

# Barocker Purismus

## Spiegel als elementare, optische Maschinen im Werk von Olafur Eliasson

Mirjam Schaub

Was verbindet Olafur Eliasson, diesen Künstler der Elementarmächte Licht, Wind, Wasser, mit dem Barock? Sind seine Arbeiten nicht Inbegriff dessen, was Heinrich Wölfflin an Letzterem gerade vermisste: Klarheit, Ausgewogenheit, „himmlische Ruhe und Bedürfnislosigkeit“<sup>1</sup>, wie sie zuletzt die Renaissance verkörperte? Wer Eliasson mit dem überbordenden Barock zusammenbringt, sitzt der einem Missverständnis auf oder sucht den 'clash of culture'?

### I. Die Aktualität des Barock

Der Barock taucht in der Kunstgeschichte weder als selbstbewusster, neuer Stil, noch als gefeierte Epoche auf, sondern als Schmähung. Salomon de Brosse (1571–1626) verspottet so das Regelwidrige und Sonderbare in der Architektur. Er bedient sich dabei der Juweliersprache: *barucca* bezeichnet im Portugiesischen eine unregelmäßig gewachsene Perle. Noch 1855 schmäht Jacob Burckhardt den Barock im *Cicerone* als einen „verwilderten Dialekt der Renaissance“.<sup>2</sup> Der Barock gilt ihm als steingewordene Gegenreformation, d.h. als ideologisch-ästhetischer Versuch, um das aufstrebende Bürgertum durch gezielte Prunkentfaltung mundtot zu machen. Die Intensivierung aller Gestaltungsmittel, Raumverschleifungen durch Gebälkverkröpfungen, Säulenverdopplungen und bewegte Fassaden werden als propagandistisches Überwältigungstheater abgetan.

Einzigiger Schönheitsfehler der Schmähreden: Es gibt gar nichts zu entlarven. Die 'Illusionsmaschine' des Barock versteckt sich nicht, sondern stellt sich selbstbewusst mit aus. Was, wenn die Sinne gar nicht überwältigt, wohl aber belebt, belustigt und dabei auch noch spielerisch belehrt werden? Die *quodlibet*-Malerei eines Cornelis Gijsbrecht oder Andrea Pozzos Deckenfresken in der Wiener Universitätskirche mögen das Auge täuschen, nicht aber den auf ihre Kosten vergnügten Geist. Was, wenn Architektur mit dem Barock „sprechend“ und mitsamt dessen Übertreibungen amüsant ironisch würde, als *l'architecture parlante* (speaking architecture)? Die Künstlichkeit der Gemachtheit mindert jedenfalls nicht zwangsläufig die Natürlichkeit des Effekts. Die Konstruiertheit zu entdecken, wird für den barocken Menschen selbst ein Quell der Daseinsfreude, Beweis dafür, dass sich Schönheit *machen* und damit etwas ausrichten lässt! Die Frage, ob die Schönheit des Funktionierens eine eigene Ästhetik der Form nach sich zieht, ist bezeichnender Weise auch Gegenstand des Gesprächs, das Olafur Eliasson 2004 mit Chris Gilbert vom Kunstmagazin BOMB führt:

---

<sup>1</sup> Heinrich Wölfflin: Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien [1888], München 1907, S. 24.

<sup>2</sup> Jacob Burckhardt: Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens (1855), Stuttgart 1978, S. 348.

Chris Gilbert: Many of the pieces that result are functioning “machines,” but they are also quite aesthetic objects. The beauty of these objects seems to emerge from simply allowing their functionality to be *clear*. It is as if the clarity of the function dictates a certain form, and that form itself has an aesthetics to it.

Olafur Eliasson: Absolutely. If I were to try to turn the machine into a sculpture, the experience of it would be compromised. But then it’s hard to make an exact division between the two features of the work—the object and the machine—because sometimes the uncertainty about the role of the machine and the role of the viewer actually contributes to the experience. I tend to think of things very abstractly and avoid trying to sort it out completely.<sup>3</sup>

Die erste Antwort auf die Eingangsfrage lautet also: Eliassons Arbeiten sehen zwar meistens nicht barock aus, doch sie teilen mit dem Barock „a conceptual technology“<sup>4</sup> – sprich die Lust an der Sichtbarkeit der Konstruktion, die Freude am Fließend-Werden des Unterschieds zwischen Kunstwerk und Illusionsmaschine. Nike Bätzner spitzt diese Faszination wie folgt zu: „[G]erade das Barocke scheint unserer heutigen, multimedial, polyperspektivisch und interdisziplinär ausgerichteten Kunstproduktion mit ihren Illusionstechniken und prozessual angelegten, fluiden Werkkonstellationen verwandt.“<sup>5</sup>

Erst im zweiten Anlauf, zur Zeit des Neobarock in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, steigt schließlich das Ansehen der Kunstform, welche die Hochphase des Absolutismus feiert, den aufkommenden Manufakturkapitalismus begleitet, das Zeitalter der Weltentdeckungen und mit ihm den *homo faber* einläutet. Neue Theoretiker treten auf den Plan, um den Barock – der nun zwischen 1580 und 1750 situiert wird – in anderen Licht erscheinen zu lassen: So schickt sich Heinrich Wölfflin in der Gründerzeit an, ein Gesetz hinter der vordergründigen „Verwilderung und Willkür“ zu entdecken. Dabei projiziert er die zeitgenössische Ausbildung einer Massenkultur auf das 17. Jahrhundert zurück. Seine Rede von der *Nervosität des Barock* wird schulbildend. Er erklärt seinem Publikum, warum der Barock durch den „Fluss wechselnder Perspektiven“ malerisch bleibe, indem er Unbegrenztheit als „Beleuchtungseffekt“<sup>6</sup> inszeniere und auf Rhythmus, statt auf Metrum setze. Aus der „Spannung in den Proportionen“ erklärt Wölfflin die Vorliebe für das Oval, denn alles „Abgeschlossene und Fertige“ laufe dem barocken Ideal zuwider: „Das Oval ist unruhig, scheint jeden Augenblick anders werden zu wollen.“<sup>7</sup>

---

<sup>3</sup> Bomb Magazine, No. 88, Summer 2004, Interview with Chris Gilbert, <http://bombmagazine.org/article/2651/olafur-eliasson>

<sup>4</sup> Helen Hills (Hg.): *Rethinking the Baroque*, Farnham 2011, S. 3.

<sup>5</sup> Nike Bätzner (Hg.): *Aktualität des Barock*, Zürich/Berlin 2014, S.13.

<sup>6</sup> Heinrich Wölfflin: *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien* [1888]. Zweite, vollständig neu illustrierte Auflage, bearbeitet von Hans Willich, München 1907, S. 14 und S. 46.

<sup>7</sup> Ebd., S. 45.



Olafur Eliasson, *Tilted circles diagram* (2008)

Sein Bekenntnis, „in letzter Sekunde“ auf eine „parallele Darstellung des antiken Barock“ verzichtet zu haben, verrät Wölfflins tiefere Absicht: das Barocke als „inneres Leben der Kunst“<sup>8</sup> in *allen* Spätphasen *jedweder* Stilepoche als latentes Entwicklungsprinzip geltend zu machen – als Verausgabung, auf die nur Erschöpfung folgen kann, als Ankündigung des nahen Endes mit Aplomb.<sup>9</sup> Wölfflins Vorstellung vom Barock(en) als Ur-Phänomen (archetype pattern) setzt sich nicht durch. Dafür wächst die Überzeugung, den Barock als „a constant universal language“<sup>10</sup> als Vorreiter der Popkultur anzusehen. Seine Aktualität verdankt sich dem erstaunlich modernen Umstand, dass er der „erste[n] globale[n] Stil [ist], der in Zusammenhang mit Kolonialisierung und Missionierung (insbesondere der Jesuiten) [...] von Europa bis

<sup>8</sup> Alle zuletzt genannten Zitate stammen aus Wölfflins Vorwort zur 1. Auslage von 1888, S. VII.

<sup>9</sup> Mieke Bal, bekannt für ihre Analyse von „travelling concepts“, zaubert daraus 2001 die Wiederkehr des Barock als „postmodernes Zitat“ und spricht von einer bemerkenswerten Wiederauferstehungsgeschichte („preposterous history“). Mieke Bal: „Auf die Haut/Unter die Haut: Barockes steigt an die Oberfläche“, in Peter J. Burgard (Hg.): Barock. Neue Sichtweisen einer Epoche, aus dem Engl. von G. Illetschko, Wien/Köln/Weimar 2001, S. 17–51, hier 46f.

<sup>10</sup> Joaneath Spicer, zitiert nach Bätzner 2014, Einleitung 11–21, hier S. 13.

China, Indien und Iberoamerika reicht“.<sup>11</sup> Die Diversität seiner Ausdrucksformen – nicht zu vergessen die verschwenderischen Feuerwerke unter August dem Starken! – rückt in den Vordergrund und wird anhand von Reizwörtern wie Naturalismus (Caravaggio), Sensualismus/Körperlichkeit (Rubens), Ekstase (Bernini und Murillo), Spiritualität/Illusionismus (Andrea Pozzo), Selbstreflexivität (Velásquez) neu diskutiert. Barock erscheint nun weniger ein Stilbegriff zu sein, als „eine Geisteshaltung“, welche für die Entgrenzung der Kunst und die „Verflechtung aller Künste“<sup>12</sup> entsteht.

Olafur Eliasson verflucht in seiner Kunst unaufgeregt Elementares. Seine Arbeiten wissen scheinbar mühelos mit Licht, Rauch, Wasser, Nebel, Eis und Dampf umzugehen. Um zu verstehen, an welche barocken Prinzipien sein auffallend elementarer Purismus genau anschließt, darf der Name Max Bense nicht fehlen: Der streitbare Wissenschaftstheoretiker stellte in seinen *Konturen einer Geistesgeschichte der Mathematik* (1946, repr. 1998) die These auf, der Barock sei als eine *Technologie* aufzufassen, die Ästhetik regelgerecht *erzeuge*. Dazu verschalte der Barock numerische Logik und Produktionslogik effizient und werde so wegweisend für die Moderne. Mathematisierung und Formalisierung griffen ineinander durch das „Isolieren abzählbarer Ausgangselemente“, die sodann nach benennbaren „Verknüpfungsregeln“ koppelbar würden.<sup>13</sup> Mit anderen Worten: der Barock funktioniere nicht nur seriell, sondern sei auch kybernetisch *avant la lettre*.

Bei Eliasson, der seit vielen Jahren ein wachsendes Studio mit craftsmen and specialised technicians, architects, archivists and art historians, web and graphic designers, film-maker unterhält, geschieht künstlerische Forschung in der Tat mittels einer bewusst überschaubaren Zahl an Ausgangselementen. Wie die zusammen mit Einar Thorsteinn entwickelte five-fold-structure (vgl. *Fivefold tunnel*, 2000), wie die isomorphe Geometrie platonischer Körper oder der Einsatz von spiegelnden Oberflächen, werden sie in allen nur möglichen Hinsichten auf neue Verknüpfungsregeln mit den Elementarmächten Licht, Wind, Wasser hin untersucht.

## II. Eine virtuelle Welt im Ganzen unter dem Gesichtspunkt ihrer aktuellen Möglichkeit

Warum ich unter diesen Beispielen den Spiegel herausgreife, hat drei einfache Gründe: Spiegel erzeugen erstens, anders als Linsen, einen besonderen Typus von Bildern. Während Linsen *reelle* Bilder erzeugen, welche um 180 Grad um die optische Achse gedreht, verkleinert oder vergrößert an anderem Ort erscheinen und sich somit als abgeleitet zu erkennen geben, sind Spiegelbilder schwerer zu entlarven. Denn sie funktionieren ‘mimetisch’, sind nahezu perfekte – und daher potentiell unheimliche – Doppelgänger. Der *terminus technicus* zur Beschreibung dieses Bildtypus’ lautet: virtuell (von lat. vis, Kraft

---

<sup>11</sup> Bätzner 2014, 14.

<sup>12</sup> Die letzten beiden Zitate Bätzner 2014, S. 12 und S. 13.

<sup>13</sup> Stefan Riege: „Dramenanalyse an technischen Hochschulen. Käthe Hamburger, Max Bense und die Kulturtechniken des Barock, in: Tobias Nantz/Armin Schäfer (Hgg.), Kulturtechniken des Barock. Zehn Versuche, Berlin: Kadmos, 2012, S. 221–244, hier S. 224.

sowie von virtus, Tugend). Kein Zufall also, dass Spiegelbilder mitunter wirklicher, lebendiger wirken als das, was sie reflektieren. Das beste Beispiel für die Attraktion des virtuellen Bildes gegenüber dem aktuellen findet sich in Eliassons früher Arbeit *I grew up in solitude and silence* (1991). Die brennende Kerze im Spiegel bildet ein unheimlich lebendiges Kontinuum mit dem Original.



Olafur Eliasson, *I grew up in solitude and silence* (1991)

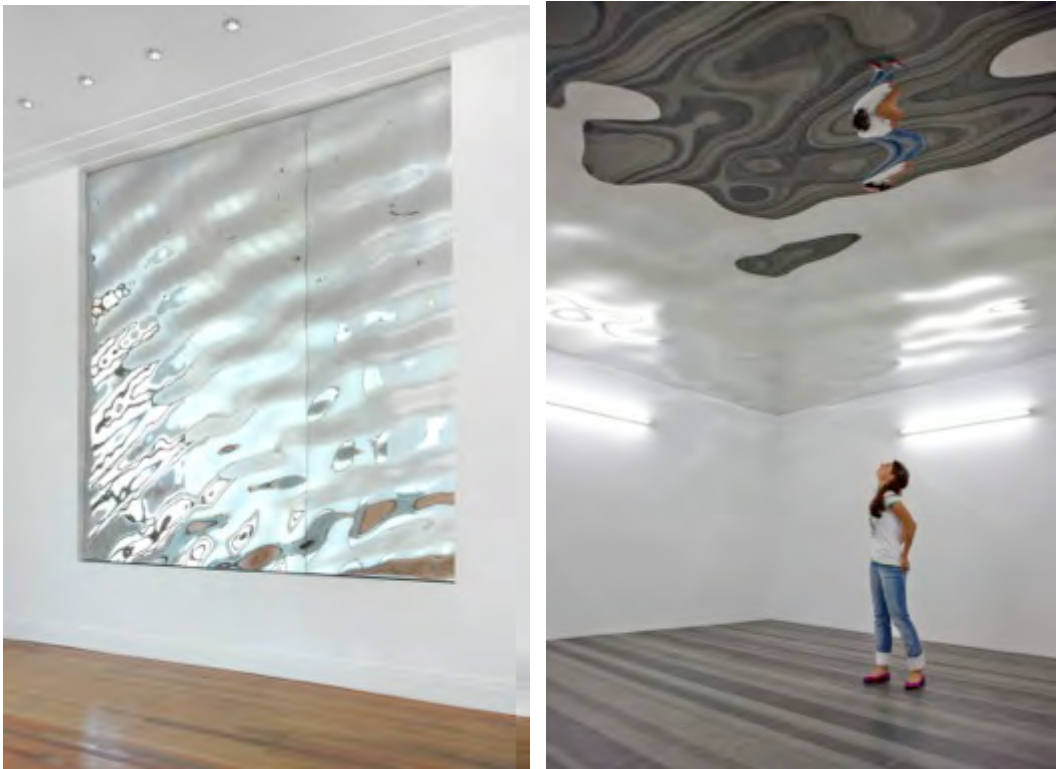
Gegenüber aktuellen Bildern leisten sich virtuelle nur eine einzige Abweichung, wobei das kein Makel sein muss: Sie vertauschen die Seiten, oft ohne, dass dies auffällt.

Zweitens: Es gibt kein besseres Beispiel, um zu verstehen, was im Barock eine optische Maschine im elementarsten Sinne des Wortes ist. Wobei drittens einem gängigen Missverständnis zu begegnen ist: Es geht bei den barocken Spiegeln – wie auch bei ihrem Einsatz durch Eliasson – weniger um Illusion, noch um Selbsterkenntnis, weniger um Eitelkeit, noch um Vanitas, sondern um die virtuelle Vervollständigung und Vervollkommnung einer ansonsten defizitär bleibenden, menschlichen Sicht. Der Spiegel bietet im Barock einen Zuwachs nicht nur an Transzendenz, sondern auch an räumlicher und zeitlicher Immanenz. Genau dafür interessiert sich Eliasson.

Beginnen wir, ganz profan, mit einer Aufzählung: Eliassons Arbeiten mit Spiegeln schließen neben planen anamorphotische, konkave, konvexe Formen ein. Es gibt Spiegel an Decken und im offenen Gras, mitten in Landschaften, oval, rund, halbrund auf dem Bürgersteig platziert; türrahmen-, fenster- und radfüllend; Sphären mit spiegelnder Bemalung; auf Hochglanz polierter Stahl; sun-cooker in imposanter

Größe; wandfüllende Folien, welche die Bodenschwingungen der BesucherInnen aufnehmen und deren Spiegelbilder verschwimmen lassen; LKW mit einer Spiegelseite, die durch die Stadt touren; Spiegelfolie, die sich rhythmisch dehnt und senkt mithilfe einer Vakuumpumpe; Spiegel, die in Fensterglas übergehen oder milchig und opak werden. Die spiegelnden Flächen werden bei Eliasson oft mit künstlichem Licht bestrahlt, mal statisch installiert, mal durch Luft bewegt, mit einem Wellengenerator oder einem weiteren Spiegel gekoppelt.

Auffällig ist, dass Spiegel bei ihm nicht von sichtbaren Rahmen begrenzt werden und auch sonst nie statisch erscheinen, sondern flüssig, beweglich, unbegrenzt. Er erinnert damit, sehr unaufdringlich, an ihre kulturgeschichtliche Herkunft aus dem Wasser. In seinem epischen Gedicht über den Jüngling Narzissos und die Quellnymphe Echo setzt Ovid nicht nur dem trügerischen Spiegelbild ein Denkmal, sondern dem Flüssigen, Fließenden selbst, das sich der Fixierung entzieht. Es ist dieses wandelbarste unter den Elementen, das dem wechselnden Tageslicht den besten Widerhall, die größte optische Verstärkung bietet und beim Menschen den Wunsch nach Besitz wachruft. Doch, wehe, beim kleinsten Griff danach perlt alles ab, zerrinnt, als sei es nichts.



*Mercury window* (2010), Martin-Gropius-Bau, Berlin; *Your felt future* (2011), PinchukArtCentre, Kiev

Wasser und Sand, aus dem sich Glas herstellen lässt, in Verbindung mit Metall: Immer geht es für Eliasson darum, für ein Kunstwerk aus einer möglichst *einfachen* Verknüpfungsregel die größte Mannigfaltigkeit der resultierenden Wahrnehmungsmöglichkeiten zu schöpfen. Damit katapultiert sich der isländisch-

dänische Künstler mitten in das Herz der barocken Philosophie hinein, die mit Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1716) ihren Meister fand.<sup>14</sup> Der Barockphilosoph versucht ein vollkommen rationales Universum zu entwerfen, das dem Prinzip des zureichenden Grundes (*ratio sufficiens*) sowie dem Kontinuitätsprinzip gehorcht. Demnach 'wählt' Gott *sub ratione possibilitatis* – „unter dem Gesichtspunkt der Möglichkeit“<sup>15</sup> diejenige Möglichkeit zur Wirklichkeit, welche die größten Entfaltungsräume in sich birgt. Gott würfelt nicht und verzichtet auf Wunder zur nachträglichen Korrektur seiner Schöpfung. Der barocke Gott ist Uhrmacher, d.h. Ingenieur, Anatom und Mathematiker. Da so ein Gott alles perfekt eingerichtet hat, müssen sich die „scheinbaren Unschönheiten unserer kleinen Welt mit den Schönheiten der großen vereinigen“ lassen, und zwar dadurch, dass man sie durch „gewisse perspektivische Erfindungen in ihren wahren Gesichtswinkel bringt oder sie durch ein bestimmtes Glas oder einen Spiegel betrachtet“.<sup>16</sup>



*Negative quasi brick wall* (2003), Detail

In diesem beiläufigen Nachsatz, der sich wie eine Anleitung liest, liegt Leibnizens Provokation: *Nehmt doch einen Spiegel zur Hand, bewegt Euch ganz normal, lautet sie, und schaut zu, wie Eure kleine Welt aus den Fugen gerät.*<sup>17</sup> Für Leibniz dienen optische Erfindungen der *Vervollständigung der menschlichen durch die göttliche Sicht* und damit der Dezentrierung des menschlichen Blicks. Letzteres scheint auch nötig zu sein. Denn als Erklärung für die Tatsache, dass uns die Einsicht in das Ganze und seine

---

<sup>14</sup> Der rationale Gott Leibnizens hat nämlich unter allen Welten und Ordnungen »diejenige gewählt, welche die vollkommenste, d. h. diejenige, die zugleich die einfachste an Prinzipien und die reichhaltigste an Erscheinungen ist; wie es ja eine geometrische Linie geben könnte, deren Konstruktion leicht und deren Eigentümlichkeiten und Auswirkungen äußerst bewundernswert und sehr weitreichend wären.« – G. W. Leibniz: *Metaphysische Abhandlung I Discours de Métaphysique* (1686), frz./dt. Hamburg 1985, hier § 6, S. 15.

<sup>15</sup> Leibniz im Brief an Arnauld, Juni 1686. In: ders., *Hauptschriften*. Bd. II. Hamburg 1996, S. 393.

<sup>16</sup> Leibniz, *Die Theodizee*. Hamburg 1968, hier § 147.

<sup>17</sup> Dass seine Zeitgenossen tatsächlich mit Spiegeln durch berückend schöne Parks spazierten, in einer ähnlichen Haltung, wie heute die Selfie begeisterte Jugend, dürfte da kaum mehr überraschen. Sie trieb die Neugierde, was beim Nachvollziehen wohl im eigenen Rücken passierte. Womöglich senkte sich ein Blatt, das die unvergleichliche Singularität alles Seienden feierte? Vgl. hierzu Kap. IV. des Essays über Claude-Gläser.

Vollkommenheit fehle, führt Leibniz<sup>18</sup> zwei radikal verschiedene Formen von Erkenntnis an: Menschliche Erkenntnis sei abstrakt, formal, sukzessiv fortschreitend und auf symbolische Vermittlung angewiesen; allein göttliche Erkenntnis geschehe intuitiv, simultan, das heißt das Vergangene und Zukünftige überblickend, dabei sei sie immer konkret. Für Leibniz sind Spiegel damit daher nicht nur räumliche Metaphern, sondern auch zeitliche. Er greift dabei auf die wachsende Faszination für gläserne und d.h. ihrerseits das Licht stark gebrochen zurückspiegelnde Sphären zurück, welche mit unterschiedlichen Beschichtungen (etwa mit Schwefel) von Otto von Guericke seit den 1670er Jahren für elektrische Experimente verwendet und Leibniz zur genaueren Prüfung zugeschickt wurden.



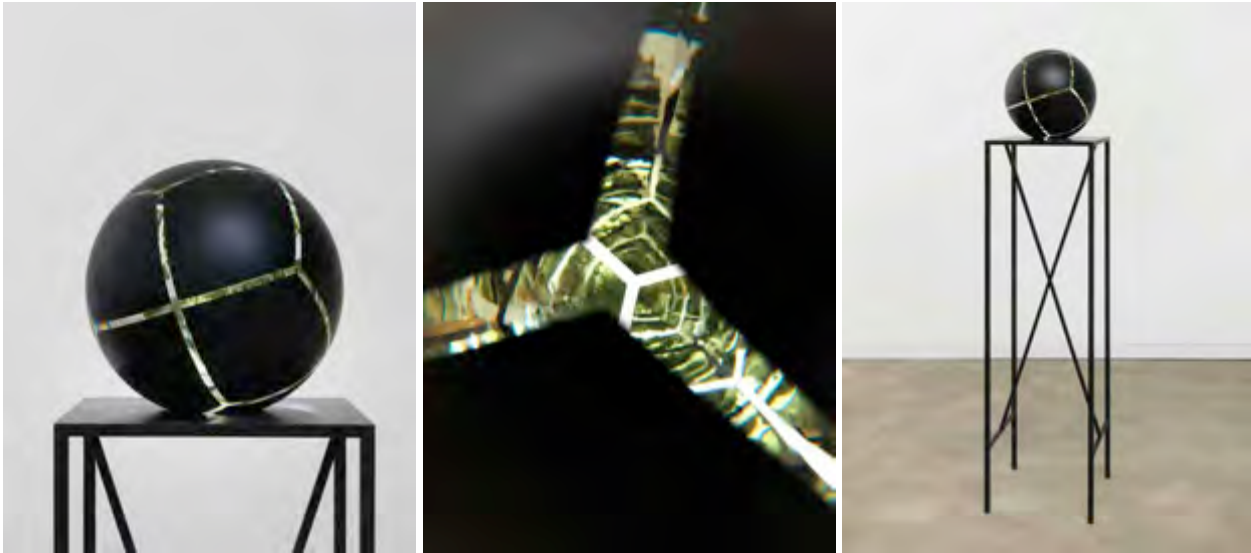
Glaskugelstudien, *Studioblick* (2013)

Eliasson beschichtet Glaskugeln, etwa in *Lines for horizons* (2014), partiell mit aufgedampftem Aluminium, dabei augenzwinkernd auf eine reiche spiritistische Tradition zurückblickend. Diese Spiegelschicht wird dann, ganz oder teilweise, von Außen schwarz abgedeckt, so dass die Reflexion primär ins Innere der Glaskugel zurückweicht, während die Kugel von Außen beinahe opak erscheint. Der umso neugierigere Blick des Betrachters, tief in die Kugel hinein, gleicht dem in einen lupenhaft vergrößerten, sonnenbeschieneenen Wassertropfen, der seinerseits in unendlich vielen anderen Tropfen virtuell enthalten zu sein scheint.

---

<sup>18</sup> Leibniz, *Meditationes de cogitatione, veritate et ideis* (1684). Betrachtungen über die Erkenntnis, die Wahrheit und die Ideen (lat./dt.). In: ders. *Philosophische Schriften* 1. Frankfurt a. M. 1996, S. 32-47.





*Lines for horizons* (2014), Mitte: Detail

Eliassons spiegelnde Sphäre, in Wien in der ehemaligen Hauskapelle des Winterpalais situiert, ist hier, genau wie im Barock selbst, ein durchaus *operativ* gemeinter Vorschlag, um zu verstehen, wie wohltuend leicht sich göttliche 360-Grad-Erkenntnis zu menschlicher Standpunktbeschränktheit verhält. Dazu wiederum sehr technisch Leibniz:

Denn Gott dreht sozusagen das allgemeine System der Phänomene, das er zur Offenbarung seiner Herrlichkeit hervorzubringen gedenkt, nach allen Seiten und auf jede Weise hin und her, und er betrachtet alle Seiten der Welt (*toutes les faces du monde*) auf jede mögliche Art, da es keine Einsicht gibt, die seiner Allweisheit entgeht.<sup>19</sup>

Diese potentiell unendlich vielen Spiegel, die da gedreht, ausgerichtet, nach allen Seiten gewendet werden – das sind ja WIR.

Überdies ist jede Substanz gleichsam eine Welt im ganzen (*un monde entier*) und ein Spiegel Gottes (*comme un miroir de Dieu*) oder vielmehr des ganzen Universums, das jede [Substanz] in der ihr eigentümlichen Weise ausdrückt, etwa so, wie sich eine und selbe Stadt, je nach den verschiedenen Standpunkten des Betrachters, verschiedenartig darstellt. Daher wird das Universum gewissermaßen so viele Male vervielfältigt, wie es Substanzen gibt, und die Herrlichkeit Gottes wird allen diesen so völlig verschiedenen Darstellungen seines Werkes entsprechend vermehrt. (Leibniz, MA, §9, S. 20/21)

Als kleinstes, ungeteiltes „der Tätigkeit fähiges Wesen“<sup>20</sup> aktualisiert jede einzelne Monade (darunter versteht Leibniz die elementare Einheit alles Existierenden) Gott und drückt damit das Universum aus, wenn auch nur auf *unvollkommene, verworrene* Weise. Leibniz entwickelt damit eine *double-bind*-Theorie: eine Theorie virtueller Vollkommenheit bei gleichzeitiger aktueller Unvollkommenheit der Erkenntnis.<sup>21</sup> Opazität und Transparenz sind für Leibniz damit notwendige Folgen des Perspektivismus jeder Monade, der sich wiederum schlicht ihrer konkreten Situierung in Zeit und Raum verdankt. Jede Monade erscheint

<sup>19</sup> Leibniz, Metaphysische Abhandlung, §14, S. 32/33. Zit. als MA.

<sup>20</sup> Leibniz, Monadologie, § 1, S. 3, zitiert nach der Doppelausgabe der Vernunftsprinzipien der Natur und der Gnade (VdNuG) und der Monadologie (M). Nachdruck der kritischen Ausgabe von André Robinet und der Übers. von Artur Buchenau mit Eint. und Anm. hg. von Herbert Hering, Hamburg 1982.

<sup>21</sup> “Chaque âme connoît l’infini, connoît tout, mais confusement; comme en me promenant sur le rivage de la mer et entendant le grand bruit qu’elle fait, j’entends les bruits particuliers de chaque vague dont le bruit total est composé, mais sans les discerner: Mais perceptions confuses sont le resultat des impressions que tout l’univers fait sur nous; il en est de même de chaque Monade. Dieu seul a une connoissance distincte de tout: car il en est la source.” [Altes Französisch sic] Leibniz, M, § 13, S. 18.

als ein "lebendige[r] Spiegel, der das Universum unter seinem Aspekt darstellt", begabt mit einzigartigen Perzeptionen und Begehungen, die ihren *point de vue* ausmachen und zugleich „mit der Gesamtheit der übrigen Dinge verträglich sind“ (beide Leibniz, M, § 12, S. 19). So drückt jede Monade, „wenn auch verworren, alles aus, was sich im Weltall in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ereignet, was eine gewisse Ähnlichkeit mit einer unendlichen Perzeption der Erkenntnis hat“ (Leibniz, MA, § 9, S. 21) .

Ein wichtiges Ziel des barocken Puristen Eliasson wäre dies, Wahrnehmungen zu begünstigen, welche den Konstruktionspunkt der Arbeiten nicht als etwas Statisches auffassen, sondern als je variablen Augpunkt der sie Betrachtenden verstehbar machen. Spiegel, plane wie sphärische, leisten diese heilsame Dezentrierung der eigenen Standpunkte, indem diese *in ihrer Vervielfältigung sichtbar* werden, sobald sich Realräume elegant mit ihren komplementären Bildräumen verschränken. Wer mag da noch virtuelle und aktuelle Bilder auseinanderhalten?

Um dieses Schwimmend-Werden der Grenzziehungen dreht sich Eliassons wohl 'barockste' Arbeit, wenn der Superlativ erlaubt ist. In Wien bildet Die organische und kristalline Beschreibung (1996) den Auftakt. Sie ist im Eingang des Winterpalais zu sehen – und taucht gleich die erste Schritte der Besucherinnen in ein riesiges Bassin aus schwankendem Licht. Diese Arbeit wurde erstmals 1996 im Joanneum in Graz, gezeigt.<sup>22</sup> Die Fenster waren mit blauer Folie beklebt, auch die Spiegel an den Wänden und die Kristalllüster an der Decke verstärkten den Effekt des Schwimmenden. Durch einen Wellengenerator sowie einen Farbfilter hindurch trifft das – sich so bereits flirrend auf und ab bewegende – Licht des HMI-Projektors in einer Saalecke auf einen großen Hohlspiegel. Dieser bricht das gebündelte Licht auf und streut es in den Raum mit seinen mannigfaltigen Spiegelflächen zurück. Der Raum verwandelt sich so in ein begehbares Aquarium, nur besteht das Wasser hier aus Licht. Wundersamer Weise sind nicht nur die Wände, sondern auch Boden und Decke vertauscht. Taucher wissen um die süchtig machende Wirkung einer solchen 3-D-Erfahrung.

---

<sup>22</sup> Später zu sehen auch anlässlich von: *Remote Connections: Media Art in the Era of Displacement*, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, Austria, September 22 – November 3, 1996. Traveled to Art Focus, Tel Aviv, Israel, November 18 – December 18, 1996, and Wäino Aaltonen Museum of Art, Turku, Finland, November 27, 1996 – January 12, 1997; *Svjatlna: Radovi iz zbirke suvreme umjetnosti Zaklade Thyssen-Bornemisza/ Brightness: Works from the Thyssen-Bornemisza Contemporary Art Foundation*, Museum of Modern Art, Dubrovnik, Croatia, July 9 – September 6, 2003; *Passages. Travels in Hyperspace*, Works from The Thyssen-Bornemisza Art Contemporary Collection (T-B A21), LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, Gijon, Spain, October 6, 2010 – February 21, 2011.



*Die organische und kristalline Beschreibung* (1996), Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz

Im Winterpalais im Jahr 2015 gibt es zwar keine zusätzlichen Spiegel oder Kristalllüster, dafür ein ovales Oberlicht, ein imposantes Stuckgewölbe und das Glas reflektierender Wandlaternen. Die Arbeit wirkt dadurch nüchterner als in Graz, doch fraglos – immer noch sehr barock und submarin.

Der Titel, der aus Eliassons Nomenklatur herausfällt, ist ein Zitat aus Gilles Deleuzes zweitem Kinobuch, „L'image-temps“ (frz. 1985, dt. 1991). Im Kino wird ein bildfüllendes Spiegelbild bekanntlich erst sichtbar, wenn die Kamera zurückschwenkt, den Rahmen und mit ihm dasjenige zeigt, was sich zuvor als aktuell gab und sich nun als seitenverkehrtes, d.h. virtuelles Bild zu erkennen gibt. Der Unterschied bleibt zwar *de jure* bestehen, *de facto* wird die Zuschreibung aber unmöglich gemacht dadurch, dass beide in einem Kreislauf des gegenseitigen Austausches hineingeraten. Das Ergebnis bezeichnet Deleuze als „objektive Illusion“,<sup>23</sup> welche das Körper- und das Zeitgefühl tangiert. Dieser destabilisierende Effekt ist objektiv, weil er durch optischen Geräte – wie Kamera und Spiegel – mechanisch erzeugt wird; zugleich aber auch eine Illusion, weil uns der optische Strom (flow) durch einfache, optische Maschinen<sup>24</sup> körperlich und immersiv gefangen nimmt.

<sup>23</sup> Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, übers. v. Klaus Englert, Frankfurt a.M. 1991, S. 96. Zit. als ZB.

<sup>24</sup> „Das bekannteste Beispiel liefert der Spiegel. Die Zerrspiegel, die Konkav- und Konvexspiegel und die venezianischen Spiegel sind untrennbar von einem Kreislauf [...]. Der Kreislauf (*le circuit*) selbst ist ein Austausch (*un échange*): Das Spiegelbild ist in Bezug auf die aktuelle Person, die es einfängt, virtuell, aber zugleich ist es aktuell im Spiegel, der von der Person nicht mehr als eine einfache Virtualität zurücklässt und sie aus dem Bild (...) verdrängt. [...] Wenn die virtuellen Bilder sich derart vermehren, wird die ganze Aktualität der Person von ihnen absorbiert, während die Person nur noch eine Virtualität unter anderen ist.“ Ebd., S. 97; frz. 94.

Die Ununterscheidbarkeit von Realem und Imaginärem, Gegenwärtigem und Vergangenem, von Aktuellem und Virtuellem entsteht folglich keineswegs im Kopf oder im Geist, sondern ist das objektive Merkmal gewisser existierender Bilder, die von Natur aus doppelt sind. (Deleuze, ZB, S. 97)

Man versteht nun auch, man denke an die *galeries des glaces* (hall of mirrors) in Versailles<sup>25</sup> oder die verspie(ge)lten Zwiefalten in der Kuppel der Andechser Klosterkirche, warum sich Spiegel gerade im Barock einer solchen Beliebtheit erfreuen: Sie sind das einfachste Mittel zur Herstellung einer als göttlich betrachteten Omnipräsenz. Dazu vervielfältigen sie nicht nur das Gesehene, sondern verschachteln durch optische Vertiefung das visuelle Feld potentiell unendliche Male. Wiewohl ihr Funktionieren als Lichtreflektor einfach zu erklären ist – mehr als eine dünne Silber- oder Aluminiumschicht auf einer Glasfläche braucht es dazu nicht – schaffen Spiegel, seriell gebraucht, eine Überpräsenz an simultan Sichtbarem. Sichtachsen, die sich sonst ausschließen, kollabieren ineinander. Obgleich man theoretisch *alles* sehen und jedes Detail beschreiben könnte, verschlägt einem diese Explosion visueller Details buchstäblich die Sprache. Die Transparenz der verschachtelten Spiegel schlägt um – in was? In Opazität, ein Zuviel an Sichtbarem, das seine Plätze tauscht und tauscht und tauscht ...



**Self loop** (2014), Mirrored Gardens, Hualong Agriculture Grand View Garden, Panyu, Guangzhou, China

---

<sup>25</sup> Seit dem 16. Jhd. wurden flache Spiegel jeglicher Größe in Venedig hergestellt und gelangten als tragendes Element der Innendekoration im 17. Jhd. in die Schlösser Ludwigs XIV. Erst 1687 wurden drei Glasmacher der Insel Murano nach Frankreich entführt und bestochen, um das Geheimnis der Glasherstellung preiszugeben und das Monopol Venedigs zu brechen. Wenig später verfeinerten französische Glasmacher die Technik und sahen sich der Lage, große, plane Spiegel herzustellen

Dabei entsteht, ganz wie Wölfflin es beschreibt, aus der „bis zum Unüberschaubaren gesteigerte Fülle der Formen und Motive“ ein „ganz neues, auf das Unendliche gerichtetes Raumgefühl“.<sup>26</sup> So immanent lässt sich Transzendenz also auch erfahren: als Ohnmacht des eigenen Blicks, obgleich die Möglichkeit des Alles-Sehen-Könnens zum Greifen nahe ist. Da ist es wieder, das Leibniz'sche Doublebind. Ist es nötig, zu erwähnen, dass Eliasson mit seinen Spiegeltunneln den visuellen overkill, die „pathologische Wirksamkeit“<sup>27</sup> des Barock abzumildern versucht, indem er – der Renaissancemensch – die visuellen Reize erst sorgfältig reduziert, bevor er sie im Spiegelbild potenziert?



Links: *Untitled (Spinning mirror)* (1998). Rechts: *Spiegeltunnel* (2009) Max-Reinhardt-Park, Berlin

Diese – sich erst auf dem zweiten Blick erschließende – Rationalität des Barock versuchte Leibniz übrigens dem Prinzen Eugen von Savoyen während seines ausgedehnten Aufenthalts in Wien (Herbst 1712 bis Herbst 1714) näher zu bringen. Im Palais in der Himmelpfortgasse war er wohl einige Mal zu Besuch. In der Bibliotheca Eugeniana<sup>28</sup> findet sich bis heute ein – aus mehreren Antiqua-Handschriften liebevoll komponiertes – Manuskript, das Leibniz dem Prinzen persönlich übereignete. Der hütete es angeblich wie seinen Augapfel.<sup>29</sup> Eugen wünschte sich von Leibniz nichts weniger als eine verständliche Einführung in dessen Metaphysik. Die Schrift, dem Prinzen gewidmet, begnügt sich dann auch mit 18, statt 90 Paragraphen. Sie ist unter dem sperrigen Titel *Principes de la Nature et de la Grace fondés en Raison* (1714) trotzdem einfacher zu lesen, als die ihr vorausgehende *Monadologie* (1676).

<sup>26</sup> Wölfflin 1907, S. 52. [Herv. i.O.]

<sup>27</sup> Wölfflin 1907, S. 30.

<sup>28</sup> Vgl. Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Cod. 10588, vgl. auch 10.450, fol 15r. Außerdem Bibliotheca Eugeniana: Eug. Q. 86. Vgl. dazu Gabriele Mauthe, „Die Bibliotheca Eugeniana im europäischen Zeitvergleich“, in Husslein-Arco, Agnes und Marie-Luise von Plessen (Hgg.): *Feldherr, Philosoph und Kunstfreund*, München 2010, S. 191–223, hier S. 197. Die Schrift ist dem Prinzen wie folgt zugeeignet: „principia philosophia in gratiam principis eugenii“.

<sup>29</sup> „Il [le Prince Eugène] le tient comme les prettes tiennent à Naples le sang de St. Genaro, c'est à dire qu'il me le fait baiser et puis le renferme dans sa cassette.“ – Alexandre Bonneval zitiert hier nach Max Braubach, *Prinz Eugen von Savoyen. Eine Biographie*, 5. Bde, Wien 1963–1965, Bd. 5, S. 421.

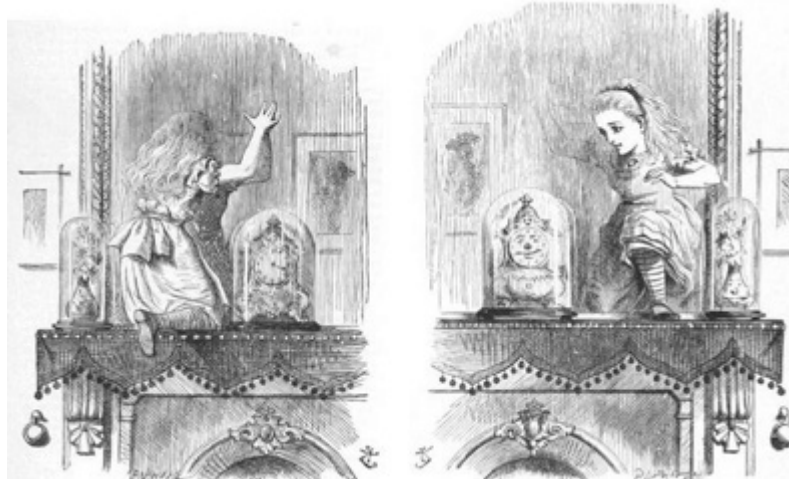
Da nun infolge der durchgängigen Erfüllung der Welt alles miteinander in Verbindung steht und jeder Körper, je nach der Entfernung, mehr oder weniger auf jeden anderen Körper einwirkt und so durch dessen Reaktion betroffen wird, so folgt daraus, dass jede Monade ein lebendiger, der inneren Tätigkeit fähiger Spiegel ist (*un Miroir vivant ou doué d'action interne*), der das Universum nach seinem Gesichtspunkte darstellt und ebenso eingerichtet ist, wie das Universum selbst. (Leibniz, VdNuG, §3, S. 4/5).

Die Spiegelmetapher setzt Leibniz hier gleich im ersten Paragraphen ein, um seine Überlegungen, strategisch klug, so nahtlos wie möglich an Eugens Sammelleidenschaft für Kristallkörper und Spiegel, mithin an das ästhetische 'Leitmedium' des Barock anzuschließen.

Es folgt weiter aus der Vollkommenheit des höchsten Urhebers, dass nicht nur die Ordnung des Universums die vollkommenste überhaupt mögliche ist, sondern auch, dass jeder lebendige Spiegel (*chaque miroir vivant*), der das Universum unter seinem Aspekte darstellt, d.h. jede Monade, jedes substantielles Zentrum, die bestgeregelten Perzeptionen (*perceptions*) und Strebungen (*appetits*) haben muss, die mit der Gesamtheit der übrigen Dinge verträglich sind (*compatible avec tout le reste*). (Leibniz, VdNuG, § 12, S.18/19)

Ach, Harmonie kann so einfach sein!

### III. Kleine Kulturgeschichte des Spiegels



"In another moment Alice was through the glass, and had jumped lightly down into the Looking-glass room..." (Lewis Carroll, *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, 1871)

Leibnizens harmonisierende Weltsicht, die Voltaire im *Candide* zu seinem ärgsten Kritiker werden lässt, wiewohl eine Kluft aus potentieller Allwissenheit und aktueller Aspektblindheit in sie eingeschrieben ist, knüpft mit diesem 'double bind' aus Versprechen und Verdammnis an ein reichhaltiges, kulturphilosophisches Erbe an. Denn der Spiegel ist ein höchst ambivalentes Erkenntniswerkzeug, ein Ding, dem man verfallen kann, doch niemals trauen sollte.

Brauchtum und Aberglaube kennen allerlei Ratschläge, wann Spiegel zu meiden sind: In dem Häusern von Sterbenden sollten sie verhängt werden, um ein späteres Herumgeistern der Seele zu vermeiden. Auch Wöchnerinnen und Säuglinge schauen besser nicht hinein, solange ihr Lebensfaden umständehalber schwach geknüpft ist. Und eine Ehefrau wird wissen, was das Blindwerden oder gar Zerschneiden ihres

Toilettenspiegels mit Blick auf ihren Gatten zu bedeuten hat. Immer geht es um eine unwillkommene Erkenntnis – und um die Schwierigkeit, damit seinen Frieden zu machen. Denn der Spiegel zeigt etwas, was wir ohne ihn nicht sähen: das eigene Gesicht, den eigenen – verdutzten – Blick.<sup>30</sup>

Die symbolische Bedeutung des Spiegels kreist in der Kulturgeschichte daher um drei Motive, welche alle die Frage der adäquaten Selbsterkenntnis betreffen: *superbia*, *vanitas* und – das mag überraschen: *prudentia*. 1) *Eitelkeit*, dafür steht die Göttin Aphrodite Pate und Ovids Erzählung von Narziß,<sup>31</sup> der den Tod durch den paradoxen Fall einer unerwiderten Selbstanbetung findet: „Liebend ist er [Narziß] selbst der geliebte Gegenstand, und er wird von einem Feuer verzehrt, das er selbst entzündet“. 2) *Vergänglichkeit*, d.h. der Spiegel als eindringliche Mahnung an die eigene Sterblichkeit, daher die intime Beziehung eben nicht nur zum Raum, sondern auch zur Zeit. Doch so gibt es zwischen *superbia* und *vanitas*, diesen beiden Extremen aus ewiger Jugend und ewiger Verdammnis, noch ein Drittes: *Klugheit*, verstanden als heilsame Mäßigung, Enthaltensamkeit gegenüber den Extremen, Fürsorge für sich selbst und andere. Für diese Deutung steht im Christentum Maria ein. Das bekannteste Beispiel für eine solche Verwendung stellt Jan van Eycks Gemälde Giovanni Arnolfini und seine Frau Giovanna Cenami aus dem Jahr 1434 dar. Die Braut trägt marianische Farben und einen Schleier; das Schoßhündchen zu ihren Füßen symbolisiert ihre Keuschheit. Das Bild einer morganatischen Eheschließung zeigt im Hintergrund einen glasklaren, kreisrunden, konvexen Wandspiegel, eine von winzigen Passionsszenen gerahmte *sorcière*, welcher das im Bild sonst Aussparte, d.h. den Maler und den Priester, winzig klein als Trauzeugen in ein Gemälde hineinträgt, in dem nun alles nach den Gesetzen der *prudentia* eingerichtet ist.

---

<sup>30</sup> Schenkt man den Archäologen Glauben, waren die ältesten Spiegel Handspiegel, Bronzescheiben mit einem Elfenbeingriff versehen. Sie wurden bereits im 2. Jahrtausend v. Chr. von der mykenische Welt auf Kreta von den Ägyptern übernommen – und offenbar wieder vergessen. Im 1. Jahrtausend v. Chr. wird der Handspiegel in archaischer Zeit nach ägyptischen und phönizischen Vorbildern erneut in Griechenland und in Etrurien heimisch: Griffe aus Elfenbein, Knochen oder Holz, seltener aus Metall, werden beliebt. Besonders reiche Gravuren finden sich als Grabgeschenke der Etrusker (ab dem 4. Jhd. v. Chr.) Die römische Kaiserzeit kennt eckige Handspiegel, die bereits aus Glas bestehen, mit Zinnunterlagen und Metalleinfassungen, wie Plinius d.Ä. mit Rückgriff auf die Phönizier zu berichten weiß. Im 7. Jahrhundert v. Chr. entwickeln sich in Griechenland die ersten Standspiegel, sinnigerweise mit nackten Kuroi als Stützfiguren, welche in Sparta auch nackte Frauen sein dürfen. Als 'griechisch' wird der Ovalspiegel mit Stilgriff stilbildend; als 'chinesisch' gilt hingegen der Rundspiegel mit Öse, der über die Hunnen nach Europa gelangt. Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr. löst der Klapp- oder Kapselspiegel den Standspiegel ab. Metallspiegel halten sich noch bis ins Mittelalter, danach treten die Glasspiegel, die in der Antike eher selten waren, ihren Siegeszug durch die Geschichte an. Seit dem 16. Jhd. wurden flache Spiegel jeglicher Größe in Venedig hergestellt und gelangten als tragendes Element der Innendekoration im 17. Jhd. in die Schlösser Ludwigs XIV. Vgl. hierzu das umfassende Kompendium von Serge Roche, Germain Courage, Pierre Devinoy: Spiegel. Spiegelgalerien, Spiegelkabinette, Hand- und Wandspiegel, Tübingen 1985.

<sup>31</sup> "Unkund, was er erblickt, glüht für das Erblickte der Jüngling [Narcissos]: / Der sein Auge betrügt, der Wahn auch hält es gefesselt. Was, Leichtgläubiger, strebst du vergebens nach flüchtigem Scheinbild? / Nirgends ist, was du begehrst; sieh weg, und es flieht das Geliebte; / Schatten ist, was du gewahrst, vom widergespiegelten Bilde! / Nichts ist eigen daran; mit dir nur kam und verbleibt er, / Weggehn wird er mit dir, wenn wegzugehn du vermöchtest. / Nicht das Verlangen nach Ruh' und nicht das Verlangen nach Speise / Kann von dem Ort ihn ziehn: im beschatteten Grase gelagert / Schaut er die leere Gestalt mit unersättlichen Blicken / Und vergeht durch das eigne Gesicht [...]." – Publius Ovidius Naso: Metamorphosen | Verwandlungen, Liber III, lat.-dt., Kap. 5 Narcissus und Echo, 3, 339–510, hier Vers 3,430–39.



Links: Detail aus Jan van Eycks Giovanni Arnolfini und seine Frau Giovanna Cenami (1434), Öl auf Holz, 81,8 × 59,7 cm  
National Gallery, London

Der prudentia-Tradition geht es um das Sammlungsvermögen des Spiegels, um seine zusammenführende Kraft, welche das Fehlende ergänzt, statt das längst Offensichtliche durch Verdoppelung lächerlich zu machen. Klugheit meint hier das Schwierigste im Angesicht des eigenen Spiegelbilds – lebenslange Selbstbefreundung.

Wie um der Bändigung der Extreme zu begegnen, ist die Kulturgeschichte höchst erfinderisch in der Art und Weise, wie sie Spiegel präsentiert. Jeder Spiegel verlangt daher nach einer eigenen Rahmung, im übertragenen wie im buchstäblichen Sinn. Dabei spielt es keine Rolle, ob der Rahmen aus Elfenbein gefertigt ist oder aus Holz, bemalt mit grünem Lack (wie bei den Chinesen), ob er selbst aus geschnittenem Spiegelglas besteht, zur Steigerung der Wirkung, oder nicht. Egal, ob als kupferner Frisierspiegel, als handlicher Taschenspiegel mit winzigen Silberinlay, ob als imposanter Tisch-, Kamin- oder Giebelspiegel, ob aus böhmischen Glas gefertigt oder wie der Baccarat-Spiegel aus blauem und weißem Glas bestehend, dazu etwas Email, egal, ob im filigranen Chippendale-Stil (um 1755) mit vergoldetem Holz aufwartend oder mit vergoldeter Bronze wie im Troubadour-Stil (1830–1840) protzend – der Rahmen darf, kann und muss stets verziert oder beschrieben werden, um den wechselnden Spiegelbildern darin einen moralischen Auftrag – oder einen immoralischen Wink zu geben. So gibt es durchaus verspielte Motive, etwa Apollo mit den Musen, oder das augenzwinkernde Motto des englischen



Hosenbandordens, das sich um das verlorene Strumpfband einer Mätresse rankt. Es ist die erschreckende Deutungs Offenheit – früher sagte man: Frivolität – des Spiegelbildes, welche figurale wie verbale Disziplinierungen am Spiegelrand nach sich zieht. Ovid bringt das mit der beziehungsreichen Anrede in DU-Form, die ja auch Eliasson in seinen Werktiteln auffällig oft verwendet, auf den Punkt:

„nil habet ista sui; tecum venitque manetque; tecum discedet, si tu discedere possis!“ – „Nichts ist eigen daran; mit dir nur kam und verbleibt er, Weggehn wird er mit dir, wenn wegzugehn du vermöchtest.“<sup>32</sup>

Das eigene Spiegelbild ist immer auch der unheimliche, der ungeliebte Doppelgänger, den man nicht so einfach loswird, hat er sich einmal ins Bildgedächtnis gebrannt. Wie also bannen, was einen bannt? Den schönsten Ausweg fand der unerschrockene Leonardo da Vinci (1452–1519). Aus dem Besitz des Linkshänders, der fließend in Spiegelschrift schrieb, ist ein Handspiegel mit einer Inschrift scheinbar ganz in Ovid'scher Manier überliefert: DI ME NON TI DOLER DONNA GIAMA CHE BEN TI RENDO QVEL CHE TV MI DAI. „Über mich beklage dich nie, Herrin, denn ich gebe dir nur zurück, was du mir gibst.“ Es bedarf schon eines Bleistifts und Papier, um die lateinischen Buchstaben durcheinanderzuwirbeln, um sie sodann neu zusammenzufügen.<sup>33</sup> Das Ergebnis ist in jeder Hinsicht verblüffend: „Möge Leonardo da Vinci den Leonardo da Vinci widerspiegeln und mögen beide dadurch verduzt sein.“ Wer lacht hier wen aus oder an? Die Anhänglichkeit von Leonardos Spiegel mag ihresgleichen suchen. Doch angesichts so viel Spiellaune verwundert es nicht, dass sein berühmter Schöpfer mithilfe eines deutschen Spiegelmachers und eines italienischen Metallschmieds bereits im 16. Jahrhundert große Hohlspiegel baute, welche als legitime Vorläufer der heute bekannten *sun* bzw. *solar cooker* gelten können. Während Leonardo die Sonnenenergie noch sammelte, um kochendes Wasser für seine eigenen Färbereien zu gewinnen, dient die Konstruktion heute vorzugsweise in Drittweltländern dazu, im Brennpunkt des Sonnenlichts nachhaltig Speisen zu zubereiten.

Eliasson verwendet einfache *solar cooker* seit Mitte der 2000er Jahre und baut sie um. Im Brennpunkt der handelsüblichen Aluminium-Lamellen, die konkav im Kreis angeordnet sind, platziert er keinen Topf, sondern z.B. eine Natriumdampflampe (sodium).<sup>34</sup> Ihr angenehm orange-gelbes Licht erleichtert nachts das Sehen von Kontrasten – und ist daher als öffentliche Straßenbeleuchtung sehr beliebt. Ihr monofrequentes Licht, Resultat einer Gasentladung, vervielfältigt sich in den Spiegellamellen des *solar cookers*, während es zum Betrachter hin durch eine dichromatische Glasscheibe in Gelb/Violett gefiltert wird. Das Farbfiltreffektglas (*two colour effect filter glass/dichromatic glass*) erzeugt je nach Einfallswinkel

---

<sup>32</sup> Ovid, *Metamorphosen*, 3, 435f.

<sup>33</sup> „ET LEONARDO DA VINCI GEMINET LEONARDO DA VINCI HEBENT Q MIHI MD.“ Zugegeben, das alleinstehende Q ist ein Notbehelf. Um auch die letzten beiden, sonst überzähligen Buchstaben noch zu verwenden, klingt das Anagramm mit einer Jahresangabe „MD“, als im Jahr 1500 aus.

<sup>34</sup> Natrium ist im festen Zustand ein wächsernes, silbern glänzendes, hochaktives Alkalimetall. Entlädt es sich elektrisch, erzeugt es das in öffentlichen Straßenlampe sehr beliebte, warme, typisch orange-gelbe Licht. Wegen seiner hohen Lichtausbeute und seiner geringen Attraktion für Insekten wird als Beleuchtungsmittel im öffentlichen Raum geschätzt.

komplementäre Licht- und Schattenfelder. Das Ganze hat so einen angenehmen Moiré-Effekt, der das Schwimmende aus Die organische und kristalline Beschreibung (1996) vom Medium des Wassers in das des Feuers überträgt.<sup>35</sup>



Eye see you (2006). Rechts im Rahmen der Louis Vuitton Malletier Christmas-Ausstellung (2006/7)

Im Winterpalais des Prinzen Eugen befindet sich Eye see you (2006) im sogenannten Goldkabinett, das selbst bereits drei Spiegel an drei Wänden enthält. Was geschieht, wenn sich warmes, orange-rotes Feuer darin ergießt? Die Ambivalenz des Sehens und des zugleich dabei Gesehen-Werdens im Leonardo'schen Sinne hallt in der Titelgebung von Eliassons Arbeit nach. Das sich in der Lampe spiegelnde, fragile Ich („I“) wird durch das homophone „EYE“ im Englischen ersetzt, ohne das Verb anzugleichen, so dass das „Ich“ („I“) präsent bleibt.

Viel ist über die Position des Wahrnehmenden im Werk von Eliasson geschrieben worden. Doch schlägt diese Arbeit unter den Werken mit Spiegeln erkennbar ein neues Kapitel auf. Ist Eye see you überhaupt noch ein Spiegel – oder nicht schon eine Waffe? Im V. Buch über die Optik von Vitellio (1270 verfasst), findet sich ein Kupferstich, der die Vernichtung der römischen Flotte vor Syrakus durch die Griechen zeigt. Der Legende nach setzte niemand Geringeres als Archimedes die Kriegsschiffe der

---

<sup>35</sup> Von dieser Arbeit nimmt Eliassons späteres social-business-Projekt – Little Sun – konzeptuell her seinen Ausgang, trotz des Unterschieds in der gewählten Ästhetik. Der Verkauf ermöglicht es den Händlern vor Ort, nachhaltige Vertriebsstrukturen aufzubauen.

eigentlich übermächtigen Invasoren mit Brennsiegeln in Brand. Die Verbindung des solar cookers mit Licht ist kulturhistorisch eine mächtige.



Eye see you (2006) in den Louis Vuitton Malletier Christmas Windows (Wo genau?)

Der Moiré-Effekt mag die kriegerische Wirkung dämpfen, doch bleibt die Arbeit aufgrund der von ihr aufgerufenen Ästhetik und sonnengleichen Kraft ein Spiel mit dem Feuer – in der Nacht. Sie erhöht die Ambivalenz der Begegnung, denn das Licht, das einen aus dem Dunkel heraus zu sehen scheint, kommt einer direkten Adressierung gleich, der nicht auszuweichen ist.

Es scheint für das Verständnis nicht unerheblich, dass die Arbeit für LOUIS VUITTON ikonisch wurde. In der Weihnachtszeit (Nov. 2006 bis Januar 2007) waren alle VUITTON-Schaufenster der Welt, von Soho/New York bis Tokyo, nachts mit einer besonderen Version von Eye see you beleuchtet. Eliasson war es wichtig, dem Luxuskonzern mit einer aus 'armen' Materialien gefertigten Arbeit zu begegnen. Wer hätte gedacht, dass sich aus Straßenleuchtmitteln und Sonnenkochern eine überzeugende Position gewinnen lässt? Statt die Menschen dazu zu verleiten, in Kauflaune in die Schaufenster des edlen Koffer- und Taschenherstellers hineinzusehen, schauen diese künstlichen Sonnen herausfordernd hinaus. Sie illuminieren die Passanten, das nasse Trottoir, die Straße, die allen gehört; sie lassen ihr Angesicht leuchten auf Liebespaaren, Drogenabhängigen, streunenden Hunden; sie strahlen für Obdachlose wie für Demonstranten, weisen schutzlosen Flüchtlingen den Weg, werfen ihr warmes Moiré-Muster in vorbeifahrende Taxis. Eye see you bedient zugleich und sprengt doch die Grenzen der

Schaufensterästhetik, verblüfft und erheitert Menschen, welche die *solar cooker* bislang aus anderen Gründen schätzen.

Spätestens hier kündigt sich an, dass Eliasson der barocken Faszination für Spiegel eine wichtige Dimension hinzufügt, die dieser abging: Sozialität und Komplizenschaft. Damit ist die Zufallsbegegnung im öffentlichen Raum gemeint, welche eine Art spontaner Komplizenschaft unter Fremden stiftet, die es ohne die Begegnung mit der Kunst gar nicht gäbe. Komplizenschaft ist dann „Ausdruck kreativer Arbeit“,<sup>36</sup> die man gemeinsam verrichtet, ohne viel Aufhebens darum zu machen. Erst im gemeinsamem, meist spontanen Tun begreift man, wer man *zusammen* ist und sein könnte.

#### IV. Spiegel und ihre soziale Funktion im Werk von Olafur Eliasson

Eliasson löst den Spiegel aus der Zentrierung auf die Korrektur des Eigenen. An die Stelle sozialer Kontrolle tritt ein utopisches Gebrauchsmoment. Eliasson entdeckt das Spiegelbild als Feedback-Schleife, über die sich soziale Interaktion entfalten und weiterverbreiten kann, spontan, scheinbar grundlos – und genau deshalb als Geschenk einer „kommenden Gemeinschaft“<sup>37</sup> empfunden wird, als Teilhabe an etwas, das mehr ist als Eins plus Eins plus Eins. Wie das – ganz ohne Sozialromantizismus – funktioniert?

Sind die Spiegel nur groß genug, kann sich eine genügend große Zahl von Menschen darin genügend klein erkennen, setzt ein völlig anderes Moment der sozialen Rückvergewisserung ein. Man begreift sich als Teil eines Kollektivkörpers, der plötzlich Zeit, Geschmack und Verwendung findet an einer Form von Komplizenschaft, die sich als 'beautiful trouble shooting' bezeichnen lässt. Ich weiß nicht, wie lange es dauerte, doch es war ein fraglos erhebender Moment, als die Menschen in der Tate Modern 2003 in der riesigen Turbinenhalle erkannten, dass sie aus ihren Körpern Buchstaben in den riesigen, über ihren Köpfen hängenden Spiegel schreiben und so Botschaften in die Welt schicken konnten. (Wohl bemerkt, knapp drei Jahre vor der Erfindung von twitter.) Doch was schreibt man als Teil eines anonymen Kollektivs auf, ohne Skript, ohne spiritus rex?

Zur Erinnerung: Eliasson ließ die Ausstellung bereits vor ihrer offiziellen Eröffnung beginnen durch das öffentliche, durch schichte Plastiktüten, Handpostkarten und Plakate verbreitete Frage-und-Antwort-Spiel des Weather project (2003), das in London und anderenorts wildfremde Menschen miteinander ins Gespräch brachte. Sobald dann die Turbinenhalle ihre Pforten öffnete, staunten die vom Wetter nicht gerade verwöhnten Briten nicht schlecht über die riesige künstliche Sonne, die da wie trunken am Tate-Modern-Himmel hing. Bei genauerem Hinsehen stellte man fest, dass sie erst durch einen gigantischen

---

<sup>36</sup> Gesa Ziemer, von der diese Definition stammt, stellt fest, dass sich Komplizenschaft vor allem dann einstellt, „wenn kreativ mit Strukturen umgegangen wird, wenn diese verändert, adaptiert oder gar neu erfunden werden.“ Sie lebt von einer „Doppelstruktur“ und trägt neben illegalen und destruktiven Elemente auch „konstruktive, energetische bis glamouröse Züge in sich“. – Gesa Ziemer, *Komplizenschaft. Neue Perspektiven auf Kollektivität*, Bielefeld 2013, S. 12 und S. 11.

<sup>37</sup> „Das Statt-Finden der Dinge findet nicht in der Welt statt“, versteht man mit Blick auf die soziale Funktion der Spiegel bei Eliasson besser: „Die Utopie ist die eigentliche Verortung der Dinge“. – Giorgio Agamben, *Die kommende Gemeinschaft*. Aus dem Italienischen von Andreas Hiepko, Berlin, S. 98.

Deckenspiegel vom Halbkreis zum Rund<sup>38</sup> vervollständigt wurde, sie ihre Strahlkraft also einer Rückspiegelung auf sich selbst verdankte.



*The weather project* (2003), Turbine Hall, Tate Modern, London

Viele kamen schlicht, um in diesem gigantischen Weltinnenraum zu meditieren. Der darin aufziehende Nebel trieb unterdessen die Wirkung des Lichts ins Futuristische. Er machte aus der hochhängenden eine melancholische, milchige Sonne, welche das Auf- wie das Untergehen gleichzeitig farblich ankündigte und ins Unendliche aufschob. Man konnte sich in der Turbinenhalle zugleich wohl und einsam fühlen, frösteln und ein zwiespältiges Sonnenbad wie nach dem Supergau nehmen. Es war in jeder Hinsicht eine irritierende Erfahrung, ein Vorgriff, der die Frage nach der Verantwortlichkeit für die Zukunft stellte, indem sie die Adaptationsfähigkeit des Menschen testete. Etwas musste geschehen. Und es geschah.

Die BesucherInnen streiften ihr Einzelgängertum und ihre Passivität ab, sobald sie beim Liegen und Nachdenken auf dem kalten Boden die Möglichkeiten des riesigen Deckenspiegels für sich entdeckten: als Einladung des Einstands, der Korrektur, des Protests. Nicht nur die Sonne sollte der Spiegel komplettieren, sondern auch ihre Situation auf den Punkt bringen. Sehr langsam und beiläufig sich selbst im Liegen fortbewegend, ohne dabei ein Wort zu wechseln, übten sich wildfremde Menschen gemeinsam in korrekter Spiegelschrift. „Bush go home“, stand tatsächlich eines Tages riesengroß im Spiegel aus den Körpern zufälliger MuseumsbesucherInnen zu lesen, als gäbe es nichts Natürlicheres, nichts Dringlicheres. Heute stünde dort etwas anderes: *Refugees welcome*, nehme ich an. Und morgen?

Der Spiegel, der Platz für viele Menschen darin bietet, erlaubt eine gemeinschaftliche, soziale Form der Erkenntnis, eine kollektive Rückvergewisserung über das, was man gemeinsam sein und wollen könnte.

---

<sup>38</sup> Nach demselben Prinzip vervollständigt sich Half Ring (2015) im Winterpalais erst durch die Spiegelfolie, die durch die Räume und Flure gespannt ist.

Was und wessen bedürfen wir wirklich? Wie halten wir Langeweile, Leerlauf, Unproduktivität aus? Wie ertragen wir schlechte Politik im Namen des Volkes? Wie intervenieren, wenn der Gang durch die Institutionen zu lange dauert? In *Take your time* (2008) geht Eliasson dieser Frage nach, wenn er die künstliche Sonne und den Nebel weglässt – und puristisch nur einen übergroßen Spiegel an die Decke hängt, der sich schwebend langsam bewegt. Die Arbeit beginnt als freundliche Frage – und endet als als Zeitbombe – nur sind die Zünder oder Rohrkrepierer wir. Dieser Spiegel wartet auf uns. Darauf, dass eine andere, vielleicht bessere Gemeinschaft in ihm erscheint.



*Take your time* (2008) MoMA PS1, New York, 2008

Eliassons Kunst ist auf die Partizipation des Betrachters angelegt, wie sich in offen performativen Arbeiten wie *Your uncertain shadow colour* (2010) unschwer zeigt. Doch diese triviale Wahrheit verstellt die schiere Not, die sich dahinter verbirgt. *Ich bleibe blind, solange ich allein auf ein Ding schaue, wie sehr ich es auch drehe und wende*, scheint uns dieser Künstler zu sagen. *Nichts ist von Wert, nichts fühlt sich richtig an, solange ich es nicht teilen, solange ich es nicht auch durch die Augen, die Freude, die Gedanken der anderen sehen, verstehen, lesen kann*. Diese Bedürftigkeit ist jedoch nicht mit dem Drama der Anerkennung zu verwechseln, wie es Jacques Lacan in seinem Spiegelstadium behauptet hat.

Um den feinen Unterschied, die Kraft der Verschiebung deutlich zumachen, lohnt es sich, an eine Arbeit zu erinnern, die dem Tänzer und Choreographen Cunningham gewidmet ist, dessen Tanzcompagnie wiederum 2003 einen Auftritt in Eliassons *The Weather Project* hatte.<sup>39</sup> Eliassons Arbeit knüpft an Lacans berühmten Vortrag vom 17. Juli 1949 in Zürich<sup>40</sup> an: *Mirrorstage for Merce* (2004).

<sup>39</sup> <http://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101003/the-weather-project#slideshow>

<sup>40</sup> Jacques Lacan: „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint“ [Zürich, 17. Juli 1949, Vortrag gehalten auf dem 16. Internationalen Kongress für Psychoanalyse], in: ders., *Schriften I*. Übers. aus dem Französischen v. Peter Stehlin, Olten 1973.



Mirrorstage for Merce (2004)

Das „Spiegelstadium“ entdeckt die Wirkung frühkindlicher, oft als befremdlich erfahrener Selbstbilder auf die Entwicklung des Ich, und zwar vor dem mäßigenden Einfluss durch Sprache oder Erziehung. Im engeren Sinn bezeichnet es den Zeitraum zwischen sechs und 18 Monaten, in denen sich der Säugling im Spiegel zum ersten Mal selbst erkennt. „[D]as Spiegelbild [scheint] die Schwelle der sichtbaren Welt zu sein, falls wir uns der spiegelartigen Anordnung überlassen“ (65). Die „jubilatorische Aufnahme des eigenen Spiegelbildes“ (64) ist der begeisternden Möglichkeit der Kontrolle des eigenen Bildes geschuldet, während der Säugling noch kaum Kontrolle über den eigenen Körper hat. Der Spiegel wird dann zum ausführenden Organ einer Selbsterkundung und Vorgriff auf eine Art der Körperbeherrschung, die noch aussteht. Lacan beschreibt das Aha-Erlebnis als ein „ergreifendes Schauspiel“ (63), doch ist es nur von kurzer Dauer. Hinter dem Versprechen des Spiegels verbirgt sich bereits das „Drama“ (67), das der sich anschließende „Intelligenz-Akt“ (63) lostritt. Dem Kind dämmert, dass auch die anderen es sehen könnten, wie es sich selbst im Spiegel zu sehen versucht. Das virtuelle Bild löst sich ab vom Spiegel und wird zum Ideal, welches in Träume, Halluzinationen, Kunst und Literatur Eingang findet. Ein solches, autonom werdendes Bild ist nichts, was sich bannen ließe, zumal Deckungsgleichheit mit dem eigenen Selbstempfinden via Spiegelbildkontrolle nicht zu erwarten ist. Das Spiegelstadium handelt also nicht von einem realen Bild, sondern von einem phantasmatischen Inbild, das einen beunruhigen, ja, verfolgen

kann. Lacan vollzieht diese Um- und Abwertung rasch und abrupt.<sup>41</sup> Abschließend charakterisiert er das Spiegelstadium – mit Rückgriff auf die Kleinkindforschung Anna Freuds – als eine (heim)tückische Verknennung,<sup>42</sup> welche droht, lebenslang anzuhalten.

Wie anders, wie befreiend mutet hingegen *Mirrorstage for Merce* (2004) an. Wenn Eliasson Cunningham ein „Spiegelstadium“ schenkt, indem er den völlig ruhigen Wasserspiegel eines isländischen Sees (oder auch nur einer Pfütze)<sup>43</sup> festhält, um den rasanten Wechsel der Wolken darin zu feiern, betrifft das „Jubilatorische“ eine Form des Wiedererkennens, die mit Kontrolle, Verknennung und Phantasma rein gar nichts zu tun hat. Vielmehr erweist Eliasson Cunningham damit augenzwinkernd und liebevoll eine künstlerische Reverenz, indem er die Wolken zurück auf die Erde spiegelt: In *Rain Forest* (1968) verwendete Cunningham seinerseits mit Helium gefüllte Ballonkissen aus Andy Warhols Arbeit *Silver Clouds* (1966), die – teils lose, teils befestigt – über der Bühne schwebten. Der amerikanische Tänzer und Choreograph begeisterte sich für den Zufall, das Aufbrechen tänzerischer Routinen, die Unabhängigkeit von Körper und Musik. Eliassons Arbeit berührt damit an Cunninghams Markenzeichen: So wie Cunningham das Bild des klassischen Tänzers zerlegte und neu zusammensetzte, indem er den Fluss erwartbarer Bewegungsmuster immer wieder unterbrach, bleiben auch die Wolken im Spiegel fragmentarisch, wird ihre Bewegung nur als Ausschnitt, Ansatz, ohne Vollendung gezeigt. Damit deckt sich Eliassons Arbeit an einer Stelle – augenzwinkernd – mit Lacans Analyse. Doch da, wo Lacan die räumliche Begrenztheit, ja buchstäbliche „Befangenheit“ (66) des „zerstückelten Bildes des Körpers“ (67) im Spiegel beklagt, dient sie Eliasson dazu, die Idylle der wie magisch über den Boden ziehenden Wolken mit einem feinen *Ach, Vorbei* zu durchkreuzen. Seine Arbeit leistet damit nichts Weniger als die Befreiung des Spiegels aus seinem theoretischen Bann.

---

<sup>41</sup> Mit dürren Worten charakterisiert er die „Wendung vom Spiegel-Ich (*je speculaire*) zum Sozialen-Ich (*je social*)“ (68), vom spontanen Jubel-Ich zur Lach-Maschine; behauptet das Umkippen von beglückenden „primärem Narzißmus“ (68) in die potentiell unglücklich machende „Vermittlung durch das Begehren des andern“ (68).

<sup>42</sup> Dabei greift Lacan auf einen 13 Jahre älteren Vortrag zurück, in dem es heißt: „Aber genau dieses Bild, welches das Subjekt durch sein Verhalten vergegenwärtigt und das sich ununterbrochen reproduziert, ignoriert es im zweifachen Sinn des Wortes: es weiß nicht, daß dieses Bild erklärt, was es in seinem Verhalten wiederholt, ob es es nun für das seine halte oder nicht – und es verkennt jene Wichtigkeit des Bildes, wenn es die Erinnerung hervorruft, die es repräsentiert.“ (Lacan 1936, Bd. III, S. 84f.)

<sup>43</sup> Die Unsicherheit über die Größenverhältnisse und Maßstäbe ist gewollt und zeichnet viele von Eliassons photographischen Werken aus.





*Your glacial expectations (2012)*, Ebeltoft, Denmark

In einem Text für die französische Zeitschrift *La règle du jeu*, aus dem Oktober 2010, beschreibt Eliasson seine Erfahrungen auf eine zweitägigen Wanderung mit seinen Studierenden des Instituts für Raumexperimente der Universität der Künste Berlin durch Island. Am ersten Tag führt die Wanderung durch ein mit gelben Stecken gut markiertes Gebiet. Niemand verschwendet einen Gedanken an das Finden des Weges, stattdessen tauchen alle umso sicherer in die Landschaft selbst ein. So selbstvergessen, wie sich solchermaßen entlastet bewegen können, erinnern sie Eliasson an die Wanderer des 18. Jahrhunderts, die zur Steigerung der Immersion dunkel getöntes, sog. Claude glass (or black mirror) mit sich führten. Die konvexen Handspiegel sind nach dem barocken Maler Claude Lorrain (1600-1682) benannt, der für das Licht in seinen Landschaftsgemälden berühmt wurde. Historisch in den Farben grau, dunkelblau und gelb getönt, hält man die handgroßen Spiegel schräg vor's Gesicht, um bei jedem Schritt nach vorne zugleich kapselartig die Landschaft einzufangen, die man hinter sich lässt. Während die historischen Claude-Gläser ob ihrer Kontrastschärfe geschätzt wurden, führt die beständige Querung der atemberaubenden Landschaft bei den modernen Islandwanderern zu deren Erstaunen vor allem zu einer Auflösung des Zeitgefühls – als habe der 360-Grad-Raum um sie herum die Zeit gleich mitverschluckt. Wie anders gestaltet sich dagegen der zweite Tag der Wanderung.

We set out in the morning across the obsidian fields called Hrafninnusker, west of the volcano Hekla. The black glass reflected our bodies, movement, and the sky like mirrors scattered all over the ground. It generated a sense of fragility in us when we walked, causing every little step to be tentative rather than confident. To walk is to produce an instant future. Here the future was rich with uncertainty.

Dabei wird der Blick der Wandernden aus der Vertikalen auf die Horizontale zurückgeworfen, denn die vulkanische Landschaft ergießt sich in ein Feld aus Obsidianen, wie es beim plötzlichen Erkalten sehr reiner Lava entsteht. Das sieht aus wie schwarzes Glas. Die Zerstreung des Blicks durch die unübersehbare Zahl an spiegelnden Flächen am Boden korrumpiert den Orientierungssinn, lässt jeden Schritt tastend werden. Doch mehr als alles andere schärft sie den Zeitsinn. Die Vertauschung von Unten und Oben, das buchstäbliche Herunterholen der Wolken auf die Erde verstärkt das räumliche Schwindelgefühl (dizziness). Doch sensationell ist vor allem die gestochen scharfe Zeitwahrnehmung.

As we walked through the fields of shiny surfaces, the obsidian deflected our gaze from what lay ahead, constructing a sense of the space we had just left behind. Like a rear-view mirror, the black stones gave a 'then' to our 'now' and 'soon'. Time was given space. Immediate futures were produced through fragmented images of the past.<sup>44</sup>

Obgleich es sich um zum Verwechseln ähnliche Spiegel handelt, fällt die Wirkung der immobilen Obsidiane und die der mitbewegten Claude-Spiegel fundamental verschieden aus. Die Vervollständigung der räumlichen Übersicht und die Suspension des Zeitgefühls sind an das Vorhandensein einer gemeinschaftlichen, kollaborativen Bewegung geknüpft. Umgekehrt kommt die Erschütterung des Raumsinns und die gleichzeitige Schärfung des Zeitbewusstseins durch die Statik der multiplen, natürlichen 'Rückspiegel' aus Obsidian zustande. Die Lavatränen bieten sich dem mitlaufenden Blick in unübersehbarer Fülle an. Dabei fragmentieren sie die Rückbilder, die sie von der Landschaft und vom Wanderer abgeben, durch ihre eigene Zersplitterung so extrem, dass das Körpergefühl davon nachhaltig tangiert wird. In Gestalt der erstarrten Lava trifft der schweifende, menschliche Blick zurück auf minutiöse Momentaufnahmen seiner eigenen zeitlichen Sukzession durch den Raum.

An dieser Stelle versteht man, warum Spiegel im Werk von Eliasson etwas Lapidares, Einfaches, Elementares sind – und zugleich etwas Rätselhaftes, Unheimliches, Unbestimmbares. Diese Spiegel warten – auf wen? Auf uns! Sie warten darauf, dass eine andere, vielleicht bessere Menschheit in ihnen erscheint. Michel Foucault bringt das utopische Potential des Wandlers Spiegel auf den Punkt:

Der Spiegel ist nämlich eine Utopie, sofern er ein Ort ohne Ort ist. Im Spiegel sehe ich mich da, wo ich nicht bin: in einem unwirklichen Raum, der sich virtuell hinter der Oberfläche auftut; ich bin dort, wo ich nicht bin, eine Art Schatten, der mir meine eigene Sichtbarkeit gibt, der mich mich erblicken läßt, wo ich abwesend bin: Utopie des Spiegels. Aber der Spiegel ist auch eine Heterotopie, insofern er wirklich existiert und insofern er mich auf den Platz zurückschickt, den ich wirklich einnehme; vom Spiegel aus entdecke ich mich als abwesend auf dem Platz, wo ich bin, da ich mich dort sehe; von diesem Blick aus, der sich auf mich richtet, und aus der Tiefe dieses virtuellen Raumes hinter dem Glas kehre ich zu mir zurück und beginne meine Augen wieder auf mich zu richten und mich da wieder einzufinden, wo ich bin. Der Spiegel funktioniert als

---

<sup>44</sup> Beide Zitate finden sich in Olafur Eliasson: „Rear view time“, originally published as „Le temps dans le rétroviseur“, in: La règle du jeu, no. 44 (October 2010), pp. 331–332.

eine Heterotopie in dem Sinn, daß er den Platz, den ich einnehme, während ich mich im Glas erblicke, ganz wirklich macht und mit dem ganzen Umraum verbindet, und daß er ihn zugleich ganz unwirklich macht, da er nur über den virtuellen Punkt dort wahrzunehmen ist.<sup>45</sup>

Der Spiegel als „Ort ohne Ort“, kulminiert in dem buchstäblich verrückten Raum, der sich gar nicht als virtuelles Bild zu erkennen gibt. Im 'Herzstück' von Innen Stadt Außen (2010), im Curious Museum (2010), lässt Eliasson ein fensterfüllendes Stück der Außenfassade des Gropius-Baus durch eine dicht hinter der Fensteröffnung angebrachte Spiegelfolie zurück ins Saalinnere spiegeln. Man spürt sofort, dass etwas mit dem Blick durch das Fensterglas nicht stimmen kann; ist aber wie paralysiert von der physischen Präsenz der Architektur in ihrer Massigkeit, zum Greifen nahe – *Innen statt Außen*. Es dauert, bis man sich selbst – winzig klein – in der gegenüberliegenden Raumflucht entdeckt, perplex.



*The curious museum* (2010), Martin-Gropius-Bau, Berlin

<sup>45</sup> Michel Foucault: „Andere Räume“, in: Karlheinz Barck u.a. (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1992, S. 34–46, hier S.39.

So verwundert es nicht, für welche Art der Intervention sich Eliasson für das Obergeschoss des Winterpalais des Prinz Eugen entschieden hat: Er zieht im gesamten Obergeschoss Spiegelfolie in die Raumfluchten ein, Zimmer um Zimmer, türfüllend, immer an den Fensterfront entlang; alles, was in den Räumen geschieht, verdoppelnd, bis zum Türstock. Es ist, als würden die Räume einen mächtigen, vertikalen Schlag erhalten, der sie wie Wasser in eine fortlaufende Bewegung versetzt, die sich wellenartig ausbreitet. Der Blick nach Draußen wird dabei verstellt, wenn sich das Innere als visueller Überschuss ins Außen verlängert. Eliasson schafft damit einen physikalisch unbetretbaren, virtuellen Raum, der umso deutlicher auf den aktuellen Raum zurückwirkt. Wer einen Raum mit solch einem Spiegel betritt, fühlt sich immer schon gesehen – und ändert nicht nur den Blick, sondern auch die Körperhaltung. Die eitle Vertiefung in das eigene Spiegelbild ist nicht zu befürchten, auch, weil dies von ästhetische Strategien durchkreuzt wird. In der verwendeten Folie sind zwei Gebrauchsweisen angelegt, welche der Selbstkontrolle des eigenen Spiegelbildes entgegen wirken: 1) ist die Folie gespannt und d.h. leicht beweglich. Sie wird durch die Erschütterung des Bodens bewegt – und mit ihr vibriert auch jedes Bild, das in ihr erscheint; 2) ist die Folie, wenn man genau hinsieht, ein wenig durchsichtig. Hinter ihr wird der minimale Raum sichtbar, der sie von Wand und Fensterfront trennt, die sie optisch abschattet. Hinter der diaphanen Folie werden, sehr fein gezeichnet, barocke Wandspiegel neben Fenstergläsern sichtbar: Angebote der realen Welt, die eine wohltuende Atempause mitten im barocken Spiegelkabinett schaffen. Wer sehr genau hindurchsieht, sehr nah an die Spiegelfolie herantritt, kann das eigene Spiegelbild vielleicht durch die Präsenz des eigenen Körpers abdecken – und so beinahe unsichtbar werden in einem Raum des visuellen Exzesses. Honni soit qui mal y pense, wem es gelingt, den übermächtigen Barock mit seinen eigenen Mitteln zu schlagen.