

# BILL VIOLA

Europäische Einsichten | European Insights

**Werkbetrachtungen**

Reflections on the Work of Bill Viola

**Herausgegeben von**

Edited by Rolf Lauter



**Prestel** Munich · London · New York

Redaktion

Editing: Caterina Maderna-Lauter, Rolf Lauter

Lektorat

Editorial assistance: Hubert Beck, Klaus Görner,

Brita von Götz-Mohr, Gabi Kaminski,

Caterina Maderna-Lauter, Sonja Müller, Pia Neumann

Übersetzungen aus dem Deutschen

Translations from the German: Lesley Booth,

Jeremy Gaines, Laura Shuttleworth

Redaktion der Übersetzungen

Translations editor: Jeremy Gaines

Diese Publikation wurde ermöglicht durch

This publication was made possible by:

Kultur-Stiftung der Deutschen Bank

'Freunde des Museums für Moderne Kunst', Frankfurt e.V.

Die weltweite Retrospektive wird gesponsert von

The worldwide retrospective is sponsored by:

VEBA AG

© Fotos

Photos: Kira Perov

© Prestel Verlag, Munich · London · New York, 1999

Die Deutsche Bibliothek-CIP-Einheitsaufnahme

Bill Viola: Europäische Einsichten; Werkbetrachtungen / hrsg. von

Rolf Lauter. – Munich · London · New York: Prestel, 1999

Text dt. und engl.

ISBN 3-7913-2067-X

Library of Congress Cataloging-in-Publication

Data is available

Prestel Verlag: Mandlstrasse 26 · D-80802 Munich

Tel. (089) 381709-0; Fax (089) 381709-35.

4 Bloomsbury Place, London WC1A 2QA

Tel. (0171) 323 5004; Fax (0171) 636 8004.

16 West 22nd Street, New York, NY 10010

Tel. (212) 627-8199; Fax (212) 627-9866

Prestel books are available worldwide.

Please contact your nearest bookseller or write to any of the above addresses for information concerning your local distributor.

Gestaltung/Satz

Design/Layout: WIGEL, wigel@extras.de

Druck

Printing: Peradruck Matthias GmbH, Gräfelfing

Bindung

Binding: R. Oldenbourg KG, Munich

Printed in Germany on acid-free paper

ISBN 3-7913-2067-X

## The Reflecting Pool 1977-79

Wir hören das Motorengeräusch eines vorbeiziehenden Flugzeuges und blicken auf das intensive, im Sonnenlicht vielfach schattierte Grün eines dichten Laubwaldes, der sich im stillen Wasser eines künstlich angelegten Teiches spiegelt. Sein Rechteck – wir blicken vom unteren Bildrand aus direkt ins Wasser, und nur das Ufer der gegenüberliegenden Schmalseite ist sichtbar – wird von Natursteinen umfaßt; Gräser haben sich in Spalten und Ritzen festgesetzt. Nach wenigen Sekunden nähert sich die Gestalt eines Mannes (Bill Viola) auf einem gewundenen Pfad von rechts dem Teich. Das Brummen des Flugzeuges ebbt allmählich ab und macht dem nun laut hörbaren Rauschen eines fließenden Gewässers Platz, welches ihn wohl speist. Wir haben den Mann ganz kurz aus den Augen verloren, bevor er gänzlich aus dem Wald heraustritt und, über Hindernisse balancierend, schließlich mit einem leichten Sprung die Mitte der uns gegenüberliegenden Schmalseite des Teiches erreicht. Er streift seine Schuhe ab, steigt auf die Brüstung, bleibt dort stehen und blickt ins Wasser, das seine mit Hemd und Hose bekleidete Gestalt vollständig und deutlich reflektiert. Nachdem er mit Armen und Beinen zunächst locker ‚pendelnd‘ die zielgerichteten Bewegungen seines vorangegangenen Laufs gleichsam ‚abgeschüttelt‘ hat, tritt er einen weiteren Schritt nach vorn, ganz nah an den Rand des Wassers heran, wo er eine Weile ruhig, in konzentrierter Haltung verharrt. Abermals verhallt das Brummen eines Flugzeuges in der Luft. Nichts geschieht – nur ganz kurz schwingt der Körper des Mannes hin und her, sein Gewicht in einer Art vorbereitenden inneren ‚Sammlung‘ austarierend. Seine zunehmende Anspannung teilt sich uns mit – plötzlich geht er leicht in die Hocke, schnellt nach oben und springt, geräuschvoll die Luft ausstoßend, weit in den Teich hinaus. Und nun, gerade auf dem Zenit seines Sprunges, steht sein Bild still – hängt seine in einer geschlossenen Hocke zusammengekrümmte Gestalt gleichsam ‚festgefroren‘ in der Luft. Erstaunt bemerken wir, daß das Wasser unter ihm von diesem ‚Stillstand‘ nicht mit betroffen ist. Im Gegenteil, leichte Wellenbewegungen durchziehen seine von den Reflexen der Bäume grün gefärbte Oberfläche. Das Spiegelbild des Mannes jedoch ist aus ihr vollständig getilgt.

Und wieder scheint eine Weile nichts zu geschehen. Im ‚stillstehenden‘ Umraum des nun ‚lebblos‘ über dem Teich fixierten menschlichen Körpers – zudem ja gerade eben noch besonders heftig bewegt – wirken die ‚lebendigen‘ Geräusche des Wassers und der Umgebung des Ortes fast überlaut. Unsere Augen tasten das Bild in seiner Gesamtheit ab, nehmen zur Kenntnis, daß auch der Wald im Hintergrund ‚ruht‘ – kein Blättchen regt sich. So kehren sie zu der einzig noch sichtbaren Bewegung der Wasseroberfläche zurück. Und hier herrscht nun tatsächlich ‚Leben‘, voller

We hear the engine of a passing airplane, and our gaze is directed at the intense green of a dense deciduous forest in the sunlight with a multitude of different shadows, reflected in the quiet waters of an artificial pool. The pool's rectangle – from where we stand at the lower edge of the picture we look directly at the water and only the shore on the opposite narrow side of the pool is visible—is surrounded with natural stones. Grasses have taken root in its nooks and crannies. After a few seconds the figure of a man (Bill Viola) starts to approach the pool from the right, along a winding path. The airplane's hum gradually subsides, giving way to the clearly audible sound of rushing water, seemingly the water which feeds the pool. For a brief moment we lose sight of the man, but then he emerges from the forest completely, and, balancing his way past various obstacles, he finally reaches the middle of the narrow edge of the pool with a gentle jump. He slips off his shoes, climbs onto the parapet and stands there looking over the water, which clearly and perfectly reflects his body, clad in shirt and pants. After he has, so to speak, 'shaken off' his initial determined movements by 'swinging' his arms and legs loosely, he takes one more step forward, right up to the edge of the water, and remains there for a while, standing in quiet concentration. Once again we hear the sound of an airplane buzzing through the air. Nothing happens, except that the man briefly swings his body to and fro, weighing it up and 'collecting himself' in a preparatory kind of way. His increasingly tense state communicates itself to us—suddenly he crouches down, shoots back up and dives far out into the pool, expelling air loudly. And now, at the very zenith of his dive, his image stands still—his crouched body appears to be 'frozen solid' in the air. To our amazement we notice that the water beneath him is not affected by this standstill. On the contrary, gentle waves ruffle its surface, which has taken on the color green from the trees reflected in it. The reflection of the man, however, has been completely wiped out.

And once again, for a while nothing appears to happen. In the 'motionless' space around the human body suspended 'lifelessly' above the pool—which not long ago was moving so wildly—the 'living' sounds of the water and the surrounding area almost seem too loud. Our eyes scan the image in its entirety, noting that the forest in the background is also 'at rest'—not a leaf is stirring. And so we redirect our gaze at the only remaining movement visible—the movement on the surface of the water. And this is one place which really is full of 'life', of visible change, although in some way 'peculiar' in its strictest lexical meaning, since the reasons why it changes remain a mystery to us. The ripples on the pool clear, only to start up again. Its waters turn from a lighter to a darker shade of green—apparently in rhythm with the changing time of day, which only the pool is subjected to. Delicate concentric circles start to spread out directly beneath the man 'suspended' in the air, as if an invisible stone had just been cast here into the water. And once again 'time' passes—in the changing light of the pool, but

sichtbaren Veränderungen, wenn auch im engsten Wortsinn seltsam ›eigen‹, da uns deren Ursachen dabei stets verborgen bleiben: Der anfangs von Wellen durchzogene Teich kommt zur Ruhe und bewegt sich von neuem. Sein Wasser verfärbt sich von hellerem zu dunklerem Grün – augenscheinlich in einem Rhythmus vorüberziehender Tageszeiten, dem er allein unterworfen ist. Feine, konzentrische Kreise breiten sich unmittelbar unter dem in der Luft ›hängenden‹ Menschen aus, so, als sei ein – für uns unsichtbarer – Stein gerade hier ins Wasser geworfen worden. Und wieder vergeht ›Zeit‹ – im wechselnden Licht des Teiches, aber auch in seinem allmählich leiser werdenden und dann wieder anschwellenden Klang. Und wieder wird die Stelle des Wassers unter dem Körper durch konzentrische Kreise ›markiert‹. Indem wir dieses – in der Folge dann nochmals wiederholte – ›Auf- und ›Ab‹ des ›dynamischen‹ Lebens im Teich akustisch und optisch verfolgen, entgeht es fast unserer Aufmerksamkeit, daß sich auch der ›stillstehende‹ Mensch über ihm allmählich verändert hat. Unmerklich sind erst die zuvor klar gezeichneten Konturen seiner Gliedmaßen, dann der scharfe Umriß seines Körpers als Gesamtheit verschwommen. In einem entsprechend stetig heller werdenden, wie ein Sonnenstrahl punktuell auf ihn gerichteten Licht wird seine Gestalt zunehmend nur noch als eine Art ›Lichtform‹ erfahrbar und beginnt endlich, sukzessive, mit dem hellen Grün der im Hintergrund aufragenden Bäume des Waldes zu verschmelzen. Doch schon werden wir abermals vom spannenden ›Innenleben‹ des Teiches abgelenkt. Im Spiegel seines Wassers – und ausschließlich hier, nicht aber auch im tatsächlichen ›Ummaum‹ des Ortes – sehen wir nämlich einen Mann, der sich von links seiner Schmalseite nähert. Wir verfolgen, wie das auf diese Weise gleichsam ›körperlose‹ Spiegelbild in der Mitte der Umfriedung stehen bleibt, ins Wasser bzw. aus ihm heraus schaut, sich bückt, etwas aufhebt und dann nach rechts aus dem Bild laufend den Ort wieder verläßt. Erst der ›Aufschlag‹ eines, natürlich wie stets unsichtbaren, ›Steines‹, jetzt erstmals an einer ›neuen‹ Stelle, am rechten Außenrand des Bassins, macht uns bewußt, daß auch das Bild des reglos hängenden ›Springers‹ seinen Ort nun nicht mehr einnimmt, gänzlich verschwunden ist. Von rechts unten kommen dafür wieder zwei ›Spiegelbilder‹ – nun eines Mannes und einer jungen Frau – heran, die um den Teich herum schlendern und an seiner linken vorderen Ecke, erst einander, dann seinem Wasser zugewandt, etwas verweilen, bevor sie vom wechselnden Grün seiner Oberfläche verwischt werden.

Nur wenige Sekunden später zieht sich der Teich in einem gleichsam umgekehrt von außen nach innen verlaufenden konzentrischen Kreis in sich zusammen; der heftige Sog lenkt unsere Blicke in seine Mitte – etwas besonderes

also in the gradual fall and rise of its sounds. And once again the part of the water under the man's body is 'marked' by concentric circles. As we follow the 'ups' and 'downs' of the pool's 'dynamic' life with our eyes and ears—repeated again in succession—it almost escapes our attention that the 'motionless' man hovering above the water has gradually changed. At first the clearly delineated contours of his limbs begin imperceptibly to blur, then the sharp outline of his body as a whole follows. As the light directed sharply at him like a sunbeam becomes correspondingly brighter and brighter, the figure comes increasingly to resemble a kind of 'form of light', finally beginning to merge gradually with the pale green of the trees in the forest which rise up in the background. But now, once again, the pool's fascinating 'inner life' starts to distract our attention. For in the mirror of its waters—and only in this mirror, and not in the actual surrounding environment—we can see a man coming up to the narrow edge of the pool from the left. We follow as this seemingly 'disembodied' reflection stops in the middle of the enclosure, looks into, or rather out of, the water, bends down, picks something up, and then leaves the place towards the right and away from the picture. And it is only the impact of a 'stone', as always invisible and this time at a 'new' place, namely at the outside edge of the basin at the right hand side, that we realize that the image of the 'diver' hovering motionlessly above the water no longer occupies its designated place, that it has vanished completely. From the bottom right hand side, instead two 'reflections' are now appearing—this time a man and a young woman. The two stroll around the pool, and then linger for a little while at its near left-hand corner, initially facing each other and then the water, before they become blurred by the changing green of its surface. Only a few seconds later the pool begins to contract in what appears to be an inverse concentric circle running inwards. Its strong pull attracts our attention to its center—we feel that something important is about to happen. Shortly afterwards the water turns black. The brightly lit figure of the 'diver', or rather his upright reflection before the actual dive suddenly shines out. We can see the naked upper part of his body crossing the water like a moving speck of light, until the surface of the water hides him once more, changing yet again to turn a shining and seemingly impenetrable shade of green. In the bright light of day we now gaze upon a 'deserted' scene, both in the picture itself and in its reflection. The waters of the pond ripple in the wind, and, as at the very beginning, only the trees with their multitude of different shadows are reflected in it. After some time of peaceful quiet the 'diver' emerges from the pond, completely naked, levers his body up onto the middle of the parapet and stands there for a while with his back to us before calmly walking away. For a few seconds after he first steps away he seems to become 'one' with the trees in front of him, and then we see his figure clearly again, disappearing slowly down the winding path along which he had originally come.

kündigt sich an. Das Wasser färbt sich bald darauf schwarz; in ihm scheint die strahlend angeleuchtete Gestalt des ›Springers‹ oder eher sein aufrecht vor dem Sprung stehendes Spiegelbild auf. Wir sehen seinen nackten Oberkörper, der wie ein wandelnder Lichtpunkt das Wasser durchquert, bis dessen Oberfläche ihn wieder verbirgt, sich abermals zu einem leuchtenden, nun scheinbar undurchdringlichen Grün wandelnd. Im hellen Tageslicht blicken wir auf die nun im Bild wie im Abbild ›mensenleere‹ Szenerie. Das Wasser des Teiches bewegt sich im Wind, wie ganz am Anfang spiegeln sich nur die vielfach schattierten Bäume in ihm. Nach einiger Zeit der Ruhe taucht der ›Springer‹, gänzlich nackt, aus dem Teich empor, stemmt seinen Körper heraus auf die Mitte der Brüstung und bleibt dort, uns den Rücken zuwendend, noch eine Weile stehen, bevor er ruhig davongeht. Gleich nach seinen ersten Schritten scheint er sekundenlang ›eins‹ mit den Bäumen vor ihm; dann sehen wir seine Gestalt wieder deutlich. Sie entfernt sich gemächlich auf dem gewundenen Pfad, auf dem sie gekommen war.

Bill Viola selbst hat wiederholt darauf hingewiesen, daß sein Werk ›The Reflecting Pool‹ als ein Sinnbild der ›Taufe‹ des Menschen, seiner spirituellen Reinigung, seines Todes und seiner Wiedergeburt zu verstehen sei. Vor allem das Wasser fungiere dabei als ein in diesen so eng miteinander verflochtenen Kontexten vertrautes und mächtiges Symbol.<sup>1</sup>

Wir begegnen hier demnach der frühesten Arbeit des Künstlers, in der das in der Folge für ihn so zentrale Thema des komplexen Mysteriums ›Leben‹ in einer umfassenden, dichten und in einem gewissen Sinn ›geschlossenen‹ Weise mit der Metapher des Eintauchens des Menschen in Wasser, mit seinem Treiben in ihm und mit seinem Auftauchen aus ihm gestaltet wird. Von hier aus spannt sich ein weiter Bogen zu den sehr viel später entstandenen Werken ›The Arc of Ascent‹ (1992), ›Stations‹ (1994) oder ›The Messenger‹ (1996)<sup>2</sup>, die in einer unmittelbar vergleichbaren Konzentration und Ausschließlichkeit Geburt, Tod und Wiedergeburt sowie die ›Übergänge‹ der verschiedenen ›Seins‹-Zustände des Lebens mit Bildern ins Wasser stürzender, in ihm treibender oder soghaft aus ihm herausgezogener Körper schildern. Die kraftvolle Ausdrucksstärke der späteren Arbeiten basiert dabei vor allem auf ihrer sehr starken Verdichtung von Form und Inhalt: Die Bilder von ›Mensch und Wasser‹ erscheinen hier aus jeglichem erzählerischen Kontext herausgelöst, in meist monumentaler Größe, oft eindringlich gedehnt oder gerafft sowie stets in einer subtil kalkulierten und mit extremen Kontrasten arbeitenden Ausleuchtung. Ihr metaphorischer, symbolhafter Charakter wird auf diese Weise bereits im ersten Moment der Wahrnehmung manifest.

Bill Viola himself has repeatedly indicated that his 'Reflecting Pool' should be seen as an allegory of his 'baptism', spiritual purification, death, and rebirth. In these so carefully interwoven contexts it is above a water which functions as a familiar and powerful symbol. Accordingly, this is one of the earliest works of the artist, which the subject of the complex mystery of 'life', becomes extremely important to him in the future, is contained' manner by means of the metaphorical expression of a human being diving into water, his drifting in the water and his emerging from it. There is a certain link between this and a number of the artist's much later works: 'The Ascent' (1992), 'Stations' (1994) or 'The Messenger' (1996) works which portray birth, death, and rebirth in a degree of comparable degree of concentration and exclusivity, as well as showing the 'transitions' to the various states of 'being' in life with images of bodies springing into the water, drifting in water, or being sucked out of it. The forcefulness of the expression in Viola's later works is however predominantly based on a very strong condensation of form and content, whereby images of 'man and water' are presented out of any narrative context, usually monumental in proportion, often impressively lengthened or in quick motion and always with a carefully selected lighting, which is working with extreme contrasts. In this way, the metaphorical, symbolic character of these images becomes obvious from the very first moment they are perceived.

If in comparison, 'The Reflecting Pool' appears at first glance to be more simply structured because of its rather narrow conception and is therefore obviously more easily understood—'at the end of his life, man is approaching the water of his origin, which he dives into, to be reborn, cleansed and reborn into a new life'—then this illusion is misleading. It is in this 'misleading illusion' which we come across over and over again, on so many levels, and which prevents us from interpreting this work in a simple, banal fashion, indicating that it also contains deeper-rooted structures of meaning and form. Indeed, in this sense 'The Reflecting Pool' neither portrays a truly linear sequence of events where each action consistently follows the next, nor does the work specify *who* is related to these events to *whom*. The man acting in the picture of nature itself, and finally the viewer looking on the image of the two, all three assume the role of 'main characters' in the narrative, reporting on or creating their own story and yet they are interwoven with one another to form an indivisible entity. Each of them looks *at* the other one and *through* him at his own self. Ruptures and leaps both interrupt and link the same time, movement and motionlessness do not cancel each other out. Rather, they complement each other, allowing the observed to become the observer and vice versa.

If we attempt to interpret the work's 'narrative', starting with looking at the man who is manifestly and visibly acting w

Scheint ›The Reflecting Pool‹ demgegenüber gerade aufgrund seiner durchaus erzählerischen Konzeption auf den ersten Blick einfacher gestaltet und in der Folge dann auch vordergründiger verständlich – ›der Mensch nähert sich am Ende seines Weges dem Wasser seines Ursprunges, in das er hineinspringt, um aus ihm, gereinigt, zu einem neuen Leben wiedergeboren zu werden‹ –, so trügt der Schein. Tatsächlich ist es eben dieser ›trügerische Schein‹, welcher uns hier auf so vielen Ebenen immer wieder begegnet, der das Werk einer solchen, eher simplen und banalen Lesart entzieht – der auf in ihm geborgene, tiefere Form- und Sinnstrukturen verweist.

In diesem Sinn zeigt ›The Reflecting Pool‹ ja auch weder einen wirklich linearen, in konsequenter Folge geschilderten Handlungsablauf, noch legt das Werk fest, *wer* hier *wem* etwas erzählt. Der im Bild der Natur agierende und handelnde Mensch, die Natur selbst, schließlich der die Bilder dieser beiden wahrnehmende Betrachter, ... alle drei werden zu ›Hauptpersonen‹ der Erzählung, berichten oder konstituieren ihre *eigene* Geschichte und sind doch in einer untrennbaren Einheit miteinander verwoben. Jeder blickt *auf* den anderen und *durch* ihn in sich selbst. Brüche und Sprünge unterbrechen und verbinden zugleich; Bewegung und Stillstand heben sich gegenseitig nicht auf, sondern ergänzen sich; das Betrachtete wird zum Betrachter und umgekehrt.

Versucht man die ›Erzählung‹ des Werkes zunächst mit Blick auf den in ihr sichtbar agierenden Mann zu deuten, so scheint bereits der Pfad, auf dem er sich gleich zu Beginn dem Ort des Geschehens nähert, für ihr Verständnis konstitutiv. Nur auf ihm wird zeitlich andauernde Bewegung als zielgerichtete Kontinuität erfahrbar; er ist es, der den Menschen ›führt‹, von dem aus dieser ›heraustritt‹ auf die Lichtung des Teiches. Als ein – wie in der 1975 geschaffenen Arbeit ›Return‹ kaum zufällig nicht geradlinig verlaufendes, sondern deutlich ›gewundenes‹<sup>3</sup> – Sinnbild des Lebensweges macht er das ›Ankommen‹ an seinem Ende zum ›Ziel‹. Im Angesicht dieses Ziels werden alle Bewegungen und Aktionen des Mannes zu rituellen Handlungen: Er streift seine Schuhe ab, betritt, über Hindernisse steigend, eine ›Schwelle‹; er läßt, seine Glieder ›ausschüttelnd‹, alles hinter sich; er tritt nach vorn, an die äußerste Grenze der Schwelle; er pendelt hin und her, um seine Mitte zu finden; er sammelt sich in zunehmend konzentrierter Ruhe; schließlich springt er weit über die Schwelle ... Und in diesem Augenblick reißt ihn sein Sprung aus der Zeit (die für ihn stillsteht) und aus dem Raum (in dem sein Körper keine Spiegelung mehr erzeugt) hinaus. Beide Dimensionen, die sein gesamtes vorheriges ›Sein‹ konstituierten, bedingen ihn nun plötzlich nicht mehr, sind für ihn aufgehoben.

his images, it appears that already the path along which he approaches the scene right at the start of the proceedings is essential to our understanding of the video. It is only along this path that movement over a period of time can be perceived as something determined and continuous; indeed it is the path which 'leads' the man, and along which the latter 'emerges' into the clearing around the pool. As a symbol of our progress through life, it sees 'reaching' the end of the path as its 'goal', and it can hardly be a coincidence that, similar to Viola's 1975 work 'Return', this path does not run in a straight line, but is clearly 'winding'.<sup>3</sup> In view of this destination, all the man's movements and actions take on a ritual quality: he slips off his shoes, crosses a 'threshold' after overcoming certain obstacles; 'shaking off' his limbs, he leaves everything behind him, he steps forward, up to the farthest edge of the threshold, he sways to and fro to find his center, he collects himself, displaying a calm which is marked by increasing concentration, and finally he leaps a long way over the threshold.... And at this moment his leap removes him forcibly from time (which stands still for him) and space (where his body no longer produces a reflection). Neither dimension now limits him, although they had constituted his entire previous 'being'. For him they have ceased to exist.

It can scarcely be a coincidence that in both Christian and oriental mysticism this very act of stepping out beyond time and space—forcefully breaking with the most powerful principles which give order to our existence, and, at the same time, provide 'limitations' to our everyday consciousness—is an absolute prerequisite for the *unio mystica* with its associated perception of what is 'true'. "Before the great revelations of the soul, time, space, and nature shrink away."<sup>4</sup> And by communing with nature man can promote the approach of this mystical moment, since it is at such times that he can throw off the burden of his earthly existence and achieve a state of 'childlike' receptiveness, becoming a 'refuge' for transcendental experience. When he then breaks through the 'iron rule' of time at the moment of revelation his 'worldliness' is overcome and he has a presentiment of the image and being of God and the true destiny of everything in existence.<sup>5</sup>

Using the concrete image of *leaping*, the southern Chinese school of Zen Buddhism describes 'enlightenment' as a sudden, all-embracing cognition. Hui-neng, the seventh-century sixth patriarch, helped this precept to achieve ultimate success.<sup>6</sup> In the ninth century, the great master Huang-Po chided a disciple with a verse referring back to these 'days of old': "Having exhausted its strength, an arrow falls to the ground./ And you build up existences for yourself which will never fulfil your hopes./How far distant you remain from the gateway which needs to be crossed,/And from which it is only one leap to reach Buddha's country."<sup>7</sup> Just as for the religious man in the West 'time' is never entirely homogeneous and constant, in the oriental world it is impossible to allocate an

Für die christliche wie für die orientalische Mystik ist kaum zufällig gerade dieses Heraustreten aus Raum und Zeit – die Sprengung der mächtigsten Ordnungsprinzipien, zugleich aber auch ›Barrieren‹ unseres Alltagsbewußtseins – unabdingbare Voraussetzung für die *unio mystica* und die mit ihr verbundene Wahrnehmung des ›Wirklichen‹. »Before the great revelations of the soul, Time, Space, and Nature shrink away.«<sup>4</sup> Das Herannahen des mystischen Momentes wird durch die Begegnung des Menschen mit der Natur begünstigt. Sie läßt ihn den Ballast seiner irdischen Existenz abwerfen, versetzt ihn in einen Zustand ›kindlicher‹ Empfänglichkeit, ist ›Hort‹ seiner möglichen Transzendenz. In der dann erfolgenden Sprengung der ›ehern‹ ablaufenden Zeit im Augenblick der Offenbarung wird seine ›Diesseitigkeit‹ überwunden, ahnt er das Bild und das Wesen Gottes und die wahre Bestimmung alles ›Seienden‹.<sup>5</sup>

Konkret im Bild des *Sprungs* wurde ›Erleuchtung‹ als ein plötzliches, allumfassendes Erkennen in der südchinesischen Richtung des Zen-Buddhismus beschrieben, der Hui-neng als 6. Patriarch im 7. Jh. zum Durchbruch verhalf.<sup>6</sup> Der große Meister Huang-Po rügte im 9. Jh. einen Schüler mit dem auf diese ›alte‹ Zeit zurückweisenden Vers: »Ist seine Kraft erschöpft, dann fällt der Pfeil zu Boden;/Du baust dir Existenzen auf, die deine Hoffnungen dann doch niemals erfüllen werden./Wie weit bleibst du entfernt vom Tor zur Überschreitung,/Von dem ein Sprung nur Buddhas Land erreicht.«<sup>7</sup> Ebenso wenig wie für den religiösen Menschen des Westens ›Zeit‹ ausschließlich homogen und stetig ist, läßt sich der ›reinen‹ Form der Erkenntnis des Ostens eine empirisch erfahrbare zeitliche Dimension zuweisen. Die religiöse oder ›innere‹ Zeit wird hier mehr noch sogar explizit als Gegensatz zur physikalischen Zeit erörtert.<sup>8</sup> Beide Kulturen stimmen zudem auf fundamentale Weise darin überein, daß in diesem sprunghaft erreichten Augenblick auch die – im christlichen Verständnis ›irdische‹ – Vernunft des Menschen mit allen ihren zuvor erlernten Rezeptionsrastern gesprengt wird. Selbst bei Meister Eckhart, der im vernünftigen ›Erkennen‹ die vornehmste Tätigkeit der Seele sah, heißt es: »Gott Vater und Sohn haben mit Zeit nichts zu tun. Nicht in der Zeit findet die Zeugung statt – sondern am Ende und an der Grenze der Zeit. In den vergangenen und zukünftigen Bewegungen der Dinge eilt dein Herz hin und her. Vergeblich trachtest du, ewige Dinge zu wissen. In göttlichen Dingen mußt du ergriffen sein im Geiste.«<sup>9</sup> Sehr viel schärfer noch formulierte die Lehre des Zen ›Erkenntnis‹ als den tatsächlich entscheidenden ›Sprung‹ von einer unterscheidenden Form des Denkens in eine nichtanalytische Form des Erkennens, die alle Kategorien der Vernunft verneint. Begriffliches Denken, das letztendlich nur zum Elend der Welt der Sinne

empirisch perceptible time dimension to this 'pure' form of cognition. In this context, religious or 'inner' time is even explicitly discussed as a contrast to physical time.<sup>8</sup> What is more, both cultures are fundamentally in agreement about the fact that at the moment when we make this leap, we also break through to a point beyond—what Christians call 'earthly'—human reason with all its frameworks of reception, which we have learnt throughout the course of our lives. Even Meister Eckhart who saw 'cognition' through reason as the most elevated task the soul can embark upon, writes: "God the Father and the Son have nothing to do with time. Conception does not take place in time, but at the end of and on the boundaries to time. In the past and future movements of things your heart dashes to and fro. In vain you seek to learn eternal things. In divine matter it must be your spirit which is stirred."<sup>9</sup> The teachings of Zen formulate 'cognition' much more strongly, as the actually decisive 'leap' from a discriminating way of thinking to a non-analytical form of understanding, one which denies all categories of reason. Abstract thinking, which, in the final analysis, can only lead to misery for the world of the senses, should be avoided: "What Buddha teaches, has only one goal;/To cross the space of thought [...]"<sup>10</sup> Only then is true enlightenment possible.

For the man in 'The Reflecting Pool', it is not so much the pool, but the dive which is his real goal. And it is by executing this dive that the man is freed from the 'restraints' of his previous existence, it is the dive which enlightens him, and it can scarcely be a coincidence that his body increasingly takes on the shape of a form of light. When he immerses himself in the water, this immersion takes place beyond the limits of all sensual perception, remaining hidden to those bound by the coordinates of earthly time and space. The water itself is a veritable metaphor for the absolute spirit—"when it freezes, it is harder than diamonds and nobody can break it; if it melts it is softer than milk and can escape destruction (through wisdom). And here lies its perfection. Water is everywhere [...] Seeing water, water thinks. Water bears witness to water. Water recognizes water. The self meets with the self and they continue on their way together. The other self permeates the other self, goes back and forwards, in and out, with it."<sup>11</sup> Water is the symbol of strength and wisdom (in Lao-tzu) and of peace of mind and the Tao, because it alternates between utter stillness and movement (in Chuang-tzu). Confucius says: "Man cannot see his own image in flowing water, but he can in still water. Only by remaining still oneself, can one become a refuge for all those seeking peace."<sup>12</sup> At the same time, water is the water of complete spiritual cleansing, of Christian baptism, the 'living' water as a sign of eternal life and rebirth. Water represents a 'passage' into timelessness, it is at once birth and death.<sup>13</sup> The man who has stepped outside life passes through water's entire 'substantiality', is born again from its maelstroms and arises 'new' (and naked) from its depths. He then departs, having

führt, soll vermieden werden: »Was Buddha lehrt, hat nur das eine Ziel;/Des Denkens Raum zu überqueren [...].«<sup>10</sup> Erst dann ist wahre Erleuchtung möglich.

Für den in ›The Reflecting Pool‹ handelnden Menschen ist nicht so sehr der Teich als vielmehr der Sprung das eigentliche Ziel. Durch ihn wird er von der ›Gebundenheit‹ seines vorherigen Daseins befreit, er ist es, der ihn erleuchtet – und sein Körper erscheint ja auch kaum zufällig zunehmend als Lichtgestalt. Sein Eintauchen ins Wasser vollzieht sich jenseits aller sinnlichen Erfahrbarkeit, ist demjenigen verborgen, der den Koordinaten der irdischen Raum-Zeit verhaftet bleibt. Das Wasser selbst ist eine veritable Metapher des absoluten Geistes – »Wenn es gefriert, ist es härter als Diamant, und keiner kann es brechen; schmilzt es, ist es weicher als Milch und entzieht sich (durch Weisheit) der Zerstörung. Hierin liegt seine Vollkommenheit. Wasser ist überall [...]. Das Wasser denkt, das Wasser erblickend. Das Wasser bezeugt das Wasser. Das Wasser erkennt das Wasser. Das Selbst trifft auf das Selbst und geht mit ihm seinen Weg. Das Anderselbst durchdringt das Anderselbst, geht mit ihm vor und zurück, hinein und hinaus.«<sup>11</sup> Es ist Sinnbild der Stärke und der Weisheit (für Laotse) und das der Seelenruhe und des Tao, indem es zwischen vollkommener Stille und zeitweiliger Bewegung wechselt (bei Tschuangtse). Konfuzius spricht: »In fließendem Wasser kann man sein eigenes Bild nicht sehen, wohl aber in ruhendem Wasser. Nur was selber ruhig bleibt, kann zur Ruhestätte all dessen werden, was Ruhe sucht.«<sup>12</sup> Das Wasser ist aber auch das Wasser der umfassenden spirituellen Reinigung, der christlichen Taufe, das ›lebendige‹ Wasser als Zeichen für ewiges Leben und Wiedergeburt. Es ist eine ›Passage‹ in der Zeitlosigkeit, ist Tod und Geburt zugleich.<sup>13</sup> Der Mensch, der aus dem Leben herausgetreten ist, durchquert seine umfassende ›Wesenheit‹, wird aus seinen Strudeln zum Leben wiedergeboren und taucht ›neu‹ (und nackt) aus ihm empor. Er entfernt sich im nun auch für ihn wieder geltenden Kontinuum unserer sinnlich-erfahrbaren ›Raum-Zeit‹, um eines Tages zurückzukehren.

Die Umgebung, in der die Handlung des Werkes spielt, ist mehr als nur der ›Ort des Geschehens‹. Den in seiner wesenhaften Gestalt mit dem umgebenden Wald kaum kontrastierenden Teich umgibt eine scheinbar natürliche Aura; tatsächlich ist er jedoch von menschlicher Hand ›geformt‹, wenn nicht schon in seinem Ursprung ›künstlich‹ angelegt. Er ist ›gezähmt‹, gleichsam ›Abstraktion‹ eines natürlichen Sees und erinnert damit kaum zufällig an die ›gebaute‹ Natur chinesischer und japanischer Gärten, die nicht zuletzt auch als ›dreidimensionale Gemälde‹ verstanden werden sollten.<sup>14</sup> Die Pfade in solchen Gärten verliefen – wie hier – vielfach gekrümmt und verloren sich oft zwischen Bäumen

returned to the continuum of 'time and space' which can be perceived by means of our senses, to return again one day.

The environment in which the action in this work takes place is more than simply the 'scene of events'. The pool, which differs little fundamentally from the forest surrounding it, has a seemingly natural aura to it, but in fact it has been 'shaped' by human hand, if not 'artificially' constructed from the very beginning. The pool is a 'tame', almost 'abstract' version of a natural lake and it is thus no coincidence that it is reminiscent of the type of 'constructed' nature we find in Chinese and Japanese gardens, which are to a great extent intended as 'three-dimensional paintings'.<sup>14</sup> As in the situation here presented, the paths in such gardens were often crooked, getting lost amongst trees and bushes, which were purposely planted on a different level. The pools in such gardens were—as in this case—fed by invisible, yet all the more clearly audible 'streams'. Numerous deceptive psychological maneuvers were intended to challenge the viewer's powers of visual imagination, with the goal of weakening his powers of logical perception in order to reach through to his 'true spirit', which lies beyond all reason.

In 'The Reflecting Pool' nature has also become a symbol, a contemplative 'field' which sharpens our consciousness beyond the possibilities offered by logical 'understanding'. It is the pool alone, which in the constant and rapidly changing light on its surface allows us to perceive the ambivalence of transient time and timeless 'being', the subjectivity of all perception and the objectivity of nature describing our world.<sup>15</sup> The invisible 'stones' which repeatedly all of a sudden set the pool's surface in motion remind us Bashō's famous haiku:

"The ancient pond  
A frog leaps in—  
Splashing water!—"

where the fleeting crosses the timeless in a very similar way, for one single moment making the temporal appear part of the eternal.<sup>16</sup> Neither is nature idealized, nor is it portrayed as a stereotype. And yet its appearance alludes to something, which is in itself without shape or form. In the sense of the ancient western natural philosophy nature shows us something fundamental to every being from the moment of its conception. Nature expresses itself as an immediate manifestation of the innermost part, the 'soul' or spirit of man.

And yet this nature is by no means simply a 'mirror' for man. In his poem in prose 'The Disciple' Oscar Wilde tells the story of the pond after the death of the beautiful Narcissus, relating how in mourning its fresh sweet waters turned into a "cup of salt tears". The Oreads rush up to pity the pond "[...] 'We do not wonder that you should mourn in this manner for Narcissus, so beautiful was he.' 'But was Narcissus beautiful?' said



und Sträuchern, welche wohlberechnet auf unterschiedlichem Niveau angepflanzt waren. Ihre Teiche wurden – wie hier – von unsichtbaren, jedoch um so deutlicher zu hörenden ›Strömen‹ gespeist. Die visuelle Einbildungskraft des Betrachters sollte durch zahlreiche psychologische Täuschungsmanöver herausgefordert werden; Ziel war es, die kritische Wahrnehmungskraft des Verstandes damit zu schwächen, um zum ›wahren‹ Geist, jenseits aller Vernunft vorzudringen.

Auch in ›The Reflecting Pool‹ wird die Natur zum Symbol, zum kontemplativen ›Feld‹, welches – jenseits der Möglichkeit eines logischen ›Verstehens‹ unserer Wahrnehmung – unser Bewußtsein schärft. Es ist der Teich, der uns im ständig und rasch wechselnden Licht seiner Wasseroberfläche allein die Ambivalenzen der vergänglichen Zeit und des zeitlosen ›Seins‹, der Subjektivität aller Wahrnehmung und der Objektivität der die Welt beschreibenden Natur zur Anschauung bringt.<sup>15</sup> Die unsichtbaren ›Steine‹, die immer wieder ganz plötzlich seine Oberfläche in Bewegung versetzen, erinnern an das berühmte Haiku des Bashō –

»Der uralte Weiher,  
Ein Frosch springt hinein –  
Wasserplatschen! – «

in dem sich das Flüchtige auf ganz ähnliche Weise mit dem Zeitlosen kreuzt und so in einem einzigen Augenblick das Zeitliche als Teil des Ewigen sichtbar macht.<sup>16</sup> Die Natur wird weder idealisiert noch stereotyp dargestellt. Ihre Gestalt weist uns dennoch auf etwas hin, was an sich gestaltlos ist. Auch im Sinne der antiken Naturphilosophie des Abendlandes zeigt sie uns das, was jedem Seienden von seinem eigenen Entstehen her wesentlich ist. Sie artikuliert sich als eine unmittelbare Manifestation des ›Inneren‹ oder des Geistes des Menschen selbst. – Und doch ist sie keineswegs unser ›Spiegel‹ allein.

In seinem Prosa-Gedicht ›Der Schüler‹ erzählt Oscar Wilde die Geschichte des Teiches nach dem Tod des schönen Narkissos: Aus Trauer hat sich sein ehemals süßes Wasser in eine ›Schale voll salziger Tränen‹ verwandelt. Weinend eilen die Oreaden herbei und bemitleiden ihn »[...] Kein Wunder, daß du auf solche Art um Narziß trauerst – er war so schön.« – »War Narziß denn schön?« fragte der Weiher. »Wer wüßte es besser als du?« antworteten die Oreaden. »An uns ging er immer achtlos vorüber, dich aber suchte er auf und lag an deinen Ufern und sah hinab auf dich, und im Spiegel deiner Wasser spiegelte er seine eigene Schönheit.« Und der Weiher entgegnete: »Ich aber liebte Narziß, weil ich, wie er an meinen Ufern lag und auf mich niederblickte, im Spiegel seiner Augen stets meine eigene Schönheit gespiegelt schaute.«<sup>17</sup>

the pool. 'Who should know that better than you?' answered the Oreads. 'Us did he ever pass by, but you he sought for, and would lie on your banks and look down at you, and in the mirror of your waters he would mirror his own beauty.' And the pool answered, 'But I loved Narcissus because, as he lay on my banks and looked down at me, in the mirror of his eyes I saw ever my own beauty mirrored.'"<sup>17</sup>

Here, man becomes the mirror of the pond. Both are at once mirror and reflected image, subject and object—looking at themselves in what they look at.

In 'The Reflecting Pool' the pool also possesses a 'soul'. It takes an *active* part in the proceedings, and has its *own* story to tell. It tells us persistently of the comings and goings of the hours and the times of day, but also of the comings and goings of human beings, whom we only experience through the mirror of its water. The man, who approaches its banks from the right, who bends down and picks something up, circles it and then goes away again; the pair who stroll up from the other direction, preoccupied with each other, and who look into the water, engrossed in reverie for a moment.... They are neither illusions, nor deceptions. Our imagination is not suffering from delusions. They are images from the past which have remained imprinted on the pool's memory and which it has stored up within itself.

The notion that the mirror represented by still waters could 'capture' the images of the people and refuse to release them is a current and accepted thought model, and is usually perceived as threatening. And in this context popular belief in Japan warns expressly against looking too long into the mirror of the water—one of the most elemental of all mirrors—since the spirit which dwells in the water could steal and devour a person's image—interestingly seen as a being in itself—its shadow, or even the person himself.<sup>18</sup> If even this does not happen, the person in question still runs the danger of being plagued by hallucinations which seem to rise up out of the depths of the waters, and which will never leave him in peace again. In a more figurative sense this is also the idea behind the Greek myth of Alpheios and Arethusa, in which the river god Alpheios falls in love with the beautiful nymph Arethusa, who has shown him her reflection in his waters. He then continues to importune her until she herself turns into a watercourse.<sup>19</sup> Water's numerous magical and mantic qualities also attest to its 'soul'. Another belief widespread in Japan is also interesting in this context, namely the belief that some ponds and fountains at holy temples and shrines refuse to show people who are about to die their own reflection. With this in mind, the missing reflection of the man diving into the pond in 'The Reflecting Pool' takes on a new and additional dimension as far as interpretation is concerned.

And if the ideas which I have merely sketched out above open out a wide range of new possible associations, it would

Der Mensch wird zum Spiegel des Weihers. Beide sind Spiegel und gespiegeltes Abbild, Subjekt und Objekt zugleich – Betrachter ihrer selbst im Betrachteten.

Auch in ›The Reflecting Pool‹ hat der Teich eine ›Seele‹, greift *handelnd* in das Geschehen ein, hat seine *eigene* Geschichte zu erzählen. Er berichtet uns eindringlich vom Kommen und Gehen der Stunden und Tageszeiten, er zeigt uns aber auch das Kommen und Gehen von Menschen, über die wir nur in seinem Spiegel etwas erfahren. Der Mann, der sich von rechts seinem Ufer nähert, sich bückt, etwas aufhebt, ihn umschreitet und wieder davongeht; das Paar, das aus der anderen Richtung herangeschlendert kommt, mit sich selbst beschäftigt ist und, für einen Augenblick versunken, ins Wasser schaut ... Sie sind keine Täuschungen, keine Illusionen und keine ›Vorspiegelungen‹ unserer Phantasie. Sie sind Bilder aus der Vergangenheit, die im Gedächtnis des Teiches haften geblieben sind und die in ihm aufbewahrt werden.

Die Vorstellung, der Spiegel eines ruhigen Gewässers könne die Abbilder der Menschen ›einfangen‹ und nicht mehr loslassen, ist ein durchaus geläufiges gedankliches Modell, welches meist als bedrohlich empfunden wird. Der japanische Volksglaube warnt in diesem Sinn ganz konkret davor, sich im Spiegel eines Wassers – als dem ›elementarsten‹ aller Spiegel – lang zu betrachten, da der in ihm wohnende Geist das Abbild – das bezeichnenderweise als ein Wesen für sich gilt –, den Schatten oder sogar den sich spiegelnden Menschen selbst rauben und verschlingen könnte.<sup>18</sup> Selbst wenn dies nicht geschieht, droht dem sich Spiegelnden doch stets die Gefahr, von Halluzinationen heimgesucht zu werden, die aus der Tiefe des Wassers aufzutauchen scheinen und ihn nicht mehr loslassen. In einem mehr übertragenen Sinn liegt ein solcher Gedanke auch dem griechischen Mythos von Alpheios und Arethusa zugrunde: Der Fluß Alpheios verliebte sich in die schöne Nymphe Arethusa, die sich in seinem Wasser gespiegelt hatte und stellte ihr solange nach, bis sie selbst in einen Wasserlauf verwandelt wurde.<sup>19</sup> Auch die vielfältigen magischen und mantischen Qualitäten des Wassers zeugen von seiner ›Seele‹. In diesem Zusammenhang scheint dabei der wiederum auch in Japan verbreitete Glaube interessant, daß einige Teiche oder Brunnen bei heiligen Tempeln und Schreinen demjenigen sein eigenes Spiegelbild verweigern, dem sein Tod bevorsteht. Das fehlende Spiegelbild des in den Teich springenden Mannes in ›The Reflecting Pool‹ erhält vor diesem Hintergrund noch eine neue, zusätzliche Deutungsperspektive.

Eröffnen die hier lediglich skizzenhaft umrissenen Vorstellungen ein sehr breites Feld an neuen Assoziationsmöglichkeiten, so möchte man der ›Erzählung‹ der Natur innerhalb der Geschichte dieses Werkes allerdings lieber einen

however seem more appropriate to provide nature's 'narration' within the complex content of this work with a different substantive focus. In 1988 Rupert Sheldrake published a book entitled 'The Presence of the Past'. Interestingly enough, the title of the German translation of this work was 'Das Gedächtnis der Natur' [The Memory of Nature].<sup>20</sup> In the continuation of the hypothesis of the so-called 'formative causes'—as objective regulatory mechanisms of nature<sup>21</sup>—already discussed several times before, he expounds here the notion that nature possesses a memory, that nature's many different manifestations perform a function of collective recollection, and that this memory is cumulative, in other words that with time it becomes more and more pronounced and elaborated. Biological developments, changes in behavioral patterns, but even new social and cultural attitudes gradually permeate the structures of nature as a whole and can be in consequence experienced in their 'cognizing' perception as such—more or less 'retroactively'. The possibility of an inseparable link between mind and life and mind and nature had already been discussed by a number of different parties, as had the inseparability of mind and matter.<sup>22</sup>

It is a tempting idea to see the reflections in 'The Reflecting Pool' as symbols of just such 'traces' of nature's memory. The human beings who come up to meet us as reflections in the surface of the water are thus a visual form of the *pool's* 'memories' of meetings and occurrences which have taken place in the past and which—having been incorporated *into* the water—are now carried forward *by* the water into an infinite future. In the changing times of day—clearly concentrated and recorded on the *pool's* 'body'—he not only tells us of the flow of time as a parameter of all change, but also describes time as immutable in itself and uninfluenced by any transformations which might occur. The pool stores up all its 'perceptions' as the lasting image of what it has experienced, and they become part of its very structure. They therefore become units of an 'implicit' order, in which time and space play no part. The energy of which things consist, is constantly present in the many different forms of nature. All places and all times merge together allowing the events within them to permeate one another.<sup>23</sup>

Finally, alongside the man who dives into the water and the nature surrounding him there is another 'figure' in 'The Reflecting Pool' to whom we should accord a significant role—namely an observer of the scene located *outside* the picture itself. In relationship to the tale of 'salvation' of the man *in* the picture, which functions as a kind of example of the cycle of life itself, what *he* has to report is without doubt more complex—and thus, perhaps, also more exciting. Although the fact that the camera is fixed on the opposite edge of the pool limits this observer's viewpoint to a single, motionless angle, the latter remains the only person in a position to perceive the proceedings in all their complexity and to 'understand' them in its figurative sense.

anderen inhaltlichen Schwerpunkt geben. 1988 veröffentlichte Rupert Sheldrake sein Buch ›The Presence of the Past‹, das in einer deutschen Übersetzung interessanterweise den Titel ›Das Gedächtnis der Natur‹ erhielt.<sup>20</sup> In der Fortsetzung seiner bereits zuvor mehrfach erörterten Hypothese der sog. ›Formenbildungsursachen‹ – als objektive Regelmechanismen der Natur<sup>21</sup> – wird hier der Gedanke entwickelt, daß die Natur ein Gedächtnis besitzt, ihre vielfältigen Manifestationen eine kollektive Erinnerung übernehmen und daß diese Erinnerung einen kumulativen Charakter besitzt, d.h. immer weiter ausgeprägt wird. Biologische Entwicklungen, veränderte Verhaltensweisen, aber auch neue soziale und kulturelle Muster gehen allmählich in die Strukturen der Natur als Ganzheit ein und können in der Folge in ihrer ›erkennenden‹ Anschauung als solche dann auch wieder – gleichsam rückwirkend – erfahren werden. Die Möglichkeit eines untrennbaren Zusammenhanges zwischen Geist und Leben oder Geist und Natur sowie die Untrennbarkeit von Geist und Materie waren bereits früher von verschiedener Seite aus diskutiert worden.<sup>22</sup>

Der Gedanke scheint verführerisch, in den Spiegelungen des Teiches von ›The Reflecting Pool‹ Sinnbilder eben solcher ›Spuren‹ eines Gedächtnisses der Natur zu sehen. Die Menschen, die uns als Spiegelungen in seiner Wasseroberfläche begegnen, sind *seine* wieder sichtbar gemachten ›Erinnerungen‹ an Begegnungen und Begebenheiten, die sich in der Vergangenheit zugetragen haben und die – in ihn inkorporiert – *durch* ihn in eine unbegrenzte Zukunft getragen werden. Im auf seinem ›Körper‹ deutlich gerafften Wechsel der Tageszeiten erzählt er nicht nur vom Fluß der Zeit als Parameter aller Veränderungen, sondern beschreibt diese zugleich als ›an sich‹ unwandelbar und von allen Transformationen unbeeinflusst. Alle ›Wahrnehmungen‹ des Teiches bleiben im erfahrenen Abbild dauerhaft in ihm geborgen, gehen in seine eigene Struktur mit ein. Sie werden damit zu Teilen einer ›impliziten‹ Ordnung, in der Raum und Zeit keine Rolle spielen. Die Energien, aus denen die Dinge bestehen, sind in vielen verschiedenen Formen der Natur stets gegenwärtig. Alle Orte und alle Zeiten werden gleichsam miteinander verschmolzen; die Geschehnisse in ihnen durchdringen einander.<sup>23</sup>

Schließlich kommt neben dem Mann, der in den Teich springt, und der ihn umgebenden Natur in ›The Reflecting Pool‹ noch einer dritten ›Figur‹ eine bedeutende Rolle zu – nämlich einem *außerhalb* des Bildes befindlichen Beobachter der Szenerie. Im Verhältnis zu der als eine Art Exempel für den Kreislauf des Lebens an sich visualisierten ›Heilsgeschichte‹ des Mannes *im* Bild ist das, was *er* zu berichten hat, zweifellos vielschichtiger – und deshalb vielleicht auch spannender. Obwohl er durch die fest am gegenüberliegenden Rand des

And in fact the observer is not really standing outside the scene, but rather—with the camera's eye looking directly into the water—'on the threshold' of the events, which as such at no point permit him to maintain the distance of an uninvolved party. Even if as viewers of the work we do not necessarily feel obliged to identify with this observer—although this would be an obvious course to adopt—even if we have the opportunity to retreat to the real auditorium where these images are being shown, nevertheless, the work's structure and composition assume from the outset that there will be a spectator. As in a feature film which presents its plot to us through the eyes of one of its actors, it is up to us whether we actually identify with this role or prefer to engage in a more abstract form of perception and imagine the viewer as an observer who is present at the scene of the proceedings, but who is invisible to us. Whatever the case, the work takes into account the fact that there is somebody there to participate directly by receiving the events, and what is more, it is only his presence which gives the narration its more complex meaning.

It is thus scarcely a coincidence that only the viewer understands one of the central themes of the work—'the reflection'—and that the scenery seems to be entirely arranged for him. Before his dive, the man visibly acting in the picture looks straight ahead in a concentrated fashion, his gaze is definitely *not* searching for his reflection in the water. In other words it is not he who perceives and recognizes the reflections in the pool, but the observer of the proceedings—and we with and through him. In any way, the diver is not intended to represent 'Narcissus', who met his death in the water because he fell in love with his own reflection. Nor is his real, ultimate goal—at the end of the path of his life—to recognize his true 'self' in the refraction of the reflecting water surface.<sup>24</sup> It is *we* who are intended to reflect upon reflection and non-reflection through the eyes of the observer. In the image of the *other* we can understand the basic, fundamental elements of the phenomenon 'itself'—and thus, eventually *ourselves*. As in Plato's Socratic dialogue 'Alcibiades', which, amongst other things, revolves largely around the famous Delphic 'know thyself', in a figurative sense it is always our *own* reflection which we see in the actual visible mirror of the *other*.<sup>25</sup> In a very similar way the great 13th-century Hispano-Arabian Islam mystic Ibn Al Arabi taught that God becomes a mirror in which man can see his own reality and that man then becomes a mirror in which God can see his own qualities.<sup>26</sup> And for the very reason that when we are perceiving the 'other'—and seeing at the same time a reflected refraction of his image—we do *not* remain part of a direct and primary process of 'self-discovery', we are able to receive optical 'cognition' and understand general ideas lying beyond all subjective experience. For the spectator, the mirror of the water does not become a symbol of the former's imagination, but of his reflective thought processes and his perceptive consciousness.

Teiches fixierte Kamera entsprechend bewegungslos auf einen einzigen Standpunkt festgelegt bleibt, ist es doch er allein, der das Geschehen in seiner ganzen Komplexität wahrnehmen und in einem übergreifenden Sinn erkennen kann.

Tatsächlich steht er ja auch nicht wirklich außerhalb, sondern – mit dem Auge der Kamera direkt ins Wasser blickend – eher an der Schwelle der Handlung, die ihm als solche zu keinem Zeitpunkt die Distanz eines Unbeteiligten gewährt. Selbst wenn man sich, was allerdings naheliegt, als Betrachter des Werkes nicht zwangsläufig mit diesem Beobachter gleichsetzen muß – und sich in den wirklichen Betrachtarraum, in den die Bilder ausgestrahlt werden, zurückziehen kann –, setzen die Komposition und die Struktur des Werkes doch gleichwohl von Anbeginn an einen Zuschauer voraus. Wie in einem Spielfilm, der uns mit den Augen eines in der Handlung agierenden Akteurs sehen läßt, bleibt es uns selbst überlassen, ob wir uns mit seiner Rolle tatsächlich identifizieren wollen oder ihn lieber – in einem abstrakteren Sinn der Wahrnehmung – als einen am Ort präsenten, für uns jedoch unsichtbaren Beobachter imaginieren. In jedem Fall ist ein unmittelbar partizipierender Rezipient des Geschehens in die Erzählung des Werkes miteinbezogen, mehr noch, erst er gibt ihrer Schilderung ihren komplexeren Sinn.

So wird kaum zufällig eines der zentralen Themen des Werkes – die Spiegelung, – nur von ihm übersehend erfaßt und scheint allein für ihn inszeniert. Der im Bild sichtbar agierende Mann schaut vor seinem Sprung konzentriert geradeaus, sein Blick sucht sein Spiegelbild im Wasser nicht. Nicht er ist es demnach, der die Reflexionen des Teiches wahrnehmend erkennt, sondern allein der Beobachter des Geschehens – und wir mit ihm und durch ihn. Mit dem Springer ist ohnehin nicht Narkissos gemeint, der – in sein eigenes Spiegelbild verliebt – im Wasser den Tod findet; ebensowenig ist aber auch für ihn selbst – am Ende seines Weges – das Erkennen des eigenen Ich in der Brechung der spiegelnden Wasseroberfläche ein wirkliches Anliegen.<sup>24</sup> Wir sind es, die mit den Augen des Beobachters über die Reflexion bzw. über die Nicht-Reflexion reflektieren sollen. Im Abbild des anderen erkennen wir das grundsätzliche und wesenhafte des Phänomens an sich – und damit dann schließlich uns selbst. Wie in Platons sokratischem Dialog Alkibiades, der nicht zuletzt auch um das berühmte delphische Erkenne dich selbst kreist, ist es – im übertragenen Sinn – stets unsere Spiegelung, die uns im tatsächlich sichtbaren Spiegel des anderen begegnet.<sup>25</sup> Ganz ähnlich lehrte im 13. Jh. der große spanisch-arabische Mystiker des Islam, Ibn Al Arabi, daß Gott zum Spiegel werde, in dem der Mensch seine eigene Realität schaue, und der Mensch wiederum zum Spiegel werde, in dem Gott seine Qualitäten schaue.<sup>26</sup>

The phenomenon of 'time' is another aspect of the proceedings which is only experienced by the observer in all its complexities. Only he notices that in fact in the closed course of the plot (lasting a total of seven minutes), three completely different 'types' of time are presented in a concentrated form simultaneously or directly contiguously—the continuously measurable flow of real time, time as condensed time-lapse, and time as a complete standstill.<sup>27</sup> In a certain way, this breaks the continuity of the observer's own time and questions the validity of the seemingly fixed sequence of 'past in presence in future'. Completely different notions of time clash: the time of our time measurement; subjective, remembered time, 'experienced' either as stretched out and laden with meaning or condensed into rapid time-lapse; the time of myth as an integral part of our collective memory; and 'moments'—of terror, joy, inspiration, of death—moments when time and life stands still, apparently eluding any form of change.<sup>28</sup> In the same way when the viewer perceives the suddenly halted dive—as a 'frozen' image at the climax of an action—he too demonstrates a corresponding 'leap', an interruption to his time axis 'within a moment.' "The moment is that ambiguous entity wherein time and eternity touch each other, and this is how the term 'temporality' is defined, as the point where time constantly intercepts eternity and eternity constantly permeates time."<sup>29</sup> With the moment begins the 'spirit', that which transcends our mere physical presence. The moment is a metaphor for our cognition, our conscious understanding of the fact that, in the final analysis, all existence, all occurrences revolve around a 'being' which is timelessly at rest. "Perhaps we need to give up the notion of time and space, when reflecting upon the reality of our archetypes", wrote C. G. Jung shortly before his death.<sup>30</sup>

When the observer of 'The Reflecting Pool'—and we with him—'sees through' the interference of a number of basically different 'states', he suddenly finds himself, for one moment, in a place outside time and beyond the current categories of our perception. He becomes 'caught up' in the proceedings, and enters the picture himself. He is the one who simultaneously experiences projection, reception and reflection—for Bill Viola himself processes which are central to a 'cognitive' vision<sup>31</sup>—and can thus comprehend the 'idea' hidden behind the appearances. The observer, too, assumes an active role in the proceedings, his narration also revolves around 'cognition'.

Life, death, rebirth, time, picture, image, perception, memory, consciousness, cognition—basically, it is only these abstract terms which lend the apparent unity to the work's narration and plot—otherwise by no means homogeneous, but full of ruptures and thus 'bewildering'. These concepts interweave the 'glances' of the various 'actors' to form a tight, perspicacious and 'transparent' narrative. 'The Reflecting Pool'—the universal double meaning of the term 'reflection'—on the one hand a mirrored reflection, and on the other the

reflections of deep and considered thought—finds its immediate visual and intellectual analogy in this work.

Caterina Maderna-Lauter

Gerade weil wir in der Wahrnehmung des Anderen – und in ihrer gleichzeitig gespiegelten Brechung – nicht in den vordergründigen Fragen einer unmittelbaren ›Ich-Findung‹ verhaftet bleiben, gelingt uns ein schauendes Erfassen der jenseits aller subjektiven Erfahrungen liegenden allgemeinen Ideen. Der Wasserspiegel wird für den Zuschauer nicht zum Symbol seiner Imagination, sondern zum Sinnbild seines reflektierenden Denkens und seines erkennenden Bewußtseins.

Auch das Phänomen der ›Zeit‹ wird in seiner ganzen Vielschichtigkeit nur vom Beobachter des Geschehens erfahren. Er allein bemerkt, daß im an sich geschlossenen (im Ganzen 7 Minuten andauernden) Verlauf der Handlung vor ihm tatsächlich drei ganz verschiedene ›Formen‹ von Zeit – der kontinuierlich meßbare Ablauf von ›Realzeit‹, Zeit in extremer ›Raffung‹ und völliger Stillstand – simultan oder in unmittelbarem Nebeneinander zusammengefaßt sind.<sup>27</sup> Dadurch wird in gewisser Weise auch das reale Kontinuum seiner eigenen Zeit durchbrochen und die Gültigkeit der scheinbar feststehenden Folge von ›Vergangenheit in Gegenwart in Zukunft‹ hinterfragt. Ganz verschiedene Zeitbegriffe geraten aneinander: die Zeit unserer Zeitmessung; subjektiv erinnerte Zeit – in bedeutungsgeladener Dehnung oder in verdichteter Raffung ›erlebt‹; die Zeit des Mythos als Bestandteil unseres kollektiven Gedächtnisses; und Augenblicke – des Schreckens, der Freude, der Inspiration, des Todes –, in denen das Leben stillsteht, sich scheinbar jeder Veränderung entzieht.<sup>28</sup> Ebenso wird in der Anschauung des plötzlich stillstehenden Sprungs, als einem ›erstarrten‹ Bild auf dem Höhepunkt der Handlung, auch für den Zuschauer ein entsprechender ›Sprung‹, eine Unterbrechung der Zeitachse ›im Augenblick‹ manifest. »Der Augenblick ist jenes Zweideutige, worin Zeit und Ewigkeit einander berühren, und hiermit ist der Begriff ›Zeitlichkeit‹ gesetzt, wo die Zeit ständig die Ewigkeit abschneidet und die Ewigkeit ständig die Zeit durchdringt.«<sup>29</sup> Mit dem Augenblick beginnt der ›Geist‹, der unsere bloße physische Präsenz transzendiert. Er ist Metapher für unsere Erkenntnis und unser bewußtes Begreifen, daß alles Sein und Geschehen letztlich um das zeitlos ruhende ›Sein‹ kreist. »Wir müssen vielleicht die Vorstellung von Raum und Zeit aufgeben, wenn wir über die Realität unserer Archetypen nachdenken« – schrieb C. G. Jung kurz vor seinem Tod.<sup>30</sup>

Im ›Durchschauen‹ der Interferenz mehrerer, an sich ungleichzeitiger Zustände befindet sich der Beobachter von ›The Reflecting Pool‹ – und wir mit ihm – für einen Augenblick an einem Ort außerhalb der Zeit und jenseits der geläufigen Kategorien unserer Wahrnehmung. Er wird vom Geschehen ›mitgerissen‹, tritt in seine Bilder ein. Er ist es, der Projektion, Rezeption und Reflexion – für Bill Viola selbst zentrale Vorgänge des ›erkennenden‹ Sehens<sup>31</sup> – simultan erfährt und auf

1 "I was trying to get at the original notion of baptism in a way—a process of cleansing or clearing away, and the idea of breaking through illusion. Water is such a powerful, obvious symbol of cleansing, and also of birth, rebirth, and even death. We come from water and in a way slide back into its undifferentiated mass at death(...)." Bill Viola, quoted by R. Bellour, An Interview with Bill Viola, in October, vol. 34, fall 1985, pp. 91ff. Cf. also G. Youngblood, Metaphysical Structuralism: The Videotapes of Bill Viola, in Millennium Film Journal, vol. 20–21, fall–winter 1988–89, pp. 6ff. 2 Cf. here the contribution by H. Dickel and D. Ross and P. Sellars (eds.), Bill Viola, Exhibition catalogue, Whitney Museum of American Art New York 1997, pp. 105, 112f., 124f. 3 Cf. here the contribution by G. Kaminski, who associates the zigzag path along which a man striking a bell proceeds before reaching his goal with the zigzag bridges erected in Chinese gardens as metaphors for man's progress through life, which never proceeds in a straight line—a notion which is also widespread in the West. Cf. also the videotape 'Sweet Light' (1977) and here the contribution by A. Müller. 4 Ralph Waldo Emerson, The Over-Soul, Emerson's Essays, London 1976, p. 153. 5 Cf. T. Krusche, Our faith comes in moments, Zur Beschreibung des mystischen Augenblicks im Werk Ralph Waldo Emersons, in C. W. Thomsen – H. Holländer (eds.), Augenblick und Zeitpunkt, Darmstadt 1984, p. 71 and passim; M. Weinrich, Mache unsere Augen Hell, Systematisch-theologische Zuspitzungen zum Augenblick der Offenbarung, ibid. p. 143ff. 6 R. Ganslandt, Der Augenblick der Erkenntnis in Zen-Buddhismus und Zen-Kunst, in C. W. Thomsen – H. Holländer (eds.), Augenblick (see note 5), p. 123. 7 J. Blofeld (ed.), Huang-Po, Der Geist des Zen, Berne – Munich – Vienna 1987, p. 74f. 8 Cf. Zenkei Shibayama, Eine Blume lehrt ohne Worte, Zen in Gleichnis und Bild, Berne – Munich – Vienna 1989, p. 34 and, for general principles, M. Eliade, Das Heilige und das Profane, Frankfurt a.M. 1990, esp. p. 63ff. 9 R. B. Blakney (ed.), Meister Eckhart, New York 1941, p. 292. Quoted in D. T. Suzuki, Der westliche und der östliche Weg, Essays über christliche und buddhistische Mystik, Frankfurt a.M. – Berlin 1991, p. 15. 10 Huang-Po as recorded by P'ei-hsiu, John Blofeld (ed.) (see note 7) p. 83. 11 Dōgen, aus dem Shōbōgenzō, quoted by P. Pörtner, Mizu ni e o kaku—Bilder ins Wasser malen, Das Wasser in Japan, in H. Böhme (ed.), Kulturgeschichte des Wassers, Frankfurt a.M. 1988, p. 299. 12 Cf. Lin Yutang (ed.), Die Weisheit des Laotse, Frankfurt a.M. 1992, p. 65. Confucius quotation p. 85. 13 Cf. K. Alpers, Wasser bei Griechen und Römern, in G. Böhme (ed.) (see note 11), p. 65ff.; H. Reinitzer, Wasser des Todes und Wasser des Lebens, ibid. p. 99ff. 14 Cf. on this and subsequent ideas: T. Hoover, Die Kultur des Zen, Cologne 1986, esp. p. 94ff. 15 Cf. also Toshihiko and Toyo Izutsu, Die Theorie des Schönen in Japan, Cologne 1988, especially p. 34ff. 16 Cf. T. Hoover (see note 14) p. 221; Toshihiko and Toyo Izutsu (see note 15) p. 97. On the acoustics of this famous haiku cf. H. Zender, Happy New Ears, Freiburg – Basle – Vienna 1991, p. 11ff. 17 Cf. in German translation R. Gruenter (ed.), Oscar Wilde, Werke in zwei Bänden, Munich 1970, vol. 1, p. 9. 18 Cf. here and on subsequent ideas P. Pörtner, Mizu ni e o kaku (see note 11) p. 294ff. 19 Cf. H. J. Rose, Griechische Mythologie, Munich 1978, p. 276. 20 R. Sheldrake, The Presence of the Past, New York 1988. The German translation is Das Gedächtnis der Natur (The Memory of Nature), Munich, 3rd edition, 1997. 21 Cf. R. Sheldrake, Das schöpferische Universum, Munich 1983. 22 Cf. for example Gregory Bateson, Mind and Nature, New York 1979. 23 Cf. also D. Bohm, Die implizite Ordnung, Munich 1987. 24 On the eminent significance to the mirror image in this role (cf. J. Lacan, Schriften I, Weinheim – Berlin 1986, p. 61ff.) for Bill Viola's work cf. here the contributions on 'Tape I' (1972), 'He Weeps for You' (1976) and 'Slowly Turning Narrative' (1992) by H. Gehr, H. U. Reck and K. Görner. 25 Platon Alcibiades, chapter 28. Cf. G. P. Carratelli, Platone, tutte le opere, Milan 1993, p. 527f. Bill Viola explicitly quotes this dialogue in his essay Video Black—The Mortality of the Image, reprinted in R. Violette (ed.), Bill Viola, Reasons for Knocking at an Empty House, Writings 1973–1994, London 1995, p. 206f. 26 Cf. S. H. Nasr, Three Muslim Sages, Cambridge, Mass., 1963, p. 116; A. Schimmel, Mystische Dimensionen des Islam, Munich 1995, p. 383. 27 On the technique Bill Viola uses to create this impression cf. here the introduction to 'The Reflecting Pool—Collected Work' by C. Maderna-Lauter. 28 Cf. H. Holländer, Augenblick und Zeitpunkt, in C. W. Thomsen – H. Holländer (ed.), Augenblick (see note 5) p. 17. 29 S. Kierkegaard, Der Begriff der Angst, Copenhagen 1844. From the German translation by L. Richter, Hamburg 1960, p. 82. Cf. also H. Holländer, Augenblick und Zeitpunkt, in C. W. Thomsen – H. Holländer (ed.), Augenblick (see note 5) p. 13. 30 M. L. Franz, Psyche und Materie, Einsiedeln 1988 (unpublished letter), quoted in E. Laszlo, Kosmische Kreativität, Frankfurt 1997, p. 250. 31 Cf. Bill Viola in Writings 1973–1994 (see note 25, page 146) and M. Nash, Eye and I, in Parkett, vol. 20, 1989, p. 14ff.

1. *Das Licht der Dämmerung – vereinzelt scheint in ihm schon künstliche Beleuchtung auf – taucht die Fassaden der Hochhäuser in ein fast unwirkliches, pastellfarbenes Licht; es bewegt sich nur die Flagge der USA. im Vordergrund im Wind.*  
(Nach einigen Sekunden wird die zuvor lautlose Stille von einem seltsam in sich schwankenden, dumpf-anhaltenden Ton durchbrochen, der sich von nun an wie eine Folie über die folgenden Bilder legt.)

*Ein mächtiger Baum, nur im untersten Teil zu sehen, erhebt sich im Wald zwischen Blättern und Farnen; im vom Tageslicht leuchtenden Grün der umgebenden Pflanzen wirkt eine tiefe Höhlung in seinem Stamm geheimnisvoll.*

*Das dunkle Holz einer Tischplatte schimmert matt im Licht einer Stehlampe; nur eine Teekanne, eine Schale und ein aufgeschlagenes Buch zeugen vom Bewohner des sonst im tiefen Dunkel liegenden Raumes.*

*Hinter einem wohl in der frühen Morgenstunde nur schwach befahrenen Highway ragt eine große Industrieanlage ins vielfach schattierte Grau.*

*Menschen stehen oder schlendern im hellen Sonnenlicht einer dicht belebten Promenade; die Großaufnahme zeigt ihre Körper nur ausschnitthaft.*

*Aus dem inneren Winkel eines in Nahaufnahme, kopfüber von oben gezeigten, weit geöffneten Auges spannen sich hart ausgeleuchtete Fäden.*

(Der dumpfe Ton ebbt allmählich ab.)

*Ein halbwüchsiges Mädchen steht aufrecht im nur schwach beleuchteten Gewölbe eines Bahnhofs; die weißen Sandalen an den nackten Füßen leuchten auf dem gemusterten Steinboden wie ihr weißes Kleid vor dem Dunkel des hinter ihr liegenden Tunnels.*

2. *Wieder der Baumstamm, nun höher und in einer anderen Ansicht, vom Grün jüngerer Pflanzen umgeben.*

(Der dunkle Ton spannt sich wie zuvor über die Bilder.)

*Die brüchigen Landschaften der Baumrinde in Nahaufnahme, Harztropfen quellen wie Blut aus ihren Rissen.*

*Eine Schlange sucht sich in der Rindenlandschaft ihr Bett.*

*Wie an einer schmalen Steilwand kriecht sieempor.*

*Ihr langer und schmaler Leib verschwindet im tiefen Dunkel eines Astloches.*

*In zunehmender Stille steht wieder das weißgekleidete Mädchen im Bahnhof, leicht schwankend, vor uns.*

3. *Die gewaltige Krone des Baums, von unten gesehen, verzweigt sich als dunkler Schattenriß vor dem grau leuchtenden Himmel. Schnell pulsieren Rinnsale von Wasser wie Adern unter einer dünn gefrorenen Eisdecke.*

(Der deutlich rascheren Abfolge der Bilder entspricht eine Veränderung des wie stets bald einsetzenden Tons, der anschwellend höher wird.)

1. *The Light of Dawn—here and there artificial lighting interrupts it; the facades of skyscrapers are draped in almost unreal, pastel colors; all that moves is in the foreground; the Stars and Stripes, blowing in the wind.*

(After a few seconds the previous absolute silence is pierced by a strange ululating and enduring sound which from now on spreads like a foil over the following images.)

*A mighty tree, only the lower section of which is to be seen, rises up in the forest between leaves and ferns; the green of the plants is illuminated by daylight and the darkness of a large cavity in the trunk thus appears mysterious.*

*The dark wood of a table-top shimmers in the light of a standing lamp; only a teapot, a bowl and an open book attest to the inhabitant in the room, which is otherwise shrouded in darkness. Behind a road that is not much traveled in early morning, a huge industrial complex towers upwards into the many shades of gray. People stand or saunter along a much-frequented promenade in the bright sunlight; the long shot shows only sections of their bodies.*

*From the inner corner of an eye shot close-up and screened upside down: threads in harsh light.*

(The dull sound gradually recedes.)

*A girl on the eve of adolescence stands upright in the poorly lit vaulted hallway of a station; her feet are bare and her white sandals shine forth against the patterned stone floor, while her white dress lights up compared with the dark tunnel behind her.*

2. *The tree trunk again, which is now higher and presented from a different angle; it is surrounded by the green of young plants.*

(The dark sound spreads out across the images, as previously.)

*The fissured landscapes that are the bark in close-up, resin oozes like drops of blood from the cracks.*

*A snake seeks its bed in this landscape of bark.*

*It creeps upward as if ascending a steep cliff.*

*Its long and slender body disappears into the deep darkness of a hole where once a branch had been.*

*In increasing silence, the girl in her white dress stands again in the station, swaying slightly.*

3. *The enormous crown of a tree, seen from below, branches out, a dark silhouette against the grayness of the sky.*

*Swiftly pulsing trickles of water like veins beneath a thin layer of ice.*

(The noticeably swifter sequence of image corresponds to a change in the sound, which starts up again, swelling to a higher pitch.)

*Extensive industrial plants blur in the thick foggy mist; cars pass on the highway, mere dots of light.*

*Flames lick around the walls and the high chimneys.*

*The girl in the station has her eyes closed.*

4. *A flame flickers from a high narrow smokestack into the gray misty sky.*

*Giant chimneys become columns in an almost magnificent industrial landscape.*

Weitläufige Industrieanlagen verschwimmen im dicht-nebligen Dunst; auf dem Highway ziehen Autos wie Lichtpunkte vorüber. Flammen umlodern die Mauern und aufragenden Schornsteine. Das Mädchen im Bahnhof hat die Augen geschlossen.

4. Eine Flamme lodert aus hochstrebender, schmaler Esse in den grau-dunstigen Himmel.

Gewaltige Schornsteine werden zu ›Säulen‹ einer fast prunkvollen Industriearchitektur.

Kunstvoll verstreute Brücken spannen und wölben sich durch die Fabriklandschaften; in der zunehmenden Dunkelheit flackern immer mehr Lichter auf.

Ein Stück menschliche Haut, feine Härchen auf ihrer Oberfläche, darunter das gewölbte Geflecht von Adern.

In der Schwärze der Nacht zeichnen Lichter und Flammen den Kontur der industriellen Gebäude sehr klar.

Rohre schimmern kupfern.

Ein in der Dunkelheit lodernes Feuer wird mächtig gespeist.

Und wieder das Mädchen, das immer noch schwankend vor uns steht.

(Über den Bildern wird der Ton, von Höhe zu Tiefe abschwelkend, dreimal gleichsam fanfarenhaft ausgestoßen.)

5. Dampf schießt aus erleuchteten Schornsteinen in die Nacht.

Industriebauten – ihre Umrisse bald klar, bald verschwommen im künstlichen Licht.

(Der Ton, tief und anhaltend, ruft durch die Nacht.)

Lastwagen, führerlos, mit Signallampen im Nebel geschützt, lautlos.

Ein Nachtlicht in der Steckdose.

(Der dunkle ›Ruf‹ beginnt von neuem.)

Im schwachen Lampenschein Zweige in einer blauen Vase im Regal.

Auf dem Herd fängt sich Licht auf einem roten Kessel, dahinter Kannen und Gläser vor der dunklen Wand.

Ein nächtliches Wohnzimmer, der Tisch vor dem Sofa im Lichtstrahl, darauf die Gegenstände, die der Bewohner noch vor kurzem berührte.

In plötzlich sehr hellem, künstlichem Licht ein Kissen auf blendend weißem Laken.

(Der Ton steigt in die Höhe, hält an und senkt sich erst allmählich wieder in die Tiefe.)

In ebensolcher Helle ein Auge mit Braue kopfüber – im Schlaf geschlossen.

In der Schwärze des Raumes Teekanne, Schale und Stehlampe auf der matt schimmernden Tischplatte.

Die Schale in schimmerndem Weiß.

Ein Stück Brot, im Lichtstrahl wie eine gebrochene Landschaft.

In Stille das Mädchen, ihre Hände greifen kaum merklich ins Kleid.

Artfully curved bridges span a vista of factories; an ever greater number of lights flicker in the falling darkness.

A piece of human skin, on its surface fine hairs, and beneath it the swelling mesh of veins.

In the darkness of night, lights and flames lend clear contour to industrial buildings.

Pipes glint in copper.

A fire glowing in the dark evidently starts to be fueled strongly.

And the girl is there again, still standing, swaying before us.

(The sound, dwindling from high pitch to deep tone and uttered thrice, almost like fanfares, accompanies the images.)

5. Steam shoots from the illuminated chimneys into the night.

Industrial buildings—and their outline is clear one moment and blurred the next—in artificial light.

(The sound, deep and enduring, calls through the night.)

Driverless trucks, protected by their warning lights in the fog, silent.

A night-light in a wall socket.

(The dark 'call' commences anew.)

In the weak light of a lamp, branches in a blue vase on a shelf.

On the stove, light is reflected by a red pot, behind it jugs and glasses set against a dark wall.

A living room at night, a ray of light falls on the table in front of the sofa; on it the objects which the inhabitant has recently held in his hands.

In the suddenly very bright artificial light a pillow on a bright white sheet.

(The sound starts to wend its way up the scale, is held, and then subsides again downwards.)

An eye and the brow upside down, closed in sleep—shown in equal lightness.

In the blackness of the room a teapot, a bowl, and a standing lamp on the matte shimmering tabletop.

The bowl is shimmering white.

A piece of bread, caught in the light like a landscape full of crevasses.

In the silence the girl, her hands almost imperceptibly grasp her dress.

6. On a tabletop half in the shadows, a large cutting board, a large knife with a broad, pointed blade. The tender green flesh of the melon cut open next to it is revealed in the light, the pips are visible in its deepest recess.

(The sound which accompanies the image echoes like a high, intensive cry.)

The girl in the station tautens and relaxes her lips silently.

7. The heart of the cantaloupe, its moist flesh, larger than life; the pips lie on it and are concealed within it.

(The sound is very high pitched and intensive.)

Silent—a human body, its diagonal flank shown in section, naked, only a white sheet around the hips; a hand with its mesh of subcutaneous veins, hangs relaxed downwards, moving almost imperceptibly sideways with the slow breathing of the body.

6. *Auf einer halbverschatteten Tischplatte ein grobes Schneidebrett, ein großes Messer mit breiter, sich zuspitzender Klinge darauf. Die aufgeschnittene Melone daneben zeigt im Lichtkegel ihr zartgrünes Fruchtfleisch, die Kerne der innersten Höhlung.*  
(Der über dem Bild liegende Ton verhält wie ein hoher, intensiver Ruf.)  
*Das Mädchen im Bahnhof spannt und entspannt in Lautlosigkeit seine Lippen.*
7. *Das Innerste der Honigmelone, ihr feuchtes Fleisch, übergroß; die Kerne auf ihm und in ihm geborgen.*  
(Der Ton sehr hoch und intensiv.)  
*Lautlos – ein menschlicher Leib, seine schräge Flanke im Ausschnitt, nackt, nur ein weißes Tuch ab der Hüfte; seine Hand, vom Geflecht der Adern durchzogen, hängt entspannt, nur von den ruhigen Zügen des atmenden Körpers kaum merklich bewegt, seitlich herab.*  
*Ein Schädel in Röntgenaufnahme.*  
(Der Ton hier sehr hoch und dicht, doch nur ganz kurz ausgestoßen.)  
*Vor industriellen Bauten Förderpumpen; die Harmonie ihrer rhythmisch-fließenden Arbeit in Großaufnahme.*  
(Der Ton nun ruhiger, eine Oktave tiefer als zuvor, sinkt im folgenden um eine weitere Oktave hinab, wächst dann wieder im gleichen Klangsprung empor und setzt diesen Wechselgesang über die folgenden Bilder fort.)  
*Lastwagen und Krähne; Männer bei der Arbeit mit und in ihnen. Eine Förderpumpe als Schattenriß – nur sie lautlos – vor rötlichem Abendhimmel.*  
*Das stetige Auf und Ab einer Metallstanze.*  
*Eine Esse, das Feuer im tiefsten Inneren.*  
*Die Flamme, züngelnd, im dunklen Gehäuse.*  
*Der Leib eines Menschen in Röntgen-Aufnahme.*  
(Der Ton hier sehr hoch, fast schrill.)  
*Industrieanlagen im Tageslicht.*  
*Ein großer Entlüftungsschlauch in nüchternem Innenraum.*  
*Ärzte im Operationssaal, konzentriert über den Operationstisch gebeugt.*  
*Lautlos – ein kleiner Vogel im sonnenbeschiedenen Käfig.*  
*Lautlos – Der leere Flur eines Krankenhauses, die Deckenbeleuchtung spiegelt sich im Glanz des Linoleums; ein Mensch – er arbeitet dort – kommt auf uns zu.*  
*Und wieder lautlos das Mädchen – plötzlich neigt es sich anmutig herab, nimmt ein Glas vom Boden und trinkt daraus Wasser.*
8. *Ein Schleifgerät sprüht Funken wie Regen in die Dunkelheit. Männer, die es bedienen, in ihre Arbeit vertieft.*  
*Eine Stanze fährt mit Wucht auf ein feuerglühendes Metall herab; Männer stehen in der dunstigen Hitze, hantieren mit Zangen die Glut.*

*An X-ray of a skull.*

*(The sound is very high and intense, but only voiced briefly.)*

*Oil pumps in front of industrial buildings; the harmony of their rhythmic-flowing work as a long shot.*

*(The sound calmer now, an octave lower than before, sinking a further octave in the course of what follows, then gradually heightening the one octave again: this 'sing-song' continues throughout the following images.)*

*Trucks and cranes; men at work in them and with them....*

*A pump as a silhouette—alone, silent—against a reddish evening sky.*

*The constant up and down of a metal press.*

*A chimney, fire deep within it.*

*The flame, licking, in the dark shell.*

*A human body as an X-ray.*

*(The tone now becomes very high-pitched and almost strident.)*

*Industrial complex by daylight.*

*A large ventilation pipe in a sober interior.*

*Doctors in an operating theater, bent in concentration over an operating table.*

*Silent—a small bird in a cage in the sun.*

*Silent—the empty corridor of a hospital, the ceiling lights reflected in the polished linoleum floor; a person who works there approaches.*

*And then the girl, again silent, suddenly bends gracefully forwards, takes a glass from the floor, and drinks water.*

8. *A sanding machine sends sparks flying like rain in the dark.*

*Men using it absorbed in their work.*

*A punch slams down on metal glowing with heat; men stand in the misty heat moving the fire with tongs.*

*(The sound accompanies the images like a 'song': alternating between three different pitches, starting with great intensity and then repeatedly dying down again, ending in silence only to start up again.)*

*The body of a woman is being cut open lengthwise; hands in rubber gloves peel back the flesh.*

*A body covered in blue sheets glides slowly into view on a conveyor belt; a beach and palm trees on wallpaper in the background, the clock shows it is ten minutes to five.*

*Everything glows in blue, the doctors' heads are together, around something.*

*An organ is removed from the body.*

*The gaping cavity, pulsating within.*

*The opening held taut by threads.*

*A heart beats in its open container.*

*Constantly gyrating devices in the monitoring room....*

*Over the bright blue sheets the hands of the surgeons, working away in the concentrated beam of light.*

*In the midst of a covered face we see an eye, pulled wide open by a metal instrument.*

*Tweezers caught up in the distorted mass move the eye in its socket.*

*On a gray background an organ, hands pull its flesh apart by means of threads.*



(Der Ton liegt über den Bildern wie ein ›Gesang‹; in drei verschieden hohen Abstufungen wechselnd, mit intensiver Dichte einsetzend und dann immer wieder abschwelkend, in Lautlosigkeit endend, um von neuem zu beginnen.)  
*Der Leib einer Frau wird der Länge nach aufgeschnitten; Hände im Gummihandschuh halten das Fleisch auseinander.  
 In blaue Tücher gehüllt gleitet ein Körper auf einem Förderband langsam ins Bild; Strand und Palmen auf der Tapete im Hintergrund, die Uhr zeigt 10 Minuten vor 5.  
 Alles leuchtet in Blau, die Köpfe der Ärzte im Rund, über ein Zentrum gebeugt.  
 Ein Organ wird dem Körper entnommen.  
 Seine klaffende Höhlung, in der es pulsiert.  
 Die mit Fäden verspannte Öffnung des Leibes.  
 Ein Herz schlägt in seinem offenen Behältnis.  
 Fortlaufende Drehungen der Maschinen im Überwachungsraum.  
 Über hellblauen Tüchern die Hände der Chirurgen, im konzentrierten Strahl des Lichtes hantierend.  
 Im abgedeckten Gesicht eines Menschen sein Auge, weit von einer Metallzange geöffnet.  
 Pinzetten, in der verzerrten Masse verfangen, bewegen es in seinem Bett.  
 Auf grauem Grund ein Organ, Hände ziehen an Fäden sein Fleisch auseinander.  
 Ein nackter Frauenkörper kopfüber, vernäht, die Haut voller Spuren seiner Versehrtheit.  
 Das operierte Auge mit Fäden geschlossen, kopfüber, Blut wie ein Film auf seiner Oberfläche.  
 Bilder vom Menschen, mit dem Auge der Technik gesehen: Computertomographien, Ultraschallaufnahmen, Röntgenbilder – dazwischen, in der Stille des leeren Raumes, ein Computertomograph.  
 Schichtaufnahmen eines Schädels, einander überlagernd.  
 Ein durchleuchteter Körper, vornüber geneigt.  
 Stille und vollkommene Dunkelheit.  
 Das Mädchen – ganz ruhig konzentriert; plötzlich öffnet es den Mund – weit – sie ist es, die den Ton ausstößt, tief, schwankend, anhaltend.*

9. *Im hellen Licht des Tages Gebäude und Hof, halb verfallen, Gerümpel im Freien, ein Lieferwagen untergestellt, als einzige Spur des Menschen.  
 Eine Halle von innen, der Bau fast völlig zerstört; die Außenwelt ist in den Innenraum eingedrungen.  
 Regenwasser hat sich zum See auf dem Fußboden gesammelt. Verstaubte Relikte menschlicher Arbeit.  
 Ein Stuhl, verlassen, sein Bezug schon verblaßt.  
 Vor bröckelnden Mauern Lampen, die nicht mehr brennen.  
 Tische, die Beine im Wasser.  
 Mobiliar vereinzelt im unaufhaltsamen Verfall.*

*A naked woman's body upside down, sewn up, the skin full of traces of its injuries.  
 The operated eye closed with threads, upside down, blood like a film on its surface.  
 Images of people seen through a technological eye: CAT scans, ultrasound recordings, X-ray images—between them in the silence of empty space, a computer tomograph.  
 Scan recordings of layers of a skull, one on top of the next.  
 An illuminated body, bent forward.  
 Silence and complete darkness.  
 The girl—calmly concentrated; she suddenly opens her mouth wide—it is she who emits the sound, deep, faltering, enduring.*

9. *In the bright light of day, a building and yard, more or less in decay, scrap left outside, a delivery van under the car port, the only trace of humanity.  
 A hall from within, the building almost completely destroyed; the outside world has forced its way into the interior.  
 Rain has collected in a small lake on the floor.  
 Dusty relics of human work.  
 A chair, forelorn, its covers already faded.  
 Lamps that no longer function in front of peeling walls.  
 Tables with their legs in water.  
 Isolated items of furniture ineluctably decaying.  
 And the brighter light of day is itself gray; bits and pieces of garbage and scrap in front of a corrugated iron wall.  
 Autos no longer used, old, forgotten, junked, beneath a bridge.  
 (Not until now does the girl's scream ebb: it has been a deep sound that constantly accompanies the images.)  
 A pump, by contrast, 'lively', silently working against a backdrop consisting of marvelous intact steel scaffolding.  
 The girl in the station repeats her scream; we see her body pause for breath, her mouth wide open, but we do not hear her for a long time, not until the very end.*
10. *The sun shines; a street and people in front of a store.  
 Busy streets, lined by palm trees and traffic lights.  
 Now we see colors, bright green, red and blue.  
 A jeep at a gas station, a blonde woman with sunglasses on the passenger seat.  
 A woman in a phone booth between parked cars, she wears a blue dress with white dots.  
 People in the bustle of the street stride purposively past each other.  
 Half-naked or scantily clad bodies on a beach promenade.  
 The sea comes rushing up, the waves gleaming and ending in froth on the beach where a group with a child sits facing it.  
 (A long scream the whole time, like the sound of an airplane.)  
 Sun-tanned people lying on the sand or in deck chairs.  
 A taut male torso beneath a shower; his hands are rubbing water onto his arms and chest.  
 A small chain with stars sparkles on the breathing skin.  
 People, sections of bodies, lying in the sunlight.  
 In the silence the girl stands in the station, swaying slightly, before us; her mouth remains closed.*

*Auch das hellere Tageslicht ist grau; Trümmer und Schutt vor einer Wellblechwand.*

*Ausgediente Fahrzeuge, alt, vergessen, verschrottet, unter einer Brücke.*

(Erst hier klingt der Schrei des Mädchens, der als anhaltend tiefer Ton die Bilder ununterbrochen begleitet, ab.)

*Dagegen eine Pumpe, ›lebendig‹, lautlos vor der Kulisse prächtig intakter Stahlgerüste.*

*Das Mädchen im Bahnhof wiederholt seinen Schrei; wir sehen ihn in ihrem Atem holenden Körper, in ihrem weit geöffneten Mund, doch wir hören ihn lange nicht, erst ganz zuletzt.*

10. *Die Sonne scheint; eine Straße und Menschen vor einem Geschäft.*

*Befahrene Straßen, von Ampeln und Palmen gesäumt.*

*Jetzt Farben, leuchtend grün, rot und blau.*

*Ein Geländewagen an einer Tankstelle, die Beifahrerin blond, mit Sonnenbrille.*

*Zwischen parkenden Autos eine Frau in einer Telefonzelle, ihr Kleid blau mit weißen Tupfen.*

*Menschen im Gedränge der Straße ziehen zielstrebig aneinander vorbei.*

*Körper halbnackt oder in leichter Bekleidung auf einer Strandpromenade.*

*Das Meer rauscht in glitzernden Wellen heran und bricht sich am Strand, wo eine Gruppe mit Kind, ihm zugewandt, sitzt.*

(Über allem, sehr tief und lang anhaltend, wie das Brummen eines Flugzeugs, der Schrei.)

*Gebraunte Menschen, auf dem Sand oder im Liegestuhl liegend.*

*Ein straffer männlicher Oberkörper unter dem Strahl einer Dusche; die Hände reiben das Wasser über Arme und Brust.*

*Ein Kettchen mit Sternen auf atmender Haut.*

*Menschen, Ausschnitte von Körpern, gelagert im Sonnenlicht.*

*In Stille steht das Mädchen, leicht schwankend, im Bahnhof vor uns; ihr Mund bleibt geschlossen.*

Wir sehen eine Hymne (›Anthem‹). Wie ihre ›Urform‹, der antike griechische Hymnos – ein sakraler Gesang, der im Epos wurzelt –, ruft sie uns erzählend etwas in Erinnerung; ihre ›Worte‹ sind Bilder. Ihre sichtbare Dauer beträgt 11 Minuten und 30 Sekunden,<sup>1</sup> ihre Gliederung besteht aus 10 optischen ›Strophen‹. Die Strophen sind von unterschiedlicher Länge, ebenso deren einzelne ›Zeilen‹ – die Bilder. Gelegentlich lassen sie sich Zeit, verweilen vor unserem Auge und greifen dann auch für sich genommen, allein, als Stimmungen auf uns über. Meist jedoch lösen sie einander in rascher, nicht selten abrupter Folge ab. Während Gefühl und Verstand noch versuchen, der Wirkung und dem Sinn des eben unmittelbar sichtbaren Bildes nachzuspüren, bricht schon das nächste über uns herein. Nicht einmal die Zeit

What we see is a hymn (›Anthem‹). As in the ›prototype‹ hymn, the Ancient Greek *hymnos*, — a religious song with its roots in the epic — its narration causes us to remember something, its ›words‹ are images. It visibly lasts 11 minutes and 30 seconds;<sup>1</sup> it has a structure consisting of 10 visual ›verses‹. The verses differ in length, as do the individual ›lines‹, namely the images. Occasionally, they simply take their time, tarry a while before our eyes and then, as individual images, exude a mood that infects us. Usually, however, the one simply follows on, often abruptly, from the other. While our emotions and intellect may still be trying to establish the effect and meaning of the image we have just seen, the next is already upon us. We do not even have time to remember the preceding image or to delete it from our minds before it is replaced by a new one. Although only one image is to be seen in the moment in time we actually experience as ›now‹, the others which we have perceived beforehand thus remain present to us. In other words, they have ›passed through‹ our perception and remain entrenched, as it were, at the first ›threshold‹ to our emotions and memory. One image follows another; they are superimposed on one another at this threshold.<sup>2</sup> Everything we have seen hitherto appears not only in retrospect as a closely knit unit, but also, when we look forward, influences how we perceive the ›new‹ that has just become visible. Likewise, the meaning or ›message‹ of each individual image is not only supplemented in narrative terms by the others, but also to a certain extent shapes and indeed changes their meaning. For example, we have a far more conscious impression of the aesthetic qualities of the bird in a sun-lit cage (›Verse 7‹) on the one hand, for we see it against the scene of the doctors bent over the operating table which was visible just before. (We thus notice the multiple colored refraction of the soft natural sunlight by the plants in the background, which move slightly, or the hopping and apparently uncontrolled movement of the bird itself. This contrasts starkly with the uniform blue of the smocks and the sheets, on which the artificial light-beam is focused, and with the concentrated and tense posture of the surgeons.) On the other hand, the image is from the outset also substantively connected with the prior image, and we consequently find our attention ›directed‹ almost inevitably to the fact that the bird is in ›captivity‹ and ›exposed‹ to humans.

As in the Ancient Greek *hymnos*, where the verses not only ›narrate‹ but taken as a whole are intended to convey some supra-ordinated, more abstract message,<sup>3</sup> as interlinked ›messengers‹ the images in ›Anthem‹ become metaphors for supra-ordinated notions dependent precisely on the context of their sequence. Whether we can read these metaphors as simple ostensible ›statements‹ or connect them with multiple layers of associations, is in the final analysis a choice each individual viewer makes. Viola intimates the meaning, but does not define it. His images simply set a framework in which our thoughts can move.

bleibt, das vorausgegangene in unserem Gedächtnis zu speichern oder zu löschen, bevor abermals ein neues das gegenwärtige ersetzt. Obwohl im Augenblick unserer tatsächlichen ›Jetzt-Zeit‹ stets nur jeweils eines der Bilder zu sehen ist, bleiben die anderen, zuvor wahrgenommenen, auf diese Weise gleichwohl weiter in uns präsent. Sie haben unsere Wahrnehmung nur ›durchquert‹ und verharren nun gleichsam auf der ersten ›Schwelle‹ unseres Gefühls und Gedächtnisses. Bild folgt auf Bild, sie überlagern sich auf dieser Schwelle.<sup>2</sup> Alles bereits Gesehene erscheint nicht nur im Rückblick als eine eng verwobene Einheit, sondern bestimmt schließlich auch ›vorausschauend‹ die Art der Wahrnehmung des ›neuen‹, soeben sichtbaren mit. In gleichem Maß wird der Sinn, die ›Mitteilung‹ des einzelnen Bildes durch die der anderen nicht nur erzählerisch ergänzt, sondern auch in gewisser Weise mitgeprägt, vielleicht sogar verändert. So wird einerseits der Vogel im sonnenbeschienenen Käfig (›Strophe 7‹) vor der Folie der ganz kurz zuvor noch sichtbaren Szene konzentriert über einen Operationstisch gebeugter Ärzte in seinen ästhetischen Qualitäten wohl sehr viel bewußter wahrgenommen (beispielsweise die vielfach farbige Brechung des weichen, natürlichen Sonnenlichtes durch die Pflanzen, welche sich im Hintergrund leise bewegen, oder die hüpfenden, scheinbar unkontrollierten Bewegungen des Tiers hier – im Kontrast zu dem im einheitlichen Blau der Kittel und Tücher auf einen Punkt hin ausgerichteten künstlichen Lichtstrahl, der konzentriert-gespannten Haltung der Figuren dort). Andererseits ist sein Bild nun von vornherein aber auch inhaltlich mit ihr verknüpft, sodaß wir, in einem gewissen Sinn ›gerichtet‹, zwangsläufig vor allem die ›Gefangenheit‹ des Tiers und sein ›Ausgeliefertsein‹ an den Menschen in uns aufnehmen.

Wie im antiken Hymnos die Verse nicht nur ›erzählen‹, sondern in ihrer Gesamtheit eine den Worten übergeordnete, abstraktere Botschaft verkünden wollen,<sup>3</sup> werden auch die Bilder in ›Anthem‹ – als untereinander vermittelnde ›Boten‹ – gerade durch den Kontext ihrer Sequenz zu Metaphern übergeordneter Vorstellungen. Ob diese Metaphern dabei als einfache und eher vordergründige ›Statements‹ gelesen werden oder ob man mit ihnen vielschichtiger Assoziationen verbindet, bleibt letztendlich jedem einzelnen Betrachter überlassen. Ihre Deutung ist vom Künstler an – aber nicht festgelegt; seine Bilder bestimmen lediglich den Rahmen, in dem sich unsere Gedanken bewegen können.

Jede ›Strophe‹ von ›Anthem‹ endet mit dem Blick auf das halbwüchsige Mädchen im Bahnhof, das damit die innere Ordnung und den Rhythmus des Werkes als Gesamtheit bestimmt. Wiederkehrende, jedoch nie völlig identische Bilder

Each of the 'verses' in 'Anthem' ends with a view of the young girl in the station, and it is she who defines the inner order and the rhythm of the work as a whole. Recurrent but never completely identical images—different views of the subjects, with different lighting or formally related images—function in addition to bracket the individual 'verses' to create a firmly woven whole. They also structure the visual 'idiom' to generate a flowing 'up and down' of familiar and new descriptions, invocations and visions (again highly reminiscent in formal terms of the hymns of Classical Antiquity with their rhythms of recurrent 'word-images'). The repetitions are almost 'metric' and serve listeners or readers of the hymn as a guideline, bringing things that have already been said to mind once again, and preparing us for the new.

If we initially consider the individual images, then 'Anthem' tells a tale from our human lifeworld: We see human interiors—furniture and other everyday 'props'. However, the safe-and-sound private 'inner world' is always shrouded in darkness or at best twilight. Objects that have just been touched and then abandoned, seem in the pool of warm artificial light to be imbued with the aura of their owners and thus, as it were, 'animated'. The teapot, the bowl, the open book—they all become dense symbols of peace and inward concentration.

Nature, the 'outside' to the interiors and yet ontologically identical to humans, is presented as the 'opposite' and yet not as some real counter-image. The mighty tree, so ancient in the green refracted light of day, attests to the flow of time which absorbs all momentary images. Its recesses, into which the snake creeps, are natural habitats. The fissures in its bark reveal the inner workings of its special life, the sap that squeezes out of them shows its fluid power and violability. The 'veins' of water in the ice, the flesh and fruitful pips of the melon that has been cut open, the inner landscape of the bread that has been broken—these are all images of the mysterious and yet vulnerable inner order of life.

And we repeatedly witness sections of the human body, human skin. In close-up, the outside of a fine hilly landscape moved only by breathing, permeated with the mesh of the inner veins which it protects. Finally, there is the innermost sanctum of the opened body, its blood, its organs, *its* vulnerability.

From the outset there is an 'outside' which is presented as a factual 'counter-world'. It is not of natural origin, but the product of human hand: industrial plants and architecture in the dawn's early light, in clear gray or in the misty fog of daylight, in twilight, in the dark of night. Bridges, artistically spread across built landscapes, chimneys and smokestacks, warehouses. What we witness here instead of peace and quiet, the tranquil view of inner orders, is energy, harnessed power, steadily progressing work. The silkily smooth circular movements of the huge oil pumps beat to their own enduring and intrinsically perfect rhythm—and it is a rhythm that

– die Sujets in anderer Ansicht, in unterschiedlichem Licht oder formal einander verwandt – verklammern die einzelnen ›Strophen‹ zusätzlich zu einem fest verwobenen Ganzen. Sie strukturieren auch – abermals den mit rhythmisch wiederkehrenden ›Wortbildern‹ arbeitenden antiken Hymnen formal sehr ähnlich – deren optische ›Sprache‹ zu einem gleitenden ›Auf und Ab‹ bekannter und neuer Beschreibungen, Anrufungen und Visionen. Die fast ›metrisch‹ anmutenden Wiederholungen dienen dem Rezipienten der Hymne als Leitfaden, rufen ihm bereits Gesagtes in Erinnerung, stimmen ihn auf das Neue ein.

Betrachten wir zunächst die einzelnen Bilder, so erzählt ›Anthem‹ vor allem von der Lebenswelt des Menschen:

Wir sehen seine Innenräume – seine Möbel und ›Requisiten‹ des Alltags. Die geborgene ›Innenwelt‹ des Privaten ist dabei stets von Dunkelheit oder allenfalls Dämmerlicht eingehüllt. Gegenstände, gerade eben noch berührt und nun verlassen, scheinen, im auf sie gerichteten Kegel warmen, künstlichen Lichtes, von der Aura ihrer Besitzer umgeben und damit ihrerseits gleichsam ›beseelt‹. Die Teekanne, die Schale, das aufgeschlagene Buch werden zu verdichteten Zeichen, zu Symbolen der Ruhe und inneren Sammlung.

Im ›Gegenüber‹ gezeigt – jedoch nicht wirkliches ›Gegenbild‹ – die Natur, ein ›Außen‹ der Innenräume und dennoch dem Menschen wesenhaft gleich. Der mächtige Baum – uralt im grün gebrochenen, wechselnden Licht des Tages – zeugt vom Fluß der Zeit, die jedes momenthafte Bild in sich aufnimmt. Seine Höhlungen, in die sich die Schlange verkriecht, sind natürliche Wohnungen. Die Risse in seiner Rinde geben den Blick auf das Innere seines ureigensten Lebens preis, das Harz, das aus ihnen quillt, zeigt seine flüssige Kraft und Verletzbarkeit. Die ›Adern‹ des Wassers im Eis, das Fleisch und die fruchtbaren Kerne der aufgeschnittenen Melone, die innere Landschaft des gebrochenen Brotes, abermals Bilder der geheimnisvollen und verletzlichen inneren Ordnung des Lebens.

Und immer wieder Ausschnitte des menschlichen Körpers, die Haut des Menschen. In der Großaufnahme eine atmend bewegte, ›außen‹ fein-hügelige Landschaft, vom Geflecht der ›inneren‹, von ihr geschützten, Adern durchzogen. Schließlich das Innerste des geöffneten Körpers selbst, sein Blut, seine Organe, seine Verletzbarkeit.

Als tatsächliche ›Gegenwelt‹ schließlich von Anbeginn an das ›Außen‹, das nicht natürlich gewachsen, sondern vom Menschen geschaffen ist: Industrieanlagen und -architekturen im Licht des Morgens, im klaren Grau oder dunstigen Nebel des Tages, in der Dämmerung, im Dunkel der Nacht. Brücken, kunstvoll über gebaute Landschaften gespannt, Essen und Schlote, Lagerhallen. Anstelle von Ruhe und Einkehr, der stillen Einsicht in innere Ordnungen, herrscht

imbues the hymn as a whole. Here, no standstill seems possible. Cars drive past on highways, usually only visible as mobile spots of light, instilling even the distant immobile backdrop of huge chimneys with a sense of a goal. Huge trucks wait in the headlights, empty, but ready to depart.

This is all the product of a human hand, but we encounter the human being here only in a very few images. And even then we only see him as part of this whole, at work, at machines or furnaces, almost tied up in the metal of the cranes, as it were. Humans are the creators of the visible, and endure it—as in the operating theater scenes, which are very closely interwoven with these images as of Verse 7—at once both perpetrators and victims. Here, humans do not appear as solitary beings, but only as part of a communal mass, even on the streets, in the stores, along the promenades and beaches (the images that connect the beginning and end of the hymn) for usually we only see sections of the bodies walking, standing, sitting, lying—we perceive splinters, fragments of a whole.

A different 'outer' is finally revealed by the building and rooms, no longer used, derelict, destroyed, abandoned places and objects. At the end of the hymn, they are remnants and ruins of a past, left behind by time and by the human being per se. Here, calm prevails, a calm quite unlike that of the private, inhabited and yet empty interiors and that is no longer filled with life and long forgotten.

A hymn is a song of praise, dedicated to a Godhead. And who does 'Anthem' praise? In the Classical Greek *hymnos*, the addressee is evoked at the very beginning. In Bill Viola's hymn we see an image in the first 'line' of the first 'verse' which is sharply unlike the others and remains before our eyes for a longer period of time, never to return in the narrative: the Stars and Stripes blows in the wind against a background of pastel-colored high-rises shining in the twilight. 'Anthem' is a national anthem.

We are reminded of the pictures which bring so many US TV programs to a close: the American flag is to be seen while the national anthem sounds out, followed by scenes from the life of the nation: mountains and rivers, forests and the sea; technology and rockets; impressive monuments and clean streets; tough sportsmen doing battle; aspiring students in 'clean' company; healthy children playing and time and again people, men and women, the old and the young, black and white, in harmony and joyfully going about their work, in banks, in factories, in industry, or as craftsmen. Everything exudes a sense of pride, intactness, and confidence. The intention of these last pictures of the many of that day is to ensure citizens sleep without a care, drawing new energy in their dreams for a new, optimistic day. The language they speak is powerful, direct, and simple; its superficial, immediately accessible meaning leaves little scope for a more pro

hier Energie, gebändigte Kraft, stetig voranschreitende Arbeit. Die geschmeidig-gleitenden Kreisbewegungen mächtiger Förderpumpen durchziehen in ihrem ureigenen, anhaltenden und in sich geschlossenen Rhythmus den Rhythmus der Hymne als Ganzheit. Ein Stillstand scheint hier nicht möglich. Auf Schnellstraßen vorbeifahrende Autos, meist nur als bewegliche Lichtformen erfahrbar, unterlegen selbst der in der Ferne regungslos aufragenden Kulisse mächtiger Schornsteine ein voranschreitendes Ziel. Riesige Lastwagen warten im nächtlichen Scheinwerferlicht leer, jedoch abfahrbereit.

Der Mensch, der dies alles geschaffen hat, begegnet selbst nur ganz vereinzelt in diesen Bildern. Und auch dann sehen wir ihn stets nur als Teil dieses Ganzen, bei der Arbeit, an Maschinen und Essen, in das Metall der Kräne gleichsam verstrickt. Er ist Urheber und ›Erdulder‹ des Sichtbaren – wie in den Szenen im Operationsaal, die ab ›Strophe 7‹ in besonders enger Verflechtung mit ihnen verwoben sind –, ›Täter‹ und ›Opfer‹ zugleich.

Selbst auf den Straßen, Geschäften, Promenaden und Stränden – den Bildern, die Anfang und Ende der Hymne miteinander verklammern – erscheint der Mensch nicht als Einzelner, sondern in die Menge seiner Gemeinschaft verwoben. Die Körper im Lauf, im Stehen, Sitzen und Liegen sind, zumeist nur im Ausschnitt gezeigt, Splitter, Fragmente des Ganzen.

Ein anderes ›Außen‹ zeigen schließlich am Ende zerstörte, brachliegende Bauten und Räume, nicht mehr genutzte, verlassene Orte und Gegenstände. Sie sind Bruchstücke und Ruinen einer Vergangenheit, über die nicht nur die Zeit, sondern auch der Mensch fortgeschritten ist. Hier herrscht eine Ruhe, die, ganz anders als die der privaten, bewohnten Innenräume, nicht mehr ›beseelt‹ ist, die aus dem Vergessen kommt.

Eine Hymne ist, einer Gottheit gewidmet, ein Preislied. Wen preist ›Anthem‹? Im antiken Hymnos wird sein Adressat ganz zu Beginn angerufen; in Bill Violas Hymne sehen wir in der ersten ›Zeile‹ der ersten ›Strophe‹ ein Bild, das sich von den übrigen stark unterscheidet, eine längere Zeit vor unseren Augen verweilt und in der ›Erzählung‹ dann nie mehr wiederkehrt: vor einer Kulisse pastellfarbenen im Dämmerlicht leuchtender Hochhäuser weht die US-amerikanische Flagge. ›Anthem‹ ist eine ›National-Hymne‹.

Wir erinnern uns an die Bilder, die im amerikanischen Fernsehen so viele Programme beschließen: zu den Klängen der Nationalhymne die wehende Flagge der USA, gefolgt von Szenen aus dem Leben der ›Nation‹ – Berge und Flüsse; Wälder und Meere; Technologie und Raketen; imposante Monumente und saubere Straßen; gestählte Sportler im

found view of things. There is no 'threshold' to constrain perception after the events; one picture simply follows the next and the simple message remains the same throughout.

The images 'Anthem' presents are powerful, impressively direct, and their straightforward message is simple and immediately accessible. They, too, speak of humans and the human world, of nature, civilization and technology, and they, too, tell of time's advance. As an interwoven whole, however, they can by no means always be interpreted in the narrowest sense of the concept of 'message'. Not every image bears the same message. On the contrary, each has a meaning that is unique, which can be supplemented, changed, or obscured in dialogue with the messages offered by the other images. Even in the frequently varying contrasts shown of interior and exterior, of nature and human beings, nature and industry, humans and industry, time and progress, time and standstill, emptiness and loneliness, emptiness and peace, peace and standstill, actor and object, perpetrator and victim—the sequences always show 'juxtapositions' but these are not always at loggerheads. Thus, such fissures prevent any overly simplistic reading of the 'text'. Swiftly, we find ourselves caught up in the dense web mentioned above, causing our emotions and reason to hesitate on the 'threshold' in the act of perception. The 'nation' as a concept and as a feeling in the TV anthems is quite unequivocally and rigidly defined for viewers with almost dogmatic euphoria. Here, it is 'narrated' and praised in an ambiguous, multifaceted, and contradictory fashion.

A hymn is a *song* in praise of something. And 'Anthem', too, has a melody: it is the scream of the girl in the white dress in the echoing hall of the station<sup>4</sup> which ensures we *hear* Bill Viola's 'national' anthem. The 11-year-old's real scream actually lasted only a few seconds, but it has been stretched out here such that a simple scale arises, consisting of seven tones up or down. These constantly accompany the 'lines' of the hymn in different tones and lengths, but their rhythm also includes 'silence'.<sup>5</sup> Only very late (at the end of Verse 8) do we recognize that what we hear is the girl and her scream. Nevertheless, from the outset we find the sound disquieting, strangely discomforting. This may stem from the fact that the somber, dull and prolonged fluctuation with which it commences in the first 'verse' instinctively makes us feel its true nature has been altered. (It is a well-known fact that the ear is far more sensitive than even the eye to perceptual ruptures.) In addition, the moment it first coincides with the images (the flag in the wind, the tree trunk in the sunlight between the leaves and ferns in Verse 1) does not explain anything about its origin, nor does it seem to fit the occasion at all. The tone is something foreign that we cannot fathom for the moment. Indeed, our minds do not bring perception and feelings into line with each other, that is to say the feelings connected with visual and aural perception, even though we perceive and feel things simultaneously. We realize that

Kampf; strebsame Studenten in ihrer integren Gemeinschaft; gesunde Kinder beim Spiel und immer wieder Menschen, Männer und Frauen, alt und jung, schwarz- und hellhäutig, einträchtig und freudig bei ihrer Arbeit, in der Bank, im Handwerk, in der Fabrik, in der Industrie. Alles atmet Stolz, Unversehrtheit und Zuversicht. Beruhigt soll der Bürger Amerikas mit diesen letzten Bildern von den vielen des Tages seine Augen schließen und in seinen Träumen Kräfte sammeln für einen neuen, optimistisch gestimmten Tag. Ihre Sprache ist kraftvoll, direkt und einfach, läßt in ihrem vordergründigen, auf Anhieb zugänglichen Sinn nur wenig Raum für andere, tiefere Sichten. Keine ›Schwelle‹ hemmt das Gefühl nach der Wahrnehmung, jedes Bild löst das andere ab, die Aussage des ›Textes‹ bleibt jedoch überall simpel und gleich.

Auch die Bilder von ›Anthem‹ sind kraftvoll, eindringlich direkt und in ihrer ›Botschaft‹ als solche durchaus einfach und unmittelbar zugänglich. Auch sie berichten vom Menschen und seiner Welt, von Natur, Zivilisation und Technik, auch sie erzählen vom Fortschritt der Zeit. In ihrer verwobenen Ganzheit sind sie gleichwohl keineswegs immer im engsten Sinn des Begriffs eindeutig zu ›lesen‹. Nicht jedes Bild ist der gleichen Botschaft verpflichtet. Im Gegenteil, jedes hat seinen nur ihm eigenen Sinn, der im Dialog mit dem der anderen ergänzt, aber auch überlagert oder verändert werden kann. Selbst in ihrem, zudem oft variierenden, Kontrast – von Innenwelt und Außenwelt, Natur und Mensch, Natur und Industrie, Mensch und Industrie, Zeit und Fortschritt, Zeit und Stillstand, Leere und Einsamkeit, Leere und Ruhe, Ruhe und Stillstand, Handelndem und Objekt, Täter und Opfer – wird in den Sequenzen zwar stets ein ›Gegenüber‹, nicht jedoch durchgängig auch ein ›Gegeneinander‹ gezeigt. Solcherart Brüche verhindern eine allzu simple Lesart des ›Textes‹; rasch kommt es zu den eingangs geschilderten Verdichtungen, die Gefühl und Verstand des Betrachters auf der Schwelle der Wahrnehmung zögern lassen. Die ›Nation‹ – als Begriff und als Gefühl in den Fernsehymnen mit einer nahezu dogmatischen Euphorie für den Betrachter eindeutig und fest determiniert – wird hier als etwas mehrdeutiges, brüchiges und vielschichtiges ›erzählt‹ und gepriesen.

Eine Hymne ist ein Preislied. Auch ›Anthem‹ hat eine Melodie. Es ist der Schrei des weißgekleideten Mädchens im stark nachhallenden Raum des Bahnhofs,<sup>4</sup> der uns Bill Violas ›National‹-Hymne hören läßt. Der tatsächlich nur wenige Sekunden andauernde originale Schrei des 11jährigen Mädchens wurde zeitlich so gedehnt, daß eine einfache Tonleiter aus je sieben, in der Höhe und in der Tiefe gleitend abgestuften Tönen entstand. Diese begleiten die ›Zeilen‹ der Hymne kontinuierlich in unterschiedlicher Klangfarbe und

the sound also tells us something and sense that it, too, remains on the threshold behind perception. If we therefore endeavor to construe the sound not as some sort of inevitable 'unit' with the images respectively visible, but more abstractly, namely as a sort of commenting mood, then we again experience all manner of 'ruptures'. For example, as we customarily associate calm or at least relaxation with a deep enduring sound, we find its visible link to images of peace familiar, (for example, with a private interior in soft light or a relaxed human body) whereas its likewise frequent combination with dramatic or dynamic scenes (operations, injured bodies, powerful mechanical machines) we find 'unfitting'. Equally, high, almost strident and highly intensive sound sequences seem by contrast meaningful for highly emotional scenes (incisions into a human body or the removal of organs), yet it initially seems out of place accompanying images of an empty pillow on a white sheet or a 'still life' with a melon. Only if we think through the complicated way in which the contents of the various images are interrelated by us do we come upon the meaning of this ostensibly contradictory pattern—for example, the factual affinity of the open fruit and the open body, or perhaps the painful/dramatic causes for the bed being empty. The sound which makes us so uncertain is meant precisely not as a 'soundtrack' that functions as a trivial accompaniment to the images and subordinated to them. Instead, the sound is an independent 'narrator' that plays a decisive part in creating the work. Only after we have 'listened' to 'Anthem' several times do we realize that the sound is also a major formal factor helping structure the work. Only then do we discern the careful composition that ensures that each verse is instilled with its own, as it were individual shape—be it as one cry or as several, as a rhythmically emitted fanfare, as an enduring, prolonged lamentation or as a song that swells up and then dissipates again several times.

Who is the girl whose scream sings the hymn for us? In the recurrent image of her, we detect her movements, her slight swaying posture, her hands grasping her dress as she tenses in preparation, her eyes that close briefly in concentration, the hardly perceptible movement of her closed lips, the graceful way she bends to get the glass of water, then the way she pauses for breath, the intake rippling through her entire body, her face distorted in the slowed motion of her lips opening wide to scream. The scream, which accompanies the images long before being visibly uttered, has been extended by technical means in a way that creates a multiple and denser acoustic effect. Likewise, the clear way the girl's body prepares to scream is emphasized by the utter silence surrounding it. The girl, the only human being we see who is visible as a whole, as an inwardly calm individual, is the *rhapsode*<sup>6</sup> who skillfully recites the song. This is no spontaneous scream, but one that is carefully prepared. She sings of something and thus to a certain extent stands outside the narrative proper. She is not part of the whole, but instead tells of it.

Länge, schließen aber auch ›Stille‹ in ihren Rhythmus mit ein.<sup>5</sup> Wir verstehen erst spät (am Ende der 8. ›Strophe‹), daß es das Mädchen und sein Schrei sind, die wir hören. Dennoch empfindet man den Ton als solchen wohl schon von Anbeginn an als beunruhigend, seltsam verstörend. Dies mag daran liegen, daß man im dunklen, dumpf-gedehnten Schwanken, mit dem er in der 1. ›Strophe‹ anhebt, instinktiv schon einen ›Eingriff‹ in seine wahre ›Natur‹ erspürt. (Das Ohr reagiert bekanntlich noch sensibler als das Auge auf ›Brüche‹ in seiner Wahrnehmung.) Hinzu kommt aber auch, daß der Moment, in dem er sich zuerst und auf diese Weise manifestiert mit Bildern zusammenfällt (der wehenden Flagge und dem Baumstamm im Sonnenlicht zwischen Blättern und Farnen in ›Strophe‹ 1), die uns weder seine Herkunft erklären, noch sonst ursächlich zu ihm zu passen scheinen. Der Ton ist etwas ›Fremdes‹, das wir im Augenblick nicht ergründen können. Die mit der Wahrnehmung unserer Augen und Ohren verbundenen Gefühle kommen, obwohl simultan erfaßt und empfunden, in unserem Verstand nicht gleich zur Deckung. Wir begreifen, daß der Ton uns seinerseits etwas erzählt, und spüren, daß auch er auf der ›Schwelle‹ hinter der Wahrnehmung verharrt. Versuchen wir in der Folge, ihn nicht als zwangsläufige ›Einheit‹ mit den jeweils sichtbaren Bildern, sondern abstrakter, als eine Art kommentierende Stimmung zu ihnen zu hören, so erleben wir dann jedoch abermals vielfache ›Brüche‹. Da wir es beispielsweise gewohnt sind, mit einem tiefen, länger anhaltenden Klang wenn nicht Ruhe, so doch eine gewisse Entspannung zu verbinden, empfinden wir seine sichtbare Verknüpfung mit den Bildern des ›Friedens‹ (beispielsweise mit einem privaten Innenraum im sanften Lichtschein oder einem entspannten menschlichen Körper) vertraut, seine gleichermaßen häufige Kombination mit dramatischen oder dynamischen Szenen (Operation, verletzter Körper, kraftvolle Mechanik arbeitender Maschinen) jedoch nicht ›passend‹. Ebenso scheinen umgekehrt hohe, fast schrille und sehr intensive Tonsequenzen bei aufwühlenden Szenen sinnvoll (dem Schnitt in einen menschlichen Körper oder der Entnahme eines Organs), bei Bildern eines leeren Kissens auf weißem Laken oder eines ›Stillebens‹ mit Melone jedoch zunächst befremdend. Erst im komplizierten, gedanklichen Prozeß der inhaltlichen Verflechtung aller Bilder durch den Betrachter wird der ›Sinn‹ dieser scheinbar gegenläufigen Muster – so zum Beispiel die tatsächliche Gemeinschaft der offenen Frucht und des offenen Körpers oder die vielleicht schmerzhaft-dramatische Ursache für die ›Leere‹ des Bettes – deutlich. Der uns so oft verunsichernde Ton ist hier eben nicht ›Soundtrack‹, den Bildern banal unterlegt und unterworfen, sondern ein selbständiger, das Werk entscheidend mitkonstituierender ›Erzähler‹. Erst

She is not involved. Perhaps it is for this reason that we feel solely a real bond to her. Yet she is, like the traveling singers, also a *foreigner*—she is Asian. The space in which she has her 'song' resound is a station, a threshold between two places. Has she just arrived or is she leaving the town or the country outside the station? Does she feel rejected and is thus 'screaming' the song in anger or desperation? Or has she at long last reached her goal and is screaming for joy? We do not know—the meaning is not resolved. Again, the image contains its own possible counter-image.

Despite the counter-images, 'Anthem' remains a hymn. Even if the work describes civilization and progress as inextricably interwoven with violable and violated nature, to interpret this interlocking against the foil of critical ecological ideals (such as of Man the exploiter and destroyer of nature and our natural surroundings) would simply be too bland and hardly applicable. In the context of the overall work, specifically, the numerous views of industrial architecture and landscapes are of especial beauty. Shown as they are in the refracted and changing light of day and night, they bring to mind panel paintings more strongly than do all the other sequences—Turner's architectures, for example, which almost blend with the landscape,<sup>7</sup> or Richter's landscapes, which blur to gray,<sup>8</sup> but also, in a more emphatic sense, the industrial vistas made by Sheeler, Drigg, Ault, and Crawford, who were all so strongly influenced by the fascination the nascent industrial age exerted on US artists.<sup>9</sup> The unflagging harmonious circular movements of the oil pumps act in the hymn's 'verses' as recurrent symbols of the ineluctable forward march of work and time. They ineluctably bring to mind Borofsky's 'Hammering Man', whose likewise unflagging circles of hammering function as a charismatic symbol of human labor *per se* visible even from a distance.<sup>10</sup> Viola's images doubtless offer a different view of things.

Vision, the gaze of the observer, the eye: of the images in 'Anthem', certainly it is the insights, the views inward, that affect us most strongly. In concentrated, harsh light they expose even the innermost parts of the human body. And we are moved not only by the close-ups of blood and organs, of injury and visible pain, but also by the insights into our immobile helplessness, our complete vulnerable exposure once the inner order is no longer intact. And again 'technology and progress' are fascinating, deployed here by human hand which may succeed in making them anew. Not least because humans have a special 'technological' eye for things which affords us fascinating views of the inner workings of ourselves: X-rays, ultrasonic scopes, computer tomographs and, repeatedly, the so sensitive human eye itself, operated on, held wide open by the harsh metal clamp, it seems to stare at us when the tweezers move it in its socket. As those directly seeing the image, we can only avert its gaze by swiftly closing our own eyes—and even so, traces of it remain beneath our lids. We see these closed, bloody lids, carefully

nach mehrmaligem ›Hören‹ von ›Anthem‹ gibt sich der Klang zudem auch formal als ein für das Werk bedeutendes gestalterisches Mittel, als eine sorgfältig durchdachte Struktur zu erkennen, die jeder ›Strophe‹ – als einmaliger oder mehrmaliger ›Ruf‹, als rhythmisch ausgestoßene ›Fanfare‹, als anhaltende, langegezogene ›Klage‹ oder als mehrfach an- oder abschwellender ›Gesang‹ – eine nur ihr eigene, gleichsam individuelle Gestalt verleihen.

Wer ist das Mädchen, dessen Schrei uns die Hymne singt? Wir beobachten in ihrem wiederkehrenden Bild ihre Bewegungen, ihr leichtes Schwanken, ihre Hände, die wie in einer vorbereitenden Anspannung ins Kleid greifen, die kurz konzentriert geschlossenen Augen, die kaum merklichen Bewegungen ihrer geschlossenen Lippen, ihr anmutiges Herabneigen zum Wasserglas, dann das Luftholen, das ihren ganzen Körper durchzieht, ihr Gesicht in der verlangsamten Verzerrung der zum Schrei weit geöffneten Lippen. Wie der Schrei, der schon lange vor seinem sichtbaren Ausstoß die Bilder begleitet, durch die Dehnung seines Klanges akustisch vervielfältigt und verdichtet wird, so wird uns seine sichtbare Vorbereitung im Körper des Mädchens gerade durch völlige Lautlosigkeit besonders bewußt gemacht. Das Mädchen, der einzige Mensch, der uns als ein vollständig sichtbares, in sich ruhendes Individuum entgegentritt, ist der Rhapsode,<sup>6</sup> der uns das Lied kunstvoll – es ist kein spontaner, sondern ein sorgsam vorbereiteter Schrei – vorträgt. Sie singt *von* etwas und steht damit in einem gewissen Sinn außerhalb der ›Erzählung‹. Sie ist nicht Teil der Ganzheit, sondern erzählt von ihr, sie ist nicht involviert. Vielleicht haben wir deshalb nur zu ihr eine wirkliche Beziehung. Sie ist, wie die fahrenden Sänger, aber auch eine *Fremde* – sie ist Asiatin. Der Raum, in dem sie ihr ›Lied‹ erklingen läßt, ist ein Bahnhof, eine Schwelle zwischen zwei Orten. Ist sie gerade angekommen oder wird sie die Stadt, das Land vor dem Bahnhof, verlassen? Fühlt sie sich ausgestoßen und ›schreit‹ das Lied in Wut oder Verzweiflung? Oder ist sie endlich am Ziel und stößt einen Jubelschrei aus? Wir wissen es nicht – die Deutung bleibt offen –, und wieder ist schon im Bild selbst sein mögliches ›Gegenbild‹ angelegt.

›Anthem‹ bleibt, trotz seiner ›Gegenbilder‹, eine Hymne. Auch wenn das Werk Zivilisation und Fortschritt in untrennbarer Verflechtung mit der verletzlichen und verletzten Natur beschreibt, scheint eine Deutung dieses Verbundes vor der Folie kritischer ökologischer Ideale allein – der Mensch als Ausbeuter und Zerstörer der Natur – doch allzu plakativ und kaum zutreffend. Gerade die zahlreichen Ansichten industrieller Architekturen und Landschaften sind im Rahmen des Ganzen von ganz besonderer ästhetischer Schönheit und erinnern,

sewn up with fine stitches. The injured eye that thus becomes our own—it is also the eye of the artist who sees the world in these images. It is the eye of the camera with which he renders the seen world of things visible for us anew.

›Anthem‹ *praises* our lifeworld as that which it is. Yet it does so through eyes that penetrate the superficially visible outer skin of that world. We see the inner workings laid bare by powerful and direct images, and by the many fissures that also condition it in the final instance. We see that maintaining life involves death, which glides towards us silently on the conveyor belt; incessant progress leaves ruins and decay forgotten behind it in the advance of time. We see that in the concentrated aura of inhabited rooms humans' objects themselves become animated—and die with their owners, destroyed relics that attest only to a past present. We see that the inner order of nature, by contrast, remains immutable and thus beyond time, and yet, for this very reason, precisely in its inner order it is especially vulnerable and unprotected. We see that humans are a part of nature, and yet a splinter in the overall design which they created. We see how much humans 'merge' with these structures and yet are solitary within them. Each image bears several possible 'views' within it.<sup>11</sup>

We see—and hear—›Anthem‹ as the hymn of the artist. It is now for us to decide whether we can find ourselves in its description.

Caterina Maderna-Lauter

<sup>1</sup> In all the locations of the retrospective, namely in Los Angeles, New York, Amsterdam, and Frankfurt, the work has been installed in a single room and run as an ever-repeating cycle there; originally it was conceived as a video that was intrinsically complete. <sup>2</sup> The earlier videotape entitled 'Olfaction' (1974) also, if in a different context and using different filmic means, addressed the question of how images are superimposed and how we holistically perceive them. See the article here by B. Brunn. <sup>3</sup> On the position of the 'hymnos' in Classical literature, see, for example, H. Fränkel, *Dichtung und Philosophie des antiken Griechentums*, Munich 1993; M. Albrecht, *Geschichte der römischen Literatur*, Munich 1994. <sup>4</sup> The scene was shot in the Union Railroad Station in Los Angeles. <sup>5</sup> On the special meaning of sound in Bill Viola's oeuvre cf. the contributions here by W. Herzogenrath, H. U. Reck, H. Gehr and B. Uske. Viola has a strong training in music. <sup>6</sup> The ›Rhapsode‹ was a professional singer who often traveled from one town to the next in Ancient Greece, presenting songs, reciting poems and epics by famous poets at noble courts on special celebrations and occasions. <sup>7</sup> See J. M. W. Turner, *Exhibition catalogue, Grand Palais Paris, Oct. 14, 1983–Jan. 16, 1984, Paris 1983*. <sup>8</sup> See, for example, J. Harten (ed.), *Gerhard Richter, Bilder 1962–1985, Cologne 1986*; Gerhard Richter, *Landschaften, Ausst.Kat. Sprengel-Museum Hannover 1998*. <sup>9</sup> See R. Lauter in: J. C. Ammann – A. D. Weinberg (eds.), *Views from Abroad, Exhibition catalogue, New York – Frankfurt, New York 1996, 84f., Ills. pp. 52–3*. <sup>10</sup> See R. Lauter in: R. Lauter (ed.), *Kunst in Frankfurt, 1945 bis heute, Frankfurt 1995, p. 242f.*; J. C. Ammann, *Annäherung, Regensburg 1996, p. 146ff.* <sup>11</sup> Cf. Bill Viola himself in: R. Violette (ed.), *Bill Viola, Reasons for Knocking at an Empty House, Writings 1973–1994, London 1995, p. 118*; D. Ross – P. Sellars (eds.), *Bill Viola, Exhibition catalogue, Whitney Museum of American Art New York 1997, p. 80*.



## The Crossing 1996

Das 1996 entstandene Werk ›The Crossing‹ entwickelt sich auf einer großformatigen, hochrechteckigen Leinwand, die, möglichst im Zentrum eines Raumes, stehend oder hängend installiert ist. Zwei Video-Projektoren, die an den beiden der Leinwand gegenüberliegenden Decken des Raumes befestigt sind, projizieren gleichzeitig jeweils eine 10,5 Minuten andauernde in sich abgeschlossene Bildsequenz auf die Leinwand. Diese wird in der Folge als ein in den Umraum ausstrahlender Bildkörper mit einer, wenn auch allein vom jeweiligen Standort des Betrachters definierten, Vorder- und Rückseite erfahrbar. Die in präziser Synchronisation aufeinander abgestimmten und nach einer kurzen Unterbrechung zyklisch immer wieder von Neuem beginnenden Bildsequenzen können in einer solchen Konstruktion tatsächlich nur dann auch wirklich simultan wahrgenommen werden, wenn der Betrachter beim Umschreiten des Bildkörpers an der fast linearen Schnittstelle zwischen ›Vorder-‹ und ›Rückseite‹ der Leinwand verharrt. Die ›Kreuzung‹ der Bilder verdichtet sich nur in dieser schmalen Linie ihrer Seitenansicht – und verliert sich dann sogleich, wenn man sie ›überquert‹. Das Phänomen des Werktitels ›crossing‹ wird somit schon im ersten Dialog der Wahrnehmung der Arbeit durch den das Werk ›kreuzenden‹ Betrachter für diesen selbst in einem gewissen Sinn ›körperlich‹ spürbar.

Die auf die Leinwand projizierten Bildsequenzen sind von einer solch unmittelbaren Wirkung und elementaren Kraft, daß sie den Betrachter zunächst allerdings in einer Frontalansicht auf die einzelnen Szenen regelrecht festbannen:

Nach einer nur wenige Sekunden andauernden, völligen Dunkelheit wird auf der einen Seite im unteren Drittel der Leinwand ein schmaler, erst nur schwach beleuchteter horizontaler Streifen sichtbar, auf dem sich, ganz allmählich, die Umriss eines Menschen abzeichnen. Dieser, zunächst nur schemenhaft erkennbar, läuft stetig auf den Betrachter zu. Da seine Bewegungen dabei stark verlangsamt gezeigt werden, gewinnt sein lautloser Lauf eine ganz besondere Intensität. Der Blick des Betrachters wird von dem in ›der Ferne‹ aufscheinenden menschlichen Körper gefangen und registriert konzentriert das im Ablauf der Bewegung komplizierte und doch harmonische, natürliche Zusammenspiel seiner Gliedmaßen. Eine subtil mit dem zielgerichteten Lauf verbundene ebenso stetige Zunahme des Lichtes definiert einerseits die näherkommende menschliche Figur bald immer klarer als einen Mann in heller Hose und graublauem Hemd, verändert andererseits aber auch den erhellten Streifen, auf dem er voranschreitet zu einem immer breiter werdenden, in verschiedenen Schattierungen von hellen und dunklen Licht- und Schattenzonen changierenden Grund. Da sich dieser Grund dabei bezeichnenderweise immer mehr nach vorn – d.h.

›The Crossing‹, made in 1996, unfolds on a large-sized elongated rectangular screen which stands or is hung as close to the middle of the room as possible. Two video projectors mounted at opposite ends of the room each simultaneously project a closed sequence of images lasting 10½ minutes onto the screen. We are thus able to experience the screen as a pictorial body which radiates into its surroundings and which possesses a front and a back, depending on the respective position of the viewer. The two sequences of images are precisely synchronized and after a short break, when they fade to black, they both start their respective cycle anew. In such a setting, they can only be truly perceived simultaneously if the viewer walks round the pictorial body and remains standing at the almost linear interface between the ›front‹ and ›back‹ of the screen. The ›crossing‹ of the images is condensed only at this narrow line where they are seen side on, and then disappears again the moment you ›cross‹ it. In a certain sense, the phenomenon of the title's ›crossing‹ thus becomes ›physically‹ tangible to the viewer ›crossing‹ the work in the very first dialogue of perceiving it.

The image sequences projected onto the screen make such a direct impact and possess such an elementary force that they initially keep the viewer spellbound facing the front of the screen, enthralled by the individual scenes:

After a few seconds of complete darkness, on the one side in the lower third of the screen a thin, initially weakly lit horizontal strip becomes visible, upon which gradually the outlines of a human figure become discernible. The figure, although at first only indistinctly visible, walks steadily towards you. As the person's movements are shown in extreme slow motion, the silent stride has an especially intensive effect. Your eyes are captured by the sight of the human body in the ›distance‹ and you register with great concentration the complicated and yet harmonious natural interaction of the person's limbs in the course of the movement. As the person purposefully walks towards us, the light gradually increases, on the one hand defining the approaching human figure very swiftly as a man in bright trousers and a blue-gray shirt, while, on the other, also changing the illuminated strip on which he walks forward; it becomes an ever broader ground with changing zones of light and shadow in different bright and dark shades. Given that this ground notably always expands forwards—that is towards us—but not likewise backward (in the man's back), the process of its extension seems to match the forwards drive of the man, indeed to blend perfectly with it. Indeed, the distance the man walks soon disappears behind him into complete darkness; as a consequence, in terms of height the line that arises in the hard edge between light and darkness to form a fictitious horizon only reaches above his calves for a few seconds. It is only the increasing size of the man that makes us aware of the distance he has put behind him and, as it were, creates an ongoing presence in the visual memory of the beholder for a space that in terms of perspective extends

wiederum zum Betrachter hin –, nicht jedoch gleichzeitig dann auch im Rücken der Figur nach hinten erweitert, scheint er im Prozeß seiner Ausdehnung seinerseits die Vorwärtsbewegung des Menschen aufzugreifen, ja mit ihr gänzlich verschmolzen. Mehr noch, der von dem Schreitenden zurückgelegte Weg verschwindet hinter ihm bald wieder in völligem Dunkel, so daß die im harten Zusammenprall von Licht und Dunkelheit entstehende Linie eines fiktiven Horizontes die Höhe seiner Unterschenkel nur für wenige Momente überschreitet. Allein die zunehmende Größe des Mannes macht die Länge der Strecke, die hinter ihm liegt, bewußt und gleichsam im optischen Gedächtnis des Betrachters weiterhin einen perspektivisch in die Ferne ausgreifenden Raum präsent. Nichts lenkt jedoch in der nahezu gleichbleibenden Schwärze des die Figur jeweils augenblicklich umgebenden Umraumes von dem Menschen und seinem Voranschreiten ab. Die Spannung, die sich von Anbeginn an zwischen dem Bild und seinem Betrachter aufbaut – und man verharrt ja nicht zuletzt auch deshalb vor der zum Raum gewordenen Leinwand, weil man sich als ›Gegenüber‹ mit dem Ziel des Schreitenden wenn nicht identifiziert, so doch zumindest räumlich verbunden fühlt –, nimmt mit dem Näherkommen des Mannes zu, wächst mit seiner Größe. Erst nach etwas mehr als 5 Minuten kommt der Laufende zum Stillstand und ragt nun, locker und entspannt stehend – sein Körper nimmt über zwei Drittel der Leinwand ein –, vor uns auf. Sein Blick scheint den Betrachter wahrzunehmen, der seinerseits jetzt nahezu zwangsläufig vor allem im reglos konzentrierten Gesicht des Mannes nach einer mimischen Geste sucht, die den Fortgang des Geschehens andeuten könnte. Die Spannung verdichtet sich zu ihrem Höhepunkt, wird ihrerseits in der scheinbar lang anhaltenden Ruhe des Stillstands gefangen – doch dauert es tatsächlich nur wenige Sekunden, bis unsere Aufmerksamkeit von einer kleinen Flamme abgelenkt wird, die erst leise, fast zart zwischen den Füßen des Stehenden aufflackert, dann im nächsten Augenblick jedoch schon in mehrfacher Verzweigung seine Knöchel umrundet und bald als ein mächtiges, in intensiven Rot- und Gelbtönen strahlendes Feuer die gesamte Gestalt umschließt. Immer höher lodern die Flammen, die sich zu einem gewaltigen Feuerstrom zusammenschließen, der die Grenzen der Leinwand zu sprengen scheint und in einem unaufhaltsamen Sog nach oben schießt. Zeichnet sich die Figur des Menschen zunächst immer wieder noch einmal in diesem Meer von Flammen ab, so verschmilzt sie dann zusehends mit dem überwältigenden Licht. Mit der ›Geburt‹ des Feuers hat auch die zuvor lautlose Stille ihr Ende gefunden. Ein zuerst kaum wahrnehmbares, zaghaftes Knistern der Flämmchen steigert sich zu einem stetig anschwellenden Prasseln, Krachen und

into the distance. However, in the almost constant blackness that momentarily surrounds the figure there is nothing to distract us from the human and his forward movement. The tension which builds up from the outset between the image and the beholder increases as the man gets nearer and larger—in the final instance you stay rooted before the screen that has become space because in the role of the person 'opposite', while perhaps not actually identifying with the aim of the walker, you at least feel spatially connected with him. Only after somewhat more than five minutes does the man striding towards us come to a halt; he towers up before us, standing in a relaxed fashion, his body taking up over two-thirds of the screen. His gaze seems to notice us and we, in turn, almost invariably search in his concentrated unmoving face for a gesture that might indicate how things may perhaps now continue. The tension reaches a climax here and is itself caught up in the apparently protracted calm of the standstill. In fact, only a few seconds pass before our attention is distracted by a small flame, which at first quietly, indeed almost tenderly flickers between the feet of the man standing before us, only, at the very next moment, flares out and round his ankles, swiftly enveloping his entire figure in a powerful fire characterized by intensive radiant red and yellow. The flames lick ever higher, flowing together to form an enormous fire which seems to burst the boundaries of the screen and shoot upwards with an unstoppable thrust. Initially, the figure of the man is repeatedly to be seen in the midst of this sea of flames, but then it visibly melts away in the overpowering light. What had until then been silence comes to an end with the 'birth' of the fire. At first a tentative rustling of the little flame is just about audible, but it grows to a steadily increasing crepitation, crackling and snapping of the raging fire. The ever louder sound of the fire soon embraces us just as the high shooting flames now enshroud the man. Only when his figure disappears completely in the flames does its violence gradually dissipate. The powerful flames slowly withdraw until all that is left are the small flames again licking at the floor. Once the last crackling dies out, all that remains is the tranquility of an empty and now again almost dark room.

The scene shown on the other side of the screen unravels not only simultaneously but also almost synchronically in terms of actual images. For the first five minutes (from the strip of light shimmering on the 'horizon' until the man stands calm and still before us) the sequence seems identical with the one just described. Only if we watch the two sequences several times—or if you stand at the slender 'crossing' at the edge in order to watch both screenings simultaneously—you will note minimal differences in the walker's movement, above all in the way the light is handled, which imbues his shirt with more green and gives the 'ground' an overall somewhat darker shade. Events only become strikingly different—although actually they thus form complementary 'counter-images'—from the moment the man stands calm and still and larger than life before us. Whereas in the above, small

Knattern des lodernden Feuerstroms. Der immer lauter werdende Klang des Feuers hüllt den Betrachter selbst bald ebenso mächtig ein wie die hochaufschießenden Flammen sein Gegenüber. Erst als die Gestalt des Mannes vollkommen im Feuer verschwindet, ebbt dessen Gewalt ganz allmählich ab. Die mächtigen Flammen ziehen sich nach und nach zurück, bis abermals nur noch kleine Flämmchen über den Boden züngeln. Als auch das letzte leise Knistern er stirbt, bleibt nur noch die Ruhe eines leeren – und wieder weitgehend dunklen – Raumes zurück.

Die auf der gegenüberliegenden Seite der Leinwand nicht nur gleichzeitig, sondern auch in einem tatsächlich bildlichen Sinn nahezu synchron gezeigte Szene scheint in den ersten 5 Minuten ihres Ablaufs zunächst – vom aufschimmernden Bodenstreifen am ›Horizont‹ bis zum in sich ruhenden Stillstand des näherkommenden Mannes vor dem Betrachter – mit der zuvor beschriebenen identisch. Erst nach mehrmaliger Betrachtung der beiden Bildsequenzen – oder wenn man die schmale ›Kreuzung‹ am Leinwandrand aufsucht, welche allein ihre simultane Betrachtung ermöglicht – werden hier minimale Unterschiede in den Bewegungen des Laufenden, vor allem jedoch in der Lichtführung bewußt, die sein Hemd nun grünlicher färbt und dem ›Grund‹ im Ganzen eine etwas dunklere Schattierung verleiht. Zu einem auffällig anderen, wenn tatsächlich auch komplementären ›Gegenbild‹ wird das Geschehen dann allerdings erst ab dem Augenblick, in dem der ruhig stehende Mann in voller Größe vor uns aufragt. Lenkten dort zunächst kleine Flämmchen, die um seine Füße züngelten, die Blicke des Betrachters vom Gesicht des Stehenden ab, so fallen hier Wassertropfen, zuerst einzeln, dann in immer rascherer Folge auf seinen Kopf herab. Bald hüllt ein zunehmend dichter werdender Schwall mit seinem intensiven, bläulich-transparenten Licht auch die Schultern und den Oberkörper des Mannes ein. Verdrängt der menschliche Körper anfangs noch die Dichte des Wassers – vielfach von ihm gebrochene, schimmernde Tröpfchen gehen wie ein feiner Sprühregen auf den festen und trockenen Grund nieder –, so ergießt es sich dann in einer breiten Front mit so heftiger Wucht über seine Gestalt, daß diese von ihr vollständig umschlossen wird und wie hinter einem ›Schleier‹ zurücktritt. Ein mächtiger Wasserfall strömt endlich über die gesamte Fläche der Leinwand und verwandelt auch den Boden, auf dem die Figur steht, in einen seinerseits brausend anschwellenden, den Menschen jetzt auch von unten her immer heftiger wirbelnd umpülenden, Gischt spritzenden Strudel. Die zuvor noch klar erkennbaren Umrisse seines Körpers verschmelzen nun allmählich mit den Fluten, lösen sich in ihnen auf und verschwinden. Wie das Feuer durchbricht auch das Wasser die anfänglich lautlose Stille

flames licking around his feet diverted our attention away from his face, now water droplets fall on his head—initially individual droplets and then an ever swifter stream. Soon, an increasingly dense stream swathes his shoulders and upper body in its intense transparent blue light. Initially the human body repels the dense water, with many refracted shimmering drops splashing like a fine spray onto the firm and dry ground. Soon, however, the water is a raging torrent crashing so heavily down on him that his figure is completely encompassed by it and recedes as if behind a 'veil'. Finally, a mighty waterfall pours downward across the entire surface of the screen, transforming the ground on which the figure stands into an upward splashing, foaming maelstrom that becomes ever stronger. The outline of his body previously clearly discernible now gradually blends with the flood, dissolves in it, and disappears. Like the fire, the water now also breaks the initial silence and seizes hold of the viewer's surrounding with its characteristic sound. The soft, if dull and full-bodied sound of the drops splashing on his head becomes a pattering, a splashing, then a mighty roar. The aural onslaught of the waterfall first ebbs when the figure of the man is no longer to be seen. The water slowly transforms itself into a transparent splashing gush which the air in the room gradually gets back under control. While the 'skies' brighten (in an inversion of the original downward thrust of the water) and its broad blackness becomes an effective foil for innumerable fine, glittering drops of rain, the dense maelstrom that has fallen still foams and swirls on the 'earth'. At the end, this disappears with a gurgle, leaving the silent emptiness of the room behind.

Regardless of which scene you watch first, the intensity of the images and their sound is enthralling. Their particular impact does not stem solely from the extraordinary and dramatic action (the contents of the 'narrative'), but quite definitely from the way they are described, i.e. the form. From the beginning, the latter reveals that the action is staged by artificial or rather artistic means. The composition and formal shape of the work are thought through down to the smallest detail and are correspondingly quite directly manifest; they become indispensable elements of the narrative, imbuing it with a quite special aura. Yet the camera certainly does not document only staged 'theater', but is itself a creative medium. Light and dark, figure and color, perspective and space—they are all subtly computed and their filmic interpretation instills them with painterly qualities. The image on the screen is in 'motion' in the strict sense, telling a story for 10½ measurable minutes. Yet, less on account of the cyclical repetition and more as a result of the afore-mentioned artistic concentration, intrinsic to it is a multi-layered and yet somehow supra-temporal structure which does not differ essentially from a painted, static panel picture.

After a first glance at 'The Crossing' what we mainly remember is above all the over-sized images of the elements of fire and water, which unfold in all their glory and power before us.

und greift mit seinem charakteristischen Klang in den Raum des Betrachters aus. Der leise, wenn auch dumpf-volle Ton der auf dem Kopf des Mannes aufprallenden Tropfen wird zum Rieselnd, zum Plätschern, das dann zu einem mächtigen Rauschen anschwillt. Das volle Tosen des Wasserfalls ebbt erst ab, als die Gestalt des Menschen nicht mehr zu sehen ist. Er verwandelt sich nach und nach in einen durchlässiger sprühenden Guß zurück, über den die Luft des Raumes wieder zunehmend an Herrschaft gewinnt. Während sich – gleichsam in einer Umkehrung der anfänglichen Stoßrichtung des Wassers von oben nach unten – der »Himmel« lichtet und seine weite Schwärze eine wirkungsvolle Folie für unzählige feine, glitzernde Regentropfen bildet, gischtet und brandet am »Erdboden« nach wie vor noch der dichte Strudel der auf ihn gefallenen Wassermassen. Er verschwindet in einem gurgelnden Sog ganz zum Schluß, läßt die stille Leere des Raumes zurück ...

Gleichgültig welche der beiden Szenen man nun zuerst betrachtet, die Intensität der Bilder – und ihres Klangs – bannt. Dabei beruht ihre besondere Kraft sicher nicht auf der außergewöhnlichen und dramatischen Handlung – d.h. auf dem Inhalt der »Erzählung« – allein, sondern ganz wesentlich auch auf der Art ihrer Schilderung – d.h. auf ihrer Form –, die sich ja von Anbeginn an als eine künstliche oder besser künstlerische Inszenierung zu erkennen gibt. Die bis in jedes einzelne Detail hinein durchdachte und in ihrer Anschauung entsprechend auch unmittelbar manifeste Komposition und formale Gestaltung des Werkes werden zu unabdingbaren Bestandteilen der Erzählung, verleihen ihr eine ganz besondere Aura. Die Kamera dokumentiert keineswegs nur inszeniertes »Theater«, sondern ist ihrerseits selbst gestalterisches Mittel. Licht und Dunkel, Figur und Farbe, Perspektive und Raum sind subtil kalkuliert und gewinnen in ihrer filmischen Interpretation malerische Qualitäten. Auch wenn das Bild auf der Leinwand eine im engsten Wortsinn »bewegte«, 10,5 meßbare Minuten andauernde Geschichte erzählt, ist ihm weniger durch seine zyklische Wiederholung als vielmehr durch eben diese künstlerische Verdichtung doch eine vielschichtige und in einem gewissen Sinn überzeitliche Struktur immanent, welche sich als solche von einem tatsächlich gemalten, statischen Tafelbild nicht wesentlich unterscheidet.

Nach einer ersten Betrachtung von »The Crossing« nehmen zunächst vor allem die überdimensionalen Bilder der Elemente – Feuer und Wasser –, die sich in all ihrer Pracht, aber auch in all ihrer Macht vor uns entfaltet haben, den Raum unserer Erinnerung ein. Eine von Wulf Herzogenrath und Zdenek Felix konzipierte Ausstellung, die 1993 in den Hamburger Deichtorhallen den vier Elementen »Feuer, Erde,

An exhibition curated by Wulf Herzogenrath and Zdenek Felix in 1993 in the Deichtorhallen in Hamburg and devoted to the four elements (fire, earth, water, air) and in which Bill Viola participated with his 'The Theater of Memory' (1985) has made us quite emphatically aware that the steady spread of industrialization and technology in the human lifeworld since the 19th-century has caused our factual 'distantiation' from nature. Yet, at the same time it has increasingly intensified our need for a direct, sensuous experience of nature.<sup>1</sup> In the world of the visual arts in the 1960s, among other currents, *arte povera* (as it was called) and Land Art both corresponded to our present yearning for an encounter with 'pure' nature (not least in large part owing to the knowledge that the world's ecology is under threat). In this sense, for example, for Jannis Kounellis it was specifically the phenomena of fire, for Klaus Rinke the material of water, or for Richard Long the structure and material of earth which were central elements of their artistically created notions of nature.<sup>2</sup> These works had in common a desire to integrate the matter of the elements, namely factual 'material' into the respective work (in the form of candles, burners, ash, soot, full water barrels, ladles, stones, scree or lumps of earth); the elements were subsequently displayed in a 'tamed' or 'captured' manner, as it were, in an 'artificial' setting that is foreign to them. Since the early 1970s, other artists (specifically using the new medium of video technology) endeavored to 'dematerialize' the elements as material in their work, in order in the process to present the intrinsic essence or effect in nature or on human beings in all the more compelling a manner. As representative of many, let me cite Jan Dibbets' 1969 work here, namely his ironic 'TV as a Fireplace'. He created it specifically for TV: bereft of any commentary it shows how a raging fire arises, starting with the logs being lit right through to the smoldering ash it leaves behind, broadcasting this directly into middle class sitting rooms as 'conserved Gemütlichkeit' as it were.<sup>3</sup> In the 1980s and 1990s, the same intention lay behind the large-screen video installations, such as Nam June Paik's 'Versailles Fountain' (1992), which consisted of video monitors.<sup>4</sup> Marie-Jo Lafontaine's 1993 contribution to the Hamburg exhibition consisted of a round room made of steel plates—closed off except for a narrow entranceway and the open ceiling. Here, the viewer found himself surrounded by a series of images of flickering flames that ran round the walls. "Every angel is awful", was the title of the work, taking up an image from Rainer Maria Rilke's poetry, and it was meant to render the ambivalence of the destructive force and overwhelming beauty of the fire almost physically tangible. The intense music which accompanied the video sequences directed our senses and feelings from the one extreme to the other.<sup>5</sup>

One might at first glance be tempted to think Bill Viola's 'The Crossing' possesses an elective affinity to the fundamental concept and ideas of such works. Yet on closer inspection, his work has only the use of video as a primary

Wasser, Luft gewidmet war – Bill Viola nahm hier mit seinem Werk ›The Theatre of Memory (1985) teil –, hat sehr eindringlich bewußt gemacht, daß die seit dem 19. Jh. stetig zunehmende Industrialisierung und Technisierung der Lebenswelt des Menschen zwar seine tatsächliche ›Distanzierung‹ von der Natur zur Folge hatte, gleichzeitig jedoch sein Bedürfnis nach unmittelbarer, sinnlicher Naturerfahrung ebenso zunehmend steigerte.<sup>1</sup> Unserer heutigen – nicht zuletzt auch durch die Erkenntnis der ökologischen Bedrohung der Welt wesentlich geprägten – Sehnsucht nach einer Begegnung mit der ›reinen‹ Natur entsprachen im Rahmen der bildenden Kunst in den sechziger Jahren unter anderem Strömungen wie die der sog. ›Arte povera‹ oder der ›Land Art‹. In diesem Sinn waren beispielsweise für Jannis Kounellis vor allem das Feuer in all seinen Erscheinungsformen, für Klaus Rinke die Materie des Wassers oder für Richard Long die Struktur und Beschaffenheit der Erde zentrale Bestandteile ihrer künstlerisch gestalteten Naturvorstellungen.<sup>2</sup> War diesen Arbeiten dabei gemeinsam, daß sie die Elemente (in Form von Kerzen, Brennern, Asche, Ruß, vollen Wasserfässern, Schöpfkellen, Steinen, Geröll oder Erdklumpen) stofflich, d.h. als tatsächliches ›Material‹ in das jeweilige Werk integrierten und sie in der Folge in einem ›künstlichen‹, ihnen wesenhaft fremdem Umraum in gewisser Weise ›gezähmt‹ oder ›gefangen‹ zur Anschauung brachten, so versuchten seit den frühen siebziger Jahren andere Künstler – gerade auch mit dem neuen Medium der Videotechnik – die Elemente stofflich in ihrem Werk gleichsam zu ›entmaterialisieren‹, um dabei jedoch deren ureigenes Wesen oder deren Wirkung in der Natur und auf den Menschen um so eindringlicher zu schildern. Hier sei nur an Jan Dibbets bereits 1969 entstandene ironische Arbeit ›TV as a Fireplace‹ erinnert, die – für das Fernsehen konzipiert – kommentarlos die Entstehung eines prasselnden Feuers, vom Entzünden der Holzscheite an bis zu seinen rauchenden Ascheresten – via Bildschirm gleichsam als ›Konserven der Gemütlichkeit‹ – in die bürgerlichen Wohnzimmer sendete.<sup>3</sup> In den achtziger und neunziger Jahren lag die gleiche Absicht zunehmend großen, im Raum inszenierten Videoinstallationen, wie etwa der aus Monitoren gebauten ›Versailles Fountain‹ (1992) von Name June Paik zugrunde.<sup>4</sup> Marie-Jo Lafontaines 1993 geschaffener Beitrag für die Hamburger Ausstellung bestand aus einem runden, bis auf einen schmalen Eingangsspalt und die offene Decke in sich geschlossenen Raum aus Stahlplatten, in dem der Betrachter sich von einer umlaufenden Reihe lodernder Flammenbilder umschlossen fand. ›Jeder Engel ist schrecklich‹, so der Titel des Werkes, der auf Rainer Maria Rilke Bezug nimmt, sollte die Ambivalenz der zerstörerischen Gewalt und der überwältigenden Schönheit des Feuers nahezu körperlich spürbar

creative medium in common with them. In fact, Viola's work has formal roots which reach back much further into the past. Likewise, we must construe the substantive notions connected with it as a far more complex concentration of a variety of intellectual models.

What would initially seem to be of not inconsiderable importance would be the fact that here not only one solitary element appears in its true essence before us, but fire and water at once—powerful opposites and yet complementary forces. Moreover, we encounter them not in a real, 'natural' state (i.e. as purely depictive, filmed documentation) for they are manifest in an artificial, seemingly 'painterly' setting as colorful 'figures of light', whose translucent and yet decidedly intense bright red/yellow or blue tones contrast with each other. In the room that is otherwise dark or has subdued lighting (the room of both the image and the viewer) the almost 'supra-natural' seeming colors are all the more radiantly, powerfully and expansively present, becoming the essential 'building blocks' of a visible, vital 'body' of elements, while at the same time explaining the different characteristics of their respective essence. Paintings intuitively come to mind (for example, those of the 17th-century<sup>6</sup>) in which the power of fire and water which human beings can experience with such drama are portrayed above all in terms of especially radiant and correspondingly dramatically presented 'red and blue' strikingly set off from each other. "*Red and blue*" is the heaven above a raging fire in one of Friedrich Schiller's famous poems<sup>7</sup>, water is "(...) *blue and beaming* (...) *crystalline* (...)" in Percy Bysshe Shelley's work.<sup>8</sup> It is certainly no coincidence that Bill Viola makes use of a 'topos' for the concentrated artistic portrayal of the elements which has influenced literary and visual descriptions of 'fire and water' for centuries. In all of them, the colors themselves bear the feelings and 'states' which then seize the beholder when contemplating them. "*If a trial person attempts to experience the full totality of a specific color, say blue, while at the same time endeavoring to assume a physical state that resembles red, then he or she will feel inwardly torn, will experience a sort of cramp the moment the physical state that accords with blue is assumed.*"<sup>9</sup> In addition, there is the presence here of the elements with their original and now 'natural' sound. Itself in contrast to the previously quietly 'echoing' silence of the sequences of images, the sound unfolds powerfully and assertively along with its visual form. Mutually intensifying one another, color, light, and sound radiate out into the viewer's space, whereby their synesthesia makes us almost physically experience heat and cold, fire and liquid, suction and pressure.

Finally, we do not confront the fire and water on our own. In the image itself, represented by the figure of the man, as it were, the human being 'in itself' is allocated to the elements, enters into a relationship with them. Alongside the spontaneous feelings kindled by directly watching the images,

machen. Intensive Musik, welche die Videosequenzen begleitete, lenkte die Empfindungen und Gefühle des Betrachters vom einen zum anderen Extrem.<sup>5</sup>

Möchte man auf den ersten Blick auch Bill Violas ›The Crossing‹ der grundsätzlichen Konzeption und Vorstellungswelt solcher Werke zuordnen, so hat seine Arbeit bei genauerer Betrachtung jedoch nur die Verwendung der Videotechnik als primäres Gestaltungsmittel mit ihnen gemein. Tatsächlich hat das Werk formale Wurzeln, die über die gegenwärtige Kunst hinaus sehr viel weiter in die Vergangenheit zurückreichen. Analog sind auch die mit ihm verbundenen inhaltlichen Vorstellungen als eine sehr viel komplexere Verdichtung vielfältiger gedanklicher Modelle zu begreifen.

Zunächst scheint von nicht unerheblicher Bedeutung, daß hier nicht nur ein einziges Element wesentlich vor uns erscheint, sondern Feuer und Wasser zugleich als mächtige Gegensätze – aber auch als komplementäre Kräfte – gezeigt werden. Sie begegnen uns darüber hinaus nicht in einem realen, ›natürlichen‹ Zustand, d.h. als rein abbildhafte filmische Dokumentationen, sondern manifestieren sich in einer künstlichen, ›malerisch‹ anmutenden Inszenierung als farbige ›Lichtgestalten‹, deren durchscheinende und dennoch überaus intensive, leuchtende Rot/Gelb- bzw. Blautöne miteinander kontrastieren. Die fast ›übernatürlich‹ wirkenden Farben, im sonst dunklen oder allenfalls gedämpft ausgeleuchteten Raum (und zwar desjenigen des Bildes wie desjenigen des Betrachters) um so strahlender, mächtiger und ausgreifender präsent, werden zu wesentlichen ›Bausteinen‹ der sichtbaren vitalen ›Körper‹ der Elemente, erläutern gleichzeitig aber auch die unterschiedlichen Eigenschaften ihrer Wesenheit. Man denkt unwillkürlich an Gemälde – beispielsweise des 17. Jhs.<sup>6</sup> –, in denen sich die für den Menschen dramatisch spürbaren Kräfte von Feuer und Wasser vor allem in ihrem besonders leuchtenden und entsprechend ebenso dramatisch gefaßten sowie akzentuiert voneinander abgesetzten ›Rot und Blau‹ spiegeln. »*Rot wie Blut*« ist der Himmel einer Feuersbrunst bei Friedrich Schiller,<sup>7</sup> Wasser ist »[...] *blue and beaming* [...] *crystalline* [...]« bei Percy Bysshe Shelley.<sup>8</sup> Für die künstlerisch verdichtete Gestaltung der Elemente bediente sich Bill Viola sicher nicht zufällig einer Topik, welche literarische wie bildliche Schilderungen von ›Feuer und Wasser‹ seit Jahrhunderten prägt. Hier wie dort werden in der Folge bereits die Farben zu Trägern von Gefühlen und ›Zuständen‹, die durch ihre Anschauung unmittelbar auf den Betrachter übergreifen. »*Versucht eine Versuchsperson eine bestimmte Farbe, z.B. Blau, in voller Totalität zu erleben, indem sie gleichzeitig einen körperlichen Zustand anzunehmen sich bemüht, der dem Rot zukommt, so ergibt sich ein innerer Widerstreit, eine Art Krampf, der sofort gelöst wird,*

memories rise to the surface: of other perceptions and feelings that have accompanied our lives since the beginnings of time, but also of experiences, ideas, guiding images that do not stem solely from us but in the course of long periods of time have been passed down through society's collective memory as it were and are rooted in it.

“*As long as man tames it and guards it, the power of fire is beneficial, and he owes to this divine force everything he makes and creates. But the divine force becomes a thing of terror when it escapes from its bonds and starts out on its own path as the free daughter of Nature that it is! (...) For the elements hate what the hand of man has formed. From the clouds blessings flow, the rain streams down; from the clouds, too, the random lightning flashes...*” Schiller writes in the afore mentioned poem.<sup>10</sup> We encounter Bill Viola's elements as 'free', untamed, and unleashed. They evolve powerfully, cause the human figure to disappear within their 'body', seem to consume it. Our first glance of their fascinating beauty is thus not without terror. After all, the human body must be suffocating and burning in the searing flames, drowning and dissolving in the mass of water.

Devastating fires, volcanic eruptions, floods, tidal waves—even if, in our primarily urban culture, we seldom feel the potentially destructive power of nature physically, we are always aware of its latent 'threat' to our natural existence and the orders of our civilization. In the face of natural disasters today, we are left all the more helpless and fearful precisely because we have forgotten how to accept these properties of the elements as 'natural' and to bow down to them as invariable, not to mention the fact that the ongoing advance of technology endeavors to 'tame' them with ever more refined means and make them useful for humankind.<sup>11</sup> Indeed, these two reasons are also the root cause why the disasters are on the increase. After all, it is the selfsame technology which keeps us constantly informed through a global news and media network of each and every 'elementary' disaster, irrespective of how far away from home they are. By means of 'images' it makes us direct witnesses of the 'natural' destruction of humans and human property, witnesses usually condemned to sit back and watch. It is not surprising given this background that the stuff of old myths on the omnipotence of fire and water and on the violability of the human lifeworld have never ceased to somehow affect us. Be it the awful forest fire of the Vedic god of fire Agni, the mythic flood of fire which covered the earth in the belief of the Ural peoples, the complete devastation of the earth by fire in the pre-historical myths of the Indians in South America, or the 'world fire' in the Christian apocalypse; be it the Sumerian legend of the flood and the Babylonian epic of Gilgamesh, the vast flooding of the earth in Ancient Greek and Hindu myths, or the Flood in the Old Testament,<sup>12</sup> the fundamental structure and contents of the narratives is essentially similar. They are to be encountered in almost all cultures and religions

sobald der körperliche Zustand, wie er dem Blau entspricht, eingenommen wird.«<sup>9</sup> Hinzu kommt dann hier noch die Präsenz der Elemente in ihrem ureigenen, jetzt ›natürlichen‹ Klang, der sich, seinerseits im Kontrast mit der zuvor nahezu lautlos ›hallenden‹ Stille der Bildsequenzen, zugleich mit ihrer visuellen Erscheinung mächtig und einnehmend entfaltet. Farbe, Licht und Klang strahlen – sich in ihrer Wirkung gegenseitig steigernd – in den Betrachtterraum aus, machen uns in ihrer Synästhesie Hitze und Kälte, Feuerflug und Flüssigkeit, Sog und Druck fast körperlich erfahrbar.

Schließlich stehen wir dem Feuer und dem Wasser nicht allein gegenüber. Schon im Bild selbst wird, in der Gestalt des Mannes gleichsam stellvertretend, der Mensch ›an sich‹ den Elementen zur Seite gestellt, geht eine Beziehung mit ihnen ein. Neben den spontanen Empfindungen, welche die unmittelbare Anschauung der Bilder in uns auslösen, werden Erinnerungen wach: an andere Wahrnehmungen und Gefühle, die unser Leben seit frühester Zeit begleiten, aber auch an Erfahrungen, Vorstellungen und Leitbilder, die nicht allein in uns selbst gegründet sind, sondern – über sehr lange Zeiträume hinweg tradiert – gleichsam im kollektiven Gedächtnis der Gemeinschaft, in der wir leben, immanent wurzeln.

»Wohltätig ist des Feuers Macht,/ Wenn sie der Mensch bezähmt, bewacht, [...] Doch furchtbar wird die Himmelskraft,/ Wenn sie der Fessel sich entrafft,/ Einhertritt auf der eignen Spur/Die freie Tochter der Natur [...] Denn die Elemente lassen/Das Gebild der Menschenhand./ Aus der Wolke/ Quillt der Segen,/ Strömt der Regen,/ Aus der Wolke, ohne Wahl,/ Zuckt der Strahl! [...]« – heißt es in dem bereits erwähnten Gedicht von Schiller.<sup>10</sup> Bill Violas Elemente begegnen uns ›frei‹, ungezähmt, entfesselt. Sie entfalten sich machtvoll, lassen die Gestalt des Menschen in ihrem ›Körper‹ verschwinden, scheinen ihn zu verschlingen. So ist ihre faszinierende Schönheit auf den ersten Blick nicht frei von Schrecken. Der menschliche Körper muß ja in den sengenden Flammen erstickten, verbrennen, in der Masse des Wassers ertrinken, sich in ihr zersetzen.

Verheerende Brände, Vulkanausbrüche, Überschwemmungen, Flutwellen – auch wenn wir in unserem weitgehend metropolitanen Kulturkreis nur noch sehr selten die Gewalt der Natur als eine potentiell zerstörerische Kraft ›am eigenen Leib‹ zu spüren bekommen, ist uns die in ihr latent ruhende ›Bedrohung‹ unseres natürlichen Seins wie unserer zivilisatorischen Ordnungen gleichwohl doch stets bewußt. Gerade weil wir es verlernt haben, auch diese Eigenschaften der Elemente als ›naturegegeben‹ zu akzeptieren und uns ihnen als etwas unabänderliches zu beugen, aber auch, weil die fortschreitende

(and this notably includes those where the climatic conditions preclude the local inhabitants having 'actually' experienced such great droughts or massive flooding). They appear to be as it were 'intrinsic' to the human imagination, not least as divisions of comprehensive divine 'punishment'.

Against this foil, 'The Crossing' could be regarded as an artistically and substantively dense description of the destructive omnipotence of nature, something that has always fascinated humans but also has endangered human existence – portrayed here in the use of fire and water, two of its elements. However, such an interpretation only addresses one aspect of one possible 'associative' fragment of the work. In this regard, after a closer look at the sequences of images we become aware (at the very latest the moment when we 'detach' ourselves from the initially quite 'overwhelming' pictorial presence of the elements and turn our attention back to the figure of the man) that it is precisely the man who triggers a different series of associations. Here, the human is by no means presented as a 'victim' of the powers of nature. His figure is not distorted or bent by the fire's searing flames and the weight of the mass of water does not squash him or sweep him away. On the contrary, he stays standing the whole time, his stance is calm and concentrated, and it does not change either with the 'birth' of the elements or with their ongoing growth. Indeed, when the fire is sparked and the water splashes (somewhat later in the latter than the former) in a slow harmonious gliding movement the man extends his arms outwards. He is in no manner frightened by the elements; he does not attempt to flee them or defend himself against them; he 'faces' up to them, as it were welcoming them with this movement, accepts and absorbs them. His body is accordingly never really destroyed by the flaring flames and the flood of water, even at the end; even when these reach an apogee of 'fury' his outline remains 'unbroken', intact before us—before he disappears 'in the light' and completely dissolves in it. This human being is not destroyed by the elements, but blends with them to form a unit in a slow process that visibly does not entail pain or suffering. Fire and water are powerful, but positive forces, whose essence permeate the man, 'animate him ardently', 'fill him'.

Again we remember.... but now what comes to mind are the countless myths and legends which present the power of the elementary natural forces on the one hand as being mysterious, magical and a blessing, and, on the other, as entering an almost symbiotic relationship with humans. For example, there is the central role of fire as the guarantor of order in the world in the ancient Persian religion—it manifested itself there not least as the immediate 'embodiment' of humans and the human community in a corresponding variety of figures as the fire of the priests, warriors, and peasants.<sup>13</sup> And there are the extensive, life-sustaining properties of the fire god 'Agni', venerated in the early Vedic period of Indian life: he was formed not only of the devastating forest fire

Entwicklung der Technik sie mit immer ausgefeilteren Mitteln zu ›zähmen‹ und dem Menschen nutzbar zu machen versucht, stehen wir (den nicht zuletzt deswegen dann wieder zunehmenden) Naturkatastrophen heute um so fassungsloser und erschreckter gegenüber.<sup>11</sup> Es ist diese gleiche Technik endlich, die uns in einem weltweit verspannten Nachrichten- und Mediennetz über jede noch so entfernte ›elementare‹ Katastrophe in Kenntnis setzt, uns vor allem ›in Bildern‹ zu unmittelbaren, dabei jedoch meist zur Handlungsunfähigkeit verurteilten Zeugen der ›natürlichen‹ Zerstörung des Menschen und seines Besitzes macht. Vor diesem Hintergrund nimmt es nicht Wunder, daß die Stoffe der alten Mythen über die Allgewalt von Feuer und Wasser und über die Verletzlichkeit des menschlichen Lebensraumes ihre Wirkung auf uns wohl nie wirklich verloren haben. Sei es der verheerende Waldbrand des vedischen Feuergottes Agni, die mythische Feuerflut, welche bei den Uralvölkern die Erde überzog, die vollständige Verwüstung des Landes durch das Feuer in den Vorzeit-Mythen der Indianer Südamerikas oder der ›Weltbrand‹ der christlichen Apokalypse; sei es die Sintflut-Legende der Sumerer und des babylonischen Gilgamesch-Epos, die große Überschwemmung der Erde im antiken griechischen wie im hinduistischen Mythos oder die biblische Sintflut des alten Testamentes<sup>12</sup> – die Erzählungen sind sich in Struktur und Inhalt grundsätzlich verwandt. Sie begegnen in nahezu allen Kulturen und Religionen – und bezeichnenderweise eben auch dort, wo die klimatischen Bedingungen des Landes eine entsprechende, tatsächlich ›erlebte‹ Erfahrung seiner Bewohner (von großer Dürre oder umfassender Überschwemmung) ausschließen. Sie scheinen der Vorstellungswelt des Menschen nicht zuletzt auch als Visionen einer allumfassenden göttlichen ›Bestrafung‹ gleichsam ›an sich‹ immanent.

Mag man vor dieser Folie ›The Crossing‹ als eine künstlerisch wie inhaltlich verdichtete Schilderung der für den Menschen stets und zu allen Zeiten faszinierenden, aber auch wesenhaft gefährlichen und zerstörerischen Allgewalt der Natur – in Gestalt ihrer Elemente Feuer und Wasser – verstehen, so trifft diese Deutung allerdings nur einen Teilaspekt, einen der möglichen assoziativen ›Splitter‹ des Werkes. In diesem Sinn wird nach einer aufmerksameren Betrachtung der Bildsequenzen – und zwar spätestens in dem Augenblick, in dem wir uns von der anfänglich ganz und gar ›überwältigenden‹ bildlichen Präsenz der Elemente ›lösen‹ und wieder der Gestalt des Mannes, der sie im Bild begegnen, zuwenden können – bewußt, daß gerade er es ist, der unsere Assoziationen in eine andere Richtung lenkt. Der Mensch ist hier nämlich keineswegs als ein ›Opfer‹ der Naturgewalten geschildert. Seine Gestalt wird von den sengenden Flammen des

but also of the holy house fire, the root of the fire of the sun so crucial to the survival of nature and as the source of warmth for humans and animals alike.<sup>14</sup> We think also of the Ancient Celts' reverence of nature; the Celts considered above all water as the mirror of all fruitful life (and thus of human life), but also of the love of the Greek river Alpheios for the beautiful Arethusa, who thereupon turned herself into water.<sup>15</sup>

Furthermore, in their capacity as powerful cleansing forces, precisely fire and water (as indispensable components of ritual actions and ceremonies in all cults and religions) are familiar symbols of an accordingly multi-faceted purification and 'purgation' of the human mind and the soul. "*I indeed baptize you with water unto repentance; but he that cometh after me is mightier than I [...]; he shall baptize you with the Holy Ghost, and with fire*" proclaims John the Baptist.<sup>16</sup> A similar image is used by the Jewish prophet Malachi in the Old Testament, when he announces the coming of the Messiah with the words: "*For he is like a refiner's fire, and like fullers' soap [...], and he shall purify the sons of Levi, and purge them as gold and silver [...]*"<sup>17</sup> 'Fire burns pure, water washes pure' and 'the soul is purified before the body' are both notions which have been wide-spread in Japan since Ancient times.<sup>18</sup> The Hindus' ritual washing of their bodies in the holy water of the Ganges is intended to purify their souls and is therefore the precondition for the spirit to be enlightened; in the oldest Upanishads, fire and water are incorporated in one 'unity' precisely owing to their 'purity'.<sup>19</sup> In one text we can read: "*The root of the body lies in nutrition, the root of nutrition in water, the root of water lies in fire, the root of fire lies in truth.*"<sup>20</sup>

Indeed, it is this purification and purgation of the soul or spirit by fire and water which first prepares humans for a spiritual 'enlightenment', for 'knowledge', or for a link with God. In Dantes' 'Divine Comedy', completed shortly before his death in 1321 (and I offer this here as exemplary for countless comparable formulations in literature influenced by Christianity) we encounter not only on the heretics doing penance in the fiery ditches in the terrible tiers of Inferno, the traitors freezing in the icy sea, and the deceitful in small flames that constantly shroud them. Here in Purgatorio, the Mount of Purgatory, we also find the souls that are being purified by the flames which flicker up from volcano-like craters.<sup>21</sup>

"*Summus Deus clementiae,*" sing the ghosts while walking through the flames.<sup>22</sup> En route to his God and Beatrice, the poet finally finds himself confronting a fire there, alongside which an angel recounts: "*Before the fire burns you, you may not go forward, holy souls.*" Virgil, Dante's guide, calms his hesitant friend with the words: "*Believe me indeed that if you remained/inside these flames for a thousand years/you would not lose a hair on your head.*" Once Dante



Feuers nicht verzerrt oder verkrümmt und von der Wucht der Wassermassen nicht niedergedrückt oder fortgeschwemmt. Er steht im Gegenteil die ganze Zeit hindurch aufrecht, in einer ruhig konzentrierten Haltung vor uns, welche sich weder mit der ›Geburt‹ der Elemente noch mit deren fortschreitendem Wachstum verändert. Mehr noch, sowohl beim Entstehen des Feuers als auch im Rauschen des Wassers – und dabei hier etwas später als dort – breitet der Mann in einer langsamen, harmonisch gleitenden Bewegung die Arme aus. Der Mensch erschrickt keineswegs angesichts der Elemente, er versucht nicht, ihnen zu entkommen oder sie abzuwehren; er ›stellt‹ sich ihnen, heißt sie mit dieser Bewegung gleichsam willkommen, nimmt sie an und in sich auf. Entsprechend wird sein Körper von den lodernden Flammen und der Wasserflut auch ganz zuletzt nicht wirklich zerstört. Selbst auf dem Höhepunkt ihres ›Tosens‹ scheint sein Umriß nach wie vor ›ungebrochen‹, intakt vor uns auf, bevor er ›im Licht‹ verschwindet und sich in ihm vollständig auflöst. Der Mensch wird von den Elementen nicht vernichtet, sondern verschmilzt mit ihnen in einem langsamen, sichtbar schmerz- und leidlosen Prozeß zu einer Einheit. Feuer und Wasser sind machtvolle, aber positive Kräfte, deren Wesenheit ihn durchdringen, ›feurig beseelen‹, ›anfüllen‹.

Wieder erinnern wir uns ...: nun jedoch an die unzähligen mythischen Legenden, welche die Macht der elementaren Naturkräfte einerseits als geheimnisvoll, magisch und segensreich feiern, andererseits aber auch in einer fast symbiotischen Beziehung zum Menschen beschreiben. Beispielsweise an die zentrale Rolle des Feuers als Garant der Ordnung der Welt in der Religion des alten Iran, wo es sich, nicht zuletzt auch als eine unmittelbare ›Inkorporation‹ des Menschen und seiner Gemeinschaft, in entsprechend verschiedenen Gestalten, als Feuer der Priester, der Krieger und der Bauern manifestierte.<sup>13</sup> Oder an die umfassend lebenserhaltenden Eigenschaften des in der frühen, vedischen Periode Indiens verehrten Feuergottes ›Agni‹, in dem, neben dem verheerenden Waldbrand auch das heilige Hausfeuer, das für den Fortbestand der Natur unabdingbare Feuer der Sonne sowie die Lebenswärme jedes Menschen und jedes Tieres wurzelte.<sup>14</sup> Wir denken an die Naturverehrung der Kelten, die vor allem im Wasser den Spiegel alles fruchtbaren Lebens – und damit des Menschen – sahen, aber auch an die Liebe des griechischen Flusses Alpheios zur schönen Arethusa, die sich daraufhin ihrerseits in Wasser verwandelte.<sup>15</sup>

Hinzu kommt, daß gerade Feuer und Wasser, als unabdingbare Bestandteile ritueller Handlungen und Zeremonien aller Kulte und Religionen in ihrer Eigenschaft als mächtige reinigende Kräfte – vertraute Symbole einer entsprechend vielschichtig wirkenden Reinigung und ›Läuterung‹ des Geistes

has finally crossed the fire towards a 'light' as his goal, the Classical poet bids him farewell with the words: "*Thou my son hast seen/the temporal and eternal flame (...) Free, clear and healthy now is your will,/And sin it would be were you not to follow it.*"<sup>23</sup> Soon thereafter he comes upon a river: "*The purest water of this earth would/somehow seem sullied,/Compared with the purity of this river*" which is fed by a divine source and fulfils a quite similar function: "*It (the source) flows on this side with the gift,/of being able to extinguish sins from our memories,/Where it bids all the good deeds wake.*"<sup>24</sup>

Having gone through the purifying fire, Dante now has to drink of this purging water, 'to incorporate it' before he can continue on his path for Paradise. There, finally, he experiences proximity to the souls of the dead above all in the steady increase in light; the resurrection and transfiguration of the human body is explained with reference to an image of burning coal in the fire. Finally, in the all-radiant light of God he sees the secret of the Trinity linked with a reflection of the human image.<sup>25</sup>

It would seem obvious that the sequences of images in 'The Crossing' can be linked quite directly to the notions outlined above. Indeed, this would seem to be all the more true given that starting from the formal shape of the work we can find linkages back to comparable, much older pictorial conceptions with similar themes. On the one hand, this applies in a more general sense to the metaphor (wide spread in the history of painting, too) of the spiritual melting of the human body in the elemental 'light' of God—as is, moreover in similar colors, repeatedly to be found on painted church ceilings in the 17th century.<sup>26</sup> On the other, in a more concrete form, it can be no coincidence that the miniatures of a manuscript of the 'Divine Comedy' dating from the 15th century and housed in the Biblioteca Marciana in Venice make use of what is 'retrospectively' as it were familiar iconography in the version they offer of the scenes of the sinner 'doing penance' in Inferno, the souls shrouded in 'purifying' fire in Purgatory and the depiction of the poet walking through the flames on the Mount of Purgatory.<sup>27</sup>

However, Bill Viola was surely interested here neither in a purportedly paraphrasing transposition of older models from the history of painting into a new, contemporary visual artistic medium nor in a received 'Christian' interpretation of his scenes. In this sense, we could easily just as logically connect the 'message' of the sequences of images with quite different religious or philosophical images: with Buddha's famous 'fire speech' or the Buddhist state of enlightenment in which the person meditating is transformed into water; with Islamic mysticism, which in the case of rain praised the mercy of Allah as 'physically' tangible and strikingly symbolized the participation of the great prophet Mohammed in the light of Allah by using the image Dante also used, namely coal in

und der Seele des Menschen sind. »*Ich taufe euch mit Wasser zur Buße; der aber nach mir kommt, ist stärker als ich [...]; der wird euch mit dem heiligen Geist und mit Feuer taufen*«, verkündet Johannes der Täufer.<sup>16</sup> Ein ähnliches Bild hatte schon der jüdische Prophet Maleachi im Alten Testament verwendet, indem er den Messias mit den Worten ankündigte: »[...] *Denn er ist wie das Feuer eines Schmelzers und wie die Lauge der Wäscher [...], er wird die Söhne Levi reinigen und läutern wie Gold und Silber.*«<sup>17</sup> »Feuer brennt rein, Wasser wäscht rein« – und: »vor dem Körper wird die Seele gereinigt« – ist eine Vorstellung, die auch in Japan schon seit dem Altertum verbreitet war.<sup>18</sup> Die Waschungen der Hindus im heiligen Wasser des Ganges sind rituelle Reinigungen des Innersten und als solche unmittelbare Voraussetzungen für eine Erkenntnisfähigkeit des Geistes; in den ältesten Upanishaden werden Feuer und Wasser gerade aufgrund ihrer ›Reinheit‹ in eine ›Einheit‹ inkorporiert.<sup>19</sup> In einem der Texte heißt es: »*Die Wurzel des Körpers liegt in der Nahrung, die Wurzel der Nahrung liegt im Wasser, die Wurzel des Wassers liegt im Feuer, die Wurzel des Feuers liegt in der Wahrheit.*«<sup>20</sup>

Denn es ist ja erst diese Reinigung und Läuterung der Seele oder des Geistes durch Feuer und Wasser, die den Menschen bereit macht für eine spirituelle ›Erleuchtung‹, für die ›Erkenntnis‹ oder für eine Verbindung mit Gott. In Dantes, kurz vor seinem Tod 1321 vollendeter, ›*Divina Commedia*‹ – die hier exemplarisch für zahlreiche vergleichbare Formulierungen der christlich geprägten Literatur stehen soll – stoßen wir eben nicht nur in den schrecklichen Kreisen der Hölle auf die in Flammengräbern büßenden Ketzer, die im eisigen See frierenden Verräter und die Hinterlistigen in den sie ständig umhüllenden sengenden Flämmchen. Wir begegnen gerade auch im ›Purgatorio‹ – auf dem ›Berg der Läuterung‹ – den Seelen, die in Flammen gereinigt werden, welche aus vulkanähnlichen Kratern emporlodern.<sup>21</sup>

»*Summus Deus clementiae*«, singen die Geister, während sie durch die Flammen schreiten.<sup>22</sup> Der Dichter sieht sich dort – auf seinem Weg zu Gott und Beatrice – schließlich selbst einem Feuer gegenüber, neben dem ein Engel spricht: »*Ehe euch das Feuer brannte, / Dürft ihr nicht weiter gehen, heilige Seelen.*« Vergil, der Führer Dantes, beruhigt seinen zaudernden Freund mit den Worten: »*Glaub mir gewiß, daß, wenn du in dem Innern / Von diesen Flammen tausend Jahre bliebest, / So könntest du auch nicht ein Haar verlieren.*« Als Dante das Feuer schließlich durchquert hat, einem ›Licht‹ als Ziel entgegen, verabschiedet sich der antike Dichter mit den Worten von ihm: »*Das zeitliche und ewige Feuer / Hast du gesehen, mein Sohn [...]. Frei, grade und gesund ist nun dein Wille, / Und Sünde wär es, wenn du ihm nicht folgtest.*«<sup>23</sup> Bald darauf stößt er dann noch auf einen Fluß – »*Die reinsten*

the 'original fire'; with the exceptional role of the elements as purging, that is transcending forces in the death cults of almost all peoples; and also with the notion, to be found in almost all cultures, of 'water or the stream of life', the incorporation of which can grant humans immortality, and the purifying or hardening 'burning' of the human body in Divine fire.<sup>28</sup>

Indeed, a truly immense wealth of literary texts from the most different of epochs and ideological contexts 'comment' with their language on the images in 'The Crossing' to hardly a lesser extent than does Dante's 'Divine Comedy'. As representative of them all, I quote here from the elegy 'Adonais' which the Romantic 'atheist' Shelley compiled in 1821, accompanying the death of his friend John Keats with the words: "*Dust to the dust: but the pure spirit shall flow / Back to the burning fountain whence it came, / A portion of the Eternal, which must glow / Through time and change, unquenchably the same....*"<sup>29</sup>

'The Crossing' exudes such a wide 'radius' of possible associations that any viewer, quite irrespective of origin, religion, or attitude to life, will be covered by it.

Finally, 'The Crossing' contains alongside all the afore mentioned aspects one further context which only reveals itself if we view the work as a 'whole'.

In this regard, it may come as a surprise that the probably closest iconographical parallel to the figure of the man in the elements is to be found in a series of miniatures which were painted in 1230 to visualize 'in pictures' some of the visions Hildegard von Bingen had had in 1163.<sup>30</sup> Hildegard's second vision imagines the human being, with arms outstretched at the sides, standing in a rota, the wheel of the worlds. As the sphere of life on earth, the rota also incorporates the quarters of the four points of the compass as well as the four cardinal winds, and is in turn surrounded in a circle by the different layers of the air (thin, watery, and pure), the firmament and a broad crown of fire. As the primordial sphere of the cosmos, this culminates in the likewise 'fiery' cloak of a large, double-headed figure. The fiery power of the love of God which has taken physical shape in it embraces and encloses the entire elemental nature of the macrocosm—in the center of which the human, the microcosm, appears. All the different forces reciprocally effect one another, all life on earth is subject to the eternal cycle of the elements; humans likewise are permeated and animated by them, live with them in a constantly self-rejuvenating 'natural' cycle of youth, growth, and age, birth and death. The man's erect posture also shows his special connection to God as that which was made in God's 'image'; the arms spread out seem to function on God's behalf and embrace the universe, which includes the earth.

Wasser dieser Erde würden/Noch irgendwie in sich getrübt erscheinen./Verglichen mit der Reinheit dieses Flusses« –, der, von einer göttlichen Quelle gespeist, ganz ähnliche Funktionen erfüllt: »Auf dieser Seite fließt sie [die Quelle] mit der Gabe./Die das Gedächtnis unsrer Sünden tilgt./Dort weckt sie jenes aller guten Taten.«<sup>24</sup>

Dante muß, nachdem er durch das reinigende Feuer gegangen ist, nun auch von diesem läuternden Wasser trinken – es ›in sich aufnehmen‹, bevor er seinen Weg zum Paradies fortsetzen kann. Dort erfährt er schließlich seine Nähe zu den Seelen der Verstorbenen vor allem in einer stetigen Zunahme des Lichtes; die Auferstehung und Verklärung des menschlichen Leibes wird mit dem Bild der leuchtenden Kohle im Feuer erklärt. Endlich sieht er im alles überstrahlenden Licht Gottes das Geheimnis der Dreieinigkeit mit einem Widerschein des Menschenbildes verbunden.<sup>25</sup>

Daß sich die Bildsequenzen von ›The Crossing‹ in einer sehr unmittelbaren Weise mit den hier skizzierten Vorstellungen verknüpfen lassen, scheint evident – und dies um so mehr, als sich ja auch von der formalen Gestaltung des Werkes ausgehend durchaus Verbindungslinien zu vergleichbaren älteren Bildfassungen einer entsprechenden Thematik ziehen lassen. Dies gilt einerseits, in einem mehr allgemeinen Sinn, für die auch in der Geschichte der Malerei so verbreitete Metapher der spirituellen Verschmelzung des menschlichen Körpers im elementischen ›Licht‹ Gottes, wie sie, zudem in einer ähnlichen Farbgebung, beispielsweise auf sakralen Deckengemälden des 17. Jh. immer wieder begegnet.<sup>26</sup> Andererseits zeigen, nun zudem konkreter, die Miniaturen einer Handschrift der ›Divina Commedia‹ aus dem 15. Jh. in der Biblioteca Marciana in Venedig kaum zufällig in ihrer Fassung der Szenen der im ›strafenden‹ Höllenfeuer stehenden Sünder, der vom ›reinigenden‹ Feuer umhüllten Seelen im Purgatorio sowie in der Darstellung des auf dem Läuterungsberg durch die Flammen schreitenden Dichters eine gleichsam ›rückblickend‹ vertraute Ikonographie.<sup>27</sup>

Allerdings ging es Bill Viola hier sicher weder um eine vordergründig paraphrasierende Übertragung älterer Vorbilder der Malerei in ein neues, zeitgenössisches Medium der bildenden Kunst noch um eine festgelegte ›christlich‹ ausgerichtete Interpretation seiner Bildszenen. In diesem Sinn könnte man die ›Botschaft‹ der Bildsequenzen ja ebenso schlüssig mit ganz anderen religiösen oder philosophischen Leitbildern verbinden; mit der berühmten ›Feuerrede‹ Buddhas oder dem buddhistischen Erleuchtungsgrad, in dem sich der Meditierende in Wasser verwandelt; mit der Mystik des Islam, die im Fall des Regens die Gnade Gottes als ›körperlich‹ spürbar pries und die Partizipation des großen Propheten Muhammad am Licht Gottes bezeichnenderweise gerade mit

In her cosmological treatise entitled 'De operatione Dei' Hildegard von Bingen wrote: "God molded Man after the Firmament and reinforced his strength with the power of the Elements; He placed the world's forces firmly within Man so that Man draws them in and expels them when he breathes [...]"<sup>31</sup> Robert Grosseteste (1168–1253) describes humans as the *minor mundus* in not dissimilar terms: "God the Great creates Man within himself and next to himself. [...] He is namely sub-divided according to the four Elements. Thus, he has within him some Fire, some Air, some Water, some Earth [...]"<sup>32</sup>

'Fire, water, earth, and air' in the Ancient Egyptian doctrine of Hermopolis, in Ancient Persia, in Sufi's teachings, in the doctrines of Buddhism and in Tantrism, in the different philosophical and religious currents in India, in the mythology of Ancient China, in Classical and Christian/Medieval times in Europe, indeed almost everywhere we constantly encounter these elements as the essential, fundamental 'building blocks' of the cosmos, the world and nature.<sup>33</sup> For all the insights of the 'modern' sciences, our present-day notions are still influenced by these 'models of Creation', and this is by no means only because they are reflected constantly across the ages and thus almost 'supra-temporally' in the visual arts and literature.<sup>34</sup>

The sequences of images in 'The Crossing' are related to Hildegard von Bingen's imagined visions precisely because in a more comprehensive sense they vividly symbolize cosmological notions. Fire is born from the earth at the man's feet, water pours from the heavens over him. 'Earth' and 'air' are, moreover, at least present by extension in the way the fire is sucked strongly upward and the water falls heavily downward. The elements 'pass through' man, revealing him to be 'one' with them, to be quintessentially related to them. "The elements drink all things which belong to human nature, just as Man absorbs the elements within him; for Man lives with them and they live with him ..." wrote Hildegard von Bingen, drawing on notions from Ancient Greek philosophy.<sup>35</sup> There, the entire universe, visible nature and humans as the latter's creation were construed as being closely and inextricably interconnected precisely in the basic structure of all the elements that determined them, namely 'fire, water, earth, air'. Even the human senses (seeing, hearing, taste, and feeling) are constituted by the elements, and in the act of perception the perceiver therefore merged with the perceived.<sup>36</sup>

As in the painted visions of Hildegard von Bingen, in 'The Crossing' the microcosm 'man' spreads his arms out in the elements. His 'accepting' and 'embracing' gestures immediately bring to mind Vitruvius' well-known 'proportional figure', which was later taken up by Alberti, Leonardo da Vinci and Dürer.<sup>37</sup> In other words, of the elemental manifestations, it is precisely the human anatomy which not least symbolizes

dem auch von Dante verwendeten Bild der Kohle im ›Urfeuer‹ versinnbildlichte; mit der herausragenden Rolle der Elemente als reinigende bzw. transzendierende Kräfte im Totenkult nahezu sämtlicher Völker; aber auch mit der in nahezu allen Kulturen verbreiteten Vorstellung vom ›Wasser oder Strom des Lebens‹, dessen Inkorporierung dem Menschen ebenso Unsterblichkeit verleihen kann wie die reinigende oder härten- de ›Brennung‹ seines Körpers in einem göttlichen Feuer.<sup>28</sup>

Entsprechend scheint dann auch eine geradezu immense Fülle von literarischen Texten, zudem in den unterschiedlichsten Zeiten und ideologischen Kontexten verfaßt, kaum weniger als Dantes ›Divina Commedia‹ die Bilder von ›The Crossing‹ gleichsam sprachlich zu ›kommentieren‹. Stellvertretend sei dabei hier nur an die 1821 von dem romantischen ›Atheisten‹ P. B. Shelley verfaßte Elegie ›Adonais‹ erinnert, in der er den Tod seines Freundes J. Keats mit den Worten begleitete: »*Dust to the dust: but the pure spirit shall flow/Back to the burning fountain whence it came,/A portion of the Eternal, which must glow/Through time and change, unquenchably the same [...]*«. <sup>29</sup>

›The Crossing‹ strahlt einen so weiten ›Radius‹ an Assoziationsmöglichkeiten aus, daß jeder Betrachter – ganz unabhängig von seiner Herkunft, Religion oder Lebenshaltung – in ihm erfaßt werden kann.

Schließlich scheint in ›The Crossing‹, neben allen genannten Aspekten, dann noch ein weiterer Kontext verborgen, welcher sich allerdings nur bei einer Betrachtung des Werks als ›Gesamtheit‹ erschließt.

In diesem Sinn ist man zunächst überrascht, daß die Gestalt des Mannes in den Elementen ikonographisch ihre wohl engste Parallele in einer Serie von Miniaturen findet, die, 1230 gemalt, einige – im Jahr 1163 ›geschaut‹ – Visionen der Hildegard von Bingen ›in Bildern‹ veranschaulichen.<sup>30</sup> Hier imaginiert die zweite Vision Hildegards den Menschen, mit seitlich ausgestreckten Armen, aufrecht in der Rota, dem Weltenrad, stehend. Die Rota inkorporiert – als die Sphäre des Lebens auf der Erde – außerdem die Vierung der Himmelsrichtungen sowie die vier Kardinalwinde und wird ihrerseits kreisförmig von den verschiedenen Schichten der (dünnen, wässrigen und reinen) Luft, von Gestirnen und von einem breiten Feuerkranz umschlossen. Dieser mündet – als die primordiale Sphäre des Kosmos – in den ebenfalls ›feurig‹ gestalteten Mantel einer großen, doppelköpfigen Figur. Die feurige Kraft der in ihr gestaltgewordenen Liebe Gottes umarmt und umschließt die gesamte elementische Natur des Makrokosmos, in dessen Zentrum der Mensch – als Mikrokosmos – erscheint. Alle Kräfte durchwirken sich gegenseitig, alles Leben auf der Erde ist dem ewigen Kreislauf der Elemente

(as an axial ›crossing‹) the aesthetic measure of nature—in the Middle Ages, Nature was tellingly conceived of as an artist—which molded the beauty of Creation, which originally had not shape. Above all in the 17th century, diagrams visualize the ›order‹ of the cosmos by means of elements arranged in terms of a pair of crosses laid out in a square, as well as the ›balance‹ prevailing in it and the ›Reason‹ fundamentally governing it; in this context, numerous ›crossings‹ (linking fire, water, earth and air together) elucidated the factual unity of their ostensible oppositions.<sup>38</sup> Fire and water, apparently the most extreme of opposites, are also framed to form a factual unity in ›The Crossing‹ by the synchronicity of their appearance, and above all by means of the man that respectively immediately ›crosses‹ them. In this sense, their manifold functions are essentially always the same in our associations.

In some of the philosophical/religious currents in India, these four elements are rounded out by a fifth element: space. ›Light‹ plays a constitutive role in it, enabling us to experience it in the first place, ›revealing‹ it for us. In ›The Crossing‹, ›light and space‹ as the central themes in the entire first ›half‹ of the work become the indispensable preconditions for nature such as manifests itself in the second half. Out of the original darkness, light gradually appears and with it space is ›born‹ and in them the human is simultaneously born. The steady growth of the one conditions the ›growth‹ of the other; no pictorial ›ornamental supplementation‹ distracts us away from viewing how they jointly advance. ›Time‹ is required for light, space, and humans to ›become‹, for their expansion and extension, for the path that the man and thus humans walk down until he/they come to rest. And the viewer can truly experience time as a dimension here owing to the extreme extension of the images in slow motion in this section of the work.

Plato believed that time in the universe was created as a mobile image of immortality: "Thus, time arose with the heavens [...]—and after the model of the clearly immortal being in order to be as similar to it as possible. For the model exists through all eternity, whereas time has always been and will become all times."<sup>39</sup>

In the face of the careful ›creating/creative‹ evolution of the images we thus become witnesses to a comprehensive process of Creation that unfolds before us. The path that the man steadily has to walk down in this process ends—in the moment of standstill that terminates all his advancing ›existence‹—with his own merger with the elements as he dissolves into them. The fact that this is the actual goal of man, the ›completion‹ of his path, is something we are made aware of by the corresponding dissipation of our own tension (which has likewise steadily increased). It is, however, also emphasized by the fact that compared to the constant silent barrenness of the ›surroundings‹, the power of the elements

unterworfen; auch der Mensch wird von ihnen animierend ›durchzogen‹, lebt mit ihnen im sich ständig erneuernden ›naturhaften‹ Zyklus von Jugend, Wachstum und Alter, Geburt und Tod. Seine aufrechte Haltung zeigt aber auch seine ganz besondere, ›ebenbildliche‹ Verbindung zu Gott; die ausgebreiteten Arme des Menschen scheinen in seinem Sinne ›wirkend‹ das zur Erde gehörige All zu umspannen.

In ihrer kosmologischen Schrift ›De operatione Dei‹ schrieb Hildegard: »Gott hat den Menschen nach dem Vorbild des Firmaments geformt und seine Kraft mit der Macht der Elemente gestärkt; Er hat die Weltkräfte fest in das Innere des Menschen eingefügt, so daß der Mensch sie beim Atmen einzieht und ausstößt [...]«. <sup>31</sup> In leichter Modifizierung beschrieb Robert Grosseteste (1168–1253) den Menschen als ›minor mundus‹: »Der große Gott schafft in sich bei sich den Menschen. [...] Er ist nämlich eingeteilt nach den vier Elementen. So hat er in sich einiges Feuer, einige Luft, einiges Wasser, einige Erde [...]«. <sup>32</sup>

›Feuer, Wasser, Erde und Luft‹ – in der ägyptischen Lehre von Hermopolis, im alten Iran, im Sufismus, in der Lehre des Buddhismus und Tantrismus, in den verschiedenen philosophischen und religiösen Strömungen Indiens, in der Mythologie des alten China, im antiken wie im christlichen Abendland – nahezu überall begegnen uns immer wieder gerade diese Elemente als die wesentlichen, fundamentalen ›Bausteine‹ des Kosmos, der Welt und der Natur. <sup>33</sup> Allen Erkenntnissen der ›modernen‹ Wissenschaft zum Trotz sind auch unsere heutigen Vorstellungswelten von diesen ›Schöpfungsmodellen‹ nach wie vor geprägt – und dies keineswegs aufgrund ihrer zu allen Zeiten konstanten und in diesem Sinn fast ›überzeitlichen‹ Reflexe in der bildenden Kunst und Literatur allein. <sup>34</sup>

Die Bildsequenzen von ›The Crossing‹ sind den imaginierten Visionen der Hildegard von Bingen deshalb verwandt, weil auch sie in einem umfassenderen Sinn kosmologische Vorstellungen versinnbildlichen. Das Feuer wird zu Füßen des Menschen aus der Erde geboren, das Wasser stürzt aus der Luft des Himmels über ihn herab. ›Erde‹ und ›Luft‹ werden darüber hinaus noch durch den starken Sog des Feuers von unten nach oben und durch den schweren Fall des Wassers von oben nach unten, zumindest ›ideell‹, für uns präsent. Im ›Durchzug‹ der Elemente erfahren wir den Menschen als ›eins‹ mit ihnen, als ihnen wesenhaft verwandt. »Die Elemente trinken alles, was zur Natur des Menschen gehört, wie ja auch der Mensch die Elemente in sich hineinnimmt; denn der Mensch lebt mit ihnen und sie mit dem Menschen [...]« – schrieb Hildegard von Bingen, indem sie auf Vorstellungen der antiken griechischen Philosophie zurückgriff. <sup>35</sup> Dort verstand man das ganze All, die sichtbare Natur und den Menschen als ihre Schöpfung gerade in der

seems so especially vital, so colorfully radiant, so sonorously audible.

“Earth is broken up and refined into liquid water, water becoming still less substantial changes into air and wind, and air too, being already of the finest texture, flashes upwards when it loses weight, into the fiery atmosphere above. Then the process is reversed, and the elements are restored again in the same order: fire condenses and thickens into air, air into water, and water, under pressure, produces earth. Nor does anything retain its own appearance permanently. Ever-inventive nature continually produces one shape from another. Nothing in the entire universe ever perishes, believe me, but things vary, and adopt a new form. The phrase ‘being born’ is used for beginning to be something different from what one was before, while ‘dying’ means ceasing to be the same. Though this thing may pass into that, and that into this, yet the sum of things remains unchanged.” <sup>40</sup>

Everything is in constant flux. Like the man, in the cyclical repetition of the sequences of images in ‘The Crossing’, the elements, too, are repeatedly ‘born’, grow, and die before our eyes. Human birth, life, and death are both mirror and meaning of Creation, they tie us into the eternal cycle of nature, which we quintessentially embody and which determines our very essence. The ‘elemental’ microcosm is repeatedly reborn in the ‘elemental’ macrocosm and thus partakes of its immortality.

‘The Crossing’ presents a cosmogony.

Human life is conditioned by and embedded in the over-arching contexts of nature. This is a theme which runs like a red thread through Bill Viola’s oeuvre. In it we repeatedly encounter water and fire in direct relation to human life in all the aforementioned aspects and fractured meanings. To cite a few representative works: ‘He Weeps for You’ (1976), ‘The Reflecting Pool’ (1977/79), ‘Moonblood’ (1977/79), ‘Anthem’ (1983), ‘I Do Not Know What It Is I Am Like’ (1986), ‘Angel’s Gate’ (1989), ‘The Passing’ (1991), ‘Nantes Triptych’ (1992), ‘The Sleepers’ (1992), ‘The Arc of Ascent’ (1992), ‘Stations’ (1994), ‘Déserts’ (1994), ‘Interval’ (1995) or ‘Messenger’ (1996). <sup>41</sup> What sets ‘The Crossing’, one of Viola’s recent works, off from all the previous ones, is the fact that here the theme is presented for the first time as a continuous and intrinsically self-contained ‘narrative’. The composition, staged in a studio and entailing the most precise prior computation of subtle light, color and perspective is self-contained as is the painterly if always ‘constructed’ form, by virtue of which we experience the work as a ‘moving’ panel picture, as it were. Stylistically, ‘The Crossing’ is therefore very closely related to ‘The Greeting’, produced in 1995 and thus one year earlier using the same high-speed camera (300 frames a second) and showing what was in fact a very brief ‘meeting’ of three women in extreme slow motion. <sup>42</sup> The sequence of images in

basalen Struktur der sie alle bedingenden Elemente – ›Feuer, Wasser, Erde, Luft – als eng und untrennbar miteinander verflochten. Selbst die menschlichen Sinne – das Sehen, Hören, Schmecken und Fühlen – wurden durch sie konstituiert, so daß in der Folge der Wahrnehmende sogar im Akt der Wahrnehmung mit dem Wahrgenommenen verschmolz.<sup>36</sup>

Wie in den gemalten Visionen der Hildegard von Bingen breitet auch in ›The Crossing‹ der Mikrokosmos ›Mensch‹ in den Elementen seine Arme aus. Seine ›annehmende‹ und ›ausgreifende‹ Geste erinnert damit zugleich an die bekannte, später von Alberti, Leonardo oder Dürer wieder aufgegriffene ›Proportionsfigur‹ des Vitruv.<sup>37</sup> Innerhalb der elementischen Manifestationen versinnbildlicht demnach gerade die Anatomie des menschlichen Körpers – als achsiale ›Kreuzung‹ (›crossing‹) – nicht zuletzt auch das ästhetische Maß der Natur, die im Mittelalter bezeichnenderweise als ›Künstlerin‹ begriffen wurde, welche die Schönheit der anfänglich ungestalteten Schöpfung figurierte. Vor allem im 17. Jh. veranschaulichten Diagramme mit den kreuzpaarig im Quadrat angeordneten Elementen mehr noch die ›Ordnung‹ des Kosmos, das in ihm herrschende ›Gleichgewicht‹ sowie die in ihm grundsätzlich waltende ›Vernunft‹, wobei die zahlreichen ›Kreuzungen‹, die Feuer, Wasser, Erde und Luft miteinander verbanden, zugleich die tatsächliche Einheit ihrer scheinbaren Gegensätze verdeutlichten.<sup>38</sup> Feuer und Wasser – die scheinbar extremsten Gegensätze – werden auch in den Bildsequenzen von ›The Crossing‹ – durch den Synchronismus ihrer Erscheinung, vor allem jedoch durch den sie jeweils gleich ›kreuzenden‹ Menschen – zu einer tatsächlichen Einheit miteinander verklammert. In diesem Sinn sind in unseren Assoziationen ihre vielschichtigen Funktionen ja auch grundsätzlich gleich.

In einigen philosophisch-religiösen Strömungen Indiens wird diesen vier Elementen dann noch der ›Raum‹ als fünftes zur Seite gestellt. Zu ihm gehört konstituierend das ›Licht‹, welches ihn überhaupt erst erfahrbar macht, ihn für den Menschen ›erschafft‹. Auch in ›The Crossing‹ werden ›Licht und Raum‹, als zentrale Themen der gesamten ersten ›Hälfte‹ des Werkes, zu unabdingbaren Voraussetzungen der sich im zweiten Teil manifestierenden Natur. Aus der anfänglichen Dunkelheit entsteht allmählich das Licht, mit ihm wird der Raum ›geboren‹ und in ihnen zugleich der Mensch. Das stetige Zunehmen des einen bedingt das ›Wachstum‹ der anderen; keinerlei bildliches ›Beiwerk‹ lenkt von ihrem gemeinsamen ›Heranreifen‹ ab. Das ›Werden‹ von Licht, Raum und Mensch, aber auch ihre Ausbreitung und Ausdehnung, die ›Strecke‹ endlich, die der Mensch zurücklegt, bis er zur Ruhe kommt, brauchen ›Zeit‹. Sie wird durch die in diesem Werkteil sehr starke Dehnung der Bilder in ›Slow Motion‹ auch für den Betrachter als tatsächliche ›Dimension‹ erfahrbar.

›The Crossing‹, filmed as a continuum, lasts only 45 seconds in ›real time‹.

Over and above the formal similarities between the works, precisely here we can identify a common intention behind their respective contents. By dint of the fact that they are slowed down extremely, we experience the gestures, movements and body language of the three women in ›The Greeting‹ as expressive forms of human communication ›per se‹ ›intrinsic‹ to human nature and therefore ›quintessential‹ for humans. Likewise, in their formal context the images in ›The Crossing‹ condense to become symbols which imbue what is a ›supra-temporal‹ and ›intercultural‹ theme anyway with an almost universal validity. We witness and experience ›topoi‹ which have been stored in human collective consciousness for centuries. Bill Viola is tracking down our archetypes.

Caterina Maderna-Lauter

**1** The exhibition was interesting in many respects and took place as part of the Hamburg Mediale. See Mediale, Hamburg, February, 1993, as well as the publications on the interdisciplinary symposium which took place on the occasion of the exhibition focusing on The Elements in the Arts, C. Wulf (ed.), in Paragrana, Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie, vol. 5, 1996. On Bill Viola's ›The Theatre of Memory‹ see, for example Bill Viola, Survey of a Decade, Exhibition catalogue, Contemporary Arts Museum Houston 1988, p. 8ff.; S. Vogel, in Mediale, Hamburg, February, 1993, p. 82; A. Pühringer (ed.), Bill Viola, Exhibition catalogue, Salzburger Kunstverein 1994, p. 146f.; H. Dickel, in Paragrana, vol. 5, 1996, p. 163ff.; D. Ross and P. Sellers (eds.), Bill Viola, Exhibition catalogue, Whitney Museum of American Art New York 1997, p. 82f. **2** See in this connection, for example, W. Herzogenrath, in Mediale, (here note 1) p. 54f.; G. Metken, ibid., p. 98ff.; R. Hoppe-Sailer, in Paragrana, (here note 1) p. 173ff. **3** In this sense, see also H. Dickel, in Mediale, p. 108. See also M. Glasmeier, ibid., p. 62 and illustration. **4** See W. Herzogenrath, in Mediale, (here note 1) p. 57, ill. 9; M. Glasmeier, ibid., p. 77. **5** See W. Herzogenrath, in Mediale, (here note 1) p. 56f, ill. 11; Sabine Vogel, ibid., p. 70 and ill. **6** See also the Johann Liss's 1625 Fall of Phaeton with its strong pathos (in the Denis Mahon Collection in London), in Deutsche Maler und Zeichner des 17. Jhs., Exhibition catalogue, Berlin 1966, No. 44; Propyläen Kunstgeschichte, vol. IX, E. Hubala (ed.) Die Kunst des 17. Jhs., Berlin 1984, Plate. XLI. Interestingly, here the Ancient Greek myth is also stressed, which offered an exemplary explanation for the ambivalence between the power of the sun and fire and the sun as a blessing and a destructive quality. **7** Friedrich Schiller Das Lied von der Glocke, verse 9. See J. Golz (ed.) Friedrich Schiller, Sämtliche Gedichte, 1795–1805, Berlin 1996, p. 482. **8** In Lines Written among the Euganean Hills, October 1818. See E. Rhys (ed.), The Lyric Poem of Shelley, London 1895, p. 147. **9** Werner, Untersuchungen über Empfindungen und Empfinden, in Z. Psychol., vol. 114, 1930, p. 158, quoted in M. Merleau-Ponty, Phänomenologie der Wahrnehmung, Berlin 1966, p. 251. **10** Penguin Book of German Verse, tr. L. Forster, Harmondsworth 1957, pp. 267–8. **11** See on this the following highly interesting treatises that have strongly influenced my remarks here: H. Böhme (ed.), Kulturgeschichte des Wassers, Frankfurt a.M. 1988; G. Böhme – H. Böhme, Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente, Munich 1996, in particular pp. 314ff. and pp. 261ff. **12** See P. Grimal (ed.), Mythen der Völker, vol. I–III, Frankfurt a.M. 1967, vol. I, pp. 96f., 146, 180; vol. II, pp. 63 and 96; vol. III, pp. 156f. and 212f.; G. Böhme – H. Böhme, (here note 11) in particular p. 50ff. **13** See P. Grimal, (here note 12) vol. II, p. 11. **14** Ibid., p. 96ff. **15** See P. Grimal, (here note 12) vol. III, p. 13; H. J. Rose, Griechische Mythologie, Munich 1978, p. 276. **16** St. Matthew, 3, 11. **17** Malachi 3, 2–3. **18** See on this P. Pörtlner, Mizu ni e o kaku – Bilder ins Wasser malen, in H. Böhme (ed.), (here note 11) p. 280f. **19** On the philosophical-theological treatises on the Upanishads at the close of the so-called Vedic period in the 8th-century BC, see in this connection, for example: P. Wheelwright, The Burning Fountain, A Study in the Language of Symbolism, Bloomington, Indiana 1954, in particular p. 309; H. von Glasenapp, Die Philosophie der Inder, Stuttgart 1958, in particular p. 37ff.; C. A. Moore (ed.), The Indian Mind, Essentials of Indian Philosophy and Culture, Honolulu 1967, in particular pp. 41ff., 53ff., 156f., 202f., and 351ff. **20** Quoted in P. Wheelwright, (here note 19) p. 308. **21** The epithet Divine first appears in the 16th-century. See Dante Alighieri, The Divine Comedy, vol. I, Hell, 9th canto, verse 119ff.; 32nd canto, verse 23ff.; 26th canto, verse 47ff. vol. II, Purgatorio, 25th canto, verse 121ff. **22** Ibid., vol. II, 25th canto, verse 121. **23** Ibid., 27th canto, verse 1ff. I quote from verses 10–11, 26–27, 140–141. **24** Ibid., 28th canto. I quote from verses 28–30, 127–129. **25** See as a whole ibid., vol. III, Paradiso, especially cantos 14 and 33. **26** See, for example, the frescos in the central naves of the Churches of St. Ignatius (1691–94) and Il Gesù in Rome, where the spread of fire of Divine love by the Jesuit orders and the veneration of the name of Jesus is accordingly described; in the latter work, strikingly the same rays that draw the celestes to veneration also become the downfall of the inferni: Propyläen Kunstgeschichte, vol. IX (note 6)

Für Platon wurde die Zeit im Weltganzen als ein bewegliches Abbild der Unvergänglichkeit erschaffen: »Die Zeit entstand also mit dem Himmel [...] – und nach dem Vorbild des durchaus unvergänglichen Wesens, damit sie ihm so ähnlich wie möglich sei. Denn das Vorbild ist die ganze Ewigkeit hindurch seiend, die Zeit hingegen fortwährend zu aller Zeit geworden, seiend und sein werdend.«<sup>39</sup>

In der behutsam »erschaffenden« Entfaltung der Bilder werden wir so zu Zeugen eines umfassenden Schöpfungsprozesses, der sich vor uns entfaltet. Der Weg, den der Mensch in diesem Prozeß stetig durchlaufen muß, endet – im Augenblick des Stillstandes, der sein voranschreitendes »Dasein« beschließt – mit seiner verschmelzenden Auflösung in den Elementen. Die entsprechende Auflösung unserer eigenen, bis zu diesem Moment ebenso stetig zunehmenden Spannung, aber auch die im Verhältnis zur gleichbleibend lautlosen Kargheit der »Umwelt« zuvor nun ganz besonders vital wirkende, farbig erstrahlende und klangvoll hörbare Kraft ihrer Erscheinung macht uns bewußt, daß sie das tatsächliche Ziel des Menschen, die »Vollendung« seines Laufs waren.

»[...] die Erde, sie löst in/flüssiges Wasser schwindend sich auf, das Wasser verflüchtigt/weiter sich dann in die Luft, die Luft, ihrer Schwere entledigt,/steigt, auf das feinste verdünnt, empor zu den Höhen des Feuers./Rückwärts geht es von da, und der nämliche Weg wird durchmessen./Denn, verdichtet, wird das Feuer zu dunstiger Luft und/diese zu Wasser, und Erde entsteht aus sich ballenden Wellen./Keinem bleibt seine äußere Gestalt, die Verwandlerin aller/Dinge, Natur, sie läßt aus dem Einen das Andere werden./Glaubt mir, nichts in der ganzen Welt geht wirklich zugrund, es/wandelt sich nur erneut sein Gesicht. Und geboren zu werden,/heißt, etwas andres als vorher zu sein, beginnen, und sterben,/enden, das selbe zu sein. Mag dies und jenes von hierher/dorthin getragen auch werden, im Ganzen ist alles beständig.«<sup>40</sup>

Alles ist in stetigem Wandel begriffen. In den zyklisch wiederkehrenden Bildsequenzen von »The Crossing« werden, wie der Mensch, auch die Elemente immer wieder vor unseren Augen »geboren«, wachsen und sterben. Geburt, Leben und Tod des Menschen sind Spiegel und Sinn der Schöpfung zugleich, binden ihn in den ewigen Kreislauf der Natur ein, die er wesenhaft verkörpert und die ihn wesenhaft bedingt. Der »elementische« Mikrokosmos wird im »elementischen« Makrokosmos immer wiedergeboren und hat so an seiner Unsterblichkeit teil.

»The Crossing« zeigt eine Kosmogonie.

Die Bedingtheit und Einbindung des Menschen in die umfassenden Zusammenhänge der Natur ist eine Thematik, die

p. 129f., ills. 30 and 31. **27** Venice, Biblioteca Nazionale Marciana, Codex It. 2.76 (= 6902). See S. Samek-Ludovici, Dante, Göttliche Komödie, Nach e Handschrift aus dem 15. Jh., Geneva 1979, in particular pp. 39, 80 and **28** See P. Wheelwright, (here note 19) p. 5; H. Oldenberg, Buddha, Munich 19 p. 174; P. Pörtlner, in: H. Böhme (ed.), (here note 11) p. 298; A. Schimm Mystische Dimensionen des Islam, Munich 1995, pp. 97f., 215f., and 31; G. Böhme – H. Böhme, (here note 11) especially p. 53; P. Grimal, (here note 12) e vol. I, pp. 195 and 238 as well as vol. II, p. 88, and vol. III, p. 187. **29** Adona verse 38. E. Rhys (ed.), The Lyric Poem of Shelley, (here note 8) p. 147. **30** T miniatures are to be found in the well-known Codex Latinus 1942 of the Bibliote Governativa di Lucca. See on this H. Böhme, in: Mediale, (here note 1) p. 86ff., ill K. Clausberg – H. Prossinger, in Paragrana, (here note 1) p. 125ff. ills. 3 and 4; öhme – H. Böhme, (here note 11) p. 212ff., ill. 19. **31** Hildegard von Bing Welt und Mensch, Das Buch De Operatione Dei, translated and explained b H. Schipperges, Salzburg 1965, p. 87. Also quoted in: G. Böhme – H. Böhme, (he note 11) p. 218. **32** L. Bauer (ed.), Die philosophischen Werke des Robe Grosseste, Munich 1912, p. 59. Also quoted in G. Böhme – H. Böhme, (he note 11) p. 249. **33** In China the four are supplemented by wood and metal, India by space, and in Ancient Greek philosophy occasionally by pure ether. See P. Grimal, (here note 12) vol. I p. 46, vol. II, pp. 213 and 265; H. von Glasenap Philosophie der Inder (note 19), pp. 128, 132, 158f, 208, 247, 387 and 43; C. A. Moore (ed.), The Indian Mind (note 19), pp. 43, 72 and 108; M. Granet, L pensée chinoise, Paris 1968, especially pp. 128ff, and 248ff.; and G. Böhme, H. Böhme, (here note 11) passim. **34** See also R. Sheldrake, Die Wiedergebui der Natur, Bern – Munich – Vienna 1991; E. Laszlo, The Creative Cosmos, A Unifie Science of Matter, Life and Mind, Edinburgh 1993; K. Wilber, Sex, Ecology, Spirituality, Boston 1995; F. Capra, Das neue Denken, Bern – Munich – Vienn 1998. **35** Hildegard von Bingen, Heilkunde (Causa et Curae). Das Buch vo Grund und Wesen der Heilung von Krankheiten, translated and explained b H. Schipperges, Salzburg 1981, p. 69. Also quoted in G. Böhme – H. Böhme, (he note 11) p. 199. **36** See G. Böhme – H. Böhme, Feuer, Erde, Wasser, Luft, in particular p. 91ff. **37** See, for example, B. Reudenbach, In Mensuram Human Corporis, in C. Meier – U. Ruberg (eds.), Text und Bild. Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste in Mittelalter und früherer Neuzeit, Wiesbade 1980. **38** See G. Böhme – H. Böhme, (here note 11) in particular pp. 231ff. and 254ff. **39** Plato, Timaeus, 11. See also D. T. Suzuki, Der westliche und der östliche Weg, Frankfurt a.M. 1991, p. 92. **40** Ovid, Metamorphoses, tr. M. Innes, Penguin, Harmondsworth 1958, Book XV, p. 341. **41** See on this here the essays by H. U. Reck, C. Maderna-Lauter, B. Frosch, C. Maderna-Lauter, V. Auffermann, G. Hintze, R. Lauter, F. Mennekens, T. Ettl, H. Dickel and B. Uske. On the pieces 'Stations', 'Interval' and 'Messenger' see also D. Ross and P. Sellars (eds.), Bill Viola, Exhibition catalogue, Whitney Museum of American Art New York 1997, pp. 112f., 119f., and 124f. **42** See on this here the essays by J.-C. Ammann and B. von Götz-Mohr.

**1** Die in vieler Hinsicht interessante Ausstellung fand im Rahmen der Hamburger Mediale statt. Vgl. Mediale Hamburg, Februar 1993 – sowie die Schriften eines anlässlich der Ausstellung veranstalteten, interdisziplinären Symposiums mit dem Thema Die Elemente in der Kunst, in: C. Wulf (Hrsg.), Paragrana, Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie, Bd. 5, 1996. Zu Bill Violas Werk »The Theatre of Memory« z.B.: Bill Viola, Survey of a Decade, Ausst.-Kat. Contemporary Arts Museum Houston 1988, S. 8ff.; S. Vogel, in: Mediale Hamburg, Februar 1993, S. 82; A. Pühringer (Hrsg.), Bill Viola, Ausst.-Kat. Salzburger Kunstverein 1994, S. 146f.; H. Dickel, in: Paragrana, Bd. 5, 1996, S. 163ff.; D. Ross, P. Sellars (Hrsg.), Bill Viola, Ausst.-Kat. Whitney Museum of American Art New York 1997, S. 82f. **2** Vgl. in diesem Zusammenhang z.B. W. Herzogenrath, in: Mediale (hier Anm. 1), S. 54f.; G. Metken, ebenda, S. 98ff.; R. Hoppe-Sailer, in: Paragrana (hier Anm. 1), S. 173ff. **3** In diesem Sinn H. Dickel, in: Mediale (hier Anm. 1), S. 108. Vgl. auch M. Glasmeier, ebenda, S. 62 mit Abb. **4** Vgl. W. Herzogenrath, in: Mediale (hier Anm. 1), S. 57 Abb. 9; M. Glasmeier, ebenda, S. 77. **5** W. Herzogenrath, ebenda, S. 56f. Abb. 11; Sabine Vogel, ebenda, S. 70 mit Abb. **6** Vgl. z.B. den um 1625 entstandenen, stark pathetisch gefaßten Sturz des Phaeton von Johann Liss in der Sammlung Denis Mahon in London: Deutsche Maler und Zeichner des 17. Jh., Ausst.-Kat. Berlin 1966, Nr. 44; Propyläen Kunstgeschichte, Bd. IX, E. Hübala (Hrsg.), Die Kunst des 17. Jh., Berlin 1984, Taf. XLI. Hier wird darüber hinaus interessanterweise gerade der antike griechische Mythos thematisiert, der die Ambivalenz der segenspendenden, aber auch zerstörerischen Kraft der Sonne und ihres Feuers exemplarisch erläutert. **7** Friedrich Schiller, Das Lied von der Glocke, 9. Strophe. Vgl. J. Golz (Hrsg.), Friedrich Schiller, Sämtliche Gedichte, Berlin 1996<sup>4</sup>, S. 482 (1795–1805). **8** In: Lines Written among the Euganean Hills (Oktober 1818). Vgl. E. Rhys (Hrsg.), The Lyric Poem of Shelley, London 1895, S. 147. **9** Werner, Untersuchungen über Empfindungen und Empfinden I. Z. Psychol. Bd. 114, 1930, S. 158, zitiert in: M. Merleau-Ponty, Phänomenologie der Wahrnehmung, Berlin 1966, S. 251. **10** F. Schiller (hier Anm. 7), S. 482. **11** Vgl. dazu die auch für die folgenden Überlegungen wegweisenden und sehr interessanten Abhandlungen: H. Böhme (Hrsg.), Kulturgeschichte des Wassers, Frankfurt 1988; G. Böhme, H. Böhme, Feuer, Wasser, Erde, Luft, Eine Kulturgeschichte der Elemente, München 1996 (in diesem Zusammenhang bes. S. 314ff. bzw. 261ff.). **12** Vgl. P. Grimal (Hrsg.), Mythen der Völker, Bd. I–III, Frankfurt 1967, Bd. I, S. 96f., 146, 180; Bd. II, S. 63, 96.; Bd. III, S. 156f., 212f.; G. Böhme, H. Böhme (hier Anm. 11), bes. S. 50ff. **13** Vgl. P. Grimal, Mythen (hier Anm. 12), Bd. II, S. 11. **14** Ebenda, S. 96ff. **15** Vgl. P. Grimal, Mythen (hier Anm. 12), Bd. III, S. 13; H. J. Rose, Griechische Mythologie, München 1978, S. 276. **16** Matthäus 3, 11. **17** Maleachi 3, 2–3. **18** Vgl. dazu P. Pörtlner, Mizu ni e o kaku, Bilder ins Wasser malen, in: H. Böhme, Kulturgeschichte des

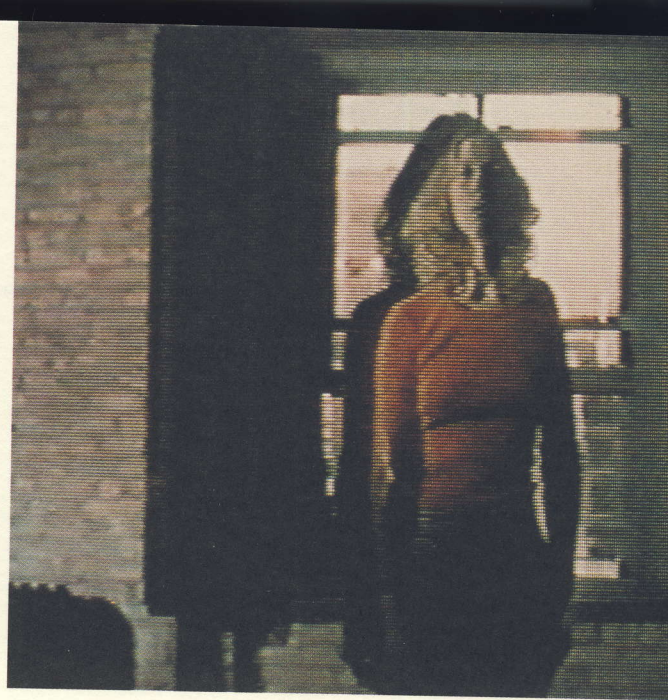
sich wie ein zentraler Leitfaden durch das Gesamtwerk von Bill Viola zieht. Wasser und Feuer begegnen uns in ihrer unmittelbaren Beziehung zum Menschen in allen oben skizzierten Aspekten und inhaltlichen Brechungen immer wieder – exemplarisch seien hier nur die Arbeiten ›He Weeps for You‹ (1976), ›The Reflecting Pool‹ (1977–79), ›Moonblood‹ (1977–79), ›Anthem‹ (1983), ›I Do Not Know What It Is I Am Like‹ (1986), ›Angels Gate‹ (1989), ›The Passing‹ (1991), ›Nantes Triptych‹ (1992), ›The Sleepers‹ (1992), ›The Arc of Ascent‹ (1992), ›Stations‹ (1994), ›Déserts‹ (1994), ›Interval‹ (1995) oder ›Messenger‹ (1996) genannt.<sup>41</sup> Was ›The Crossing‹, als eine der letzten Arbeiten des Künstlers, von allen vorausgegangenen Werken unterscheidet, ist der Umstand, daß das Thema hier erstmals als eine fortlaufende und in sich abgeschlossene ›Erzählung‹ gestaltet wird. ›Geschlossen‹ ist dabei auch die mit subtilster Vorkalkulation von Licht, Farbe und Perspektive in einem Studio inszenierte Komposition sowie die malerische, dabei jedoch stets ›konstruierte‹ Form, welche uns das Werk als ein gleichsam ›bewegtes‹ Tafelbild erfahren läßt. Stilistisch ist ›The Crossing‹ damit der ein Jahr zuvor entstandenen Arbeit ›The Greeting‹ (1995) sehr eng verwandt, die – mit der gleichen, 300 Bilder pro Sekunde erfassenden ›High-Speed‹-Kamera gedreht – eine tatsächlich nur sehr kurz andauernde ›Begegnung‹ dreier Frauen in extremer zeitlicher Dehnung zeigt.<sup>42</sup> Die als ›Kontinuum‹ gefilmten Bildsequenzen von ›The Crossing‹ betragen in ›Realzeit‹ nur 45 Sekunden.

Über die formale Verwandtschaft der Werke hinausgehend wird gerade hier dann aber auch ein ihnen gemeinsames inhaltliches Anliegen deutlich. Die Gesten und Gebärden, die Mimik und die Körpersprache der drei Frauen in ›The Greeting‹ werden in ihrer extremen Verlangsamung als dem Menschen gleichsam ›immanente‹ und somit ›wesenhaft‹ in ihm gründende Ausdrucksformen menschlicher Kommunikation ›an sich‹ erfahren. Ebenso verdichten sich die Bilder in ›The Crossing‹ in ihrem formalen Kontext zu Symbolen, die – dem ohnehin ›überzeitlichen‹ und ›interkulturellen‹ Thema – eine fast universelle Allgemeingültigkeit verleihen. Wir sehen und erfahren Topoi, die jahrhundertlang im kollektiven Gedächtnis des Menschen gespeichert sind. Bill Viola ist auf der Spur unserer Archetypen.

Caterina Maderna-Lauter

Wassers (hier Anm. 11), S. 280f. **19** Zu den philosophisch-theologischen Abhandlungen der im 8. Jh. v. Chr. die sog. vedische Periode abschließenden Upanishaden vgl. für diesen Zusammenhang z.B.: P. Wheelwright, *The Burning Fountain, A Study in the Language of Symbolism*, Bloomington 1954, bes. S. 309; H. von Glasenapp, *Die Philosophie der Inder*, Stuttgart 1958, bes. S. 37ff.; C. A. Moore (Hrsg.), *The Indian Mind, Essentials of Indian Philosophy and Culture*, Honolulu 1967, bes. S. 41ff. 53ff. 156f. 202f. 351ff. **20** Zitiert in: Wheelwright (hier Anm. 19), S. 308. **21** Das Beiwort des Werkes *Divina* taucht erst im 16. Jh. auf. Vgl. Dante Alighieri, *Die Göttliche Komödie*, Italienisch und Deutsch, übersetzt von H. Gmelin, Stuttgart 1968, Bd. I, Die Hölle, 9. Gesang, Vers 119ff.; 32. Gesang, Vers 23ff.; 26. Gesang, Vers 47ff. Bd. II, Der Läuterungsberg, 25. Gesang, Vers 121ff. **22** Ebenda, Bd. II, 25. Gesang, Vers 121. **23** Ebenda, Bd. II, 27. Gesang, Vers 1ff. Im Zitat die Verse 10–11, 26–27, 140–141. **24** Ebenda, Bd. II, 28. Gesang. Im Zitat die Verse 28–30, 127–129. **25** Vgl. insgesamt ebenda, Bd. III, Das Paradies. Besonders die Gesänge 14 und 33. **26** Vgl. z.B. die Fresken der Mittelschiffdecken der Kirchen von S. Ignazio (1691–94) und Il Gesù in Rom, welche die Verbreitung des Feuers der göttlichen Liebe durch den Jesuitenorden bzw. die Anbetung des Namens Jesu in entsprechender Weise thematisieren, wobei im zuletzt genannten Werk bezeichnenderweise dieselben Strahlen, welche die *coelestes* zur Anbetung ziehen, dann auch zum Verderben der *inferni* werden: *Propyläen Kunstgeschichte*, Bd. IX (hier Anm. 6), S. 129f. Abb. 30 und 31. **27** Venedig, *Biblioteca Nazionale Marciana, Codex It.*, IX, 276 (= 6902). Vgl. S. Samek-Ludovici, *Dante, Göttliche Komödie*, Nach einer Handschrift aus dem 15. Jh., Genf 1979, bes. S. 39, 80, 81. **28** Vgl. Wheelwright (hier Anm. 19), S. 5; H. Oldenberg, *Buddha*, München 1961, S. 174; P. Pörtner, in: H. Böhme, *Kulturgeschichte des Wassers* (hier Anm. 11), S. 298; A. Schimmel, *Mystische Dimensionen des Islam*, München 1995, S. 97f., 215f., 315f.; G. Böhme – H. Böhme, *Feuer, Erde, Wasser, Luft* (hier Anm. 11), bes. S. 53; P. Grimal (hier Anm. 12), z.B. Bd. I, S. 195, 238, Bd. II, S. 88, Bd. III, S. 187. **29** Adonais, Vers 38. E. Rhys (Hrsg.), *The Lyric Poem of Shelley* (hier Anm. 8), S. 147. **30** Die Miniaturen befinden sich in dem bekannten *Codex Latinus 1942* der *Biblioteca Governativa di Lucca*. Vgl. dazu H. Böhme, in: *Mediale Hamburg* (hier Anm. 1), S. 86ff. Abb. 3; K. Clausberg, H. Prossinger, in: *Paragrana* (hier Anm. 1), S. 125ff., Abb. 3 und 4; G. Böhme – H. Böhme, *Feuer, Erde, Wasser, Luft* (hier Anm. 11), S. 212ff., Abb. 19. **31** Hildegard von Bingen: *Welt und Mensch, Das Buch De Operatione Dei*, übersetzt und erläutert von H. Schipperges, Salzburg 1965, S. 87. Zitiert auch in: G. Böhme – H. Böhme, *Feuer, Erde, Wasser, Luft* (hier Anm. 1), S. 218. **32** L. Bauer (Hrsg.), *Die philosophischen Werke des Robert Grosseteste*, München 1912, S. 59. Zitiert auch in: G. Böhme – H. Böhme, *Feuer, Erde, Wasser, Luft* (hier Anm. 11), S. 249. **33** In China kommen zu diesen vier dann noch Holz und Metall, in Indien der Raum und in der griechischen Philosophie gelegentlich der reine Äther hinzu. Vgl. P. Grimal, *Mythen* (hier Anm. 12), Bd. I, S. 46. Bd. II, S. 213, 265; H. von Glasenapp, *Philosophie der Inder* (hier Anm. 19), S. 128, 132, 158f., 208, 247, 387, 432; C. A. Moore (Hrsg.), *The Indian Mind* (hier Anm. 19), S. 43, 72, 108; M. Granet, *La pensée chinoise*, Paris 1968, bes. S. 128ff., 248ff. und G. Böhme – H. Böhme, *Feuer, Erde, Wasser, Luft* (hier Anm. 11), passim. **34** Vgl. dazu auch R. Sheldrake, *Die Wiedergeburt der Natur*, Bern – München – Wien 1991 oder E. Laszlo, *Kosmische Kreativität*, Frankfurt 1997; K. Wilber, *Eros, Kosmos, Logos*, Frankfurt 1998; F. Capra, *Das neue Denken*, München 1998. **35** Hildegard von Bingen, *Heilkunde (Causa et Curae)*. Das Buch von Grund und Wesen der Heilung von Krankheiten, übersetzt und erläutert von H. Schipperges, Salzburg 1981, S. 69. Zitiert auch in: G. Böhme – H. Böhme, (hier Anm. 11), S. 199. **36** Vgl. G. Böhme – H. Böhme, (hier Anm. 11), bes. S. 91ff. **37** Vgl. z.B. B. Reudenbach, *In Mensuram Humani Corporis*, in: C. Meier, U. Ruberg (Hrsg.), *Text und Bild, Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste in Mittelalter und früher Neuzeit*, Wiesbaden 1980. **38** Vgl. G. Böhme – H. Böhme, (hier Anm. 11), bes. S. 231ff., 254ff. **39** Platon, *Timaios* 11. Platon, *sämtliche Werke*, Bd. V, E. Grassi (Hrsg.), Hamburg 1959, S. 161. Vgl. dazu auch D. T. Suzuki, *Der westliche und der östliche Weg*, Frankfurt 1991, S. 92. **40** Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, Buch XV, Verse 245–258, lateinisch/deutsch, E. Rösch (Hrsg.), München 1952. **41** Vgl. dazu hier die Beiträge von H. U. Reck, C. Maderna-Lauter, B. Brosch, V. Auffermann, G. Hintze, R. Lauter, F. Mennekes, T. Ettl, H. Dickel und B. Uske. Zu den Arbeiten ›Stations‹, ›Interval‹ und ›Messenger‹ vgl. z.B.: D. Ross, P. Sellars (Hrsg.) *Bill Viola, Ausst.-Kat.* Whitney Museum of American Art, New York 1997, S. 112f., 119f., 124f. **42** Vgl. dazu hier die Beiträge von J. C. Ammann und B. von Götz-Mohr.





The Reflecting Pool – Collected Work 1977–80

The Reflecting Pool; Moonblood; Silent Life;  
Ancient of Days; Vegetable Memory

The Reflecting Pool 1977–79

Moonblood 1977–79

Silent Life 1979

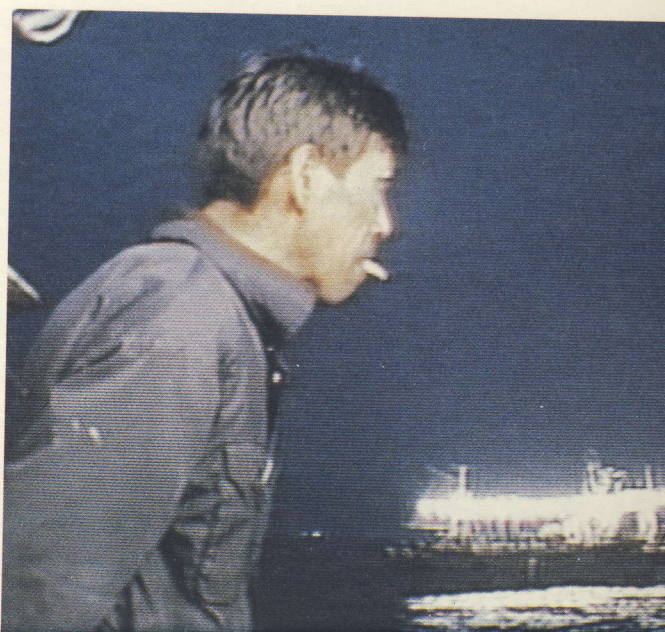
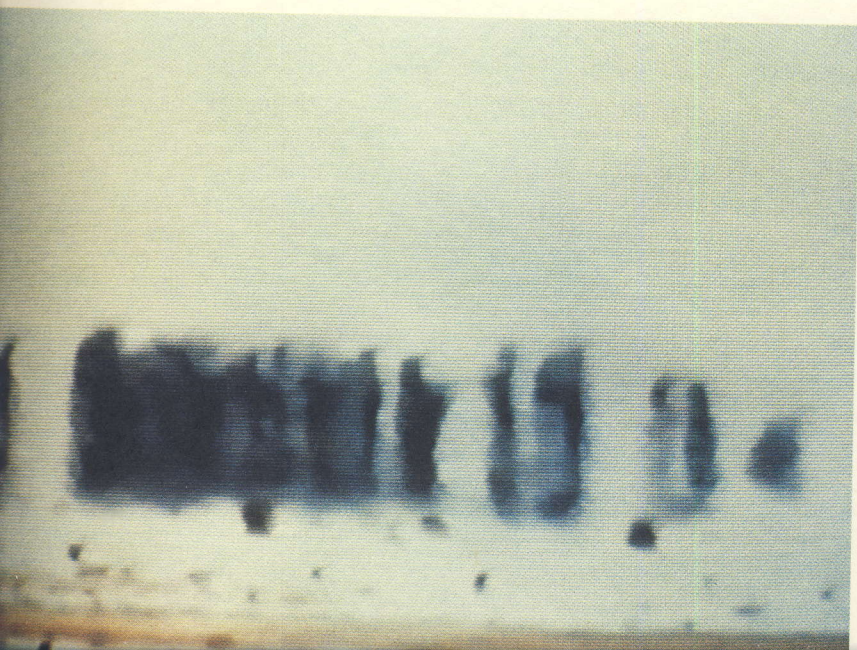
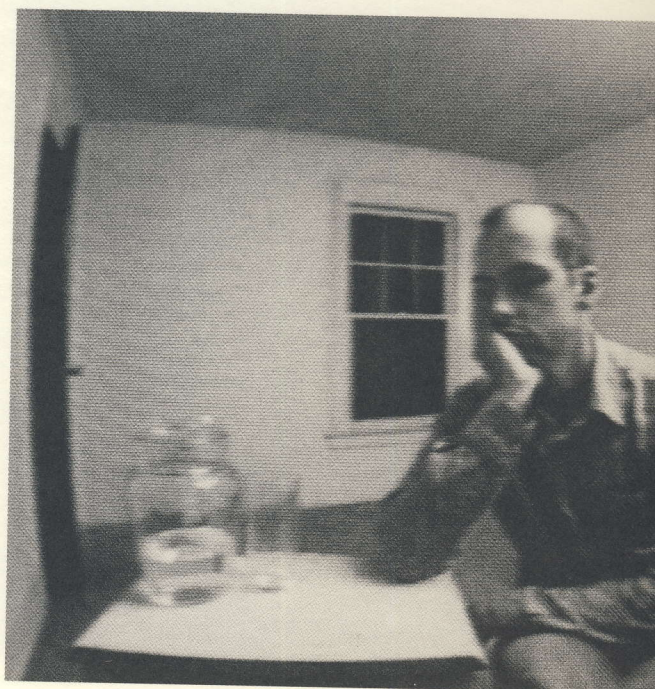
Ancient of Days 1979–81

Vegetable Memory 1978–80

Reasons for Knocking at  
an Empty House (Videotape)

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

Hatsu-Yume (First Dream) 1979



The Stopping Mind 1991

Tiny Deaths 1993

The Arc of Ascent 1992

The Messenger 1996

Passage 1987

The Greeting 1995

The Crossing 1996

