

## Heaven and Earth 1992

Die Anordnung gibt sich einfach, die Botschaft erscheint klar. Vom Boden und der Decke eines kleinen nischenartigen Raumes aus streben zwei hölzerne Viereckprismen aufeinander zu. Der untere Schafftteil des imaginären Pfeilers trägt eine nach oben gewandte Schwarzweiß-Bildröhre, vom oberen Schafftteil hängt ein nach unten gerichtetes Pendant, so daß sich auf Augenhöhe eine Face-à-face-Konstellation der Monitore ergibt. Daß die Röhren nackt sind, wird durch die technisch unentbehrliche Stützkonstruktion aus Draht eher betont als verschleiert. Was sie zeigen, läßt sich, weil sie kaum eine Spanne weit voneinander entfernt sind, nur aus ungünstigen Betrachtungswinkeln und daher fragmentarisch wahrnehmen. Oben läuft das stumme Close-up-Video einer sterbenden alten Frau ab, unten die Konteraufnahme eines wenige Tage alten Säuglings. Dabei kommt es auf den Glasflächen der Monitore zur wechselseitigen Abspiegelung der Bilder, »as life and death reflect and contain each other«,<sup>1</sup> wie Bill Viola bemerkt.

In Worten ausgedrückt, ist das eine denkbar allgemeine und leicht zugängliche Einsicht. Als räumlich-visuelle Mitteilung erschließt die Videoinstallation indessen weite Bewandnishorizonte. Daß sie zu spekulativen Erkundungen verlockt, hat mit einem Grundzug ihrer Verfassung zu tun, der wohl für die meisten Arbeiten Bill Violas gilt: Offenheit im Sinne einer interpretatorischen Beanspruchbarkeit der ästhetischen und semantischen Strukturen bis in Bereiche, die jenseits der von den traditionellen Kunstgattungen gesetzten Barrieren liegen. Indem durch die Verknüpfung von räumlichen, stofflich-plastischen, optischen und temporalen Sachverhalten entgrenzende Erfahrungen neuer Art möglich werden, sieht sich die Sprache freilich in die Rolle eines Mediums gedrängt, das sich noch mehr als in früheren Zeiten mit Andeutungen und Umschreibungen zu begnügen hat. Die folgenden Überlegungen wollen jedenfalls als derartige Annäherungen verstanden sein.

Bei der Begegnung mit ›Heaven and Earth‹ registriert man das Zwiegespräch der zugleich statischen und bewegten Bilder zunächst als stilles, flimmerndes Ereignis hermetischer Qualität. Was man primär erfährt, ist das Ensemble der gegenständigen Prismen und Monitore und das für dieses Ensemble gültige, mit den Begriffen Polarität und Symmetrie charakterisierbare Formmuster. Um als Architekturbestandteil begriffen zu werden, fehlen der Vertikalgruppe die Geschlossenheit und die Funktionalität, und mit einem als Plastik gemeinten Gebilde will sich ihre Mittelpartie schwer vereinbaren lassen. Obgleich von beiden Lesarten ein Plausibilitätsrest übrigbleibt, bietet sich doch rasch eine dritte als wahrscheinlicher an, die auf der technischen Anmutung gründet.

Man kennt symmetrische Formkonfrontationen von elektrischen Anordnungen her und fühlt sich durch das weißliche

The layout seems simple and the message seems clear. Two rectangular wooden prisms reach out toward each other, one from the floor, the other from the ceiling of a small niche-like room. The lower section of the imaginary shaft bears a black-and-white TV tube which points upwards; from the upper section a pendant hangs downwards with the result that the monitors confront each other face-to-face at eye level. The fact that the tubes have no shell is emphasized rather than downplayed by the wire structure which is necessary to support them. What the monitors have to show can only be perceived fragmentarily because they are hardly a hand span apart and we are at an unfavorable angle as regards viewing them. The upper tube shows a silent close-up video of an old lady dying, whereas the lower tube offers us a portrait of a baby a few days old. The images of the one are reflected in the glass surface of the other monitor, "as life and death reflect and contain each other"<sup>1</sup> as Bill Viola himself puts it.

Expressed in words, this is a truly general and readily comprehensible insight. As spatial/visual communication, by contrast, the video installation locks into a wide significative spectrum. A basic element of its structure—one probably typical of most of Viola's works—entices us to undertake speculative investigations. For the work exhibits an openness in the sense that the interpretation can rely on aesthetic and semantic structures that extend even into areas beyond the boundaries set by the traditional artistic genres. The interlinking of spatial, material/3D, visual and temporal contents spawns experiences of a new type that go beyond those boundaries. This forces language into the role of a medium which has to make do with intimations and paraphrases to a greater extent than in the past, so that the following considerations are intended as such a form of approximation.

In the case of the encounter of 'Heaven and Earth' we initially register the discussion between the simultaneously static and moving images as a silent, flickering occurrence sealed off from us. What we notice first and foremost is the arrangement of object-like prisms and monitors and the formal pattern which obtains for this ensemble and which we can define in terms of 'polarity' and 'symmetry'. The vertical group does not possess the necessary completeness and functions for us to grasp it as an architectural component; and its middle section is hardly compatible with a unit understood as a sculpture. Although both readings might be somehow plausible, a third which rests on the sculpture's technical appearance seems vastly more probable.

We are familiar with symmetrical juxtapositions of forms, as they occur in electrical settings and the white light between the monitors brings to mind the flashes on lab benches during experiments or in units designed to prevent excess voltage. The sheath of light imbues the column with an unstable,

Licht zwischen den Monitoren an die Funkenstrecken von Versuchs- und Überspannungsschutz-Vorrichtungen erinnert. Das Lichtpolster gibt der Kolumne eine instabil-energetische Mitte und weist die beiden Schäfte als Ummantelungen der Kabel und der Chassisteile aus. Daß der Energiefluß nicht nur in einer Richtung verläuft, sondern daß es zu so etwas wie einem virtuellen Austausch in sich schlüssiger Systeme kommt, wird schon durch die ohne weiteres erkennbare Tatsache nahegelegt, daß es sich bei den als Pole fungierenden Komponenten um Braunsche Röhren handelt, also um optische Informationen erzeugende Endglieder elektronischer Schaltungen. Bei Fernsehgeräten oder Oszilloskopen sind diese mit hohen Spannungen arbeitenden Röhren, strengen Vorschriften folgend, von berührungverwehrenden Isoliergehäusen umgeben. Bei 'Heaven and Earth' signalisieren sie, nur mit den Kontaktstücken ihrer Hälse in die Deckplatten der Prismen eingelassen, eine die Technizität des Ganzen ins Zwielficht bringende elektrische und thermische Gefährlichkeit. Die stützenden Drahtkäfige, die eine Strecke weit den Umriß der Schäfte fortsetzen und dann die Kolbenkrümmung aufnehmen, haben eine kaum mehr als symbolische Schutzfunktion.

Symmetrie, die zweite auffallende Eigenschaft der Installation, hat zwar auch – für die Frontalansicht jeder der vier Seiten geltende – Vertikalachsen. Als viel wichtiger wird aber die Entsprechung zwischen dem unteren und dem oberen Teil des Ensembles erlebt, selbst wenn die beiden Schaftprismen in der Länge etwas voneinander abweichen mögen. Diese wirkungsentscheidende Symmetriebeziehung richtet sich nach der imaginären horizontalen Raumachse – hier vielleicht besser: Raumbene – und hat eine andere Wertigkeit als jede Links-Rechts-Symmetrie. Letztere spiegelt selbst in der einfachsten Ausprägung immer die Organisation eines menschlichen Körpers und sehr vieler anderer kreatürlicher Gebilde wider und ist im Prinzip seitenneutral. Horizontalsymmetrie verbindet sich hingegen mit der Vorstellung einer Teilung in Bereiche unterschiedlicher Valenz – und das heißt mit der Idee der Hierarchie. Beim menschlichen Körper, für den sich eine Horizontalachse nicht definieren läßt, konnotiert man mit unten und oben die entsprechenden Regionen, wobei dem Kopf als Sitz des Geistes die bevorzugte Position zuerkannt wird. Im Freiraum wird traditionell der Horizont als Teilungslinie und damit als eine Art Symmetrieachse zwischen Erde und Wasser im unteren Bereich und Himmel im oberen verstanden. Daß damit über die Ortsdifferenz hinaus der Gegensatz zwischen Immanenz und Transzendenz gemeint ist, hängt mit dem bis zur Eroberung des Luft- und Weltraums gültigen Umstand zusammen, daß nur das Unten dem Menschen konkret verfügbar war, das Oben aber philo-

highly charged middle section and identifies the two shafts as the duct cladding the cables and chassis parts within. The energy evidently flows not just in one direction and we witness something like the virtual exchange of intrinsically logical systems—this is readily apparent from the fact that the components which function as poles are Braun tubes, in other words terminals that generate optical information in electric circuits. Such tubes run under high voltage in TVs or oscilloscopes and, in line with strict regulations, are consequently covered in an insulated housing that prevents them from being touched. In the case of 'Heaven and Earth' only their contacts are inserted into the cover plates of the prisms, signaling a form of electric and thermal danger that somehow casts the technological status of the entire installation into doubt. In such a setting, the supporting wire cages (which for a certain stretch emulate the outline of the shafts and then follow the curve of the tube) hardly have any sort of protective function.

The symmetry, the second striking feature of the installation, also rests on vertical axes that apply for the frontal view of all four sides. However, the correspondence between the lower and upper sections of the arrangement is far more important, even if the two shaft prisms are slightly different in length. This symmetrical relationship is decisive as regards the impact the installation has on us and is based on the imaginary horizontal spatial axis. It would, indeed, perhaps be better to speak here of a spatial level that has a valence quite unlike that of any left/right symmetry. Even in the simplest of forms, the latter always reflects the organization of a human body and many other creaturely structures and in it the sides are essentially neutral. Horizontal symmetry, by contrast, is associated with the sub-division into zones that differ in terms of valence and by extension with a notion of hierarchy. In the case of the human body (for which no horizontal axis can be defined), the corresponding regions are connoted by the words "upper" or "lower", in which context the head is accorded pride of place as the location of the mind. In open space, the horizon is traditionally taken as the dividing line and therefore as a sort of symmetrical axis between the earth or the water below and the heavens above. The horizon refers not only to a difference in location but also to the contrast between being-of-this-world and transcendence, a difference more pronounced in an age prior to the conquest of the air and space, when it was only the below that was physically accessible to humanity, and the above remained the domain of philosophical and theological investigation. The distinction between up and down is irrelevant in the cosmos. However, it remains significant for humans if only for the simple reason that the earth's gravity inexorably reminds us of the effect of this basic physical polarity. And even people who are not religious tend to connect strong historical memories or at least poetic excitement with the metaphysical attributes of the above.

sophischer und theologischer Zuwendung vorbehalten blieb. Im Kosmos ist die Unterscheidung von unten und oben irrelevant. Für den Menschen behält sie schon deshalb ihre Bedeutung, weil irdische Schwerkraftbindung unablässig an die Wirksamkeit der physischen Grundpolarität gemahnt. Und von der metaphysischen Zuweisung pflegen auch für den Nichtreligiösen die machtvolle historische Erinnerung oder zumindest der poetische Reiz zu bleiben.

In Bill Violas Installation wächst den beiden form- und größengleichen Komponenten durch die vertikale Zuordnung ein bemerkenswerter Ausdrucksunterschied zu. Dadurch, daß der eine Monitor getragen wird und damit über ein gedachtes Lot mit der Erde kommuniziert, ist sein Habitus ein spürbar anderer als der des oberen, durch den breiten Luftspalt vom Pendant getrennten Monitors. Allerdings indiziert dessen Hängen kein Nach-oben-Streben, vielmehr eine – durch die Abwärtsrichtung des Kolbens sogar betonte – Teilhabe am gravitativen Verhalten. Umgekehrt wirkt die untere, mit dem schlanken Hals aufruhende Bildröhre um Grade weniger gewichtig als ihr Gegenstück.

So unbezweifelbar also das, was an »Heaven and Earth« greifbar ist, seine interpretationswürdigen Qualitäten besitzt, so wenig ist zu verkennen, daß sich der Sinn des Arrangements aus stereometrischen Körpern, filigranen Gestellen und gläsernen Apparateteilen erst im Zusammenspiel mit den Bildsequenzen erfüllt. Gesammelt betrachten kann man diese Videoaufnahmen unter den Präsentationsbedingungen der Installation aus den angedeuteten und noch näher zu erläuternden Gründen kaum. Insofern stellt ihr Studium als Einzelabläufe einen artifiziellen analytischen Schritt dar, der mir für die Gewinnung eines angemessenen Gesamturteils aber unverzichtbar scheint. Jedes der beiden sich in nicht-synchroner Folge wiederholenden Videos ist etwa eine halbe Stunde lang und, wie vor allem eine Zeitrafferwiedergabe verrät, freihändig aufgenommen; motorisch ebenmäßig sind (oder wirken wenigstens) die gelegentlichen Zooms. Die Beschränkung auf die Schwarzweißskala führt zu einer Angleichung der Bildstimmung, indem sie einerseits die zu unterstellende frische Inkarnatfarbe des Säuglings und die Blässe der Sterbenden auf helle Grauwerte nivelliert und andererseits die klinische Reinlichkeit der Babyumgebung und des Krankenzimmers hervorhebt. Daß die Videos jeweils innerhalb eines kurzen Zeitraumes entstanden sein müssen, wird durch die wenigen Blickpunktwechsel und filmischen Inkohärenzen bei unvariiertem Gesamtsituation belegt.

Das Säuglings-Video zeigt in engem, zumeist auf das in Schrägansicht wiedergegebene Gesicht konzentriertem Ausschnitt Momente aus dem Leben eines Neugeborenen, die um so faszinierender sind, je öfter man sie sich vor Augen

In Bill Viola's installation, the two sections, equals in terms of size and shape, are markedly different in expressive quality owing to their vertical positioning. The one monitor is supported and thus communicates with the earth through an imaginary perpendicular line. It is consequently appreciably different in feel to the upper monitor which is separated from its pendant by the broad airy gap. However, this state of suspension by no means indicates that it aspires upwards, but instead (as emphasized in fact by the downward thrust of the tube) signals its participation in the processes of gravity. Conversely, the lower tube, which lies on its slender tip, seems far less heavy than its counterpart.

In other words, 'Heaven and Earth' quite clearly possesses tangible qualities worthy of interpretation. Yet it is likewise evident that the meaning of the arrangement of stereometric bodies, filigree supports, and glass pieces of apparatus first becomes tangible when they interact with the pictorial sequences. In light of the above and for additional reasons to be enumerated below, it is impossible to view all these video shots together given the conditions under which the installation is presented. To this extent, studying them as individual sequences is an artificial analytical step, but it is one that I believe is nevertheless indispensable if we are to duly assess the whole. Each of the two endless videos, repeated in a non-synchronic sequence, is roughly half an hour long and (as a replay in slow motion soon reveals) has been shot with a hand-held camera. The occasional zooms are (or at least seem) regular in terms of movement. The fact that both have been filmed in black-and-white causes them to exhibit a relatively similar mood for, on the one hand, what we could imagine is the bright incarnate color of the baby or the pallor of the dying woman is reduced to bright gray tones and, on the other, the absence of color heightens the clinical cleanliness of the baby's surroundings and the sick-room. Each video must have been filmed in its entirety over a relatively short period of time, as becomes apparent from the few changes in angle of vision and the rare filmic incoherences given an unchanging overall setting.

The video of the baby focuses mainly on a relative close-up of the face of the baby taken side-on and concentrating on moments in the life of the newborn child—the more you watch them, the more fascinating they are. It is quite simply astonishing the way the baby's facial movements attest to the full spread of life: sleepiness alternates with a questioning glance, yawns are interrupted by a wish to suck, happy indifference gives way to angry demands. We of course know that these are pre-conscious feelings, and that they furthermore marry with our own projected interpretations. Indeed, the wealth of changes is quite incredible. Precisely the constancy of observation which characterizes the film (and there is nothing equivalent I could come up with from my own memories of fatherhood) highlights the infant's ability to change, and it is a capacity which one would hardly suspect

führt. Was da an mimischen Daseinsbekundungen abläuft, ist erstaunlich: Schläfrigkeit wechselt mit fragendem Schauen, Gähnen mit Saugenwollen, zufriedene Gleichgültigkeit mit zornigem Verlangen. Man weiß natürlich, daß es um vorbe-  
wußte Regungen geht, die sich dazu mit eigenen Deutungs-  
projektionen verbinden. Dennoch ist die Fülle der Wandlungen  
frappierend. Gerade die den Film prägende Stetigkeit der Be-  
obachtung (der ich aus eigener Vatererinnerung nichts Äqui-  
valentes entgegenzusetzen hätte) deckt Veränderungsfähig-  
keiten auf, die man einem Neugeborenen kaum zutrauen  
würde. Daß das kleine Gesicht sekundenschnell zwischen  
dem Aussehen eines sanften Puttos und der Grimasse eines  
bösen Gnoms wechselt, ist die ästhetische Folge solcher Va-  
rianz. Zu sehen sind im übrigen außer dem Gesicht mitunter  
die Babyhände, ein paar Mal eine das Kind stützende oder die  
helle Frotteekapuze zurechtrückende Frauenhand. Vom räum-  
lichen Umfeld ist nur einmal kurz ein Tisch auszumachen.

Das zweite Video ist, was die Umgebungsschilderung  
betrifft, etwas auskunftsbereiter. Mehrere Male ist ein  
größerer Ausschnitt des schlichten Klinikbettes zu sehen;  
vom Zimmerinventar ist ab und zu eine Wandsteckdose mit  
zwei nach unten führenden Kabeln zu erspähen. Die alte  
Frau liegt, an einen Trachealtubus angeschlossen, in koma-  
töser Bewegungslosigkeit. Mehrfach zoomt die Kamera von  
schräg vorne und von der Seite her auf das abgemagerte  
Gesicht, und gerade in der Nahaussicht wird erkennbar, daß  
noch Leben in ihm ist. Die Augenlider zucken periodisch,  
und der meist halbgeöffnete Mund verengt sich einmal zum  
schmalen Spalt. Zeichen von akutem Schmerz sind an dem  
Gesicht nicht abzulesen, eher die Spuren eines langen  
Siechtums, dem der Körper nichts mehr entgegenzusetzen  
hat. Es ist die mimische Ereignisarmut, die das Video zum  
bedrückenden Gegenstück des Bandes mit den Bildern der  
wandlungsfähigen Physiognomie des Neugeborenen macht.

Gemeinsam ist den Videos der ausgesprochen private  
Charakter, und in der Tat handelt es sich beim Säugling um  
den wenige Tage alten zweiten Sohn und bei der Frau um die  
moribunde Mutter Violas. Beide Male war die Gelegenheit zu  
ausgedehnter Beobachtung ohne weiteres gegeben, und daß  
eine halbstündige kontinuierliche Aufnahme des Neugebore-  
nen zustande kommen konnte, hat im Zeitalter der Magnet-  
aufzeichnung nichts Überraschendes und, was die mögliche  
Behelligung des Kindes angeht, auch nichts Bedenkliches.  
Anders ist das im Falle der Frau. Eine Sterbende, dazu die  
eigene Mutter, mit solcher Hartnäckigkeit ins Kameravisier  
zu nehmen und abzufilmen, kann den Verdacht der Rück-  
sichtslosigkeit aufkommen lassen. In Wahrheit hat man es  
wohl mit einer Haltung zu tun, die man als tabusprengende  
Dokumentationsleidenschaft auffassen kann. Aus der Kunst-

a newborn baby to possess. The aesthetic consequence of  
such variance is the way the little face changes from one  
second to the next, switching from the appearance of a tender  
cupid to the grimace of an evil gnome. Incidentally, in addition  
to the baby's face we also see its hands and a woman's  
hand figures in the video a few times, either supporting the  
baby or adjusting its little toweling bonnet. All we ever see of  
the surroundings is one brief shot of the table.

The second video offers slightly more information as regards  
the setting. On several occasions we see a larger section of  
a plain hospital bed. As regards the room's furnishings, now  
and again we spy a power socket on the wall with two cables  
leading downwards. The old woman is hooked up to a tracheo-  
tomy tube and lies motionless as if in coma. The camera  
zooms in on her emaciated face several times from an angle  
in front of her or from the side. And precisely in close-up her  
face reveals that she is still alive. The eyelids twitch periodi-  
cally and the usually half-opened mouth on one occasion  
narrows to a thin slit. The face reveals no signs of acute  
pain; instead traces of a long period of illness which the body  
has not been able to combat. The lack of events and mimic  
elements render the video the oppressive counter-point of the  
tape with the images of the constantly changing physiognomy  
of the newborn child.

What the videos have in common is their decidedly private  
character; in fact, the baby is Bill Viola's second son when  
only a few days old and the woman is his dying mother. On  
both occasions he had plenty of opportunity to observe  
them at length and the fact that he was able to take an un-  
interrupted half-hour video of the newborn child is nothing  
surprising in the age of magnetic tapes and nothing objec-  
tionable as it would hardly harm the baby. Things are differ-  
ent in the case of the dying woman. Focusing a camera with  
such tenacity on someone who is dying, particularly on one's  
own mother, and filming the person could seem somehow  
inconsiderate. In actual fact, Viola's stance could probably  
best be regarded as a passion for documentation that breaks  
with taboos. There are several examples of this in the history  
of art. When a girl had an epileptic fit on the street in front  
of him, Adolf von Menzel is said not to have helped her but  
instead to have pulled his notebook and pencil from his  
pocket to sketch the scene. Ferdinand Hodler produced several  
paintings of his lover Augustine Dupin in the agony of death  
and a few years later, when Valentine Darel, his lover during  
his dotage, was dying of cancer, he painted several portraits  
of her with an awful directness.<sup>2</sup> The German painter Max  
Kaus, who took his cue from Expressionism, recorded the  
gradual death of his wife Gertrud in a cycle of pictures not  
unlike Hodler's series of Darel portraits.<sup>3</sup> When parts of this  
'Turu cycle' went on show in Berlin in 1948, not only was  
the audience shocked but it partially rejected the paintings.  
We can assume that behind the position of chronicler in the  
case of Hodler and Kaus (and I would like to include Bill Viola

geschichte lassen sich dafür mehrere Beispiele anführen. Von Adolf von Menzel wird erzählt, er habe, als ein Mädchen vor ihm auf der Straße einen epileptischen Anfall erlitt, nicht etwa helfend eingegriffen, vielmehr Notizblock und Stift aus der Tasche geholt, um die Szene zu skizzieren. Ferdinand Hodler hat seine Geliebte Augustine Dupin in Agonie und Tod mehrfach gemalt und ein paar Jahre später seine krebserkrankte Altersliebe Valentine Darel bis zum Tode in Bildern von grausamer Direktheit porträtiert.<sup>2</sup> Der vom Expressionismus herkommende deutsche Maler Max Kaus hat den Sterbeprozess seiner Frau Gertrud in einer mit Hodlers Darel-Serie verwandten Bilderfolge festgehalten; als 1948 Teile dieses ›Turu-Zyklus‹ in Berlin ausgestellt wurden, reagierte das Publikum nicht nur mit Betroffenheit, sondern auch mit Unverständnis.<sup>3</sup> Man darf bei Hodler wie bei Kaus – und ich möchte Bill Viola hier anreihen – hinter der Chronistenattitüde den Drang nach psychischer Verarbeitung des in Wirklichkeit die Seele aufwühlenden Geschehens vermuten. In Bildern, gemalten wie kinematographischen, wird innere Erregung gestillt und zugleich in Apotropaia gegen die Todesfurcht verwandelt.

Nun wird das, was man bei isolierter Betrachtung der Videos als privat und möglicherweise diskretionsverletzend empfindet, in der Installation durch die absichtsvolle Aufhebung gewohnter Rezeptionsbedingungen relativiert. Zum einen können die Monitore nicht frontal überschaut werden, zum zweiten geht die tatsächliche Länge der Aufzeichnungen so in der Endlosschleife auf, daß man sie selbst mit großem Aufmerksamkeitsaufwand kaum abzuschätzen vermag. Zum dritten führt die Konterposition der Bildschirme zu Reflexionen, welche die Erkennbarkeit der Primärbilder einschränken und in gleichem Zuge eine Bildmischung bewirken, welche Symmetrie stiftet und damit das für den äußeren Aufbau entscheidende Organisationssystem auch für die elektronisch-optische Mitteilung fruchtbar macht.

Die Bilder des Neugeborenen und der Sterbenden sind denkbar gegensätzlich. In der wechselseitigen Spiegelung hebt sich dieser Kontrast im Sinne einer virtuellen Symmetrie auf, wie sie, auf das Leben bezogen, ein Idealkonstrukt bleiben muß. Für den Verlauf der menschlichen Einzelexistenz gilt im allgemeinen das Bild der Strecke, für die es einen Anfang- und einen Endpunkt, nicht aber eine Symmetrieachse oder -marke gibt. Auch in der Abfolge der Generationen stellt sich Symmetrie nicht her, sondern immer bloß lineare Verlängerung. Nur wenn man Geburt und Tod als gleichwertige, einander reflektierende Pole denkt, läßt sich als Brücke zwischen ihnen das Leben als so etwas wie ein Symmetriequantum definieren. Die Vorstellung ist so paradox wie verführerisch, was aber heißt: nur mit Mitteln der Kunst sinnfällig zu machen. Eben das meistert Bill Viola auf bezwingende Weise.

in the list) lies an urge to psychologically work through the events which in reality cause the soul such pain. In images, be they painted or cinematographic in nature, the inner turmoil is calmed and also transformed into apotropaism against a fear of death.

However, Viola deliberately excludes the usual conditions for viewing monitors in the context of the installation and thus relativizes that which one feels is private and perhaps even indiscreet when viewing the videos in isolation. Firstly, the monitors cannot be seen face-on and, secondly, the actual length of the recordings disappears in these endless loops so that you can hardly establish when they start or finish, irrespective of how carefully you study them. Thirdly, the juxtapositioning of the monitors gives rise to reflections that impinge on our ability to recognize the primary images clearly and also causes the images to blend, fostering their symmetry and ensuring that the way the external structure is organized serves to enhance the electronic-visual message.

The images of the newborn child and those of the dying woman are about as different as is possible. Yet the way each is reflected in the other elides this stark contrast in favor of a virtual symmetry that, if referred to life, is clearly an ideal construct. Generally, the image of a path is taken to describe the course of an individual human life, for a path has a beginning and an end but not a symmetrical axis or marker. The succession of generations also does not give rise to any symmetry, but instead to merely linear extension. Only if birth and death are construed as equivalents, as poles that reflect each other, can life, as the bridge between them, be defined in terms of a symmetrical quantity. The idea is as paradoxical as it is enticing, and this is the same as saying it can only be described meaningfully through art. And Bill Viola succeeds here quite masterfully.

The motif of symmetry, known to all cultures since time immemorial, generates new and complex meanings here. Viola takes up religious traditions by linking death with heaven and, indeed, with his very use of the concept of heaven in an existential context. He gives the dying woman her place above, but turns her towards earth, facing her somewhat downwards. And he places the child below, yet positions it facing towards heaven, above. The partial merger of image and mirror-image on both sides attests to the indissoluble link between the spheres. Moreover, in their common state of helplessness the newborn child and the dying woman somehow correspond with each other (although the symmetry of their respective states is dashed by the fact that the one entails an open-ended future, the other a final end).

One could accuse 'Heaven and Earth' with its universal reach of being presumptuous and argue that an installation of this type is simply not up to coping with the issue of life and death. However, this could be countered by saying that precisely

Dem allen Kulturen von alters her vertrauten Symmetriemotiv gewinnt er neue, komplexe Bedeutungen ab. Religiöse Überlieferungen nimmt er auf, indem er Tod mit Himmel verbindet und in existentiellem Kontext überhaupt mit dem Begriff des Himmels operiert. Er gibt der Sterbenden oben ihren Ort, läßt sie aber dem Unten, der Erde, zugewandt sein; und er siedelt das Kind unten an, orientiert es jedoch zum Himmel hin. Die beidseitige partielle Verschmelzung von Bild und Spiegelbild bezeugt den unauf löslichen Zusammenhang der Sphären. Im übrigen resultiert aus dem gemeinsamen Zustand der Hilflosigkeit eine Entsprechung zwischen dem Neugeborenen und der Sterbenden (wobei es, die Befindenssymmetrie brechend, einmal um einen zukunfts offenen, das andere Mal um einen finalen Zustand geht).

Man könnte den universalen Anspruch von ›Heaven and Earth‹ der Vermessenheit verdächtigen und argumentieren, eine Installation dieser Art sei mit der Problematik von Leben und Tod schlechterdings überfordert. Entgegenzuhalten wäre dem, daß gerade durch die Beschränkung der formalen und technischen Mittel eine Dichte der Aussage erreicht wird, die ein größeres Aufgebot leicht verfehlen – weil ins Theatralisch-Inszenatorische ableiten lassen – könnte. Und nicht zu vergessen ist, daß ›Heaven and Earth‹ eine geheimnisvolle Seite besitzt, die einen wirksamen Schutz gegen simplifizierende Auslegungen darstellt. So ließe sich, folgt man der vorgeschlagenen Deutung, das gleichsam bildhaltige und doch ungreifbare Fluidum zwischen den korrespondierenden Schirmen als so etwas wie eine Tarnkappe verstehen, mit der Bill Viola das Dasein zwischen Geburt und Tod verhüllt und solchermaßen hinter die existentiellen Grenzereignisse zurückstufte.

Peter Anselm Riedl

**1** Bill Viola, in: D. Ross, P. Sellars (Hrsg.), Bill Viola, Ausst.-Kat. Whitney Museum of American Art New York 1997, S. 98. **2** Vgl. dazu Ferdinand Hodler, Ausst.-Kat. Paris – Berlin – Zürich 1983. **3** Vgl. Ursula Schmitt-Wischmann, Max Kaus, Berlin 1990, S. 15f.

the limitation in the range of formal and technical means enables Viola to generate a statement that is so dense that if it had been tackled by a more expansive ensemble, the latter would most probably disintegrate into something theatrical or staged. And we should not forget that 'Heaven and Earth' has a mysterious side to it that serves to protect it effectively against over-simplifying interpretations. Thus, if you follow my approach, the flux between the corresponding monitors —laden with images as it were and yet intangible—is something like the magic cap which Viola places over life between birth and death and thus accords it a status less pronounced than that of borderline existential occurrences.

Peter Anselm Riedl

**1** Bill Viola, in: D. Ross and P. Sellars (eds.), Exhibition catalogue, Whitney Museum of American Art New York 1997, p. 98. **2** Cf. Ferdinand Hodler, Exhibition catalogue, Paris – Berlin – Zurich 1983. **3** Cf. Ursula Schmitt-Wischmann, Max Kaus, Berlin 1990, pp. 15.



*Heaven and Earth 1992*