen Ereignissen erzeugt werde.<sup>275</sup> Kunst versucht man in Folge dessen auch in den Bereich der Vermittlungsmedien zu transferieren, was in dieser Arbeit kritisch auf seinen Sinn hinterfragt wird. Solange jedoch gilt für beide Vermittlungsformen (live und archiviert) das Gleiche: „In diesem Zusammenhang kann sich der Betrachter, Hörer oder Leser aufhalten wie in einer anderen Wirklichkeit. Diese Prozessualität des Kunstwerks deutet Valéry als ein gleichsam *angehaltenes* Erscheinen, das auf eine unwiederholbare Weise die Sensationen einer ansonsten unwiederbringlichen Gegenwart erzeugt.“<sup>276</sup> Zum Begriff des Erscheinens bei Seel in Folge mehr. Aber auch er vermag es nicht, das, was sich zwischen rezipierendem Subjekt und ephemerer Kunstinstallation abspielt, in klare Worte zu fassen. Zwar verweist Seel mit Hilfe Valérys im übertragenen Sinne ebenfalls auf das Auffällig-Werden von Kunst als Kunst (Kontroverse!), beschreibt dieses mit einigen prägnanten Schlagworten und folgert daraus eine spezifische Wahrnehmungssituation. Die anschließende Folgerung der Besonderheit durch die Betrachtereinbeziehung fällt allerdings, wiederum nach Valéry, mit den Begriffen der Sensation und des angehaltenen Erscheinens dann doch eher diffus aus.

Grundsätzlich spielen aber in jedem Fall Zeitlichkeit und Bewegungsprozesse als Bedingung für ein mögliches Erscheinen von Räumlichkeit, Körper- und Lautlichkeit die ihnen weiter oben zugeschriebene, konstitutive Rolle. Durch den zeitlichen Ablauf, also die Dauer eines ephemeren Kunstwerkes gerät dessen Materialität überhaupt erst zum transitorischen und somit emergenten Phänomen. Durch die Bewegung der Betrachter wiederum, Veränderungen des Kunstwerkes selbst oder um dieses herum, erfahren Kunstinstallationen, wie beispielsweise *Mediated Motion*, *Double Sunset* oder die Wasserfälle in Manhattan, eine beachtliche Ausweitung ihrer ästhetischen Reichweite. Eliasson äußert sich in diesem Zusammenhang selbst zu dem Stellenwert, den der Aspekt der Bewegung als grundlegende Bedingung in seinem gesamten Œuvre einnimmt. Dabei kommt er interessanterweise auch kurz auf das besondere „Etwas“ zu sprechen, trifft aber ebenfalls keine Aussage, was das wahre Wesen dieses Phänomens ausmacht.

„Für mich erzeugt Bewegung, wenn man sie ganz grundsätzlich betrachtet, ein Gefühl von Präsenz. Dies ist anders als bei einigen Strömungen der Moderne, die Präsenz als zeitloses Phänomen oder als Hier und Jetzt prä-

---

<sup>275</sup> Vgl. Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 29f.

<sup>276</sup> Ebd., S. 30.

sentieren, was wiederum einen zeitlichen Höhepunkt impliziert, an dem sich das wahre Wesen einer Sachlage offenbart. [...] Erst durch Bewegung wird es möglich, sich auf Dinge einzulassen, und sobald wir uns einlassen, werden sowohl unser Umfeld als auch die Dinge selbst relativ. Erst wenn Dinge und Systeme ein Stück weit relativ werden, können wir sie neu betrachten, unsere Umgebung neu erschließen. Bewegung ist also eine notwendige Voraussetzung für unsere Einschätzung der Welt, für Kritik.<sup>277</sup>

Das von Eliasson proklamierte Einlassen auf die Bewegung spiegelt sich beispielsweise sehr simpel an den ab 1999 entworfenen und installierten *Spiral Things*<sup>278</sup> wider. Vor allem der *Spiral Tunnel*, der die Spiral-Serie 2001 ergänzt, bietet sich als Beispiel an. Wie die anderen Konstruktionen aus der Reihe setzt sich auch dieser aus einer facettierten geometrischen Anordnung zusammen. Obwohl die Stahlspiralen nur in eine Richtung laufen, sind sie mit den gegenläufigen Spiralen so verspannt, dass für den Betrachter beim Hindurchgehen der Eindruck von einer Bewegung des Tunnels entsteht.<sup>279</sup> Es wird also durch die Bewegung des Betrachters im und durch einen Raum ein Wahrnehmungsprozess in Gang gesetzt, der wiederum für das menschliche Auge den Eindruck einer zusätzlichen Bewegung um den Betrachter herum erzeugt. Ohne den unmittelbaren Kontakt zum Kunstwerk, und den sich daraus entwickelnden Effekt der (scheinbar) doppelten Bewegung verliert diese Installation jedoch zweifellos ihre Grundlage. Denn ein statisches Bild vermag in diesem Fall nicht einmal mehr den eigentlichen ästhetischen Prozess der Erfahrbarkeit von Bewegung in Gang zu setzen, selbst wenn ein ästhetischer Blick auf das vermittelnde Bildobjekt bestünde. Aus seinen zeitlichen und räumlichen Zusammenhängen gerissen und auf eine plane Fläche gebannt, mag der Verlust konstitutiver Faktoren hier schwerwiegender erscheinen als der massenwirksame Nutzen, den man vielleicht aus der Vermittlung ziehen kann. Kurz: Die Unmittelbarkeit des Betrachters vor der Stahlkonstruktion verweist auf den Kern performativer Präsenz einer Erscheinung. Noch immer wurde dieser nicht benannt, doch Mersch nähert sich der Spezifik ästhetischer Erfahrung über die Präsenz an:

„Indirektheit der Erscheinung einer Präsenz durch das hindurch, »was« erscheint. Ihr Movens ist »Plötzlichkeit«, wie der Einbruch einer Störung, die unerklärlich ins Blickfeld rückt und dabei in Bann schlägt oder sich der Wahrnehmung gleichsam »von der Seite« her aufdrängt: Gegenwärtigkeit eines Fremden oder Anderen [...].“<sup>280</sup>

Egal wie diese Gegenwärtigkeit definiert ist, was letztlich als Typisierung der Performativität bleibt, sind vorerst Schlagworte wie „Liveness“ und „Präsenz“.

---

<sup>277</sup> Eliasson/Urprung, *Studio Olafur Eliasson*, S. 270.

<sup>278</sup> Siehe S. 42 (Kapitel 2.3.2.3.) in dieser Arbeit.

<sup>279</sup> Vgl. Eliasson/Urprung, *Studio Olafur Eliasson*, S. 89.

<sup>280</sup> Mersch, *Ereignis und Aura*, S. 45.

### 3.4.2. Präsenz und ästhetischer Moment

Während die Gegenwärtigkeit bei Mersch eben noch als das Fremde und Andere bezeichnet wurde<sup>281</sup>, legt Eliasson selbst den Begriff der Präsenz wiederum gebunden an die oben schon diskutierte spezifische Wahrnehmung(ssituation) dar: „Ich verstehe Präsenz vielmehr im Sinne einer gemeinsamen Anwesenheit von Personen, einer Verbindung im Hier und Jetzt sowie einer Situation, in der eine gesteigerte Aufmerksamkeit herrscht.“<sup>282</sup> Eine Situation der gesteigerten Aufmerksamkeit vermögen auch Medien in der Vermittlung herzustellen, wenn der oder die Betrachter mit einer ästhetischen oder auch nur interessierten Haltung an diese herantreten. Doch wirkt bei ihnen nicht etwa die von Mersch angesprochene Gegenwärtigkeit als das Fremde und andere, sondern im Gegensatz dazu eher die vorgegebene Distanz zwischen Betrachter und Objekt als Entfremdung.<sup>283</sup> Dem entsprechend bezeichnet Fischer-Lichte die Wirkfähigkeit der Medien als Präsenz-Effekte statt Präsenz, hebt also den Schein(-zustand) hervor, den die Medien zu erzeugen imstande sind. Mit der grundsätzlichen Unterscheidung zwischen Sein und Schein, die daraus resultiert, differiert die mediale Vermittlung deutlich zur Gegenwärtigkeit performativer Phänomene, welche in ihrem bloßen Erscheinen diese Dichotomie zusammenfallen lassen.<sup>284</sup> So betont Fischer-Lichte nochmals: „Eine Ästhetik des Performativen ist [...] eine Ästhetik der Präsenz, nicht der Präsenz-Effekte, eine »Ästhetik des Erscheinens«, nicht eine Ästhetik des Scheins.“<sup>285</sup> Sie distanziert damit nicht nur das ästhetische Original von einer authentischen Vermittlung, sondern setzt den Präsenzbegriff in direkten Bezug zu dem von Martin Seel geprägten Begriff der Erscheinung. Von diesem ausgehend wird die (ephemere) Kunst auch bei Seel zu einem Prozess des artistischen Erscheinens in Verbindung mit einer gesteigerten Gegenwart stilisiert.<sup>286</sup> Immer wieder werden also die Begriffe der Gegenwärtigkeit und Präsenz synonym von verschiedenen Autoren gebraucht, wobei sich die Gegenwärtigkeit vielleicht mehr auf den tatsächlichen Wahrnehmungszustand bzw. die Wahrnehmungssituation stützt, während die Präsenz eher in Richtung der augenblicklichen und unmittelbaren (äußeren) Erscheinung tendiert ohne den kleinen, unerklärten Rest preiszugeben. Beide Begriffe finden jedoch gleichsam Verwendung, um sich dem anzunähern, was die Performativität ausmachen könnte. Dies tut auch Seel, indem er weiter zu differenzieren versucht: „Der Grundbegriff des Erscheinens ist nicht das Erscheinen von *etwas*, sondern das

---

<sup>281</sup> Vgl. Mersch, *Ereignis und Aura*, S. 45.

<sup>282</sup> Eliasson/Ursprung, *Studio Olafur Eliasson*, S. 22.

<sup>283</sup> Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 174f.

<sup>284</sup> Vgl. ebd., S. 174f.

<sup>285</sup> Ebd., S. 175.

<sup>286</sup> Vgl. Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 188.

Erscheinen, *Punktum*.<sup>287</sup> Einmal mehr scheint die bloße Materialität oder der bedeutungsleere Raum performativer Präsenz zum konstitutiven Faktor erhoben zu werden. Performative Prozesse wären demnach als reine Prozesse außerhalb jeglicher Intention und Deutung verstanden. Was sie aber nicht sind: Denn gerade ästhetische Prozesse, wie oben mehrfach gesagt, sind sowohl von der künstlerischen Intention als auch von kontextueller Vermittlung und rezeptiver Deutung in großem Maße abhängig. Was wären z. B. die New Yorker Wasserfälle ohne ihre spezielle Verortung in der Stadt gewesen, ohne den aussagekräftigen Namen eines bekannten Künstlers wie Eliasson, ohne Zuschauermassen, die drei Monate lang in die Stadt strömten, nur um diese Installation bewundern zu können? Semiotische oder zumindest kontextuelle Verknüpfungen können demnach gerade in der Kunst durch ihre Kontroverse von Erscheinungen, Übergängen, Widersprüchen und unbeschreiblichen Ereignissen nach Seel nicht bestritten werden. Möchte man dennoch an der bloßen Präsenz oder – hier vielleicht besser – Gegenwärtigkeit performativer Prozesse festhalten, bietet sich folgende Eingrenzung der Präsenz an, die von Mersch vorgenommen wird: „Die *Existenzweise* ästhetischer Performanz ist folglich die Singularität des Augen-Blicks, in dem geschieht.“<sup>288</sup> Auf dem Begriff der Präsenz und Gegenwärtigkeit aufbauend, reicht die Spanne der Deutungsmöglichkeiten der Singularität von der „Vereinzeltheit“ über die Einmaligkeit bis hin zum Unikat. In diesem Interpretationsspielraum zeichnet sich simultan zum Präsenzbegriff etwas im wahrsten Sinne des Wortes Nicht-Greifbares ab. Quasi eine Unverfügbarkeit der bloßen Materialität, die schon deswegen nicht mehr als rein materielle gelten kann, weil ihr diese abstrakte Ebene des nicht klar zu bestimmenden „Etwas“ hinzugefügt worden ist. So wie man nun von der Gegenwärtigkeit des ephemeren Kunstwerkes zu dessen Präsenz und in weiterer Folge zum performativen Moment und dessen Singularität gekommen ist, hat auch Seel seine Argumentation über das Erscheinen zum ästhetischen Erscheinen ausgedehnt und ist schließlich bei dessen Bedeutung für den Betrachter angelangt: „Die Leidenschaft für das Erscheinende gilt nicht allein der Kunst, sie gilt einem Verweilen in der stets verschwindenden Zeit des Lebens, wo immer es sich ereignen mag.“<sup>289</sup>

Meint der Betrachter vielleicht gerade das im performativen Prozess von Kunst erleben zu können? Dieses Verweilen im Augenblick, im Moment der Überwältigung durch die auf ihn hereinbrechende ästhetische Präsenz? Vielleicht haben einige, vielleicht auch viele Besucher von Eliassons *Weather Project* oder *Sonne statt Regen* eine intensive, ästhetische Erfahrung dieser Art gemacht, als sie die riesige, in Dämmerlicht getauchte

---

<sup>287</sup> Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 95.

<sup>288</sup> Mersch, *Ereignis und Aura*, S. 228.

<sup>289</sup> Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 215.

Turbinenhalle in London oder – im kleineren Rahmen – das Lehnbachhaus in München betreten. Wieso wohl verweilten Besucher stundenlang und überwiegend schweigend in der riesigen Halle, unter der gewaltigen künstlichen „Sonne“ sitzend, liegend, stehend oder umhergehend?<sup>290</sup> Genau wie bei der eindrucksvollen Installation in Deutschland, die auf den Einsatz von Licht und farblichen Nuancen setzte, baute auch *The Weather Projekt* in England auf die stimmungsbildende und raumgreifende Wirkung des Lichtes als ein immaterielles Material. Was heißt dann hier bloße Präsenz, wenn nicht einmal das für die beiden Installationen konstitutive Material fassbar erscheint? Es bleibt einem nur übrig, die Aufmerksamkeit bei der Frage nach dem Reiz des Performativen auf den spezifischen Wahrnehmungs- und Erfahrungsprozess beim Betrachter zu richten. Das führt allerdings automatisch zu einer Pluralisierung der Sicht- und Deutungsweisen. Denn jeder Betrachter erlebt unter der generalisierenden Vorgabe von Kunst als Kunst diese individuell. Gleichwohl erscheint es für eine kollektive, „objektive“ Kunstvermittlung für die Nachwelt notwendig, den Versuch zu unternehmen, diese immaterielle Atmosphäre in einen „installation shot“ hinüber zu retten. Aber wird man einem Kunstwerk gerecht, wenn sich Erscheinen, wie oben angeführt, zum medialen Schein transformiert? Zumindest in gewisser Weise verspricht flüchtige Kunst so als vergängliche so verfügbar zu bleiben. Ein Bild kann zwar nicht den performativen Prozess in seiner Dauer archivieren, jedoch besteht die Möglichkeit, dessen Idee, seine sichtbare Wirkung und zuletzt einen oder mehrere artistische Momente einzufangen und festzuhalten. Das gewisse Etwas aber bleibt dem Vermittlungsvorgang verschlossen.

Eliasson selbst entschärft diese Position zugunsten einer sinnvoll und möglich erscheinenden Vermittlung und Archivierung performativer Prozesse, wenn er seine Sicht darlegt: „Präsenz schätze ich, solange man sie als erweiterte Erinnerung versteht, oder als Ausgangspunkt unserer Erwartungen.“<sup>291</sup> Als Ausgangspunkt der Erwartungen betrifft sie den Betrachter im unmittelbaren ästhetischen Erleben, als erweiterte Erinnerung scheint es vielleicht doch möglich, dass sie Übergang in die mediale Form gefunden hat. Ganz in diesem Sinne stellt auch Eliasson die Forderung auf, dass man „die Vorstellung von Präsenz von der Idee des Unmittelbaren lösen sollte; Präsenz gibt es auch in hypervermittelten Zuständen.“<sup>292</sup> Diese Behauptung des Künstlers soll im verbleibenden Teil dieser Arbeit als zu belegende oder eben zu widerlegende These verfolgt werden, um am Ende die Frage nach einer authentischen Vermittlung und Archivierung beantworten zu können.

---

<sup>290</sup> Vgl. Eliasson/Ursprung, *Studio Olafur Eliasson*, S. 116ff.

<sup>291</sup> Ebd., S. 288.

<sup>292</sup> Ebd.

### 3.4.3. Der kleine unerklärte Rest und dessen große Wirkung: Von Aura, Atmosphäre und Da-Zwischen

Es war gerade von der bloßen Gegenwärtigkeit oder Materialität eines performativen Prozesses die Rede, seiner Präsenz und Singularität. Immer noch nicht enträtselt ist aber die Frage nach dem unerklärten kleinen Rest ephemerer Kunst, die von Andreas Heinz in den Raum gestellt wurde. Dieser äußert sich im weiteren Verlauf seines Artikels in der ZEIT dazu ebenfalls nur vage: „Die Leerstelle aber, die sie [Anmerk. der Autorin: die Kunst] immer hat, wird im besten Fall gefüllt von einem Gedanken, einem Funken, der von der Darbietung auf den Zuseher überspringt.“<sup>293</sup> Einmal mehr ist man bei einer uneindeutigen Phrase, in dem Fall dem überspringenden Funken, angelangt, die aber letztlich nicht ausdrückt, womit man es nun tatsächlich zu tun hat, sondern nur ein weiteres Synonym für das Phänomen des Nicht-Fassbaren in einem performativen Vorgang bildet. Peggy Phelan soll an dieser Stelle den Ansatzpunkt liefern für eine Präzisierung des Unverfügbaren:

„Part of what performance knows is the impossibility of maintaining the distinction between temporal tenses, between an absolutely singular beginning and ending, between living and dying. What performance studies learn most deeply from performance is the generative force of those ‘betweens’.“<sup>294</sup>

Wenn Phelan von der Produktivkraft eines „Dazwischen“ als Grundstock performativer Prozesse unter dem ästhetischen Blick der Betrachter spricht, stellt sie damit einen Faktor deutlich heraus, auf den Eliasson in der Theorie und in Folge dessen seiner praktischen Umsetzung baut. Rekapituliert man noch einmal auf das Kapitel 2.1.2. im ersten Teil dieser Arbeit über Einstellungen und Ansichten des Künstlers bezüglich seiner eigenen Kunst<sup>295</sup>, so führt auch Olafur Eliasson selbst – Phelan entsprechend – genau jenen für die Vermittlung und Archivierung seiner Kunst kritischen Aspekt an, wenn er auf die Zielsetzung seiner Kunst anhand eines alltäglichen Beispiels verweist:

“We should call our relationship with space one of co-production: when someone walks down a street she co-produces the spatiality of the street and is simultaneously co-produced by it. [...] What I am aiming at is to try to isolate the negotiation or engagement; that is, neither to look at the person nor the street, but instead at the in-between.“<sup>296</sup>

Auch er nennt das Dazwischen den konstitutiven Part performativer Kunst unter Einbezug des Betrachterstandpunktes. Man könnte den von Eliasson gewählten Begriff

---

<sup>293</sup> Heinz, „Hin und weg, hier und jetzt!“, S. 52.

<sup>294</sup> Peggy Phelan (Hg.), *The ends of performance*, New York: New York Univ. Press 1998, S. 8.

<sup>295</sup> Siehe S. 21f (Kapitel 2.1.2.3.) in dieser Arbeit.

<sup>296</sup> Eliasson, „Your Engagement has consequences“, S. 2f.

des „in-between“ auch formgerecht ins Deutsche übersetzen, indem man von einem „Da-Zwischen“ spricht. Im Vergleich zum Dazwischen ohne Trennstrich kann sich diese differenzierte Variante dadurch auszeichnen, dass sie zwei Charakteristika in sich vereint: Eben nicht nur das „Zwischen Betrachter und Kunstwerk“, sondern auch das „Da-Sein“ im Sinne der dem Zwischen vorauszusetzenden Gegenwärtigkeit und Präsenz, wobei diese wiederum schon den Bogen zum unverfügbaren Rest des Performativen schlägt.

Wie auch immer man nun aber den Begriff deuten mag, in jedem Fall erschwert genau dieser Faktor die Vermittlung und Archivierung ephemerer Kunst erheblich, stellt sie dem entsprechend in Frage. Zwar kann die im Rahmen dieser Arbeit fokussierte Fotografie durchaus einen Zugang zu den „Momenten der Verwandlung“<sup>297</sup> bieten, trotzdem wird schon auf den ersten Blick das bereits erwähnte, große Manko nicht nur des fotografischen Bildes, sondern auch anderer Vermittlungsmedien klar: Fotos als plane Fläche stellen ihre Inhalte zweidimensional dar, während sich performative Prozesse ausschließlich im dreidimensionalen oder gar vierdimensionalen Raum – bezieht man die sensitive oder ästhetische Erfahrung mit ein – abspielen. Somit finden sie in einem räumlichen Kontext statt, in einer „Um-Gebung“, die die Fotografie nicht realisieren kann.<sup>298</sup> Zudem drückt das verwendete Verb „sich abspielen“ eben jene flüchtige Prozessualität aus. Selbst wenn ephemere Kunst in einem abgeschlossenen Innenraum installiert wird, wie z. B. im Bregenzer Kunsthaus, ähnelt sie nie einer unbeweglichen und starren Skulptur, sondern zeigt sich – von unterschiedlichen performativen Faktoren beeinflusst – in ständiger Transformation begriffen. Der Außenraum als Präsentationstätte von Kunst beinhaltet den Wandel bereits in seiner meist eigenen ephemeren Struktur. Wettereinflüsse, Verfallserscheinungen, räumliche Aspekte, Besucherzahlen und mehr wirken auf das fertige Kunstwerk ein und verstellen die Möglichkeit auf ein authentisches Foto, das die ästhetische Erscheinung in ihrer Gesamtheit einfangen kann. Ganz zu schweigen von ihrem Rätsel um das weiterhin diffuse „Da-Zwischen“.

Mit dieser ungeklärten Restfrage performativer Konstitution haben sich viele Autoren intensiver befasst, immer wieder geht es in aufgestellten Theorien über das Performative um eine besondere, in spezifischer Weise präsente Qualität, der sich unter jeweils unterschiedlichen Bezeichnungen von den Autoren angenähert wird. Phelans und Eliassons Begriffe des „Dazwischen“ und „Da-Zwischen“ benennen diese

---

<sup>297</sup> Katrin Bettina Müller, „Die Zeit ist der größte Zaubermeister“, *Der Tagesspiegel (Kultur)*, 16.10.1998; <http://www.tagesspiegel.de/kultur/die-zeit-ist-der-groesste-zaubermeister/62676.html>, Zugriff: 27.06.2013.

<sup>298</sup> Vgl. Tim Adams, „Interview: Andy Goldsworthy. Natural Talent“, *The Observer*, 11.03.2007, <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2007/mar/11/art.features3/print>, Zugriff: 15.06.2013.

Eigenschaft wohl am ehesten nach ihrer Ausgangssituation, nämlich der direkten Konfrontation **zwischen** Betrachter und Kunstwerk. In ähnlicher Weise zu verstehen wäre vielleicht noch der von Victor Turner geprägte Begriff des „Schwellenzustandes“, wobei dieser der Ritualtheorie entlehnt ist und bei einer ästhetischen Betrachtung keinesfalls eintreten muss.

Mersch geht auf das „Da-Zwischen“ insofern ein, indem er im performativen Prozess eine gesteigerte Intensität des Bewusstseins von Gegenwart feststellt und damit den Wahrnehmungsprozess des Betrachters in den Fokus rückt.<sup>299</sup> An dieser Stelle nun sei zum ersten Mal der von ihm entworfene Aurabegriff im Bezug auf ein ephemeres Ereignis genannt. Nicht umsonst lautet der Titel des entsprechenden Buches von Mersch „Aura und Ereignis genannt. Untersuchung zu einer Ästhetik des Performativen“. Stellt die Aura den fehlenden Part zur vollständigen Erschließung des Performativen dar? Umfassend setzt sich Mersch jedenfalls mit der Aura eines (ästhetischen) Geschehens auseinander und verweist darin ebenfalls auf die Schwierigkeit einer durchsichtigen Faktizität: „Beschreibbar allein auf der Ebene der Wirkung, die sie [Anmerk. der Autorin: die Aura] auslöst, evoziert sie ein Ereignis, das »aufklafft«: es tritt ein, überkommt, ohne herbeigerufen zu sein.“<sup>300</sup> Konfrontation also nicht nur im Sinne eines neutralen ästhetisch konnotierten Aufeinandertreffens zwischen Betrachter und Performativität, sondern vor allem auch eines überfallartigen Sich-Ereignens oder – nach Seel – Erscheinens. Hier soll nochmals beispielhaft auf die scheinbar so durchschlagende und überwältigende Wirkung des *Weather Projects* in London hingewiesen werden. Mersch beschreibt mit seinem Aurabegriff also das Aisthetische<sup>301</sup>, welches in seinem Aufscheinen allerdings „werklos“ bleibt.<sup>302</sup>

Gabriele Klein stimmt mit ihm in dem Punkt überein, wobei auch sie das „Da-Zwischen“ indirekt aufgreift, „[...] ist doch Performance insgesamt nicht durch Materialität, sondern durch ihre Interaktivität definiert.“<sup>303</sup> Diese Interaktivität funktioniert in der nun schon bekannten Art und Weise, wobei Kunst als Ereignis durch die ihr eigene Emergenz nur eingeschränkt von den Betrachtern (in ihrer Wirkung) vorherzusehen und zu kontrollieren ist. Damit spielt Klein den Ball zu Mersch zurück, der quasi in einer direkten Erwiderung darauf antworten kann: „Nichts anderes bezeichnet Aura: Das

---

<sup>299</sup> Vgl. Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 218.

<sup>300</sup> Mersch, *Ereignis und Aura*, S. 49

<sup>301</sup> Im Vergleich zu dem Ästhetischen bildet das Aisthetische die vorgenommene Ausweitung des Ästhetik-Begriffes von der kunstbezogenen Orientierung auf eine allgemeine Wahrnehmungslehre. So schließt also die Aisthetik die Ästhetik mit ein und versucht deren Problemstellungen in einem größeren Kontext zu behandeln.

Siehe dazu u. a.: Böhme, Gernot, *Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München: Wilhelm Fink 2001.

<sup>302</sup> Vgl. Mersch, *Ereignis und Aura*, S. 114.

<sup>303</sup> Gabriele Klein/Wolfgang Sting (Hg.), *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*, Bielefeld: transcript 2005, S. 17.

Phänomen einer Bemächtigung durch Anderes, dem ebenso ein Entmächtigtwerden des Subjekts entspricht, dem wiederum die genannten Gefühle des Verwunders (*thaumaton*) und des Schrecklichen (*tremendum*) korrespondieren.“<sup>304</sup>

Vielleicht meint Fischer-Lichte in gewisser Weise genau jene, den performativen Erscheinungen innewohnende Emergenz, wenn sie ihrerseits von einer zirkulierenden Energie während einer Performance spricht<sup>305</sup> und dabei eine Differenzierung trifft, die dieser Arbeit in ähnlicher Weise zugrunde liegt: Sie unterscheidet zwischen der **menschlichen Präsenz** und dem von Gernot Böhme geprägten, synonymen Begriff der **Ekstase der Dinge**. An dieser Stelle interessiert nur zweite Form – der in dieser Arbeit erläuterten Definition performativer Prozesse entsprechend. Auch Fischer-Lichtes Ansatz hat etwas klar „auratisches“: Etwas geht von Dingen in Ekstase aus, „was der Wahrnehmende sehen oder hören mag, das er gleichwohl beim Sehen und Hören des Dings erspürt, etwas, das sich zwischen dem Ding und dem es wahrnehmenden Subjekt im performativen Raum ergießt – eine spezifische Atmosphäre.“<sup>306</sup>

Auf einer sinnlichen und sensitiven Ebene läuft also die ästhetisch beeinflusste Erfahrung einer Aura ab, die jeden performativen Prozess als einen spezifischen verortet. Auch wenn sie in ihrer eigenen Flüchtigkeit, die jener der ephemeren Kunst entspricht, nicht konkret sicht- oder greifbar wird, so lässt sie sich dennoch in der ihr eigenen Form durch die Wahrnehmung der Betrachter eruieren. Denn: „Atmosphären sind [...] zwar ortlos, aber dennoch räumlich ergossen. [...] Sie sind [...] gewöhnlich das erste, was die Zuschauer erfasst und »tingiert« und ihnen so eine ganz spezifische Erfahrung von Räumlichkeit ermöglicht.“<sup>307</sup> Mehr als das: Atmosphären können eben in ihrer vereinnahmenden Charakteristik „überschwemmen“, was den Wahrnehmungsvorgang wohl ganz gut ausdrückt, da sich hier der bildliche Vergleich mit einer Wellenbewegung anbietet – entweder kontinuierlich oder, wie ein Regentropfen auf der Wasseroberfläche als plötzlicher Einbruch in ein Kontinuum. Nochmals sei auf die Wirkung des Lichts bei Eliassons Installationen verwiesen, dass immateriell, fluktuierend und auratisch nicht nur im übertragenen Sinne in den Betrachter eindringt. Ein weiteres Beispiel wäre an dieser Stelle der von Eliasson 2007 in Wolfsburg ausgestellte *Scent Tunnel*<sup>308</sup>. Gerade hier entfaltete sich im wahrsten Sinne des Wortes eine ganz eigene Aura: Gerüche, die die Besucher des Projektes nicht nur beim Hindurchgehen durch die Installation, sondern schon von Weitem zum Mitstreiter eines performativen Prozesses machten. In ihrer Emergenz, Flüchtigkeit und Unverfügbarkeit

---

<sup>304</sup> Mersch, *Ereignis und Aura*, S. 28f.

<sup>305</sup> Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 99.

<sup>306</sup> Ebd., S. 203.

<sup>307</sup> Ebd., S. 201.

<sup>308</sup> Eliasson/Urprung, *Studio Olafur Eliasson*, S. 116ff.

sind sie wohl eines der besten Beispiele für ein eingängliches Verständnis des Aura-Begriffs. Fischer-Lichte würde wohl zusätzlich Licht, Laute und Geräusche mit anführen.<sup>309</sup>

Aura ist also dem entsprechend ein „*Ereignis von Ex-sistenz, das (sich) zeigt, (sich) gibt, noch bevor etwas ausgezeichnet oder »als« etwas identifiziert ist.* [Anmerk. der Autorin: Kursiv im Original] Die Ontologie des Aisthetischen erfüllt sich in solchem Ereignen. Nichts anderes bedeutet Aura: Die Aura geschieht.“<sup>310</sup> Womit man wieder bei Seels Ästhetik des Erscheinens als Ausgangspunkt angelangt ist und damit beim Rückverweis auf die Gegenwärtigkeit und – mit Blick auf die angeführten Beispiele – bei dessen konstitutiver Immaterialität, die es scheinbar unmöglich macht, solcherart ästhetische Vorgänge authentisch, also in ihrem So-Sein, vermitteln und archivieren zu können.

Wenn Walter Benjamin jedoch die Aura als „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“<sup>311</sup> umschreibt, so mag das die Möglichkeit eröffnen, den Begriff nicht nur auf die Gegenwärtigkeit, Präsenz und Singularität des unmittelbaren performativen Prozesses zu beziehen, sondern ihn synonym auf die medial vermittelte Form zu übertragen. Denn die ästhetische Erfahrung, die der Betrachter hier vor der Fotografie, einem Kunstband oder ähnlichem macht, ähnelt dem unmittelbaren Prozess in der Wahrnehmungssituation. Hat man doch die Reproduktion direkt vor der Nase und ist ihr in ihrem Aurabegriff so fern.

---

<sup>309</sup> Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 205f.

<sup>310</sup> Mersch, *Ereignis und Aura*, S. 143.

<sup>311</sup> Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 15.

### **3.5. Vermittlung und Archivierung performativer Prozesse**

„Kaum ein Problem hat die Europäer so beschäftigt wie die Frage nach dem Verhältnis zwischen Sein und Bewußtsein, nach der Möglichkeit oder Unmöglichkeit wahrer bzw. objektiver Erkenntnis.“<sup>312</sup> Diese Fragen nach Wirklichkeit und deren verlässlicher Objektivierung sind eben keine Produkte des (Neuen) Medienzeitalters, sondern bestehen schon seit den griechischen Philosophen.<sup>313</sup> Man betrachte dazu beispielsweise Platons Höhlengleichnis, das sich in gewisser Weise mit genau der Thematik auseinandersetzt.

Trotz dieser Problemstellung, die für die vorliegende Arbeit Ausschlag gebend ist, sind Vermittlung und Archivierung von Kunst oder auch Dokumentation über das künstlerische Schaffen, z. B. durch Fotomaterial, in der Abhängigkeit eines expandierenden Kunstsystems nicht (mehr) wegzudenken, auch weil sie schlicht und einfach die einzige Möglichkeit bieten, Kunst – und dazu gehört eben auch jegliche ephemere Kunst – für die Nachwelt zu bannen und so zumindest einen Eindruck von Idee, Ablauf und Aussehen zu ermöglichen.

#### **3.5.1. Sinn und Unsinn von Vermittlung und Archivierung**

Können nun performative Prozesse authentisch vermittelt und archiviert und damit der Gegenwärtigkeit, Präsenz und Singularität einer ephemeren Ästhetik gerecht werden? Die Vertreter der Apparatus-Theorie würden das sicherlich auf Grund des subjektiv eingefangenen und veränderten Blickwinkels von Medien verneinen. Genauso jene Betrachter, welche eine der Installationen Eliassons live erlebt haben und überwältigt waren. Schon allein deswegen, weil dessen Verbindungen zwischen Natur, Kunst und Technik immer eine gewisse Atmosphäre, also einen kleinen unerklärten Rest mit sich bringt, der von jedem Menschen anders wahrgenommen werden kann und sich deshalb auf keine Filmrolle oder Fotografie bannen lässt. Dementsprechend argumentiert: Nein, eine authentische Archivierung ist nach diesen Maßstäben nicht möglich.

Dem stimmt Fischer-Lichte in ihren Ausführungen zur Ästhetik des Performativen zu, wenn auch in Bezug auf eine theatrale Aufführung: „Jeglicher Versuch, eine Aufführung zu reproduzieren, schlägt um in den Versuch, sie zu dokumentieren.“<sup>314</sup> Sie spielt damit natürlich auf die fehlende Materialität, die fehlende Präsenz und den Verlust der

---

<sup>312</sup> Siegfried J. Schmidt, „Die Wirklichkeit des Beobachters“, in: *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*, Hg. Klaus Merten/Siegfried J. Schmidt/Siegfried Weischenberg, Opladen: Westdeutscher Verlag 1994, S. 3-19, S. 6.

<sup>313</sup> Vgl. ebd., S. 3.

<sup>314</sup> Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 127.

Unmittelbarkeit an. Die Kriterien, die eine ephemere Ästhetik ausmachen, wie eben gegenwärtige Körperlichkeit, erfahrbare Räumlichkeit und eine bestimmte Zeitlichkeit, greifen im Akt der Vermittlung nicht mehr oder zumindest anders. Es erscheint also tatsächlich nur möglich, Bruchstücke des performativen Prozesses in ein Medium hinüber zu retten und diese dann durch Bildabfolgen oder textuelle Bezüge für den Betrachter nachvollziehbar zu machen. In diesem Sinne verweist die Repräsentation von Kunst, das Gezeigte als Schein, auf einen dokumentarischen Charakter der Darstellung.

Auch Mersch unterstreicht den Verlust einer vermittelten ästhetischen Erfahrung mit Bezug auf den von ihm geprägten Aura-Begriff: „Manifestiert die Aura am Dinglichen sein besonderes Erscheinen, sein Magisches, verliert es in den Massenproduktionen jeden Glanz.“<sup>315</sup> Demnach nimmt eine mediale Vermittlung von Performativität ihr genau das gewisse „Etwas“, was sie ausmacht. Ihre Unverfügbarkeit vor dem Betrachter wird aufgehoben. Der konstatierte Auraverlust bringt also den Wegfall der Singularität und damit Einzigartigkeit in der Betrachtereinbeziehung mit sich. Das vermittelte Kunstwerk scheint – zumindest in den Augen der Rezipienten – zu einem wiederholbaren gemacht zu werden. Das ursprüngliche ästhetische Ereignis und eine mögliche vergleichbare Erfahrbarkeit dessen werden damit vernichtet. Das ephemere Kunstwerk wird quasi steril präsentiert, indem man es aus seinen ephemeren Kontexten reißt und auf eine plane Fläche überträgt. Auch wenn es dort neu kontextualisiert und nachvollzogen wird, scheint Mersch einer Vermittlung und Archivierung auf den ersten Blick jeglichen Sinn abzusprechen, wenn er folgende Aussage trifft:

„Performative Kunst duldet keine Synthese, keinen ganzheitlichen Blick oder keine verbindende Erzählung. Sie besorgt eine Dezentrierung der Sinne, die dem Gewohnheitsrecht auf Vollständigkeit, dem Anspruch auf Übersicht und Verständlichkeit abschwört.“<sup>316</sup>

Gleichzeitig eröffnet er aber mit dieser Aussage den Interpretationsspielraum, um für Vermittlung und Archivierbarkeit ephemerer Kunst zu argumentieren, da er bereits den unmittelbaren performativen Prozess in seiner ästhetischen Erfahrbarkeit als nur partiell und aus individueller Perspektive erlebbar darstellt. Die Negierung eines Anspruches auf Vollständigkeit, Übersicht und Verständlichkeit – dann im Sinne eines Nachvollziehens – kann vom performativen Live-Ereignis letztlich gleichermaßen auf das medial vermittelte Kunstwerk übertragen werden. Zwischen Materialität und Semantik, Leere und Überschuss an (Be-)Deutungen fluktuierend, unterscheiden sich

---

<sup>315</sup> Mersch, *Ereignis und Aura*, S. 150.

<sup>316</sup> Ebd., S. 237.

die ursprüngliche Performativität in der Ekstase der Dinge und ihre vermittelte Version in der Betrachtung also kaum. „[Der Mensch] muß alles, was ihm begegnet und worauf er sich bezieht, umschieden zum Symbol, zur Bedeutung, durch die er die Welt ebenso sehr anschaut wie erfaßt und sich begreiflich macht.“<sup>317</sup> So lässt sich dem entsprechend von einer Semiotisierung der Performativität auf Grund fehlender (vorheriger und deutlicher) Bedeutungszuweisung aus für die Archivierung als sinnvolle Maßnahme argumentieren, da sich ebenjene Bedeutungsaufladung auch vor dem vermittelten Objekt **ereignen** kann. Ob die unterschiedlich gerichteten Betrachtungsweisen allerdings dabei zum selben Ziel führen, ist doch eher unwahrscheinlich. Denn Medien gestalten den ästhetischen Prozess im Vermittlungsvorgang quasi neu: „Sie erlauben nicht nur die sekundäre Vermittlung zwischen zwei primären Gegebenheiten, die als solche bereits »vorgegeben« sein müssen, sondern sie bringen in der Vermittlung das jeweils Vermittelte erst zum Vorschein.“<sup>318</sup> Im Sinne dieser Arbeit gedeutet, steht die sekundäre Vermittlung für das Zeigen der Medien, während die zwei primären Gegebenheiten als Unmittelbarkeit des Ephemeren auf der einen Seite und des Mediums auf der anderen Seite gelten könnten. Zudem legen Medien selbst den Schein, den sie mit sich bringen, von vornherein und automatisch offen – ihre dispositiv geprägte Form verrät sie. Das macht den Doppelaspekt der Medien an sich aus: „In dem Maße, wie sie ermöglichen, begrenzen sie auch.“<sup>319</sup> Geben sie auch vor, einen Überblick oder wirklichkeitsnahe Eindrücke zu liefern, so ist ihr Zeigen von Etwas doch immer eingegrenzt, ebenso wie sie aus unmittelbarer Nähe zu den performativen Prozessen eine vermittelte Distanz in der medialen Betrachtung machen. Doch vielleicht vermag es der mediale Vermittlungsvorgang im Zusammenwirken mit einer ästhetischen Wahrnehmung durch den Betrachter, gerade aus dieser räumlichen, zeitlichen und sensitiven Distanz zwischen Betrachter und Ursprungswerk eine neue Art der Unverfügbarkeit zu etablieren, die mit dem Aurabegriff des Performativen konform geht. Zwar löst ja die theoretisch unendliche Wiederholbarkeit bzw. Reproduzierbarkeit einer vermittelten Performance die Emergenz des Originals ab, doch sollte hier der Wahrnehmungsaspekt in den Blick genommen werden: Denn auch vor ein und demselben Bild driftet das ästhetische Erfahren von diesem, je nach Betrachterstandpunkt, auseinander, wobei verschiedene Faktoren, wie etwa Gedankenverknüpfungen und Erwartungshaltung an ein Medium, eine Rolle spielen können.

---

<sup>317</sup> Mersch, *Ereignis und Aura*, S. 164.

<sup>318</sup> Ebd., S. 57.

<sup>319</sup> Ebd., S. 62.

### 3.5.2. Betrachterblicke

Gerade wurde die Wahrnehmung als entscheidendes Kriterium nicht nur des Live-Ereignisses, sondern auch der medialen Vermittlung angeführt. Auf beiden Seiten zählen Perspektive und Blickwinkel der Betrachter, wobei hiermit nicht nur der reelle Standpunkt im Verhältnis zum Kunstwerk gemeint ist, sondern auch die theoretischen, ideellen Komponenten, wie etwa die ästhetische Ausrichtung in der Wahrnehmung. Die Position des einzelnen Betrachters ist also immer konstitutives Element – egal ob vor Original oder Simulakrum. Doch können Betrachterperspektiven von ganz unterschiedlichen Ausgangspunkten her gefasst werden. Im Folgenden möchte ich im Sinne der Problemstellung um Vermittlung und Archivierung auf drei Standpunkte hinweisen: Den der Produktionsseite, den einer individuellen Rezeption und den einer Rezeption für die Öffentlichkeit.

#### 3.5.2.1. Der intendierte Blick des Künstlers

Die Intention und Wirkfähigkeit, die Olafur Eliasson in seinen Kunstinstallationen sieht, sowie seine eigene Philosophie von Kunst ist trotz des konstitutiven Parts, der den Betrachtern zugeschrieben wurde, von eben so großem Gewicht, insofern er als geistiger und praktischer Urheber Kunstprojekte erst ins Leben ruft. Erst er gibt ihnen einen Sinn, indem er vor allen anderen die Entscheidung trifft, dass ein Werk der Vermittlung an eine größere Öffentlichkeit wert ist. Im Augenblick des Zusammentreffens zwischen ephemeren Kunstwerk und Betrachter mag das in einer auratischen Erfahrung vielleicht hin und wieder in Vergessenheit geraten. Doch schon allein durch die öffentliche Konzentration auf Künstler als populäre Personen rückt auch Eliassons Name stets wieder in den Fokus. Wichtig ist das gerade bei medial vermittelter Kunst, da sich diese nicht durch ihre spezifische und spontane Wirkung auf die Betrachter verkauft, sondern hier der (bekannte) Name die mit entscheidende Rolle spielt.

Eliasson selbst trifft im Bezug auf seine Kunst einige allgemeinere Aussagen, die sich auf die Thematik authentischer und sinnvoller Archivierbarkeit umlenken lassen.

“Er sieht sie [die Welt] [...] als dynamisches Gefüge von Zuständen und Situationen, Beziehungen und Interaktionen, Atmosphären und Stimmungen, Konzepten und Vorstellungen, die von den Menschen selber produziert und fortwährend verändert werden und innerhalb dessen es darum geht, sich zu orientieren und die Wahrnehmung zu schärfen.“<sup>320</sup>

Diese allgemeine Weltsicht, die Olafur Eliasson an dieser Stelle zugrunde gelegt wird, beschreibt gleichzeitig sehr gut die festgestellten Charakteristika eines performativen Prozesses in der Bildenden Kunst, kann aber auch auf die rezeptive Leistung der

---

<sup>320</sup> Eliasson/Ursprung, *Studio Olafur Eliasson*, S. 27.

Betrachter übertragen werden, wenn man beispielsweise deren Konzepte und Vorstellung mit berücksichtigt. Die semiotischen Abläufe, die sich während performativer Prozesse möglicherweise ergeben, wurden zuvor schon angesprochen. Solche Zuschreibungen von Bedeutung können sich ebenso vor einem Bild oder einem Video abspielen. Eliasson bestärkt diese Verbindung bzw. Parallelität ästhetischer Erfahrung zwischen unmittelbarem Prozess und dessen medialer Vermittlung mit seiner Sicht über die Erfahrbarkeit von Kunst: "It's not about experience versus interpretation but about the experience inside the interpretive act, about the experience itself being interpretive. You could say that I'm trying to put the body in the mind and the mind in the body."<sup>321</sup> Damit stellt er ästhetisches Live-Ereignis und nachträglichen Vermittlungsakt auf eine Ebene, wenn man auf Basis dieser Aussage eine gleichberechtigte Wechselwirkung zwischen Erfahrung und Deutungsakt annimmt. So steckt im unmittelbaren ästhetischen Erleben, wie schon erläutert, viel geistige Deutungs- und Zuschreibungsarbeit der Betrachter, während zugleich diese mentale Eigenleistung auch in Konfrontation mit vermittelter Kunst geschieht und dadurch wiederum eine neue ästhetische Erfahrung eingeleitet wird. Noch dazu verweigert sich der individuelle Betrachter nicht nur als Part einer Kunstinstallation, sondern auch als Rezipient einer einheitlich vermittelten Kunst der Objektivierung seiner ästhetischen Erfahrung, welche auch Eliasson selbst auch gar nicht anstrebt:

„I would like to have the model of the subjective and singular experience at the center, but I would also like it to function non-normatively, which I suppose is a paradox. [...] Although I am still proposing a model – a way of seeing and engaging and a way of evaluating our surroundings as a human construction – it can operate with an extremely high degree of singularity. And the important thing is to acknowledge that it is merely a construction, which means that we are not offering a higher state of truth or truthfulness. I can't say, 'Now I've got the right model.' It's not about utopia or anything final.“<sup>322</sup>

Indem also das vollkommene Kunstwerk für Eliasson nicht existiert, sondern eben nur Modellvorstellungen einer möglichen performativen Wahrheit oder – bezogen auf dessen Kunst – ästhetischen Erscheinung, legalisiert sich damit z. B. die Veröffentlichung seiner groß angelegten Enzyklopädie, da die darin vermittelten Simulakra realer Installationen in diesem Sinne auch nur weitere Modelle einer nicht fassbaren Wirklichkeit im Allgemeinen darstellen. So ordnen sich Vermittlung und Archivierung ephemerer Kunst nicht etwa den stattgefundenen performativen Prozessen als scheinhafte unter, sondern als gleichberechtigte dem singulären Erfahrungsraum einer Ästhetik bei. "For [...] Eliasson, the experiment does not end with the design and construction of the work. Instead, the work, as such, only fully exists once it enters the

---

<sup>321</sup> Gilbert, "Olafur Eliasson", Zugriff: 18.04.2013.

<sup>322</sup> Ebd.

world of lived experience.“<sup>323</sup> Diese Welt bezieht sich allerdings auf weit mehr als nur die Live-Erfahrung eines performativen Prozesses. Sie schließt ebenso Vermittlung und Archivierung als ästhetischen Erfahrungsbereich mit ein, indem erst die Wahrnehmung den Prozess zu einem vollendeten macht. Und das kann schließlich auch in einem Buch passieren.

Die Rolle der Betrachter wurde mehrfach hervorgehoben, aber an dieser Stelle tritt nun der subjektive Blick des Einzelnen in den Vordergrund – und das nicht nur in seinem Zurückgeworfen-Werden auf sich selbst.

### 3.5.2.2. Der subjektive Blick des Betrachters

Wenn im Folgenden weiter über authentische Vermittlung und Archivierung diskutiert wird, argumentiere ich mit Eliassons „Modellvorstellung“ von Wirklichkeit, die sich wiederum an Luhmanns Feststellung anzulehnen scheint, „daß es keine systemunabhängige objektivierbare ontologische Realität gibt, sondern so viele Wirklichkeiten, wie es Systeme gibt, die zu beobachten in der Lage sind.“<sup>324</sup> Stützen lässt sich diese Sichtweise durch Siegfried J. Schmidt, der unter anderem Beobachtungen als konditioniert durch Diskurse im Sinne von Wissens- und Themenzusammenhängen samt zugehöriger Gattungen, Darstellungs- und Argumentationsformen begreift.<sup>325</sup> Denn jeder Betrachter bringt individuelle Voraussetzung mit sich, ist beeinflusst von gegenwärtigen, aber auch vergangenen Faktoren. Bei dem Vermittlungsakt von Kunst selbst, aber auch der Rezeption dieser fließen jene Informationen und Erfahrungen in Deutung und ästhetische Wahrnehmung mit ein. Darauf gründet sich die theoretische Einsicht Peter Bürgers, „daß die Aufnahme eines einzelnen Kunstwerkes immer unter schon vorgegebenen, quasi institutionellen Rahmenbedingungen stattfindet, die die reale Wirkung entscheidend bestimmen.“<sup>326</sup> Zwar spricht der Autor hier eigentlich vom Bereich der Literaturwissenschaft, jedoch trifft seine Aussage auf den der Bildenden Kunst in einem nicht unerheblichen Maße genauso zu. Damit entsteht eine Vielzahl an Zugängen zur Wirklichkeit, so „entdeckt jede Betrachtungsweise andere Qualitäten und andere Prozesse an ihrem Gegenstand.“<sup>327</sup> Mit diesem Hintergrundgedanken tritt Olafur Eliasson selbst an seine Kunst heran und versucht immer wieder, wie oben dargestellt, die Betrachter auf ihre eigenen, ablaufenden Wahrnehmungsprozesse zu verweisen oder umgekehrt die Sinne der Betrachter zu täuschen, wie z. B. in *Sonne statt Regen*, als das Auge der Besucher dieser Installation durch Licht, Farben und Be-

---

<sup>323</sup> Blau, „The Third Project“, S. 2.

<sup>324</sup> Schmidt, „Die Wirklichkeit des Beobachters“, S. 3-19, S. 8.

<sup>325</sup> Vgl. ebd., S. 13.

<sup>326</sup> Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M. : Suhrkamp <sup>5</sup>1984, S. 15.

<sup>327</sup> Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 190.

wegung getäuscht wurde und dadurch erst die überwältigende Wirkung entstand.

„Kunst als Denken ist nichts, was sich durch Bilder und Objekte öffentlich sichtbar machen ließe, sondern ein Prozeß, der im Denken geschieht und darum nur durch den gezeigt werden kann, der denkt.“<sup>328</sup> Wobei man mit dem Zeigen einer subjektiven ästhetischen Erfahrung wieder bei der (medialen) Vermittlung angelangt wäre, die nicht etwa eine einzig wahre Sichtweise verkörpert, sondern – im Sinne Eliassons gesprochen – nur ein weiteres Modell (ästhetischer) Wirklichkeit darstellt: “Reality is confusing. That’s what I want to demonstrate. There is no fixed interpretation of my works. Everyone experiences and understands them in his own way.”<sup>329</sup> Ausgehend von dieser Einstellung können zwei Feststellungen getroffen werden: Zum einen spricht sie gegen eine authentische Vermittlung, da sich ephemere Kunst als Interpretations- und Erfahrungsspielraum in keine objektive Form pressen lässt – im wahrsten Sinne des Wortes. Zum anderen scheint aber das Festhalten performativer Prozesse sinnvoll, da auch der im Medium vermittelten Kunst selbst eine performative Wirkkraft inhärent ist, die – zwar von einer anderen Ausgangssituation her – jener ursprünglichen gleicht. Das rezipierende Subjekt rückt bei der Frage der Archivierbarkeit von Kunst in den Vordergrund und stellt die Verbindung zwischen Live-Geschehen und Vermittlung dar, auch weil beide Seiten ausschließlich auf das rezipierende Subjekt ausgerichtet sind. Dieses ist also

„Kraftzentrum eines von ihm selbst nicht vollständig kontrollierbaren Prozesses, der am Objekt zwischen Materialität und Bedeutung hin- und herspielt; eines Prozesses, der sich weder bei der vermeintlichen Faktizität der Form noch bei einem bestimmten Gehalt noch aber bei einer bestimmten [...] These zu deren Vermittlung wird stillstellen lassen.“<sup>330</sup>

Dieses mögliche Umspringen von Materialität zu semiotischer Einschätzung hängt mit der vorher angesprochenen, mentalen und affektiven Eigenleistung eines Betrachters zusammen, genauso wie dieser auch vor einem Bild dessen Inhalt imaginativ in Bewegung versetzen, bzw. im Nachvollzug des vergangenen performativen Prozesses diesen aus der bildlichen Darstellung heraus neu zum Leben erwecke kann.

„Denn die imaginäre Belebung des Dargestellten ist nur eine Seite jenes prozessualen Spiels, in das die Einbildungskraft sich im Blick auf die Darstellung verfängt. Auf der anderen Seite nämlich entzieht sich die Darstellung konstitutiv immer wieder jenen Sinnzusammenhängen, die sie provoziert. Eben dadurch gerät sie ästhetisch in Bewegung.“<sup>331</sup>

---

<sup>328</sup> Mersch, *Ereignis und Aura*, S. 217f.

<sup>329</sup> Anon., “SPIEGEL Interview With Danish Artist Olafur Eliasson.”, Zugriff: 18.04.2013.

<sup>330</sup> Ebd., S. 116.

<sup>331</sup> Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, S. 149.

Die von Rebenisch getroffene Begründung ästhetischer Erfahrbarkeit des Performativen geht mit den beiden entgegengesetzten Zuständen einer ephemeren Kunst zwischen Unmittelbarkeit und Fixiertheit gleichermaßen konform.

Auf Grundlage von Seels Ästhetik des Erscheinens kann die, dem Original vergleichbare, performative Wahrnehmung und Erfahrung vor einem vermittelten Objekt durch die imaginativen Fähigkeiten jedes einzelnen Betrachters unterstrichen werden. So ist die „Domäne des Ästhetischen keineswegs in Zuständen der Wahrnehmung erschöpft.“<sup>332</sup> Vielmehr kann ästhetische Erfahrung auch als „sinnliche Gegenwärtigkeit des Vorgestellten“<sup>333</sup> präsent werden.

„Imagination in diesem Sinn bedeutet, sich an ein sichtbares, hörbares, fühlbares, schmeckendes, riechendes Objekt *in seinem Erscheinen* zu erinnern oder es sich vorzustellen. Auch die so verstandene ästhetische Vorstellung ist somit immer eine Vergegenwärtigung von Ereignissen des Erscheinens, von Ereignissen allerdings, die in der (leibzentrierten) Situation dieses Vorstellens nicht gegenwärtig sind.“<sup>334</sup>

Fotos und Bilder, medialer Vermittlung im Allgemeinen, regen die ästhetische Vorstellung des Menschen an, welche – genau wie die ästhetische Live-Erfahrung an sich – nicht festgelegt ist und somit bei jedem anders wirkt.<sup>335</sup> Doch nicht nur der subjektive Blick der Betrachter zählt an dieser Stelle, denn dieser ist nichts Spezifisches für die (ephemere) Kunst, sondern ein genereller Diskurs der anthropologischen Seite. Es geht darum, wozu die ästhetische Erfahrung vor einem statischen Objekt, das aber Ephemeres nachvollziehen soll, fähig ist. So kann ein Betrachter, der z. B. Eliassons Installation *Scent Tunnel* nur mittels eines Fotos abstrahiert in dessen Enzyklopädie ansehen kann, diese aber nie unmittelbar erlebt hat, durch seine Imaginationsleistung vielleicht über das hinaus gehen, was die reale Installation einst geboten hat oder den geschilderten Prozess durch Erinnerungen oder Ähnliches in den Vorstellungen individualisieren. Gerade das, so scheint es, macht aber auch die performative Kunst aus: Das immer neue, individuelle Erschaffen einer ästhetischen Erfahrung aus dazu veranlagten ephemeren Prozessen heraus. An diesem Punkt also treffen Live-Performance und jene (auf Bildern) archivierten performativen Fragmente wieder zusammen – in der Freiheit der Imagination des Betrachters. Performative Kunst kann nicht abstrahiert werden, aber eben vermittelt.

---

<sup>332</sup> Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 121.

<sup>333</sup> Ebd., S. 125.

<sup>334</sup> Ebd., S. 125f.

<sup>335</sup> Vgl. ebd., S. 120f.

### 3.5.2.3. Der objektive Blick der Masse

In der Enzyklopädie Olafur Eliassons finden sich u. a. Fotoabfolgen oder zumindest eine Zusammenstellung von mehreren Fotografien zu einem einzelnen Projekt, die den jeweiligen Prozess abbilden, den die performativen Skulpturen bzw. Installationen durchlaufen haben. Das kann dem Anspruch von Authentizität an die Vermittlung natürlicher Gegebenheiten in der Art nicht gerecht werden. Was fehlt, ist nicht nur die unmittelbare Atmosphäre, sondern auch die Präsentation des künstlerischen Prozesses im Ganzen – zumindest in bildlicher Form. Denn zu jeder beschriebenen Kunstinstitution gibt es einen erklärenden Text, außerdem ja Interviews und persönliche Aussagen des Künstlers. Trotz dieses Mangels an Vollständigkeit und dem schon angeführten Auraverlust, werden aber die veröffentlichten Kunstbücher und (Ausstellungs-)Kataloge Eliassons in Massen gekauft und rezipiert. Schon der Erfolg scheint eine derartig, verallgemeinernde Verarbeitung und Verbreitung von Kunst zu legitimieren. Tausende von Lesern bzw. Betrachtern erhalten durch jene Publikationen einen uniformen gelenkten Blick auf ein bestimmtes Kunstwerk vermittelt – allerdings gleichzeitig die einzige Möglichkeit, die überhaupt bleibt, um die Kunst Eliassons nach ihrem Ende ästhetisch bzw. überhaupt erfahren zu können. Auf dieser Grundlage sollte man sich Gedanken machen, inwiefern die vermittelten Installationen an sich nicht als neue Kunstwerke einer eigenen performativnahen Gattung zu verorten sind: Eine bewusste Vorauswahl aus Werken wird in einem bestimmten dispositiven Gefüge inszeniert, wobei die Entscheidung, was publiziert wird, nach bestimmten subjektiven Auswahlkriterien fällt. So bleibt Vieles ungesehen und existiert nur im Archiv des Künstlers oder in dessen Erinnerung als Andenken. Der Rest davon gelangt als „objektive“ Version einer bereits vergangenen Kunst an die Öffentlichkeit und steht dort stellvertretend für die flüchtigen Originale in seiner statischen Präsenz:

„[S]eit den 1970er Jahren interessieren sich Künstler weitaus mehr dafür, wie das Sehen in seiner Gesamtheit durch Repräsentation strukturiert ist, wie in einer hoch visuellen Kultur Bilder nicht bloß gesehen werden; sie legen fest, wie, warum und auf was wir schauen. Die Kultur lizenziert bestimmte Sichtweisen.“<sup>336</sup>

Und in gleicher Weise lizenziert die veröffentlichte Fotografie als kollektive Sichtweise bestimmte Sichtweisen. Man könnte diesen Diskurs weiterführen, indem man beispielsweise die Frage danach anfügt, wer fotografiert. Wurde das veröffentlichte Bildmaterial vom Künstler selbst aufgenommen, wurde in seinem Sinne von einer anderen (professionellen) Person fotografiert oder stammen die Fotografien von einem einzelnen Betrachter zum privaten Zwecke? Auch hier ist also von einer Vielzahl

---

<sup>336</sup> David Company (Hg.), *Kunst und Fotografie*, Berlin: Phaidon 2005, S. 36.

möglicher Blickwinkel auszugehen, was den objektiven Blick zu einer theoretischen Definitionssache werden lässt, die es praktisch nicht gibt. So steht im Sinne dieser Arbeit der objektive Blick als Begriff stellvertretend für jenen, den die Öffentlichkeit innerhalb des globalen Kunstsystems auf vergangene Kunstwerke präsentiert bekommt.

Die Pluralisierung der Bedeutungsmöglichkeiten vor dem unmittelbaren, wie auch dem vermittelten Kunstwerk, steht also im direkten Gegensatz zur gebräuchlichen Struktur eines Ausstellungskataloges o. ä. aus Bild und Text, die indirekt zu versprechen scheint, Kunstwerke in ihrer wahren Essenz (noch einmal) im Nachhinein erfahrbar zu machen. An diesem Anspruch scheitert die dort fragmentierte, performative Kunst und verliert ihre Wesenheit der Aura, denn wenn es – nach meiner Maßgabe – das verallgemeinerte Kunstwerk überhaupt gibt, dann nur in seiner äußerlichen Erscheinung, nie aber in seinem Erscheinen nach Seele. Berücksichtigt man jedoch die subjektive Betrachtung eines ästhetischen, „objektiven“ Blicks, passt sich die Vermittlung wiederum als mögliches Modell von Erscheinung in den performativen Kontext ein. So kann auch – trotz der Distanz zum unmittelbaren ephemeren Kunsterlebnis – ein Umspringen der Wahrnehmung zwischen Präsenz und Repräsentation möglich werden, wobei die Präsenz sich auf den Akt der Wahrnehmung selbst richtet.<sup>337</sup> Damit rückt der Betrachter beim Vorgang der Vermittlung an die erste Stelle der Urheberschaft einer ästhetischen Erfahrung – noch vor den Künstler. Diese These stützt Gerz mit seiner Aussage: „Die neue Identität [gesellschaftlicher Kunst] ist ihr Sein im Betrachter, der zum Autor wird.“<sup>338</sup>

Um das Gesagte noch einmal zusammenzufassen: Ein Ereignis – ob nun dinglicher oder geistiger Art – wird in seiner performativen Erscheinung zum Phänomen. Gleichzeitig phänomenalisieren auch Medien, indem sie wahrnehmbar machen.<sup>339</sup> „Das, was sie verkörpern, ist keine mehr oder weniger stabile Entität, sondern existiert nur in der flüchtigen und prozessualen Gegenwärtigkeit des Medienumgangs.“<sup>340</sup> Während nun die Sicht- und Verständnisweisen eines Kollektivs kulturell unterschiedlich sind und sich im zeitlichen Kontext verändern, innerhalb dessen aber in gewissen Faktoren homogen sind, setzt an dieser Stelle das (fotografische) Bild den Anfangspunkt einer vielfältigen, interpretativen Rezeption.

---

<sup>337</sup> Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 260f.

<sup>338</sup> Gerz, „Das Opfer der Kunst“, S. 190.

<sup>339</sup> Vgl. Sybille Krämer (Hg.), *Performativität und Medialität*, München: Fink 2004, S. 25.

<sup>340</sup> Ebd., S. 25.

### 3.5.3. Die Vermittlung im (fotografischen) Bild

„Ein Bild sagt mehr als tausend Worte [...]“<sup>341</sup> So wird das Bild in der Kunst zum Kommunikationselement „Nummer Eins“, wenn es um die Archivierung von Kunst geht. Was das im Bezug auf performative Prozesse für Probleme mit sich bringt, wurde bereits allgemein angesprochen und soll an dieser Stelle mit Blick auf das fotografische Bild betrachtet werden. Martin Seel kann eine relativ hilfreiche Theorie zum Bild an sich liefern<sup>342</sup>, die die Voraussetzungen zu einer abschließenden Diskursivierung bildet und sich in den genannten Faktoren auf Fotografien gleichermaßen übertragen lässt.

Fotografische Bilder sind eben, insofern sie eine Vermittlungsfunktion für schon vergangene Kunst einnehmen, keine von sich aus präsenten Objekte, sondern Darbietungen, die im Bereich überschaubarer Fläche etwas auf ihr Sichtbares präsentieren. Damit liegt in ihrer dispositiven Funktion ihre radikale Unterscheidung zum realen Geschehen. Dennoch oder gerade deswegen bilden sie mehr oder weniger kompakte Zeichen.<sup>343</sup> Während alle Bilder präsentieren, geht es bei dem Akt der Vermittlung und Archivierung logischerweise um die Repräsentation von Kunst, wobei sich in dem Zusammenhang immer wieder die Frage der Authentizität stellt.<sup>344</sup> Auch wenn Bilder nicht an die Stelle der Wirklichkeit treten können, wie mehrfach diskutiert, so gesteht ihnen Seel doch zu, dass sie, neben ihrer Verweisfunktion, auf eine besondere Weise präsent zu sein scheinen.<sup>345</sup>

Dem gegenüber gibt es eine Reihe verneinender Stellungnahmen zum Thema: Rebentisch z. B. bezeichnet den sogenannten „installation shot“ (Ausstellungsfoto, fotografische Dokumentation installativer Werke) als steril und verneint damit eine entsprechende Wirksamkeit der Fotografie als Archivierungsmittel.<sup>346</sup>

Auch Barbara Gronau stellt sich in ihren Ausführungen – in Bezug auf Beuys – die Frage nach dem Stellenwert von Zeugnissen und Dokumenten für die nachträgliche Vermittlung von Kunst und kommt dabei zu einem ähnlichen Schluss:

„Einer verbreiteten These zufolge haben Dokumente gegenüber dem Ereignis grundsätzlich defizitären Charakter. Der mediale Wechsel, der mit der Dokumentation einer Aufführung einhergeht, wird dabei als eine das Ereignis verfehlende Transformation verstanden. Der flüchtigen, in hohem Maße performativen, gleichsam lebendigen Aufführung wird ein partiales, scheinbar

---

<sup>341</sup> Seel, *Ästhetik der Erscheinung*, S. 263.

<sup>342</sup> Vgl. ebd., S. 257ff.

<sup>343</sup> Vgl. ebd., S. 261f.

<sup>344</sup> Vgl. ebd., S. 271.

<sup>345</sup> Vgl. ebd., S. 279.

<sup>346</sup> Vgl. Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, S. 18.

erstarrtes Artefakt (zum Beispiel ein Foto oder ein Objekt) gegenüber gestellt.“<sup>347</sup>

Synonym dazu propagiert Mersch in diesem Zusammenhang, wie in Kapitel 3.4.3. dargelegt, den Verlust der Präsenz und Aura in der nachträglichen Vermittlung.<sup>348</sup> Ich möchte jedoch in Anlehnung an Seel in Frage stellen, ob nicht vielleicht das Entstehen einer neuen Präsenz im Sinne des einschneidenden Perspektivwechsels die Folge des Vermittlungsvorganges sein kann, anstatt der vollkommene Verlust jeglicher Präsenz. So vertritt Christian Janecke eine zurückgenommene Sichtweise auf die Thematik: „Performances können Mittel zum Zweck resultierender Fotografien sein, oder sie profitieren unverhofft von fotografischer Dokumentation, weil sie im Bild besser aufgehoben sind als bei sich selbst.“<sup>349</sup> Das mag sich z. B. auf *The Horizon Series*<sup>350</sup> aus dem Jahr 2002 übertragen lassen, einer Fotoserie bzw. -zusammenstellung von Eliasson. Diese Panoramaaufnahmen können zwar nicht den Rundumblick wiederherstellen, den der Künstler im Moment des Fotografierens eingenommen hat, aber es kann, gerade auf Grund ihres eingeschränkten Bildausschnittes, also der Rahmung im Panoramaformat, sogar eine Intensivierung in der ästhetischen Erfahrung der Betrachter hervorgerufen werden. Die Breite des Bildes unterstützt dabei die Horizontlinie, während die Rahmung den Bildeindruck durch die Minimierung des Bildinhaltes auf ein bestimmtes Maß verstärkt. Durch das Nebeneinander der ausgestellten bzw. im Buch präsentierten Fotografien als Serie, die je zu unterschiedlichen Tageszeiten und Lichtstimmungen von einem bestimmten Umgebungsraum gemacht wurden, entsteht überdies ein zeitlicher Bogen, der eine eventuelle Live-Erfahrung komprimiert und somit forciert. So führt die fotografische Umsetzung in ihrer Zeitlosigkeit, in der Erstarrung jedweder Bewegung und der Erfordernis einer Regie durch die Betrachter gleichsam zu einer Fokussierung der Aufmerksamkeit und in Folge dessen einer Verdichtung des Sehens.<sup>351</sup> „Effizienzsteigerung“ nennt Mersch diese Technisierung der Wahrnehmung durch das Schärfen und die Verfeinerung der Sehfähigkeit, Überspringen von Raum und Zeit und Intensivierung von Eindrücken.<sup>352</sup>

Natürlich wurden genannte Panoramaaufnahmen zum Zwecke der Veröffentlichung als bewusste, ästhetische Zusammenstellung von Eliasson „geschossen“, doch auch bei performativen Prozessen, die auf die Unmittelbarkeit bauen, kann vom Künstler auf ein Nachwirken der performativen Prozesse in den letztlich verbleibenden Fotos spekuliert

---

<sup>347</sup> Gronau, *Theaterinstallationen*, S. 59.

<sup>348</sup> Mersch, *Ereignis und Aura*, S. 108f.

<sup>349</sup> Christian Janecke (Hg.), *Performance und Bild. Performance als Bild*, Berlin: Philo & Philo Fine Arts 2004, S. 8.

<sup>350</sup> Eliasson/Ursprung, *Studio Olafur Eliasson*, S. 320ff.

<sup>351</sup> Vgl. Mersch, *Ereignis und Aura*, S. 91.

<sup>352</sup> Vgl. ebd., S. 92.

werden.<sup>353</sup> Das lässt sich grundsätzlich weder ausschließen noch definitiv belegen, jedes Kunstwerk müsste darauf spezifisch abgetastet werden. Andernfalls erweist sich das Bild im Gegensatz zur Live-Performance ohne eine Intentionalität, nur die des Zeigens fällt dem Bildmedium als solchem automatisch zu. Somit macht erst der Blick-akt, d.h. die Verwendung durch den Betrachter, eine Fotografie zur Repräsentation eines Originals<sup>354</sup>, ebenso wie erst die direkte Konfrontation zwischen Betrachter und ephemere Kunstwerk diesem seine Präsenz im Da-Zwischen verleiht. Dieser „magische“ Zwischenzustand scheint als weitere Verbindung von Liveness und Archivierung auf.

(Fotografische) Bilder sind indes dennoch Objekte, „die in ihrem Gebrauch als Bilder eine Eigendynamik gewinnen, die nicht der Regie derjenigen unterliegt, die sie als Bilder betrachten.“<sup>355</sup> Selbst wenn der Betrachter in bewussten Kontakt mit Fotografien tritt, z. B. indem er einen Kunstband kauft, kann er über die eigene ästhetische Wahrnehmung oder Erfahrung im Gegenüber mit dem Bild nicht vollständig frei verfügen. Erinnerungen, Assoziationen und Vorstellungen kommen und gehen. Bilder und damit auch Fotografien sind also zum einen in ihrem reinen Zeigen pragmatisch, in ihrer „Anfälligkeit“ für interpretative Eingriffe prozessual veranlagt.<sup>356</sup> Hier fällt die Parallelität zu den Begriffen der bloßen Materialität und Semiotik ephemerer Kunst auf.

„Die Fotografie drängte die Einbildungskraft zurück, ebenso wurde die mentale und psychologisch bestimmte Erinnerungsleistung neu gefordert, denn der Anblick des fotografischen Bildes rief den Betrachter dazu auf, neue Bedeutungen zu (re-)konstruieren.“<sup>357</sup>

Einschränkend sei allerdings noch einmal auf die dispositive Position der Medien an sich und somit auch der Fotografie verwiesen: „Man sieht nur, was man sieht; nicht, was man nicht sieht. Und oft sieht man nicht, was zu sehen wäre; oder man sieht etwas, was nicht da ist.“<sup>358</sup> Dem entsprechend können die Betrachter nur auf dem aufbauen, was sie als Ausgangslage vorfinden und was oftmals nicht vielmehr als das Fragment eines realen Ereignisses darstellt. Was nach Eliasson nicht unbedingt ein Problem darstellen muss, wenn er seine Modellvorstellungen in Bezug auf den Wirklichkeitsdiskurs weiter ausführt:

---

<sup>353</sup> Vgl. Christian Janecke, „Performance und Bild/Performance als Bild“, in: *Performance und Bild. Performance als Bild*, Hg. Christian Janecke, Berlin: Philo & Philo Fine Arts 2004, S. 11-114, S. 42.

<sup>354</sup> Vgl. Fischer-Lichte, *Performativität. Eine Einführung*, S. 149.

<sup>355</sup> Seel, *Ästhetik der Erscheinung*, S. 256.

<sup>356</sup> Vgl. ebd.

<sup>357</sup> Kirschmann, „LANDSCHAFT/NATUR. Entfremdung und Rückeroberung“, S. 12.

<sup>358</sup> Hartmut Böhme, „Das Unsichtbare - Mediengeschichtliche Annäherung an ein Problem neuzeitlicher Wissenschaft“, in: *Performativität und Medialität*, Hg. Sybille Krämer, München: Fink 2004, S. 215-246, S. 219.

„Modelle produzieren Realität. Sie beruhen auf den zwei Grundparametern Struktur und Zeit. Bisher wurden Modelle als komprimierte Zwischenstationen auf dem Weg zum perfekten Objekt verstanden. Das Modell war nicht mehr als ein Bild, ein Abbild der Realität, ohne selbst Realität zu sein. Doch was wir jetzt erleben, ist, dass sich die traditionelle Beziehung von Realität und Repräsentation verschiebt. Wir glauben nicht mehr, dass wir uns von einem Modell zur Realität vorarbeiten, sondern von Modell zu Modell. Uns ist klar geworden, dass beide Modelle wirklich real sind. Realität ist eine Ansammlung von Modellen.“<sup>359</sup>

Modell hin oder her – für Roland Barthes „lassen die kraftvollsten Bilder den Betrachter mit etwas zurück, das wie eine volle Begegnung erscheint.“<sup>360</sup> Und eine Begegnung, würde ich behaupten, hat in ihrer Gegenwärtigkeit und Direktheit immer etwas Authentisches.

Fakt ist in jedem Fall, dass letztlich nichts anderes von den performativen Prozessen Eliassons zurückbleiben wird als die archivierten Materialien, seien es Fotografien, Texte oder Überreste von alten Installationen. Doch selbst Originalfragmente werden sich wahrscheinlich als kurzlebiger erweisen als die an die Öffentlichkeit vermittelten Kunstformen. Ist aber deshalb das kollektive Gedächtnis, das fotografisch an die Nachwelt vermittelt wird, aussagekräftiger als die Perspektivvielfalt vor dem Live-Ereignis? Mag sein, dass ohne den Vergleichspunkt, der auch diese Arbeit geprägt hat, die Frage nach der Authentizität von Performativität ihre Dringlichkeit verliert und die mediale Vermittlung vom Schein zum Erscheinen aufblüht. Ab dem Zeitpunkt ist das „Kollektiv-bild“ irgendwann „realer“ als die ursprüngliche Live-Erfahrung geworden und hat sich somit all seiner problematisierenden Zusammenhänge entzogen. Fotos werden dann zur eigenen „Aufführung“, auch ohne (vorausgegangene) Performance.<sup>361</sup>

### 3.5.4. Lesarten des Performativen

„Erst wenn die Aufführung vorbei ist, können zielgerichtete Bemühungen einsetzen, sie nachträglich zu verstehen. Derartige Versuche sind allerdings ins Jenseits der ästhetischen Erfahrung zu verweisen; sie sind unfähig, sie mitzukonstituieren.“<sup>362</sup>

Diese Behauptung von Erika Fischer-Lichte möchte ich auf Grundlage der vorherigen Kapitel in Teilen revidieren, wobei ich mich in dieser Arbeit ja nicht auf die theatrale Aufführung, sondern auf die Performativität ästhetischer Prozesse konzentriert habe.

---

<sup>359</sup> Eliasson/Ursprung, *Studio Olafur Eliasson*, S. 350.

<sup>360</sup> David Company (Hg.), *Kunst und Fotografie*, Berlin: Phaidon 2005, S. 23.

<sup>361</sup> Verena Kuni, „Vom Standbild zum Starschnitt. Überlegungen zur Performanz eines Mediensprungs“, in: *Performance und Bild. Performance als Bild*, Hg. Christian Janecke, Berlin: Philo & Philo Fine Arts 2004, S. 209-246, S. 232.

<sup>362</sup> Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 276.

Die (mediale) Vermittlung und Archivierung ephemerer Kunst zählen zu derartigen Versuchen des nachträglichen Verständnisses und sind – wenn auch auf ganz andere Weise als die unmittelbaren performativen Prozesse – durchaus imstande, bei den jeweiligen Betrachtern unter der Prämisse ästhetischer Wahrnehmung ästhetisch gelenkte Erfahrungsprozesse auf der imaginativen Ebene auszulösen. Denn: „Ästhetische Wahrnehmung ist für ästhetische Imagination grundsätzlich offen. Dies ist ein entscheidender Zug ihrer Konstitution.“<sup>363</sup> Ist also das (fotografische) Bild wirklich das Ende eines ästhetischen Prozesses oder nicht vielmehr Beginn eines neuen?

Ersetzen kann eine Fotografie die Realität jedenfalls nicht, da ihr die Gegenwärtigkeit abgeht, sie quasi nur eine Spur oder Hinterlassenschaft ephemerer Kunst darstellt:<sup>364</sup>

„Eine Fotografie ist ein Bild, das das Zeichen des Realen trägt. [...] In diesem Sinne sind alle Fotografien Spuren, dennoch enthält auch die Welt selbst Spuren und Zeichen. Diese sind für Künstler schon immer interessant gewesen. Die Fotografie einer Spur ist vielleicht das Gegenteil des ‚entscheidenden Augenblicks‘. Sie ist der Moment danach.“<sup>365</sup>

Mit dieser Aussage wird nicht nur der Fotografie als Medium mit dispositiven Funktionen die Möglichkeit zur Vermittlung abgesprochen, sondern auch indem man schon jeden einzelnen „Schuss“ auf Grund seiner Belichtungszeit als nachträglichen definiert. Damit ist man wieder bei der Ausgangsfrage angelangt, was das Besondere eines ephemeren Kunstwerkes ausmacht und ob eine ästhetische Erfahrung nur in der Unmittelbarkeit des Live-Ereignisses ausgemacht werden kann. Rebentisch spricht diesbezüglich von einem Modus des „sich immer neu konstellierenden Ineinanders von Materialität, Gestalt und Bedeutung“<sup>366</sup> in der direkten Konfrontation zum Betrachter. So stellen schon Performances an sich keine klar zu umreißende Wirklichkeit dar. Deswegen rückt ja auch immer wieder deren Unverfügbarkeit, Emergenz und Flüchtigkeit in den Untersuchungen über Performativität in den Fokus des Interesses. Doch vielleicht hat man es auch einfach mit grundsätzlich veränderten Wahrnehmungsbedingungen zu tun, die Eliasson für sich bereits ergründet hat:

„We no longer progress from model to reality, but from model to model while acknowledging that both models are, in fact, real. As a result we may work in a very productive manner with reality experienced as a conglomeration of models. Rather than seeing model and reality as polarized modes, they now function on the same level. Models have become coproducers of reality.“<sup>367</sup>

---

<sup>363</sup> Seel, *Ästhetik der Erscheinung*, S. 145.

<sup>364</sup> Vgl. Peter Geimer, *Theorien der Fotografie zur Einführung*, Hamburg: Junius 2009, S. 32.

<sup>365</sup> David Company (Hg.), *Kunst und Fotografie*, Berlin: Phaidon 2005, S. 88.

<sup>366</sup> Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, S. 67.

<sup>367</sup> Eliasson, „Models are real“, Zugriff: 19.04.2013.

In diesem Sinne können dann auch die Produkte medialer Vermittlung von Kunst zu Koproduzenten der Realität werden – zum einen durch eine ihnen möglicherweise ebenfalls innewohnende Präsenz, zum anderen durch deren Verortung in ihrem Referenzsystem. Wie oben kurz angeschnitten: Ohne die „eine“ unmittelbare Realität als Referenzwert kann dieses vermittelte Modell dem ästhetischen Original als gleichwertig erachtet werden. Diese Behauptung wird von Eliasson zusätzlich gestützt, wenn er erklärt: „In my artistic practice I work both with analogue and digital models, models of thought and other experiments that add up to a model of a situation. Every model shows a different degree of representation, but all are real.“<sup>368</sup> Ästhetische Erfahrung besteht eben vor allem aus Konfrontation und einer bedeutungsleeren und damit zugleich bedeutungsoffenen Performanz. Die Intention des Künstlers verschwindet im fotografischen Bild an sich (nicht im Text dazu!) wahrscheinlich noch mehr als im direkten Gegenüber zum performativen Prozess. So steht das Performative gleichberechtigt auf beiden Seiten der unmittelbaren und der Rezeption durch Vermittlung – verbunden durch ästhetische Wahrnehmung und Erfahrung. Ästhetische Anschauung als „radikale Form des Aufenthaltes im Hier und Jetzt“<sup>369</sup> findet sich beim Durchblättern oder Lesen der Enzyklopädie ebenso wieder, möglicherweise mehr in einer verwissenschaftlichten Form als der sensitiv-emotionalen. Der Moment der Anschauung an sich ist dabei immer gegenwärtig und wird durch die Imagination performativ:

„Erinnerung vollzieht sich als ihre eigene Erzählung. [...] [V]ielmehr eröffnet erst die Memorierung die für die Auslegung maßgebliche Zeitstruktur: sie »ist« die Zeit, die sie schreibt. Dann existiert keine historische Authentizität, sondern das Vergangene erweist sich in dem Maße maskiert, wie das Gedächtnis es aufdeckt. Nichts »war« gewesen, sondern »ist« nur durch die Prozeduren einer »Lesung« hindurch, die immer schon Auslegung und Strukturierung ist, die zugleich das Band einer genuinen »Zeitigung« weben. Es gibt hier keine konstitutive Differenz zwischen Gewesenem und Erinnerungem, sondern lediglich die Einheit einer ursprünglichen »Bildung«.“<sup>370</sup>

Die Frage des „Ob“ einer Archivierung hat sich schon längst zum „Wie“ verschoben und – verbunden damit – zu einem Ausloten der Authentizität und deren Bestehen im Überbegriff des Da-Zwischen.

Eliasson selbst sollen die abschließenden Worte zu dieser Thematik eingeräumt werden, da sich die Arbeit anhand seiner Person den Hauptfragestellungen widmen konnte und dessen Plädoyer mit meiner persönlichen Meinung konform geht. Letztlich

---

<sup>368</sup> Eliasson, „Models are real“, Zugriff: 19.04.2013.

<sup>369</sup> Ebd., S. 62.

<sup>370</sup> Mersch, *Ereignis und Aura*, S. 82.

gelingt es ihm, allgemein das zu umschreiben, was die Frage nach einer authentischen und sinnvollen Vermittlung und Archivierung auf den Punkt bringt:

„Ein anderes Thema ist das »Jetzt« in vermittelten Kontexten. Kunst hat die wunderbare Fähigkeit, mit einem vermitteltem »Jetzt« leben zu können, einem »Jetzt«, das durch einen spezifischen Filter oder aus einer ganz bestimmten Perspektive wahrgenommen wird; übrigens glaube ich nicht an nicht-vermittelte »Jetzts«. Alle »Jetzts« sind kulturelle Konstrukte; sie alle werden von irgendeinem Standpunkt aus erlebt, und dieses Irgendwo setzt voraus, dass man eine bestimmte Perspektive einnimmt. Eine Perspektive kann nicht neutral sein.“<sup>371</sup>

Die einzig logische Konsequenz aus dieser Stellungnahme Eliasson ist die Gleichberechtigung zwischen performativem Live-Prozess und dessen medialer Vermittlung auf der ästhetischen Wahrnehmungsebene. Das heißt nicht, dass man zwingend das Gleiche wahrnimmt, sondern in der gleichen Weise. Die Ergebnisse variieren also im Gegensatz zum Vorgang an sich, der mehr oder weniger simultan ablaufen kann. Auch wenn daher von einer authentischen Vermittlung und Archivierung ephemerer Kunst nicht in Bezug auf die unmittelbare Ästhetik des Originals gesprochen werden kann, so lässt sich vielleicht eine neue, dem Medium entsprechende Ästhetik nachweisen, die den archivierten Prozess in seiner medialen Vermittlung zu einem neuen Kunstwerk erhebt. Diesem neuen Kunstwerk ist dann, wenn es z. B. im Buchhandel verbreitet wird, eine eigene, neue Authentizität inhärent, die nicht der ursprünglichen authentischen Unmittelbarkeit performativer Kunst entspricht, doch wohl als ein parallel wirkendes, gleichwertiges Phänomen gelten kann. Dazu Eliasson:

„Nichtvermittelte, unmittelbare Zustände sind nicht besser als vermittelte. Das Problem entsteht, wenn du glaubst, dass dein vermittelter Zustand eigentlich ein unmittelbarer ist, denn dann entsteht eine Kluft zwischen der Lage, in der du zu sein glaubst und der Lage, in der du dich tatsächlich befindest.“<sup>372</sup>

---

<sup>371</sup> Eliasson/Ursprung, *Studio Olafur Eliasson*, S. 288.

<sup>372</sup> Ebd., S. 288.

## **4. Fazit**

*„Wo die Möglichkeiten der Gestaltung unendlich geworden sind, wird nicht nur authentische Gestaltung unendlich erschwert, sondern zugleich deren wissenschaftliche Analyse.“<sup>373</sup>*

Dieses Zitat birgt in der Einfachheit seiner Aussage letztlich die ganze komplexe Problemstellung dieser Arbeit in sich: Wie kann etwas durch Vermittlung authentisch archiviert werden, was als performativer Prozess in seiner Wesenhaftigkeit weder stabil, noch permanent, nachhaltig oder überhaupt in seinem Ablauf beabsichtigt ist?

Am Beispiel des zeitgenössischen Künstlers Olafur Eliasson wurde die fotografische und textuelle Vermittlung ausgewählter Installationen auf ihre authentische und in dem Sinne realitätsnahe Wiedergabe hin untersucht. Voraussetzung dafür war die Verortung der Kunst Eliassons in den performativen Bereich, was durch eine Präzisierung der konstitutiven Faktoren Zeit, Raum, Wahrnehmung und Betrachtereinbeziehung vorgenommen wurde. Weitere wichtige Fragen wurden diskutiert: „Wann ist Kunst Kunst? Wie hängen Kunstmarkt, Medien und Kunstvermittlung zusammen? In welcher Beziehung stehen Produktions-, Vermittlungs- und Rezeptionsprozesse? Und was ist mit dem Begriff der Authentizität eigentlich gemeint?

Unter der Prämisse einer (massen)medial beeinflussten Sichtweise und dem Wahrheitsversprechen der Neuen Medien schien die ephemere Kunst für kurze Zeit zu einer vermittel- und archivierbaren werden zu können. Doch schon allein die Funktion der vermittelnden Medien als dispositive Gefüge opponiert dieser Idee einer realitätstreuen Wiedergabe performativer Prozesse. Denn geht man davon aus, dass „Wirklichkeit [...] in einer von Massenmedien geprägten Gesellschaft also zunehmend das [ist], was wir über Mediengebrauch als Wirklichkeit konstruieren“<sup>374</sup>, so zeigt sich gerade in deren Festhalten, sei es nun auf Fotos oder durch Videomaterial: Zwar kann das vermittelnde Medium im Nachhinein stellvertretende Ausschnitte des transitorischen Vorganges in einer bildlichen Abfolge – oder im Falle des Videos auch den kompletten Prozess – als Annäherung an das reale Geschehen bieten. Aber diese Wirklichkeit ist eben nichts als eine medial konstruierte. Vorherige Wahl einer Einstellung und damit Rahmung der ästhetischen Prozesse, Momentaufnahmen, nachträgliche Anordnung und Kontextualisierung der zu archivierenden Kunst legen die Betrachter auf ein spezifisches Modell vieler Wirklichkeiten und Wahrheiten fest. Vollkommene Realitätsferne ist der Vermittlung also nicht vorzuwerfen. Aber es fehlt eben die Bindung des medialen Wirklichkeitsbegriffes an die Realität in Form des unmittelbaren Aktes des Sich-

---

<sup>373</sup> Bürger, *Theorie der Avantgarde*, S. 131.

<sup>374</sup> Schmidt, „Die Wirklichkeit des Beobachters“, S. 3-19, S. 18.

Ereignens. Was diese Unmittelbarkeit ästhetischer Erfahrung ausmachen könnte, wurde unter Begrifflichkeiten wie dem des In-Between (Seel), der Aura (Mersch) oder der Ekstase der Dinge (Fischer-Lichte) dargelegt: In performativen Prozessen scheint die Erkenntnis einer geheimnisvollen Unverfügbarkeit als Konstituens ephemerer Kunst für den Künstler selbst und die Betrachter gleichermaßen erlebbar gemacht zu werden. Im Sinne eines „Etwas“, das weder visualisiert noch festgehalten werden kann und sich genau in dem Moment gründet, da der Betrachter eine Installation Eliassons ästhetisch erfährt, oder besser gesagt: wenn sie ihm widerfährt. Wenn sich also künstlerischer Prozess und ästhetische Wahrnehmung überschneiden und der Prozess somit erst als performativer konnotiert wird, dann entsteht eine Atmosphäre, in der ästhetische Erfahrung einzigartig wird.

Jeglicher Versuch des Verfügbar-Machens dieses „Etwas“ in der Rezeption, so Fischer-Lichte, egal in welcher Art und Weise die Vermittlung geschieht, scheitert am Verlust dieses besonderen Charakters. Die magische Welt der Kunst, so könnte man wohl sagen, wird durch eine verfügbar gemachte Ästhetik entzaubert und verliert ihr Konstituens.<sup>375</sup> Soweit der kritisch, verneinende Ansatz einer möglichen authentischen Vermittlung und Archivierung von Kunst.

Ich habe in meiner Arbeit allerdings argumentiert, dass auch in der rezeptiven Vermittlung bzw. Archivierung von Kunst gleichsam eine neue Art der Unverfügbarkeit zur Geltung gebracht werden kann. Darin erfährt unmittelbares ästhetisches Miterleben eine Art „Auferstehung“. So kann es durchaus für den Einzelnen zu einer (gleichwertigen) Wiederverzauberung und Wiederbelebung des im Bild fixierten Prozesses als ursprünglich ephemeren kommen. Um aus einem fixierten Kunstwerk erneut eine spezifische Kunstinstallation werden zu lassen, ist allerdings die imaginative, also wahrnehmungsabhängige Eigenleistung des Betrachters unabdinglich. Damit ist man wieder bei der Frage angelangt, was die eigentliche Performance ausmacht. Argumentiert man hier mit dem konstitutiven Moment der ästhetischen Wahrnehmung, der performative Prozesse erst zu solchen macht, und einer dementsprechenden ästhetischen Erfahrung der Betrachter – womit sich Olafur Eliasson intensiv beschäftigt, dann ließe sich die Behauptung aufstellen, dass hier im übertragenen Sinne der Weg das Ziel darstellt. Das räumt dem Betrachtungsvorgang die alleinige Autorität ein, über Kunst und Nicht-Kunst, Performance oder Nicht-Performance zu entscheiden, also die Vermittlung und Archivierung als solche zu legitimieren.

Letztendlich entscheidet die Perspektivwahl des Betrachters über das zu ziehende Fazit. Deswegen gibt es tatsächlich keine einheitliche Antwort auf die aufgeworfene

---

<sup>375</sup> Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 362.

Fragestellung nach authentischer Vermittlung und Archivierung performativer Prozesse, aber zwei durchaus argumentativ gleichwertige, mögliche Beschlüsse des Themas, die eine mediengestützte Vermittlung bejahen und legitimieren können:

1. Unter dem fundamentalen Einfluss des Kunstmarktes auf die Kunst als solche und folglich auch deren Vermittlung ist die mediale Verbreitung populärer Kunstwerke zu einem konstitutiven Faktor geworden, um eine möglichst große Öffentlichkeit zu erreichen. Die Reproduktion für die Masse macht einmalige performative Prozesse zu stilisierten und damit zu, in einem unendlichen Verweisungsprozess, homogen weiter vermittelbaren Kunstwerken. Es zählt in diesem Zusammenhang nicht länger die „Liveness“, eine erfahrbare Aura oder das unmittelbare Gegenüber zur (ephemerer) Kunst, sondern die Art und Weise der Vermittlung als einheitlicher und gleichberechtigter Reproduktion für die Betrachter. „[D]ie Zertrümmerung der Aura, ist die Signatur einer Wahrnehmung, deren ‚Sinn für das Gleichartige in der Welt‘ so gewachsen ist, daß sie es mittels der Reproduktion auch dem Einmaligen abgewinnt.“<sup>376</sup> Was demnach die Transformation der Kunst auf eine plane Fläche überlebt, ist mitunter ihre ästhetische Erfahrbarkeit als Konsequenz eines vorher getroffenen kunstkritischen Urteils. So legitimiert das Kunstsystem selbst die Vermittlung und Archivierung auch ephemerer Kunst – vor allem aus ökonomischen Gründen. Auf lange Sicht mag sich die Frage stellen, ob nicht nach Ablauf des eigentlichen ästhetischen Prozesses sein archivierter Abzug für die Betrachter realer wird als dessen Original, da die medial vermittelte Imitation einziges Überbleibsel ist.

2. Man erkennt die propagierte Einmaligkeit des ästhetischen Originals an, das als individuelles Ereignis von jedem einzelnen Betrachter anders erlebt werden und in dieser Art und Weise nicht als objektiver Prozess nachempfunden werden kann. Es ist nicht möglich, das besondere „Etwas“ performativer Prozesse in ihrer Unmittelbarkeit, also ihrer Aura auf die plane Fläche des Mediums hinüber zu retten. Da eben dennoch eine ständige Vermittlung von Kunst stattfindet und diese von den Betrachtern auch selbstredend akzeptiert wird, drängt sich die Frage auf, ob es überhaupt sinnvoll erscheint, so an der Aura als konstitutivem Faktor für eine authentische Kunstvermittlung festzuhalten. Denn treffen doch Live-Ereignis und dessen mediale Reproduktion in der Art der beim Betrachter und Rezipienten ablaufenden Wahrnehmungs- und Erfahrungsprozessen aufeinander. Es gibt keine Objektivität einer imaginierten Kunst, wurde Seel weiter oben zitiert. Das stimmt. Aber ich behaupte: Es

---

<sup>376</sup> Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 15f.

gibt eine Objektivität im Bezug auf die Kongruenz möglicher ästhetischer Erfahrungs- und Wirkweisen beider Bereiche.

Trotz einer einheitlichen, medialen Vermittlung performativer Prozesses, z. B. eines Kunstwerkes in einem Kunstband oder dokumentarischen Film, hat jeder Betrachter eine eigene, individuelle Sicht auf die jeweilige Situation, auf das Gezeigte. Das hängt u. a. vom Vorwissen, dem Bezug der Betrachter zum gezeigten „Objekt“ (war ich selbst live dabei oder nicht?), den eigenen Vorstellungen, Erinnerungen und den damit zusammenhängenden gedanklichen Verknüpfungen ab. Unter dieser Prämisse wird auch das vermittelte Kunstwerk wieder zu einer unmittelbaren ästhetischen Erfahrung. Diese konstruktivistische Sichtweise auf die Thematik legitimiert die Vermittlung und Archivierung ephemerer Kunst auf Basis des Betrachtereinbezugs sowohl vor der realen Installation wie auch vor deren veröffentlichtem Abbild.

Im Allgemeinen kommt es also darauf an, wie der ästhetische Schwerpunkt gelegt wird: Entweder auf den ephemeren Live-Akt des Einzelnen oder auf das stilisierte Kunstwerk der Massen. Beide Kunstformen haben für sich eine Existenzberechtigung und treffen in einem konstitutiven, gemeinsamen Punkt aufeinander: der Unmittelbarkeit der ästhetischen Wahrnehmung und Erfahrung des Betrachters. Denn – und hier kann man nur nochmals Eliassons Worte aufgreifen – „[d]ie Kunst ist für das Publikum ge-dacht, und die Museen [Anmerk. der Autorin: und die Vermittlungsmedien] sollten ihren künstlerischen Gehalt mittragen, indem sie ihn dem Publikum zugänglich machen.“<sup>377</sup>

Während nun der performative Prozess in seiner Transitorik erlebbar, aber gleichzeitig immer auch schon ein Vergangener ist, setzt die Vermittlung durch ihr stereotypes Festhalten des Prozesses zwar nach diesem an, bringt aber den Betrachter durch die Verbildlichung aus entgegengesetzter Richtung wieder dem Punkt des gegenwärtigen Geschehens näher. Letztlich ist es auffällig geworden, wie synonym die ästhetischen Wahrnehmungs- und Erfahrungsprozesse auf den beiden entgegengesetzten Seiten ausfallen und somit im Betrachtereinbezug konvergent gehen.

---

<sup>377</sup> Eliasson/Ursprung, *Studio Olafur Eliasson*, S. 197.



## Quellenverzeichnis

### Literatur

Bauer, Ute Meta, „Raumstruktur“, in: *White cube, black box. Werkschau Valie Export und Gordon Matta-Clark*, Hg. Sabine Breitwieser, Wien: EA-Generali Foundation 1996, S. 39-58.

Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a. M. : Suhrkamp <sup>22</sup>1996.

Beuys, Joseph/Lothar Schirmer, *Joseph Beuys. Eine Werkübersicht: Zeichnungen und Aquarelle, Drucksachen und Multiples, Skulpturen und Objekte, Räume und Aktionen 1945-1985*, München: Schirmer/Mosel 1996.

v. Bismarck, Beatrice, „Zwischen Revoltieren und Legitimieren - Aufführungen des Bildes. Zur >>Singing Sculpture<< von Gilbert&Georg“, in: *Performance und Bild. Performance als Bild*, Hg. Christian Janecke, Berlin: Philo & Philo Fine Arts 2004, S. 247-271.

Böhme, Gernot, *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München: Wilhelm Fink 2001.

Böhme, Gernot, „Der Raum der leiblichen Anwesenheit und der Raum als Medium von Darstellung“, in: *Performativität und Medialität*, Hg. Sybille Krämer, München: Fink 2004, S. 129-140.

Böhme, Hartmut, „Das Unsichtbare - Mediengeschichtliche Annäherung an ein Problem neuzeitlicher Wissenschaft“, in: *Performativität und Medialität*, Hg. Sybille Krämer, München: Fink 2004, S. 215-246.

Breitwieser, Sabine (Hg.), *White cube, black box. Werkschau Valie Export und Gordon Matta-Clark*, Wien: EA-Generali Foundation 1996.

Buchloh, Benjamin H. D., „Skulptur: Öffentlichkeit und Erfahrungsarmut“, in: *White cube, black box. Werkschau Valie Export und Gordon Matta-Clark*, Hg. Sabine Breitwieser, Wien: EA-Generali Foundation 1996, S. 151-174.

Butler, Judith, „Performative Acts und Gender Constitution - An Essay in Phenomenology and Feminist Theory“, in: *Performing Feminism*, Hg. Sue Ellen Case, Baltimore/London: The John Hopkins University Press 1990, S.270.

Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M. : Suhrkamp <sup>5</sup>1984.

Campany, David (Hg.), *Kunst und Fotografie*, Berlin: Phaidon 2005.

Crow, Thomas E., *The rise of the sixties. American and European art in the era of dissent*, London: Laurence King 2004.

Douroux, Xavier, „Die zeitverzögerte Skulptur“, in: *White cube, black box. Werkschau Valie Export und Gordon Matta-Clark*, Hg. Sabine Breitwieser, Wien: EA-Generali Foundation 1996, S. 59-74.

Eiblmayr, Silvia, „Schauplatz Skulptur. Zum Wandel des Skulpturbegriffs unter dem Aspekt des Performativen“, in: *White cube, black box. Werkschau Valie Export und Gordon Matta-Clark*, Hg. Sabine Breitwieser, Wien: EA-Generali Foundation 1996, S. 75-98.

- Eliasson, Olafur/Philip Ursprung, *Studio Olafur Eliasson*, Köln: TASCHEN 2012.
- Fischer-Lichte, Erika, *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld: transcript 2012.
- Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. : Suhrkamp 2004.
- Geimer, Peter, *Theorien der Fotografie zur Einführung*, Hamburg: Junius 2009.
- Gerz, Jochen, „Das Opfer der Kunst“, in: *Performance und Bild. Performance als Bild*, Hg. Christian Janecke, Berlin: Philo & Philo Fine Arts 2004, S. 175-190.
- Gockel, Cornelia, „Olafur Eliasson. Eisgekühltes Objekt der Begierde“, in: *Orientierung in der Gegenwartskunst*, Hg. Cornelia Gockel, Seelze: Friedrich 2010, S. 22-23.
- Gockel, Cornelia (Hg.), *Orientierung in der Gegenwartskunst*, Seelze: Friedrich 2010.
- Goldberg, RoseLee, *Performance. Live art since the 60s*, New York: Thames and Hudson 2004.
- Goldberg, RoseLee, *Performance art. From futurism to the present*, London/New York: Thames & Hudson 2011.
- Goldsworthy, Andy/Terry Friedman, *Time*, London: Thames and Hudson 2008.
- Graham, Dan, „Gordon Matta-Clark“, in: *White cube, black box. Werkschau Valie Export und Gordon Matta-Clark*, Hg. Sabine Breitwieser, Wien: EA-Generali Foundation 1996, S. 215-238.
- Gronau, Barbara, *Theaterinstallationen. Performative Räume bei Beuys, Boltanski und Kabakov*, Paderborn/München: Fink 2010.
- Heeg, Günther, „Jenseits der Tableaus - Das geteilte Bild der Gemeinschaft“, in: *Performance und Bild. Performance als Bild*, Hg. Christian Janecke, Berlin: Philo & Philo Fine Arts 2004, S. 336-363.
- Heinz, Andreas, „Hin und weg, hier und jetzt!“, *DIE ZEIT*, 8. März 2012, S. 52.
- Howell, Anthony, „Against the Image“, in: *Performance und Bild. Performance als Bild*, Hg. Christian Janecke, Berlin: Philo & Philo Fine Arts 2004, S. 162-174.
- Janecke, Christian, „Performance und Bild/Performance als Bild“, in: *Performance und Bild. Performance als Bild*, Hg. Christian Janecke, Berlin: Philo & Philo Fine Arts 2004, S. 11-114.
- Jones, Amelia, *Body art*, Minneapolis [u.a.]: Univ. of Minnesota Press 1998.
- Jooss, Birgit, „Die Erstarrung des Körpers zum Tableau. Lebende Bilder in Performances“, in: *Performance und Bild. Performance als Bild*, Hg. Christian Janecke, Berlin: Philo & Philo Fine Arts 2004, S. 272-303.
- Kemp, Martin (Hg.), *Geschichte der Kunst*, Köln: DuMont 2007.
- Kirschmann, Johannes, „LANDSCHAFT/NATUR. Entfremdung und Rückeroberung“, in: *Orientierung in der Gegenwartskunst*, Hg. Cornelia Gockel, Seelze: Friedrich 2010, S. 12-15.
- Klein, Gabriele/ Wolfgang Sting (Hg.), *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*, Bielefeld: transcript 2005.

- Kotte, Andreas, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln: Böhlau 2005.
- Krämer, Sybille (Hg.), *Performativität und Medialität*, München: Fink 2004.
- Kuni, Verena, „Vom Standbild zum Starschnitt. Überlegungen zur Performanz eines Mediensprungs“, in: *Performance und Bild. Performance als Bild*, Hg. Christian Janecke, Berlin: Philo & Philo Fine Arts 2004, S. 209-246.
- Lailach, Michael/ Uta Grosenick, *Land Art*, Köln: Taschen 2007.
- Lehmann, Annette J., *Kunst und Neue Medien. Themen, Tendenzen und Theorien seit den Sechziger Jahren*, Stuttgart: UTB 2008.
- Lehmann, Annette J., „Mediated Motion. Installationsräume und Performative Aisthetik am Beispiel von Olafur Eliasson“, in: *Performativität und Medialität*, Hg. Sybille Krämer, München: Fink 2004, S. 347-370.
- Mersch, Dieter, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. : Suhrkamp 2002.
- Mersch, Dieter, „Medialität und Undarstellbarkeit. Einleitung in eine >negative< Medientheorie“, in: *Performativität und Medialität*, Hg. Sybille Krämer, München: Fink 2004, S. 75-96.
- Mersch, Dieter, „Life-Acts. Die Kunst des Performativen und die Performativität der Künste“, in: *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*, Hg. Gabriele Klein/Wolfgang Sting, Bielefeld: transcript 2005, S. 33–50.
- Nünning, Ansgar (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze - Personen - Grundbegriffe*, Stuttgart: J. B. Metzler <sup>4</sup>2008.
- Phelan, Peggy (Hg.), *The ends of performance*, New York: New York Univ. Press 1998.
- Rebentisch, Juliane, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp <sup>5</sup>2013.
- Schechner, Richard, *Performance studies. An introduction*, New York: Routledge <sup>2</sup>2006.
- Schmidt, Siegfried J., „Die Wirklichkeit des Beobachters“, in: *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*, Hg. Klaus Merten/Siegfried J. Schmidt/Siegfried Weischenberg, Opladen: Westdeutscher Verlag 1994, S. 3-19.
- Seel, Martin, *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt a. M. : Suhrkamp 2003.
- Sommer, Tim, „Kassel in sieben Kapiteln. Der d13-Rundgang“, *art - Das Kunstmagazin* 8, 2012, S. 30–39.
- Sontag, Susan, *Über Fotografie*, Frankfurt a. M. : Fischer Taschenbuch <sup>21</sup>1980.
- Ursprung, Philip, „Stillgestanden! Vanessa Beecrofts Bilder der Arbeit“, in: *Performance und Bild. Performance als Bild*, Hg. Christian Janecke, Berlin: Philo & Philo Fine Arts 2004, S. 304-335.
- Wagner, Monika, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München: C.H. Beck 2002.

Wiesing, Lambert, "Pragmatismus und Performativität des Bildes", in: *Performativität und Medialität*, Hg. Sybille Krämer, München: Fink 2004, S. 115-128.

Winkler, Hartmut, "How to do things with words, signs, machines. Performativität, Medien, Praxen, Computer", in: *Performativität und Medialität*, Hg. Sybille Krämer, München: Fink 2004, S. 97-112.

Wyss, Monica (Hg.), *Museum Jean Tinguely Basel. Die Sammlung*, Basel/Bern: Benteli 1996.

## **Filmmaterial**

*Olafur Eliasson - Space is Process*, Regie: Jacob Jørgensen/Hendrik Lundø, DVD, gebruederbeetz 2011.

*Rivers an Tides. Andy Goldsworthy working with time*, Regie: Thomas Riedelsheimer, DVD, Piffel Medien 2001.

## **Internetquellen**

### **Online-Wiederveröffentlichungen**

Eliasson, Olafur, "Models are real", in: *Models: 306090 Books, Volume 11*, Hg. Emily Abruzzo/Eric Ellingsen/Jonathan D. Solomon, New York: 306090 Inc. 2007, S. 18-25, [http://olafureliasson.net/publications/download\\_texts/Your\\_engagement\\_has\\_consequences.pdf](http://olafureliasson.net/publications/download_texts/Your_engagement_has_consequences.pdf), Zugriff: 19.04.2013.

Eliasson, Olafur, "Your Engagement has consequences", in: *Experiment Marathon: Serpentine Gallery*, Hg. Emma Ridgway, Reykjavik: Reykjavik Art Museum 2009, S.18-21, [http://olafureliasson.net/publications/download\\_texts/Your\\_engagement\\_has\\_consequences.pdf](http://olafureliasson.net/publications/download_texts/Your_engagement_has_consequences.pdf), Zugriff: 19.04.2013.

Blau, Eve, "The Third Project", in: *Olafur Eliasson: Your Chance Encounter* (Ausstellungskatalog), Hg. Olafur Eliasson/Andreas Koch/Caroline Eggel, Baden: Lars Müller Publishers/ Kanazawa: 21st Century Museum of Contemporary Art 2010, o. S., [http://olafureliasson.net/publications/download\\_texts/The-Third-Project.pdf](http://olafureliasson.net/publications/download_texts/The-Third-Project.pdf), Zugriff: 19.04.2013.

Schaub, Miriam, "The Logic of Light: Technology and the Human Turn", in: *Thyssen-Bornemisza Art Contemporary: The Collection Book*, Hg. Eva Ebersberger/Daniela Zyman, Köln: Walther König 2009, [http://olafureliasson.net/publications/download\\_texts/The\\_logic\\_of\\_light.pdf](http://olafureliasson.net/publications/download_texts/The_logic_of_light.pdf), Zugriff: 19.04.2013.

## Onlineartikel

Adams, Tim, „Interview: Andy Goldsworthy. Natural Talent“, *The Observer*, 11.03.2007, <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2007/mar/11/art.features3/print>, Zugriff: 15.06.2013.

Anon., „SPIEGEL Interview With Danish Artist Olafur Eliasson. 'Museums Are Too Elitist'“, *SpiegelOnline*, 25.04.2008; <http://www.spiegel.de/international/world/spiegel-interview-with-danish-artist-olafur-eliasson-museums-are-too-elitist-a-549819.html>, Zugriff: 18.04.2013.

Gilbert, Chris, „Olafur Eliasson“, *Bomb. Art and Culture* 88/Summer 2004 (Art); <http://bombsite.com/issues/88/articles/2651>, Zugriff: 18.04.2013.

Maak, Niklas, „Olafur Eliasson in Berlin. Diese Kunst geht ins Auge“, *Frankfurter Allgemeine (Feuilleton)*, 28.04.2010; <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/olafur-eliasson-in-berlin-diese-kunst-geht-ins-auge-1971317.html>, Zugriff: 18.04.2013.

Maak, Niklas/Julia Voss, „Kunst der Superlative. Die Technik und die Leere“, *Frankfurter Allgemeine (Feuilleton)*, 25.06.2008; [www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/kunst-der-superlative-die-technik-und-die-leere-1550839.html](http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/kunst-der-superlative-die-technik-und-die-leere-1550839.html), Zugriff: 18.04.2013.

Mejias, Jordan, „Olafur Eliassons Wasserfälle. Dies ist euer Kunstwerk!“, *Frankfurter Allgemeine (Feuilleton)*, 27.06.2008; [www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/olafur-eliassons-wasserfaelle-dies-ist-euer-kunstwerk-1545451.html](http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/olafur-eliassons-wasserfaelle-dies-ist-euer-kunstwerk-1545451.html), Zugriff: 18.04.2013.

Müller, Katrin Bettina, „Die Zeit ist der größte Zaubermeister“, *Der Tagesspiegel (Kultur)*, 16.10.1998; <http://www.tagesspiegel.de/kultur/die-zeit-ist-der-groesste-zaubermeister/62676.html>, Zugriff: 27.06.2013.

Prüfer, Tillmann, „Mehr Licht! Tillmann Prüfer über Kleine Sonnen“, *ZeitOnline (Stilkolumne)*, 12.06.2012; <http://www.zeit.de/2012/29/Stilkolumne-Kleine-Sonnen>, Zugriff: 16.06.2013.

## Sonstige Internetquellen

Anon., „Olafur Eliasson. Biografie“, [www.whoswho.de/templ/te\\_bio.php?PID=3144&RID=1](http://www.whoswho.de/templ/te_bio.php?PID=3144&RID=1), Zugriff: 19.04.2013.

MONOQI, [monoqi.com/de/store/kleine-solarsonnen-mit-led-licht-1/little-sun-solarleuchte.html](http://monoqi.com/de/store/kleine-solarsonnen-mit-led-licht-1/little-sun-solarleuchte.html), Zugriff: 23.06.2013.

[psi-web.org/](http://psi-web.org/), Zugriff: 18.04.2013.

[www.olafureliasson.net](http://www.olafureliasson.net) (Offizieller Internetauftritt Olafur Eliasson), Zugriff: 19.04.2013.

- <http://olafureliasson.net/works.html> (Works and Projects), Zugriff: S. o.
- [www.olafureliasson.net/studio.html](http://www.olafureliasson.net/studio.html) (Studio), Zugriff: S. o.

[www.sfb-performativ.de](http://www.sfb-performativ.de), Zugriff: 18.04.2013.

[www.verbund.com/kt/de/vertikale-galerie](http://www.verbund.com/kt/de/vertikale-galerie), Zugriff: 16.04.2013.



## **Danksagung**

Zuallererst möchte ich mich hiermit bei meiner Diplomarbeitsbetreuerin Frau Prof. Marschall für ihre stets freundliche, offene Art und ihre hilfreichen Anmerkungen danken. Letztlich war es – neben meinem grundsätzlichen Interesse für die Bildende Kunst – das von ihr im Sommersemester 2011 gehaltene Seminar „Ausweitung der Kunstzone: zwischen Revolte und Kanonbildung“, das mich zu dieser Diplomarbeit inspiriert hat.

Ein besonderer Dank soll an dieser Stelle auch an meine fleißigen Korrekturleser gehen, die sich allesamt die Mühe gemacht haben, meine Arbeit in ihren Einzelteilen und schließlich als Gesamtwerk durchzuackern, um möglichst alle Fehler zu tilgen: Danke an Joseph, Christoph und meine Eltern. Letzteren möchte ich außerdem nicht nur dafür danken, dass sie mir mein Studium ermöglicht haben, sondern auch für ihre ständige Unterstützung – gerade in stressigen Zeiten.

Meinem Freund Joseph danke ich für eine wunderschöne gemeinsame Zeit in Wien und seinem ständige Ansporn, dranzubleiben. Meiner guten Freundin Enea danke ich abschließend für eine tolle Nachbarschaft und eine Menge Spaß und kulinarische Genüsse. Danke auch dem kleinen Hugo.



## **Abstract**

Durch die etwa seit den 1950er Jahren forcierte Ausweitung des Performativen zu einem universalen Phänomen der gegenwärtigen Kulturlandschaft ist die Performativität zu einem konstitutiven Part der heutigen Gesellschaft und damit zu einem eigenständigen Forschungsfeld geworden. Der Begriff, abgeleitet von „to perform“, im Deutschen „vollziehen“, bildet den unscharfen Grenzbereich zwischen Bildender Kunst und Theaterwissenschaft und zeichnet sich durch Ereignischarakter, Emergenz und Einbeziehung der Betrachter aus.

Die immer wieder propagierte Transitorik und davon ausgehende Unwiederholbarkeit performativer Prozesse wird vor allem dann eminent, wenn es um deren Vermittlung und Archivierung geht. In einem Zeitalter der Massenmedien wird ständig aufgezeichnet, reproduziert und mit dem Anspruch auf Objektivität archiviert – sei es für den Privatgebrauch oder die Öffentlichkeit.

Gerade der Kunstmarkt hängt in erheblichem Maße von einer konstanten Rezeption jeglicher Kunst ab, auch wenn diese temporär angelegt ist, wie beispielsweise bei dem isländischen Künstler Olafur Eliasson. Dieser setzt sich innerhalb seines Œuvre überwiegend mit ephemeren Phänomenen aus Natur, Kunst und Technik und deren Diskursivität auseinander, wobei Wahrnehmungsaspekte und Rezeption der Betrachter eine entscheidende Rolle einnehmen.

Anhand von Eliasson werden in dieser Diplomarbeit – mit Schwerpunkt auf einer Ästhetik des Performativen – performativ interpretierte Prozesse auf ihre Rezeption, Reproduzier- und Archivierbarkeit hinterfragt. Dabei steht die bildliche Vermittlung im Fokus. Die Problemstellung schließt folgende Fragen mit ein:

Wie kann sich Performance definieren und dem entsprechend auf Eliassons überwiegend installativ zu verortende Kunst ausgeweitet werden? Was macht das ephemere Moment als ein ästhetisches aus, wie kann man es greifbar machen und – in letzter Konsequenz – inwiefern lässt sich somit ein performatives Ereignis bzw. ein performativer Prozess archivieren?

## **Lebenslauf**

### **Vanessa Reichart**

Geboren am 6. Dezember 2012

in Würzburg, Deutschland

### **Bildung:**

seit 2010: Studium der Geschichte und Kunstgeschichte

2008-2013: Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der  
Universität Wien

1999-2007: Carl-von-Linde-Gymnasium in Kempten

1996-1998: Grundschule Wiggensbach

1995-1996: Grundschule Haldenwang

### **Universität und Wissenschaft:**

2012: Publikation des wissenschaftlichen Beitrages „Materialisierung und  
Mechanisierung des Todes. Jean Tinguelys ‚Méta-mécaniques‘ als  
moderne Totentänze?“ im SYN, Magazin für Theater-, Film- und  
Medienwissenschaft

### **Kunst und Kultur:**

#### **Theaterverlagsarbeit**

2012: Theaterverlagsassistentin im Österreichischen Bühnenverlag Kaiser & Co.

2011: Hospitantin im Österreichischen Bühnenverlag Kaiser & Co.

#### **Kultur & Organisation:**

2011: Mitarbeit beim Kulturfestival MemmingerMeile, u. a. im Bereich  
Presse- und Öffentlichkeitsarbeit (29.6.-27.7)