



# YOUR SPIRAL VIEW VON OLAFUR ELIASSON

VERENA FORMANEK

Durch die dreiteilig gegliederte Glasfront der südlichen Fassade des Museums ist das glitzernde, übergrosse Loch einer Edelstahlröhre zu sehen (Kat. 128, S. 226). Davor liegt in einem terrassenartig angelegten Garten ein Wasserbecken, in das Pflanzen eingesetzt wurden. Dieses Edelstahlloch ist Teil eines Kunstwerkes und Beitrag zur Ausstellung »Claude Monet ... bis zum digitalen Impressionismus«. Die Arbeit reagiert auf Claude Monets Schaffen und wurde bewusst in diesem Raum positioniert – jenseits der Räume, in denen die Sonderausstellung präsentiert wird.

Monet-Saal der Fondation Beyeler mit »Le Bassin aux nymphéas«, um 1917-1920

In Saal 4 der permanenten Sammlung der Fondation Beyeler sind seit der Eröffnung des Museums die späten Werke Claude Monets, allen voran *Le Bassin aux nymphéas* (Abb. s. li. und Kat. 33, S. 88/89), das neun Meter lange Triptychon, zu sehen. Im Moment sind die Gemälde von Monet in die Sonderausstellung umgehängt worden, und an ihre Stelle ist ein auf den ersten Blick fast skulptural wirkendes Werk installiert worden: die zeitgenössische Arbeit des isländischen Künstlers Olafur Eliasson.



Gebliieben ist: Die besondere Grundpräsenz des Raumes, sein

positives Ambiente. In der Tat ist das beeindruckende Stimmungsbild nicht zu übersehen, das sich dem Besucher beim Betreten des Museumssaales darbietet: Der Raum kennt atmosphärisch keine Unterscheidung zwischen Innen und Aussen – der Holzboden des Innenraumes setzt sich scheinbar ungebrochen im Aussenraum fort und mündet in die Wasserfläche des Weihers, in dem Seerosen und andere Wasserpflanzen gedeihen. Die zitternden, vibrierenden Spiegelungen des Wassers brechen sich an der den Raum trennenden Glasscheibe. Ein immer anderer Eindruck bietet sich dem Besucher, der sich gemütlich in ein grosses Sofa setzen kann. Immer schon ist eine ganz

## 128 Olafur Eliasson

Your spiral view,  
2002, Edelstahl,  
800 x 320 x 320 cm  
Courtesy neugerriem-  
schneider, Berlin;  
Tanya Bonakdar  
Gallery, New York  
Blick durch das  
Modell »Your spiral  
view« auf die Terras-  
senanlage Renzo  
Pianos, Riehen 2002

aussergewöhnliche Anziehung von diesem Raum ausgegangen. Es ist der am engsten mit einem Kunstwerk verknüpfte Raum, der mit den *Nymphéas* von Claude Monet.

Das faszinierende Harmoniegefühl, das der Raum beim Betreten hervorruft, könnte sich daraus erklären, dass der Betrachter, obwohl er sich an einem öffentlichen Ort befindet, doch den Eindruck hat, in einem privaten Raum zu sein, es könnte sogar ein Wohnzimmer sein, in dem er den gemalten Seerosenteich von Claude Monet in Stille und Kontemplation betrachtet. Der Blick kann hinaus in die Natur schweifen, über die Wasserflächen und die Bäume gleiten und sich verlieren in dem sich immer verändernden Licht. Plötzlich löst sich der öffentliche Raum des Museums auf und wird zu einem privaten Innenraum, das Museum wird somit Ort einer persönlichen Kontemplationsebene, auf der ein vertiefter Zugang zum Kunstwerk möglich ist.

Innere Wahrnehmung frei von äusseren Zusammenhängen also? Eben gerade nicht: Denn genau genommen ist dieses Gefühl der Harmonie, diese Illusion, eins zu sein mit der Natur, als Thema durchaus kulturell determiniert. Nehmen wir die Landschaft, die sich uns hier darbietet: Bei genauerer Betrachtung ist sie durchaus nicht mit der Natur zu vergleichen. Vielmehr steht sie als »englischer Garten« für ein historisches Modell menschlich konzipierter Natur. Ein Modell, das uns der Architekt Renzo Piano als Vorläufer und Folie für unsere Betrachtung von Monets *Nymphéas* zur Verfügung stellt. Schon der englische Garten setzt einen »künstlichen« Blick auf die Natur voraus und lässt diesen nur scheinbar »natürlich« werden. Genauso war auch Monets Blick selbst kulturell konditioniert. Und so ohne Frage auch unserer, während wir Bild und Garten einander zuordnen.

Auf diese Art subtil orchestriert, graben sich die Eindrücke so tief in uns ein, dass wir auf sie mit Ruhe reagieren, keine Brüche erleben. Wir können tatsächlich glauben, sie hier gefunden zu haben, die Natur als »Sehnsuchtsort«. In Wirklichkeit haben wir bloss die Illusion gefunden, dass es sie gibt.

## Natur als Konstrukt

Gudrun M. König zufolge bediente dieses Konzept der »Natur als ›Sehnsuchtsort‹ (...) vielfältige kompensatorische Erwartungen im Prozess der Zivilisation«. <sup>1</sup> Sie kommt auch auf Petrarca zu sprechen, der 1335 in einem ersten Versuch des zweckfreien Gehens den Mont Ventoux bestiegen hatte und so zum Entdecker der Landschaft avanciert war:

Sein Hinausgehen markiere trotz seines emotionalen Misslingens »einen zentralen Schritt in der modernen Hinwendung zur Natur, die ebensowenig auf soziale Differenzen und Abgrenzungen verzichten kann wie Petrarca (...) auf die Schilderung der Begegnungsszene mit dem Hirten, der ihm entschieden vom Aufstieg abriet.«<sup>2</sup> Somit sind wir beim Erschliessen der Landschaft und dem Prozess des »Gehens« angelangt. Auch um zur Ausstellung »Claude Monet ... bis zum digitalen Impressionismus« zu gelangen, bewegen wir uns gehend durch eine Parkanlage. Sie ist Teil der Architektur Renzo Pianos, sogar programmatischer Bestandteil derselben. Das sich in die Länge erstreckende Museum wurde von 1994 bis 1997 auf einem kleinen Streifen Land, inmitten eines Wasserschutzgebietes, errichtet. So erhielt das Gelände seine Form. Die Architektur sollte sich mit der Landschaft verbinden und eine Harmonie ergeben. Aber wie definiert sich der Landschaftsbegriff heute?

Olafur Eliasson tastet genau diesen Komplex ab. Keine didaktischen Belehrungen werden angeboten, ein weites Feld von Zwischenräumen entsteht bei seiner Arbeit. Die Sichtweisen ergeben vielschichtige subtile Korrespondenzen zu der Rezeption von Claude Monet. Lichtbrechungen auf dem Wasser, welche Farben erzeugen oder einen



**Olafur Eliasson**

Beauty, 1993

Installation: Istanbul

Biennale 1997

Courtesy neugerriem-

schneider, Berlin;

Tanya Bonakdar Gallery,

New York

Regenbogen simulieren, Wind, der Wasser weiter trägt, Sehprozesse, die das Sehen beobachten, sind sein Laboratorium, seine Welt, die er an verschiedene Orte verlegt. Somit wird oft die ortsgebundene Struktur aufgebrochen, in verfremdete Zusammenhänge gestellt und ins Prozessuale verlegt – mit dem Ergebnis von völlig neuen Sehweisen (Abb. s. li.). Die Natur geht mit dem Begriff Kultur einher, und Monet kann als einer der Initiatoren in der

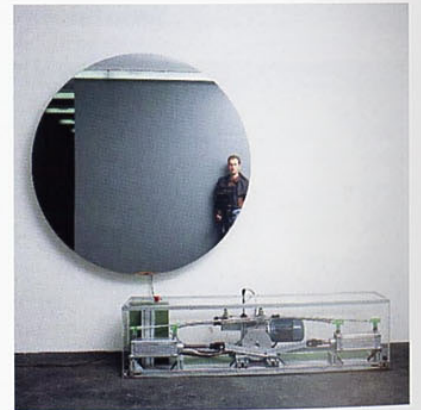
Vergangenheit gelten, der Impulse zu neuen Sichtweisen dieses Themas in seinen späten *Décorations* gab. Er wollte kein Abbild mehr von der Natur schaffen, sondern seine Wahrnehmung wiedergeben. »Stundenlang«, erwähnte Monets Freund, der französische Staatsmann Georges Clemenceau, »verweilte er hier regungslos und schweigsam in seinem Lehnstuhl, forschte mit seinen Blicken und suchte diese Versteckte heller Dinge in ihren vorübereilenden Reflexen, in den nicht zu fassenden Lichtschimmern, in denen die Mysterien sich enthüllen. Monet verachtete die Sprache, weil sie das Schweigen der vergänglichen Harmonie stört. Bedeutet Sehen nicht Verstehen? Und um zu Sehen, muss man Beobachten lernen. Von aussen, innen, von allen Seiten beobach-

ten, um die Empfindungen des Menschen in allen Schauern des Weltalls zu fassen. Das Wasser trank das Licht und setzte es um, verfeinerte es in der lebhaftesten Weise, bevor es die Netzhaut empfing.«<sup>3</sup>

## Modelle des Sehens

Was aber passiert nun im Werk von Eliasson? Wir können im »Monet-Raum« durch einen neu platzierten Edelstahltunnel gehen, der den Saal dominiert – und betreten dadurch einen neuen Innenraum. Unsere Sicht wird reduziert auf den Ausblick auf das am Ende des Tunnels liegende Wasserbecken, und gleichzeitig bemerken wir an den Innenwänden eine Vielzahl von kleinteiligen Faltungen, Knicken, die aus hochglanzpoliertem Edelstahl konstruiert wurden (Kat. 128, S. 226). Ähnlich wie bei einem Kaleidoskop wird die Sicht der Welt in x-fache Einzelteile zergliedert, in Spektralfarben, in erkennbare und nicht erkennbare Spiegelbilder der Aussenwelt. In jeder Metallfaltung spiegelt sich ein kleiner Teil des Umraumes wieder – der ordnende Überblick wird zerstört. Diese vielfache Multiplikation lässt uns die Orientierung verlieren: Wir sehen in diesem vibrierenden Lichtkaleidoskop keinen Horizont mehr und keinen Himmel, wir sind selbst aufgenommen worden im Sog von Farb- und Sehreflexen. Sehen wir uns oder werden wir gesehen?

Bereits der Physiker und Physiologe Hermann von Helmholtz, ein Zeitgenosse Monets, hatte 1876 in seinem Werk »Optisches über die Malerei«<sup>4</sup> derartige Phänomene der wahrnehmbaren Ambivalenz beobachtet: Er hatte sich auf die Suche nach der sichtbaren Wirklichkeit gemacht, mit jenem forschenden Blick, der gleichsam auf die Geheimnisse der Rückseite des Spiegels gerichtet war (Abb. s. re.). So ist es nicht überraschend, dass auch Monet sehr genau erfasst hatte, dass die Lichtverhältnisse allein mit der richtigen Reflektionsfläche die Farbe, die Pigmente auf der Leinwand zum strahlen bringen.<sup>5</sup> Denn im späten 19. Jahrhundert befassten sich sowohl Künstler als auch Naturwissenschaftler mit der Erforschung des reinen, neuen Sehens. Viele Fragen sollten über wissenschaftliche Forschung beantwortet werden: Was passiert etwa bei Sonneneinstrahlung auf eine Wasserfläche, wie wird diese Information an unser kompliziertes System »Auge« übertragen? Immer wieder wurde der Versuch gemacht, zu ergründen, wie denn diese Illusion materialisiert werden könnte. Dabei kam der Physiker zu dem überraschenden



**Olafur Eliasson**  
Konvex/Konkav,  
1995/2000  
Courtesy neugerriem-  
schneider, Berlin;  
Tanya Bonakdar Gallery,  
New York

Schluss, dass es mehr als die physischen Materialien sind, die in der Wahrnehmung ein Bild von der Wirklichkeit geben. Wörtlich postulierte er, dass »die künstlerische Darstellung in uns eine Vorstellung dieser Gegenstände hervorrufe, so lebensvoll und sinnlich kräftig, als hätten wir sie in Wirklichkeit vor uns.«<sup>6</sup> Dementsprechend war es nicht der blinde Glaube an die Systeme der Wissenschaft, der Monet den Natureindruck näher brachte. Vielmehr war es diese von Helmholtz beschriebene Umwandlung in das subjektive System, die dem Künstler als Grundlage diente, um in seinem Medium (der Malerei) Wirklichkeit, *Realité* zu erzeugen.

Sein in Giverny angelegter Garten und sein vielfach zitiertes »Auge«<sup>7</sup> sind beides: Zum einen der Versuch, ein Motiv zu erschaffen, einen Garten als Kunstwerk selbst, der noch dazu ein sich ständig veränderndes Sujet beinhaltet: auf dem Wasser schwebende Seerosen, Pflanzen zwischen Wasser und Luft. Zum anderen – und das war für Monet quälend schwer – der Versuch, dies alles auch noch zu malen und die hybriden Bewegungen der Pflanzen als »gefrorenen Moment« im guten alten Tafelbild festzuhalten.

Der zeitgenössische Künstler Eliasson baut nun heute, 2002, *Your spiral view*. Unsere Augen werden mit neuen Sehweisen konfrontiert, herkömmliche Vorstellungen von dem,



was Bilder sind, werden in uns durchbrochen und lassen uns plötzlich Wasser und Licht anders wahrnehmen. Gibt es dabei eine direkte Verbindung zu Monet? Im Prinzip nein – aber dennoch wirkt ein Raureifbild Monets anders, wenn man zuvor die intensive Erfahrung von gefrorenem Wasser gemacht hat, wie eine Skulptur von Eliasson sie ermöglichen kann (Abb. s. li.). Und ein Weiteres verbindet die Werke der beiden Künstler: Der Begriff von Zeit.

**Olafur Eliasson**  
Ice pavilion, 1998  
Installation: Kjarvalstadir  
Museum Reykjavik, Island  
Courtesy neugerriem-  
schneider, Berlin;  
Tanya Bonakdar Gallery,  
New York

In ihm fassen wir bekanntlich ein Schlüsselement etwa von Monets *Meules* und *Cathédrales*, wo es um das Malen der Wahrnehmung von Zeit geht; er ist aber auch im Werk von Eliasson immer präsent.

## Differenz und Versöhnung

Doch der wesentliche Aspekt, der in Saal 4 mit dem langen Seerosen-Bild Monets entstanden ist und dem Grundgedanken der *Décorations* innewohnt, ist das Verhältnis zum Raum selbst. Claude Monet löste die Perspektive, die Licht- und Schattenkontraste auf und musste dadurch für seine Bilder viel mehr Fläche beanspruchen. So ergeben



**Olafur Eliasson**

Your natural denudation inverted, 1999; Installation: Carnegie International, Pittsburgh  
Courtesy neugerriemschneider, Berlin; Tanya Bonakdar Gallery, New York



**Olafur Eliasson**

Your strange certainty still kept (Detail), 1996

The Dakis Joannou Collection Foundation, Athen



sich Breite und Weite seiner späten Arbeiten. Mit ihnen einher gehen mehrere neue Erfahrungen, wie die Kunst von Monet sie uns ermöglicht – Erfahrungen, die viele von den Entwicklungen einleiten, die bis heute andauern: zunächst das Miteinbeziehen der Bodenfläche, dann das neue Angebot verschiedener Möglichkeiten des Standortes für den Betrachter und schliesslich die Notwendigkeit, den Kopf zu bewegen, ja den ganzen Körper, um das Bild in seiner ganzen Grösse und Breite wahrzunehmen. Nicht weit ist es zu dem Moment, in dem die Leinwand auf den Boden gelegt wird, um auf ihr zu malen. Auch anderes kündigt sich schon bei Monet an, etwa das Thema der konzentrierten und versunkenen Beobachtung, die eigene Innenräume entstehen lässt.<sup>8</sup>

Differenz von Wahrnehmung und Wissen: So also lautet die entscheidende Erfahrung, die wir beim Gehen durch den Spiegeltunnel machen können. Und aufgrund dieser Ausgangslage können wir neue Bezugspunkte zu den anfänglichen Vorbildern entwickeln, die in der Ausstellung zu sehen sind. Dieser Prozess beginnt hier beim Werk von Eliasson. Sein Tunnel wirkt wie ein Katalysator (Kat. 128, S. 226 und Abb. s.re.). Und so gesehen ist es gar kein autonomes Kunstwerk, das hier vor uns steht: Schon in seiner Ausstellung im Kunsthaus Bregenz teilte Olafur Eliasson den Besuchern mit: »Wenn ich behaupte, dass das Wetter (...) Teil der Ausstellung ist – würden Sie mir dann glauben? Wenn ich diese Frage stelle, geht es nicht darum, ob ich das Wetter gemacht habe oder nicht. Tatsächlich habe ich nichts in der Ausstellung gemacht – ich habe nur entschieden, was Teil der Ausstellung sein soll und was nicht. (...) Denn ich habe keine Wahl – ob ich es möchte oder nicht – wird das Wetter immer Teil der Ausstellung sein, genauso wie die Ausstellung, im Gegenzug, immer Teil des Wetters sein wird.«<sup>9</sup>

Fast könnte es sein, dass Eliasson uns die Landschaft rekonstruiert, uns eine Inszenierung von Natur präsentiert, ohne dabei in die alten Muster der Romantik zu verfallen. Aber doch mit dem versöhnenden Prinzip der Poesie. Die ursprüngliche Verfremdung wird aufgelöst und die gleichzeitige Faszination, die von der Arbeit ausgeht, initiiert ein neues Prinzip – eine andere Annäherung. Er geht heute ganz anders mit dem Phänomen der entgleitenden Natur um als Monet in seinem Spätwerk: beobachtend, tastend und nicht bewertend. Und dennoch: Schwingt in diesem Raum mit dem Spiegeltunnel nicht ein Teil der Ansätze der *Décorations* Claude Monets mit?



**Olafur Eliasson**  
Your compound space,  
2001  
Installation: ZKM,  
Karlsruhe  
Courtesy neugerriem-  
schneider, Berlin;  
Tanya Bonakdar Gallery,  
New York

Wieviel weiter weg muten demgegenüber andere Formen heutiger Wahrnehmung an! So steht Monets Suche nach dem Landschaftsbegriff heute auch einem neuen Wissen, einer Wahrnehmung von Raum und Illusion gegenüber, die sich nur den Cyberhandschuh anziehen müsste, um den fiktiven Spaziergang durch eine dreidimensionale, simulierte Landschaftswirklichkeit zu machen.

Wie anders dagegen Eliasson! Hier bleibt bei der Erfahrung der physischen Präsenz von Material, das so fragil und unbewertend dasteht, die Neugierde noch offen. Die Neugierde auf der ästhetischen Ebene unsere Vorstellungen immer wieder neu zu formulieren, von den Anfängen der domestizierten Landschaft, die die Sehnsüchte nach Natur evoziert, zu dem niemals zu erfassenden Begriff von Raum und Zeit. Die interessante Frage ist in diesem Zeitalter der unglaublichen technischen Möglichkeiten, in dem wir unser Wissen in Millimeter kleine Microchips gespeichert vorfinden und abstrakte Roboter unser Leben dirigieren, ob wir vielleicht eher in diesen manchmal so einfach wirkenden Installationen mehr neue Erfahrungen erhalten und unser naturalistisches Verständnis des Sehens und Verstehens von naturwissenschaftlicher Seite her überwinden. Ob wir dann etwas Neues sehen?

#### Your spiral view

**1** Siehe Gudrun M. König, »Ausgegrenzt und einverleibt – Zum bürgerlichen Umgang mit Landschaft um 1800«, in: Hans Werner Ingensiep/Richard Hoppe-Sailer (Hrsg.), *NaturStücke: Zur Kulturgeschichte der Natur*, Ostfildern 1996, S. 167-182, hier S. 167/168.

**2** Ebd., S. 167; wie die Verfasserin dort weiter ausführt, war es Petrarca »nicht gegönnt, Natur in Gestalt der Landschaft wahrzunehmen und zu genießen. Sein Versuch misslang, verblasste angesichts religiös motivierter Zweifel, und er erstarrte auf dem Gipfel in einem Zustand der Betäubung«.

**3** Georges Clemenceau, *Claude Monet. Betrachtungen und Erinnerungen eines Freundes*, mit einem Nachwort von Gottfried Boehm, Frankfurt a. M. 1989, S. 52.

**4** Hermann von Helmholtz, *Optisches über die Malerei*. Es handelt sich um die Umarbeitung von Vorträgen, die 1871 bis 1873 gehalten worden sind. Zuerst gedruckt in: *Populäre wissenschaftliche Vorträge*, Heft III, 1876, in: Hermann von Helmholtz,

*Vorträge und Reden*, Braunschweig 1884, Bd. 2, S. 97-137; zit. nach Gabriele Schmid, *Illusionsräume. Mesdags Panorama, Monets Seerosen, Boissonnets Hologramme und Kirchen der Gebrüder Asam. Konstruktionen und Vermittlungsstrategien*, (Diss. Berlin), Berlin 1999, online-Version ohne Seitenangaben (cf. [www.eugwiss.hdk-berlin.de/schmid/diss/II.23.html](http://www.eugwiss.hdk-berlin.de/schmid/diss/II.23.html)).

**5** Siehe Gabriele Schmid (wie Anm. 4), Kap. II.

**6** Hermann von Helmholtz (wie Anm. 4), S. 98; zit. nach Gabriele Schmid (wie Anm. 4), Kap. II.2 und Anm. 4.

**7** »Mais Monet est un œil, l'œil le plus prodigieux depuis qu'il y a des peintres« (=Aber Monet ist ein Auge, das vorzüglichste Auge seit es Maler gibt\*), der französische Wortlaut nach Joachim Gasquet, *Cézanne*, éd. révisée, Paris 1926, rééd. 1988, S. 14 – Siehe hierzu auch den Beitrag von Reinhold Hohl im vorliegenden Katalog, S. 108.

**8** Siehe auch die Beiträge von Michael Lüthy, S. 181 ff., und Karin Sagner-Düchting, S. 21 ff., im vorliegenden Katalog.

**9** *The mediated motion. Olafur Eliasson*, Ausst.-Kat. Kunsthaus Bregenz, Köln 2001, S. 10.