

ENTSTEHT UND ERLISCHT EINE WELT.«¹

Die Phänomenologie der Beobachtung bei Bill Viola

Hannelore Paflik-Huber

»Betrachtet man ein Videogerät, so fällt es schwer, sich vorzustellen, daß dieses Gerät, dieser Gegenstand, aus der Natur stammt. Die Metalle und Kunststoffe, aus denen sich seine physische Masse zusammensetzt, sind aber irdische Materialien ... Selbst die Elektrizität, durch die das Gerät aktiviert wird, ist ein grundlegendes Element der Natur.«²

Seit nun fast 25 Jahren arbeitet Bill Viola mit dem elektronischen Medium Video. Mit einer Selbstverständlichkeit ohnegleichen hat er immer wieder die neuesten technischen Errungenschaften auf diesem Gebiet für seine Zwecke eingesetzt. Spezielle Kameraobjektive, Nachtkameras, Computerprogramme für Zeitmanipulationen usw. sind feste Bestandteile der Visualisierungstechniken Bill Violas. Aber er ist kein Technikfetischist, sondern sieht Video ausschließlich als ein Instrument an, als eines eben unter vielen, dessen Grenzen zu anderen Medien wie Computer und Film er immer als fließend angesehen hat. »Jetzt macht es keinen Sinn mehr, über getrennte Kunstgeschichten zu sprechen: über die Geschichte der Malerei, die Geschichte des Films, die Geschichte des Videos. Jetzt geht es um die Geschichte und Entwicklung der Bilder überhaupt.«³

Trotzdem wäre es falsch, die Videotapes und die Videoinstallationen Bill Violas nur als Bilder in einem traditionellen Sinne von Bild beschreiben zu wollen. Denn er räumt dem auditiven Element in seinen Arbeiten einen mindestens gleichbedeutenden Platz neben den visuellen Elementen ein. Alle Sinne menschlicher Erfahrung will er in seinen komplexen Bild-Ton-Raum-Installationen durch synästhetische Kompartimente wie Klang, Licht und Bewegung aktivieren.

Mit seinen individuellen Methoden der Kameraführung und Bildmanipulation entstehen noch »nie gesehene Bilder«.⁴ Seine Arbeiten lassen sich denn auch eher mit dem Begriff der Erlebniswelt oder des Erfahrungsraumes umschreiben.

Im Eingangszitat finden wir ein wesentliches Prinzip, dem Bill Viola in seiner strukturellen Vorgehensweise folgt. Die technischen Materialien lassen sich

direkt mit der inhaltlichen Seite verknüpfen. Bill Violas Ziel ist es, daß wir als Betrachter die aus seinen Arbeiten gewonnenen Erkenntnisse zu allem anderen in Bezug setzen. Nichts kann seiner Meinung nach isoliert, ohne größeren Zusammenhang, betrachtet oder analysiert werden. Materiell gesehen, findet sich in unserem Körper kein Element, das sich nicht auch in anderer Zusammensetzung in anderen materiellen Körpern, ja sogar im Kosmos finden ließe. Es ist ein – ganz allgemein gesprochen – pragmatisches Denken, das dieser Prämisse zugrundeliegt. Es läßt auf ein offenes System schließen, das jedem Betrachter eine Zugangsmöglichkeit eröffnet.

Bill Violas Interessen und Kenntnisse lassen sich nicht auf eine spezifisch akademische, geistesgeschichtliche Tradition reduzieren. Während seines Studiums Anfang der siebziger Jahre an der Universität von Syracuse im Staate New York besuchte er Vorlesungen in den Fächern Östliche Philosophie, Wahrnehmungstheorie, Physik, Elektronik, Religion und Mystik. Er belegte neben dem Kunststudium auch Kurse für Neue Musik. Er ist in Länder wie Italien, Tunesien, Japan gereist. Er hat sich intensiv mit italienischer Kunst, mit Landschaften wie der Wüste und mit dem Zen-Buddhismus auseinandergesetzt. In seinen zahlreichen Interviews gibt er sich als Kenner der unterschiedlichsten ethnologischen, mythologischen und mystischen Literatur zu erkennen.⁵ Dabei fragt er nicht nach den kulturellen Bedingungen der jeweiligen geistesgeschichtlichen Modelle, sondern nach den universellen Grundlagen menschlicher Existenz. Für den Rezipienten des Werkes Violas bedeutet dies aber auch, daß wir durch die Betrachtung seiner Arbeiten auf viele zentrale Fragestellungen stoßen, die unser Leben durchziehen. Wie nehmen wir Dinge wahr? Wie läßt sich der Mensch auf die Natur beziehen? Wie läßt sich unser Dasein mit all seinen Bewußtseinsebenen visualisieren? Wie kann man Zeit analog zum Gedächtnis unserer Erinnerung bildlich manifestieren?

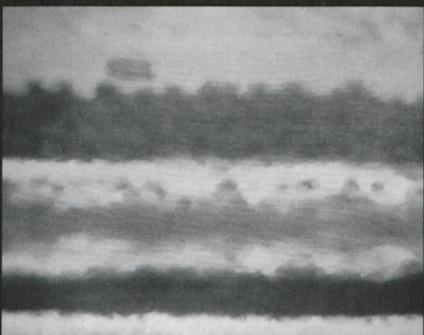
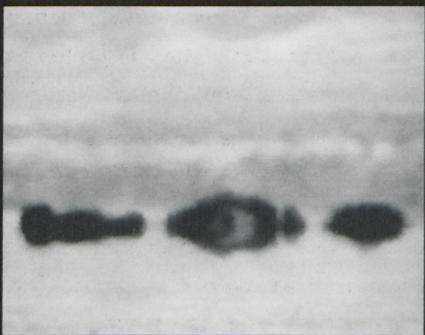
Was zeigen uns nun seine Videoaufnahmen, sei es in den Tapes oder in den Installationen? Das Ausgangsmaterial sind realistische Filmsequenzen: Landschaften, Nachtlandschaften, Aufnahmen der Wüste, Unterwasseraufnahmen, Tieraufnahmen, Geburtsszenen, Schlafende etc. In den früheren Aufnahmen ist der Protagonist meist der Künstler selbst. Bill Viola verändert sein Rohmaterial. Er unterzieht seine realistischen Aufnahmen verschiedenen technischen Veränderungen durch Zeitraffer, Zeitlupe, Unschärfe, mikroskopische und makroskopische Vergrößerungen und Verlängerungen usw. Er arbeitet mit einer extremen

Kameraführung, mit Distanzwechsel und Schnitttechnik. Die Absicht, die dahinter steht, ist die der Verfremdung: etwas nicht so erscheinen zu lassen, wie es aussieht, sondern das Allzuvertraute fremd wirken zu lassen: »so wie es im Hirn existiert, im Unterbewußtsein, im Bereich der Psyche mit all ihren Träumen, Emotionen, Imaginationen, Phantasien, Erinnerungen und dergleichen«.⁶

1977 präsentierte Bill Viola seine Installation »He Weeps for You« von 1976 (Seite 24) im Kitchen Center in New York und auf der documenta 6 in Kassel. An der Decke eines Raumes ist ein Kupferrohr angebracht, an dessen Ende ein Wasserhahn montiert ist. Sehr langsam und in regelmäßigen Abständen bildet sich hier ein Wassertropfen, der, wenn er eine bestimmte Größe erreicht hat, auf eine Trommel fällt. Die Trommel ist mit einem Kontaktmikrofon versehen, das den Ton des Tropfens verstärkt, so daß ein laut hallendes, dumpfes Aufprallgeräusch hörbar wird. Im ansonsten abgedunkelten Raum ist jeweils ein Spotlight auf den Wassertropfen, die Trommel und den Betrachter gerichtet. Eine Videokamera mit einem Spezialobjektiv für Nahaufnahmen ist auf den Tropfen scharf eingestellt und projiziert die Aufnahme simultan auf die Stirnwand des Raumes. Vom Betrachterstandpunkt aus gesehen, der sich vor der Kupferrohrkonstruktion befindet, ist beides zeitgleich wahrnehmbar: die reale Szene des entstehenden Wassertropfens und seine Projektion, das Bild. Man selbst spiegelt sich, bedingt durch die Oberflächenwölbung auf dem Kopf stehend im Wassertropfen. Dieser Effekt ist aber nur durch die Spezialoptik der Aufnahmekamera und der stark vergrößerten Projektion wahrnehmbar. Im Bild läßt sich also begreifen, wie sich der Tropfen langsam in die Länge zieht, sich unser eigenes Abbild langsam verzerrt, bevor es aus dem Projektionsfeld verschwindet. Der Blick wird nun zur Trommel geleitet, auf die der Tropfen mit übernatürlich lautem Geräusch auftrifft. Erst der technische Apparat ermöglicht uns Erfahrungen, die in der Realität, das heißt am winzigen Wassertropfen selbst, kaum wahrnehmbar sind.

Bill Viola hat das Closed-Circuit-Verfahren für diese Installation gewählt. Dieses geschlossene Prinzip ist nur mit den Mitteln der Videotechnik möglich. Durch die direkte Kombination von Videokamera mit dem Videoprojektor ist eine zeitgleiche Wiedergabe des aufgenommenen Bildes gegeben. Closed-Circuit stellt denn auch den Betrachter in den Kreislauf von Aufnahme und Projektion, integriert ihn als einen Bestandteil des Kunstwerkes, dessen Deutung von seiner Anwesenheit abhängt.

He weeps
for you



Chott el-Djerid (A Portrait in Light and Heat), 1979

In diesem Sinne arbeitet Bill Viola hier mit dem Überraschungseffekt beim Betrachter. Die dazu notwendige Aktivität des Betrachters benennt Bill Viola denn auch knapp und logisch: »Je näher man an die Videokamera und an den Wassertropfen herangeht, um so größer und deutlicher wird sein Bild im Tropfen. Darüber hinaus sind viele Interpretationen möglich.«⁷ Damit übergibt er die Verantwortung an uns, selbständig in einen Diskurs mit den hier dargelegten Sachverhalten zu treten.

Die extreme optische Vergrößerung hat ihre akustische Entsprechung in der elektroakustischen Verstärkung des Trommelgeräusches. Dadurch entsteht eine Interaktion zwischen den beiden Wahrnehmungsebenen von Sehen und Hören. Alle Elemente dieser Closed-Circuit-Installation sind in ein System eingebunden, dessen Bedingungen und Notwendigkeiten Bill Viola offen darlegt, so daß sie jederzeit nachvollziehbar sind. Die Speziallinse ermöglicht die Wahrnehmung der eigenen Person, das Licht bedingt deren Sichtbarkeit. Der Querschnitt des Kupferrohres und die Ventilstellung am Wasserhahn sind die entscheidenden Koordinaten für den Rhythmus der Tropfenbildung.

In der Gedichtsammlung Masnavi des persischen Dichters Jahal al-Din Rumi (1207–1273) findet sich eine Gedichtzeile, die Bill Viola 1976 in seinem Notizbuch dieser Installation beifügte. »In jedem Augenblick entsteht und erlischt eine Welt. Und wisse, daß für dich jeder Augenblick Tod und Wiedergeburt bedeuten kann.«⁸ Bill Viola verweist damit auf einen der Arbeit immanenten Aspekt, nämlich den der zirkulären Zeit. Abstrakte Statistiken geben an, wieviele Menschen auf dieser Welt in jeder Minute sterben und gleichzeitig geboren werden. Sachlich will man damit anscheinend auf das Naturgesetz des relativen Gleichgewichtes verweisen. Bill Violas künstlerische Position zum zyklischen Zeitbewußtsein ist dagegen direkt anschaulich, subjektiv durch die Einbeziehung der eigenen Person, und vor allem positiv gekoppelt durch die Kürze der Zeitspanne. Ich selbst sehe mich immer wieder in kurzen Abständen neu entstehen. Ich sehe mich sterben und werde im nächsten Augenblick wieder neu geboren. Es ist immer wieder ein Neuanfang. Denn es ist ja auch immer wieder ein neuer Tropfen. Dieser stetige Neuanfang, dessen monotone Wiederholung durch das pulsierende Geräusch unterstützt wird, hat einen sedierenden Effekt. So fällt es denn auch leichter, dem zirkulären Zeitbewußtsein den Vortritt vor dem linearen Zeitbewußtsein zu geben.

Unser Gesellschaftsmodell und sein digital bestimmter Alltag basieren auf

einer strikten linearen Zeitauffassung. Dagegen hat man im Kulturbereich Persiens, dem Rumi angehört, das Denken in Kreisläufen beibehalten. Die Zeit manifestierte sich bei den Persern in einer ständigen Erneuerung, die – und das ist bezeichnend – eben nur durch zyklische Bewegungen möglich ist.⁹ Nach einem längeren Aufenthalt in der Installation kommen wir zu der Erkenntnis, daß es nicht notwendig und auch nicht möglich ist, einen endgültigen unabdingbaren Zustand anzustreben. Wissen ist an Erfahrung gekoppelt.

In den frühen Arbeiten Violas findet man zahlreiche Charakteristika, denen man immer wieder im Werk des Künstlers begegnet. Die Wahl der technischen Mittel bleibt überschaubar begrenzt und in ihrer medialen Funktion einsehbar. Abgedunkelte Räume führen den Blick direkt auf die wesentlichen Elemente. Nichts lenkt unnötig ab, damit eine Konzentration auf die eigenen Wahrnehmungsprozesse möglich ist. Die Raumgeräusche sind ausgeschaltet, die Videokamera nicht mit einem Mikrophon versehen. Außer den Eigengeräuschen ist nur ein Geräusch wahrnehmbar.

Bill Viola isoliert einen relativ kurzen und einfachen Prozeß aus dem Gesamtzusammenhang mit der Absicht, daß wir dieses einfache und bescheidene Phänomen mit möglichst vielen anderen in Verbindung bringen können. Schnell gelangt man zu den großen Fragestellungen unseres menschlichen Daseins: dem Sinn des Lebens und der ewigen Wiederkehr von Geburt und Tod.

biographisches: Im Sommer 1973 lernt Bill Viola den experimentellen Komponisten David Tudor kennen, der mit John Cage, Merce Cunningham, Nam June Paik und anderen zusammengearbeitet hat. Mit fünf Musikern gründet er im gleichen Jahr die Gruppe »Composers Inside Electronics«. Mit dem Studium der Neuen Musik gewinnen für ihn das Geräusch, der einzelne Ton als Gestaltungsmittel an Bedeutung. Die Akustik ist für Viola von Anfang an ein wesentlicher Bestandteil seiner Arbeiten. Er weiß, wie man mit Geräuschen die Wahrnehmung strukturieren und beeinflussen kann: »Die Lehre von der Akustik befaßt sich mit der Untersuchung des Schalls im Raum. Die architektonischen Gegebenheiten fallen hierbei stark ins Gewicht; wenn man die Akustik auch einfach nur als Untersuchung des Verhaltens von Schallwellen beschreiben kann, so manifestiert sich der Schall doch auf höchst komplexe, interessante Weise, wenn er von Festkörpern reflektiert wird, insbesondere in vom Menschen geschaffenen Innenräumen.«¹⁰ Während seines Aufenthaltes in Florenz von 1974 bis 1976¹¹ verbrachte er sehr viel Zeit in Renaissancekirchen, um dort die Akustik zu studieren. »Ich

war beeindruckt, daß der Widerhall der riesigen steinernen Hallen mittelalterlicher Kathedralen ungeachtet des religiösen Glaubens eine unabwendbare Wirkung auf den inneren Zustand des Betrachters hat.«¹² Mit dieser Feststellung wird deutlich, daß Bill Viola Phänomene, welcher Art auch immer, von ihren vordergründigen Verbindungen isolieren kann, um sie präzise zu analysieren und dann in andere Sinnzusammenhänge einzubinden. Diese Erkenntnisse lassen sich aber nicht leicht gewinnen. Hierzu gehört die außergewöhnliche Fähigkeit, überflüssige Reize ausschalten zu können, um für neue Verknüpfungen aufnahmefähig zu werden. Mit der Suche nach dem Extremen und Außergewöhnlichen, dem nicht Alltäglichen läßt sich Bill Violas Arbeitsweise charakterisieren.

So ist es denn auch ein Ort, der selbst nur minimale visuelle Informationen besitzt, den der Künstler für sein 28-minütiges Tape »Chott el-Djerid (A Portrait in Light and Heat)«, von 1979 wählt (Seite 28). Das Chott el-Djerid ist ein großer Salzsee in Tunesien. Chott bedeutet Salzsee und el-Djerid bezeichnet eine für diese Region typische Palmenart. Eingeleitet wird dieses Tape jedoch durch 13 Sequenzen von Schneelandschaften in Illinois und Saskatchewan. Diesen weiß-grauen Aufnahmen folgen die Farbaufnahmen der Wüste. Dem gesamten Tape liegt ein dualistisches Prinzip zugrunde: kalt-heiß; Schnee-Sand; Erde-Himmel; Schwarzweiß-Farbe. Dreh- und Angelpunkt ist die Horizontallinie. Zuerst zeigt Viola einen Schneesturm in Champagne Urbana, Illinois, dann Windstürme in den Prärien von Saskatchewan. Zusammen mit der Wüste in Tunesien sind alle drei Landschaftsformationen dadurch gekennzeichnet, daß sie keine räumliche Perspektive andeuten. Räumlichkeit muß folglich mit anderen Mitteln inszeniert werden, und das heißt mit Bewegung. Wieder setzt Viola spezielle Linsen ein, hier besonders große Teleobjektive. Bei den Schneeszenen zoomt die Kamera auf den Schnee. Als weiterer Bewegungsparameter dient eine wandernde Person. Es ist die gleiche Person, die später auch in der Wüste zu sehen ist. In Erwartung des späteren Klimas arbeitet der Künstler hier mit einem Trick. Vor die Kameralinse hält er eine Butanlampe, welche die Figur in Schnee und Kälte mit Hitzeflimmern umgibt. In der Wüstenlandschaft sieht Viola mehr die Traumlandschaft. Die intensive Sonneneinstrahlung, die aufsteigenden Hitze- und Sandwellen erzeugen Luftspiegelungen von Landschaftsformen, die wir so nicht sehen können. Diese Täuschungen beschreibt Bill Viola folgendermaßen: »Die intensive Hitze der Wüste manipuliert, bricht und verzerrt hier die Lichtstrahlen in einer Weise, daß man tatsächlich Dinge sieht, die nicht vorhan-

Chott-el
D.

den sind. Bäume und Sanddünen schweben über dem Boden, Konturen von Gebirgen und Gebäuden verschwimmen und vibrieren, Farben und Formen verschmelzen in flimmerndem Tanz.«¹³ Die Luftspiegelungen sind nur Anlaß, um in einen Diskurs einzusteigen, der nach den Grenzen von Realität und Traum, nach äußeren und inneren Bildern fragt. Das Entscheidende bei Bill Viola ist, auf welche Weise und mit welchen Bildmanipulationen sich die Wahrnehmung von Realität beeinflussen läßt. Wie kann etwas auf andere Weise betrachtet werden, »etwas außerhalb des Gewohnten, eine Umwandlung physischer Vorgänge in seelische Empfindungen, die an der Grenze zwischen dem Realen und dem Schein existieren.«¹⁴ Welchen distanzierten Standpunkt müssen wir einnehmen, welche elementaren, visuellen Informationen müssen fehlen? Inwieweit muß die Realität manipuliert werden, damit der Flash vom Realen zum Fiktiven, der Schritt vom reinen Sehen zum inneren Wahrnehmen erfolgt? Wir staunen angesichts solcher außergewöhnlicher Bilder, von denen wir nicht wissen, inwieweit wir ihnen vertrauen können. Wir sind fasziniert von den schönen Visionen, die durch Hitze und Licht entstehen. Durch die Farbveränderungen und Farbschlieren, durch die extremen Lichtverhältnisse entstehen eindringliche Bilder, die eine fast unerträgliche Schönheit erreichen.¹⁵

Sehr viel konzeptueller erarbeitet Bill Viola im folgenden Tape ein bildlich kaum darstellbares Thema, nämlich die Frage nach der Selbsterkenntnis durch das Bewußtsein eines anderen. »I Do Not Know What It Is I Am Like« von 1986 (Seite 34) hat eine Länge von 89 Minuten. Der Titel ist dem Rig-Veda entnommen.¹⁶ Das Tape selbst ist in 5 Teile gegliedert: 1. Il corpo scuro (The Dark Body); 2. The Language of the Birds; 3. The Night of Sense; 4. Stunned by the Drum und 5. The Living Flame. Wieder hat er mit Teleobjektiven gearbeitet und nachträglich die Bilder im Slow-Motion-Verfahren und mit Zeitraffersequenzen bearbeitet. Für Bill Viola entspricht jede Sektion einem anderen Bewußtseinszustand. Er beschreibt die Arbeit selbst als: »persönliche Erforschung des inneren Bewußtseinszustands sowie die Verbindungen zum animalischen Bewußtsein, das wir alle in uns haben.«¹⁷ Das Videoband weist radikale Brüche auf, wechselt aus langen Einstellungen von Büffelherden zu schnell geschnittenen Szenen. Mal erblickt die Kamera in Nahaufnahme den starren Blick einer Ohreule, mal sieht man einen Fisch durch Täler und Gebirge fliegen, über einem See kreisend, an einem Helikopter befestigt, bevor er auf dem Boden abgesetzt und dort von Vögeln und Insekten aufgefressen wird. Ein deutscher Schäferhund springt laut

kläffend auf die Kamera zu. Andere Aufnahmen zeigen, wie Männer während eines Feuerkultes auf den Fidji-Inseln sich lange Nadeln durch Wangen und Zunge bohren und wie sie über glühende Kohle schreiten. Im dritten Teil ist dann der Künstler selbst an seinem Schreibtisch, vertieft in seine Notizen, zu sehen. Auf einem winzigen Monitor läuft zeitgleich das gleiche Tape ab. Einige Einstellungen, wie beispielsweise eine Schnecke in einem Boot, erinnern an gemalte Stilleben. Ein Küken schlüpft aus einem Ei. Der Rüssel eines Elefanten greift sich des Nachts die Teetasse des Künstlers. Das Bildrepertoire ist sehr unterschiedlich. Es läßt sich keiner kohärenten, narrativen Struktur unterordnen. Bill Viola geht es um die Vermischung einzelner Bildebenen zu einem Assoziationsfeld, das sich jeder selbst analog zum Titel zurechtlegen kann.

Der Text im Rig-Veda beschreibt eine Prozession durch Geburt, Bewußtsein, ursprüngliche Existenzen, Intuitionen, Wissen, Rationalität und Glauben. Eine subjektive Reise läuft ab, um sich in der Spiegelung der Augen der Eule zu verlieren. Es ist eine metaphysische Reise von rationalen und intuitiven Gedanken. Es ist eine Untersuchung zu Subjekt und Objekt. Es sind Beschreibungen und Paraphrasen zum Vorgang des Beobachtens und Beobachtet-Werdens.¹⁸ Die zahlreichen Bilder des Videotapes und die zahlreichen Verweise, die Viola durch sie gibt, verdeutlichen, daß er immer neue Fragen über sein Selbst findet: »Die Frage ist der Funke, sie ist jene Herausforderung, die uns veranlaßt, Dinge zu suchen und zu entdecken, also zu lernen.«¹⁹ So bleibt denn auch unbeantwortet, was man als Betrachter auf der Reise durch die verschiedenen seelischen Zustände entdecken kann. Er vertraut ganz auf die Bilder: »Als Tor zur Seele ist die Pupille des Auges bei einer Suche nach der Erkenntnis des Selbst seit langem ein mächtiges Symbolbild und ein physisches Objekt von großer Beschwörungskraft. Die Farbe der Pupillen ist schwarz. Es ist dieses Schwarz, auf dem wir unser Selbst-Bildnis sehen, wenn wir versuchen, aus nächster Nähe uns selbst oder jemand anderem ins Auge zu schauen ... wobei uns die Größe unseres eigenen Bildes an einer freien Sicht auf das, was darin ist, hindert.«²⁰

Die Prägnanz von Aufnahmen einer Geburt und denjenigen einer sterbenden Frau geben keinerlei Anlaß, diese Bilder mit technischen Mitteln zu manipulieren. Aufnahmen der beiden zeitlichen Eckpunkte menschlichen Daseins bilden das filmische Material für die Arbeit »Heaven and Earth«, von 1992.²¹ (Seite 42)

Zwei nackte Kathodenröhren von Schwarzweiß-Videomonitoren sind auf



I Do Not Know What It Is I Am Like, 1986

Augenhöhe derart horizontal installiert und einander zugewandt, daß sich zwischen beiden ein Raum von wenigen Zentimetern ergibt. Beide Röhren sind an einer schmalen Holzkonstruktion, die von der Decke bis zum Fußboden reicht, befestigt. Die Kabel, die von den Röhren abgehen, sind jeweils mit einem Plexiglasrohr geschützt, bleiben aber sichtbar. Auf dem oberen Monitor ist die Nahaufnahme einer im Sterben liegenden Frau zu sehen, auf dem unteren die Aufnahme eines neugeborenen, wenige Tage alten Kindes. Der Arbeit ist kein Ton unterlegt. Der Betrachter sieht in normaler Position nur den unteren Monitor, in dem sich aber auch die Aufnahmen des oberen Monitors spiegeln. Verschiedene Zeitbegriffe lassen sich in dieser Arbeit festmachen. Die negativ besetzte Begriffs-Dualität Himmel-Hölle²² ist hier umgewandelt in Himmel und Erde, in eine Polarität von Diesseits und Jenseits. Intendiert ist auch eine positive Auseinandersetzung mit der Todesthematik, die im Titel die Hoffnung auf ein Leben nach dem Tode enthält. Intendiert ist die zeitliche Weiterführung in eine Unendlichkeit. Eine formale Entsprechung zur Unendlichkeit ist die Befestigungskonstruktion der Monitore, die vom Boden bis zur Decke reicht.

Die zyklische Zeitspanne umfaßt unsere Erlebnis-Zeit, die Zeit zwischen Geburt und Tod. In Violas Sprache haben wir diese Zeitspanne aber auch immer auf einen anderen Zusammenhang, auf eine größere Zeitspanne, auf die kosmische Zeit zu beziehen. So ist der Abstand zwischen den beiden Monitoren knapp bemessen. Er ist klein im Verhältnis zur Gesamthöhe der Konstruktion, die durch die schmalen Holzsockel eine größere Ausdehnung assoziiert. Unser Dasein auf Erden umfaßt so eine vernichtend geringe Zeitspanne im Vergleich zum Alter der Erde. Wir schauen auf das Neugeborene und sehen die Spiegelung des Todes. Die Erkenntnis dabei ist, daß in der Geburt der Tod bereits enthalten ist. »Bleiben ist ein tödliches Geschäft«, hat Paul Celan einmal geschrieben. Bill Viola nennt dies die großen Fragen des Lebens. Aber es gibt nach seiner Auffassung »keine Antwort auf Geburt und Tod. Bei diesen Phänomenen geht es darum, daß sie erfahren werden.«²³

So wie wir bei verstorbenen Personen oft nur ihr Geburtsjahr und ihr Todesjahr benennen können, so erfahren wir auch hier nichts von der real gelebten Zeit, obwohl doch formal, bezogen auf die Technik, alles offengelegt ist. Es ist selten, daß Bill Viola die »technischen Funktionen« nicht versteckt. Ist es deshalb als ein Verweis auf die Verletzbarkeit und Schutzlosigkeit zu verstehen, denen beide Personen in ihrem Zustand ausgeliefert sind? Oder soll es den

Tabubruch, den Bilder dieser Art in unserer Gesellschaft auslösen, mindern, indem auch das System der Technik visualisiert wird? Den Schutz, den Viola dem technischen System zugesteht, braucht auch das Neugeborene und die sterbende Frau.

Ebenso leicht verletzbar und schutzbedürftig ist der Schlaf, der Bruder des Todes. Bill Viola projiziert in der Arbeit »Treshold« von 1992 (Seite 46) drei Schlafende in einem dunklen Raum, isoliert von der Außenwelt, die durch die aktuellen Nachrichten symbolisiert wird. Ein elektronisches Leuchtschriftband ist in Augenhöhe auf die Außenwand des Raumes montiert. Es strahlt immer die neuesten dpa-Nachrichten aus. Durch eine schmale Türöffnung, die die Nachrichten in zwei Teile trennt, gelangt man in einen abgedunkelten Raum. An den drei Seitenwänden sind wandfüllend drei schlafende Personen zu sehen. Die Projektionen sind schwarzweiß und leicht unscharf, mit den Originalgeräuschen von leisem, regelmäßigem Atmen unterlegt. Ungestört jeglicher Einflüsse, ungestört vom täglichen Geschehen, finden die drei Personen ihren Schlaf.²⁴ Bill Viola zeigt nur einen kurzen Teil der nächtlichen Schlafphase, die des Tiefschlafes, der sogenannten Non-Rem Phase (Non-rapid-eye-movement-Phase), in der wir nur wenige Träume haben. Werden wir außen optisch mit Informationen bombardiert, so geben uns die Schlafenden im Innenraum keinerlei Informationen zur Person, über ihren Gemütszustand. Es bleibt alles unserer Interpretation überlassen. In unserem Gedächtnis ist der Schlaf nicht als Zeitspanne gespeichert. Es läßt sich, zeitlich gemessen, nur ein Wachzustand an den anderen als Lebenszeit reihen. Die physiologische Funktion des Schlafes liegt darin, dem Körper Erholungspausen zu geben, die Möglichkeit für die Regeneration zu schaffen. Für die gelebte Zeit sind die Schlafphasen Blackouts. Die bildliche Darstellung von Schlaf hat eine eher beruhigende Wirkung auf den Betrachter, nachdem die tagtäglichen Nachrichten, zumal sie aktuell und neu für uns sind, den gegenteiligen Effekt haben.²⁵ Hat Bill Viola in früheren Arbeiten die Bilder mit technischen Mitteln derart verändert, daß sie für uns die Möglichkeit eröffnen, andere Bewußtseinszustände zu simulieren, so reduziert er in diesen beiden Arbeiten von 1992 das bildliche Angebot auf die realistischen Sequenzen. Er vertraut auf die intensive Wirkung des Video-Materials und auf die Art und Weise seiner gewählten Präsentationsform. Die Schlafenden sind überlebensgroß projiziert. Wie der Titel suggeriert, müssen wir eine Schwelle überschreiten, um den jeweils anderen Zustand wahrzunehmen. Gemeint ist dabei die Schwelle, die wir

in beide Richtungen zu überwinden haben. Der Begriff der Schwelle impliziert größeren körperlichen Einsatz als zum Beispiel der des Übergangs. »Passage« ist der Titel einer Videoinstallation von 1987, und mit »The Passing« hat Bill Viola ein Videotape von 1991 umschrieben.²⁶ Ein Übergang assoziiert eine kontinuierliche Bewegung, eine Schwelle zeigt eine Grenze an, die überwunden werden muß, um von einem Bereich in den anderen zu gelangen.

Buried secrets Für die Biennale in Venedig hat Bill Viola 1995 den amerikanischen Pavillon mit fünf Installationen bestückt, die den übergreifenden Titel »Buried Secrets« tragen. Am linken Seiteneingang beginnt der vorgegebene Rundgang durch die eigens für Viola umgebauten Räume. »Buried Secrets« besteht aus vier Video-Klang-Installationen und einer reinen Klang-Installation. Marilyn Zeitlin, die Kuratorin des amerikanischen Pavillons, bezeichnet die Arbeiten als fünf eigenständige Werke. »Alle zusammen« schreibt sie in der Pressemitteilung zur Biennale »bilden sie eine Reise oder einen Weg, sowohl physisch wie konzeptuell, durch thematische Verknüpfungen wie Licht/Dunkelheit, Innen/Außen, Vergangenheit/Gegenwart und Materialität/Immaterialität.«²⁷ Zwei Arbeiten aus diesem Zyklus sollen eingehender besprochen werden, nämlich »Interval« (Seite 50) und »The Greeting« (Seite 54) beide aus dem Jahre 1995.²⁸

Zur Ersteren: Ein quadratischer Raum ist von zwei Seiten zugänglich. Auf den gegenüberliegenden Wänden des Raumes erscheinen wandgroße Projektionen derart, daß zu keiner Zeit beide Bilder simultan zu sehen sind. Auf der einen Seite sehen wir einen nackten Mann in einem öffentlichen gekachelten Duschaum. Langsam reinigt er sich, nicht wie vermutet unter einer der Duschen, sondern in einem ritualen Akt mit einem großen weißen Waschlappen, den er zwischendurch immer wieder in einem Metalleimer befeuchtet. Die gegenüberliegende Projektion zeigt dagegen in schneller Schnittfolge Bilder von Feuer, Wasser, Nahaufnahmen des menschlichen Körpers. Hier hören wir verzerrte Geräusche von Wasser und Feuer. Dem Wascheremoniell sind die Realgeräusche unterlegt. Die Abfolge der Bilder ist computergesteuert, der Wechsel geschieht nach dem Gesetz einer exponentiellen Kurve. Zu Beginn ist jede Sequenz eine Minute lang zu sehen, bis am Schluß die Dauer einer Sequenz 1/30 Sekunde beträgt. Der ruhigen, kontemplativen Waschszenen wird, bedingt durch die Schnittfolge, eine sich ins Unerträgliche steigernde Hektik unterlegt, bis sich beide Projektionsflächen gegenseitig bombardieren. Danach brechen beide Projektionen für kurze Zeit abrupt ab. Die deutsche Übersetzung des Titels aus dem

Englischen ist doppeldeutig, meint sowohl Zwischenraum als auch Zeitabstand. Im Raum zwischen den beiden Projektionsflächen muß sich der Betrachter nach einer gewissen Zeit für eine Seite entscheiden. Der Blickwechsel von den ruhigen zu den chaotischen Bildern kann nicht mehr dem stroboskopartigen Flackern folgen. Die meditativen Bilder des sich waschenden Mannes und die gewalthaften Bilder des Chaos lesen sich in dieser Anordnung wie zwei Seiten einer Medaille. Das Medium Video ermöglicht beides scheinbar gleichzeitig: ein durch schnelle Schnittfolge scheinbar simultan ablaufendes Szenarium. Wir im Zwischenraum erhalten lediglich ein vages Gefühl für beide Zustände. Zum Schluß kulminieren sie denn auch, so daß es einen kurzen Moment gibt, in dem man glaubt, daß die Bilder simultan erscheinen. Welchem Zustand wird der Vorzug gegeben? Bedingt ein Zustand den anderen? Reinigt sich der Mann von Ablagerungen auf seiner Haut, die durch die Gewalt der Welt erzeugt werden? Ist es notwendig, daß man sich von den aggressiven Einflüssen der Außenwelt reinigen muß? Beide Seiten üben auf ihre Weise eine eigene Faszination aus. Eine Denkweise in Dichotomien wäre hier zu einfach. Es kann nicht darum gehen, sich zu entscheiden, sondern im räumlichen und zeitlichen Zwischenraum, dem »Intervall«, zu verweilen, in dem sich Erkenntnisse daraus gewinnen lassen, daß Ebenen überlagert werden, sich in unserer Wahrnehmung zu einem Gefüge formieren.

Gerühmt Die Video-Installation »The Greeting« von 1995 bildet den Abschluß des begehbaren Gesamtkunstwerkes »Buried Secrets«. Mit einer Hochgeschwindigkeitskamera, die 300 Bilder pro Sekunde erstellt, hat Bill Viola 45 Sekunden einer Begrüßungsszene dreier weiblicher Personen aufgenommen. Die »elaborierte filmische Choreographie«²⁹, die wir zu sehen bekommen, dauert dann 10 Minuten. Gezeigt wird die Aufnahme in einem abgedunkelten Raum als hochformatige Farbprojektion, umrandet mit einem schwarzen Rahmen. Das begleitende schleifende Geräusch ist der Originalton, der bedingt durch die Verlangsamung, ebenfalls eine extrem gedehnte und dumpfe Klangstruktur erhält. Als Vorlage für die Farb- und Formkomposition hat Viola das Ölgemälde »Heimsuchung« des Florentiner Künstlers Jacopo Carrucci da Pontormo (1494–1557) gewählt. Pontormos Figurenkomposition besteht aus vier Frauen, die in weite, aufgebauschte Gewänder gekleidet sind.³⁰ Im Vordergrund trifft die junge Maria auf die ältere Elisabeth. Zwei Zeuginnen sind statuarisch in die zweite Ebene gesetzt. Ihre Blicke sind ins Leere gerichtet. Sie nehmen keine Notiz von der Umarmungs-

szene, die sich direkt vor ihnen abspielt. Bill Viola versetzt die Szene in den Hinterhof eines Gewerbegebietes. In der Eingangsszene sehen wir zwei Frauen mit weiten, knöchellangen Gewändern in ein Gespräch vertieft. Eine dritte Frau, schwanger und in ein rotes Gewand gekleidet, betritt von links kommend das Proszenium. In diesem Moment weht ein leichter Wind, läßt die Gewänder aufwallen, und das Licht verändert sich. Die ältere Frau bricht die Unterhaltung ab, umarmt die Hinzukommende und flüstert dieser etwas ins linke Ohr. Die blonde, in blau gekleidete Frau gibt zu erkennen, daß sie die Schwangere nicht kennt. Dann werden die beiden Frauen einander vorgestellt. Die projizierten Figuren sind überlebensgroß, die gewählten Farben der Kleider leuchten intensiv und die Aufnahme besticht durch eine makellose Bildschärfe. Architektur und Gewänder sind bewußt zeitlos gehalten.

Subtil wird durch die extreme Verlangsamung der Szene auf jede kleinste Veränderung einer Geste, eines Blickes, einer einzelnen Körperhaltung, einer Gewandfalte hingewiesen. Bill Viola gibt dem Betrachter genügend Zeit, jede der beteiligten Personen in ihrem Rollenverhalten zu analysieren und ihre sozialen Beziehungen zueinander zu studieren. Da der Kommentar fehlt, sind weitergehende Interpretationen der Szene spekulativ. Eindeutig sind nur die gesellschaftlichen Konventionen wie Begrüßung und Vorstellung. Das Zitat von Pontormos Ölgemälde »Heimsuchung« (Seite 59) ist offensichtlich, woraus wir schließen können, daß der Inhalt nicht der wesentliche Punkt ist. Der Titel »Greeting« ist allgemeiner gefaßt. Die Ikonographie der Heimsuchungsszene besagt, daß Maria der Elisabeth ihre Schwangerschaft ankündigt, die im Gemälde nicht zu erkennen ist. Pontormo stellt die Heimsuchungsszene in dem entscheidenden Moment dar, in dem die bedeutende Botschaft übermittelt wird. Die aufgebrauchten Gewänder verweisen nochmals auf den fruchtbaren Moment.

Bei »Greeting« ist die hinzukommende Person eindeutig schwanger. Die Aufmerksamkeit des Betrachters wird hier vielmehr auf einen anderen Aspekt der Fruchtbarkeit gelenkt. In der Malerei spricht man bei der Darstellung von Handlung immer wieder von der »Fruchtbarkeit« des Momentes. Die klassische Lektüre ist Lessings Laokoon. Lessings folgende Ausführungen über den fruchtbaren Moment in der Malerei, 1766 geschrieben, lesen sich wie eine Interpretation von Bill Violas Greeting: »Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick, und der Maler insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspunkt, brauchen,

... so ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblicks nicht fruchtbar genug gewählt werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können. Je mehr wir dazu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben.«³¹

Am Beispiel des Bildes »La Vecchia« von Giorgione hat Gottfried Boehm erläutert, daß der Maler mit Hilfe eines festgehaltenen Momentes auf eine größere Zeitspanne verweist.³² Vergangenheit und Zukunft kulminieren in der Gegenwart eines statischen Bildes. Um dies zu thematisieren, bedurfte es in der Malerei der Symbole, der Attribute und der semantischen Bezüge.

Die folgende Aussage ist die eines Künstlers, der seit 25 Jahren mit dem Medium Video arbeitet, dem das Phänomen Zeit immanent ist. Bill Viola könnte uns mit den ihm gegebenen technischen Mitteln realzeitliche Abläufe präsentieren, die zum Beispiel den gesamten Ablauf der Heimsuchungsgeschichte zeigen würden. Aber damit wäre der fruchtbare Augenblick verloren gegangen. Deshalb wählt auch er nur einen kurzen Moment, 45 Sekunden, um Zeit zu dehnen, um analog Pontormos Bild die Geschichte der Heimsuchung subtil und ästhetisch zu konstruieren.

»Das Aufkommen des bewegten Bildes, die Tatsache, daß die Bilder einen Anschein von Leben erhalten, stellt meiner Ansicht nach eines der bedeutendsten Ereignisse der letzten 150 Jahre dar. Die Einführung der Zeit in die visuelle Kunst wird möglicherweise eine ebensolche Bedeutung gewinnen wie Brunelleschis Erfindung der Perspektive und seine Darstellung des dreidimensionalen Bildraumes.«³³

1. Jahal al-Din Rumi (1207–1273)
2. Bill Viola. In: Heinrich Klotz, Michael Roßnagl (Hrsg.), *Medienkunstpreis 1993*, Stuttgart 1993, S. 13
3. Bill Viola in einem Interview mit Gabriele Riedle. In: *Die Woche*, 8.12.1995
4. So der Titel einer Ausstellung im der Kunsthalle Düsseldorf, 1992/93
5. Siehe u.a.: Interview mit Jörg Zutter. In: *Ungesehene Bilder*, Ausstellungskatalog, Kunsthalle Düsseldorf, 1992, S. 93 ff., und Interview mit Otto Neumaier und Alexander Pühringer. In: *Ausstellungskatalog, Salzburger Kunstverein, 1991/94*, S. 112 ff. In diesen Interviews verweist er kenntnisreich auf die Abhängigkeiten der theologischen und philosophischen Konzepte verschiedenster Kulturbereiche.
6. Bill Viola in einem Interview mit Deirdre Boyle. In: Suzanne Pagé, Anne-Marie Duguet (Hrsg.) *Bill Viola*, Ausstellungskatalog, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1983, S. 12 (dt. Übersetzung des engl. Originalzitats)
7. Bill Viola. In: *documenta 6*, Bd. 2, Kassel 1977, S. 322
8. Bill Viola. In: *Reasons for Knocking at an Empty House*, Writings 1973–1994, London 1995, S. 42 (dt. Übersetzung des engl. Originalzitats)
9. Rudolf Wendorff, *Zeit und Kultur*, Opladen 1980, S. 22–25
10. Bill Viola. In: *The Sound of One Line Scanning*, in: *Sound by Artists*, Toronto 1990, S. 41 (dt. Übersetzung des engl. Originalzitats)
11. Er war dort technischer Direktor beim Videostudio Art/Tapes/22.
12. Bill Viola. In: *Nie gesehene Bilder*, Düsseldorf 1992, S. 94
13. Bill Viola. In: Lori Zippay (Hrsg.), *Artists' Video*, New York 1991, S. 199 (dt. Übersetzung des engl. Originalzitats)
14. Bill Viola. In: Bettina Gruber und Maria Vedder, *Kunst und Video*, Köln 1983, S. 206
15. So Jean-Christophe Ammann, *Bewegung im Kopf. Vom Umgang mit der Kunst*, Regensburg 1993, S. 182
16. Entstanden vermutlich um 1000 v. Chr. Es handelt sich um 1054 in Mandala eingeteilte Lieder im Sanskrit.
17. Bill Viola. In: Zippay, a.a.O., S. 201 (dt. Übersetzung des engl. Originalzitats)
18. Für dieses Videotape hat sich Viola zwei Jahre Vorbereitungszeit genommen. Ein Großteil der Tieraufnahmen sind im San Diego Zoo entstanden. Weitere Aufnahmen stammen aus den kanadischen Rocky Mountains und den Fidji-Inseln.
19. Bill Viola. In: Alexander Pühringer (Hrsg.), *Bill Viola*, Ausstellungskatalog, Salzburger Kunstverein, 1994, S. 123
20. Bill Viola. In: Pühringer, a.a.O., S. 15
21. Die Arbeit ist der 1991 verstorbenen Mutter des Künstlers und dem 9 Monate später geborenen zweiten Sohn des Künstlers, André, gewidmet.
22. Titel einer Video-Installation von 1985 lautet: Heaven and Hell.
23. Bill Viola. In: Pühringer, a.a.O., S. 120
24. Die drei Schlafenden finden sich auch bei der Arbeit »The Sleepers« von 1992, die ebenfalls in dieser Ausstellung präsentiert wurde.
25. Verwiesen sei hier auf den Film »Sleep«, 1963–64 von Andy Warhol. Darin sieht man einen Mann 6 Stunden lang schlafen.
26. Siehe Rolf Lauter, *The Passing: Die Erinnerung der Gegenwart oder Schmerz und Schönheit des Daseins*. In: *Ungesehene Bilder*, a.a.O., S. 57 ff.
27. Marilyn Zeitlin, Pressemitteilung. Bill Viola – Buried Secrets. 46th Venice Biennale. The United States Pavilion, Venedig 1995, o.S.
28. Alle Arbeiten wurden 1995/96 in der gleichen räumlichen Abfolge auch in der Kestner-Gesellschaft in Hannover präsentiert.
29. Bill Viola. In: *Buried Secrets. Vergrabene Geheimnisse*, Ausstellungskatalog Kestner-Gesellschaft, Hannover 1995, S. 46
30. Das Bild, in Öl auf Holz gemalt, ist 1528–29 entstanden, 202 x 156 cm groß und hängt in der Pfarrkirche San Michele in Carmignano.
31. Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Stuttgart 1964, S. 22–23
32. Gottfried Boehm, *Bild und Zeit*. In: Hannelore Paflik (Hrsg.), *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*, Weinheim 1987, S. 18
33. Bill Viola. In: *Nie gesehene Bilder*, a.a.O., S. 99