

**Das Motiv ‚Wasser‘ in der Kunst -
unter Berücksichtigung der Werke
Bill Violas und Fabrizio Plessis**

Dissertation zur Erlangung des Grades
eines Doktors der Philosophie
am Fachbereich III, Kunstgeschichte,
der Universität Trier

vorgelegt von
Chyong-Yi Yu M.A.
aus Keelung, Taiwan

Erstgutachter: Prof. Dr. Reinhard Zimmermann

Zweitgutachter: Prof. Dr. Dr. Andreas Tacke

Tag der mündlichen Prüfung: 15.04.2008

Trier 2008

Danksagung

Danken möchte ich zuerst meinem Doktorvater Professor Dr. Reinhard Zimmermann für seine aufmerksame Betreuung dieser Arbeit, und Herrn Professor Dr. Dr. Andreas Tacke als zweitem Gutachter

Auch folgenden Institutionen und Personen gilt mein ausdrücklicher Dank für die Hilfsbereitschaft bei der Materialsammlung und Bildreproduktion: Bill Viola Studio, Long Beach (California), Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM), Karlsruhe, Prof. Dr. Barbara Wally, der Direktorin der internationalen Sommerakademie für bildende Kunst, Salzburg, Anna Krogh-Nielsen vom ARoS Aarhus Kunstmuseum, Dänemark, und Filippa Carlini vom Martin-Gropius-Bau, Berlin, James Cohan Gallery, New York, Haunch of Venison Gallery, London, Inter media art institute (imai), Düsseldorf, und Verwertungsgesellschaft Bild-Kunst, Bonn. Ebenfalls sei Bill Viola und Fabrizio Plessi an dieser Stelle herzlich gedankt.

Außerdem danke ich dem Deutschen Akademischen Austauschdienst und der Landesregierung Rheinland-Pfalz für die Gewährung eines einjährigen Promotionsstipendiums, ebenso dem Internationalen Graduiertenzentrum der Universität Trier und Frau Ellen Becker für ihre sprachliche Korrektur. Durch ihre Förderung und Hilfen wurden meine Arbeitsbedingungen erleichtert.

Nicht zuletzt danke ich allen Freunden, insbesondere meinem Freund, Herrn Dr. Shao-Ji Yao, für ihre anregende Auseinandersetzung und wohlwollende Begleitung.

Schließlich möchte ich meiner Familie und vor allem meinen Eltern für ihr liebevolles Vertrauen und ihre unermüdliche Unterstützung meinen ganz besonderen Dank aussprechen. Ihnen ist diese Arbeit gewidmet.

Inhalt

Einleitung	4
I Wasser	12
I.1 Kulturelle Bedeutung des Wassers im Zusammenhang mit der Elemente-Lehre	12
I.1.1 Wasser in der Geschichte der europäischen Elemente-Lehre	12
I.1.2 Wasser in den östlichen Elemente-Lehren	18
I.2 Die Symbolik des Wassers	20
I.2.1 Wasser der Schöpfung und Vernichtung	20
I.2.2 Wasser der körperlichen und geistigen Reinigung	23
I.2.3 Wasser des Vergehens und Werdens	25
I.2.4 Rätselhafte Tiefe des Unterbewussten	26
I.2.5 Sinnbild des Weiblichen	28
I.2.6 Quelle der Tugend und Weisheit	29
I.3 Wasser in der abendländischen bildenden Kunst	30
II Bill Viola	55
II.1 Biografische Daten	55
II.2 Philosophischer Hintergrund	65
II.3 Die Erfahrung des Beinahe-Ertrinkens Bill Violas	69
III Wasser in der Kunst Bill Violas	71
III.1 Wasserdampf	71
III.1.1 <i>II Vapore</i> (1975)	71
III.1.1.1 Werkbeschreibung	71
III.1.1.2 Die Wandlung des Wassers als Hinweis auf den Zyklus menschliches Daseins	72
III.1.1.3 Sinneswahrnehmung als erster Schritt der Kunsterfahrung	73
III.2 Wasserspiegelung	75
III.2.1 <i>He weeps for You</i> (1976)	76
III.2.1.1 Werkbeschreibung	76
III.2.1.2 Zwei Inspirationsquellen: Technisches Experiment mit dem Makroobjektiv und philosophischer Hintergrund ganzheitlicher Betrachtungsweise	76
III.2.1.3 Die Einbeziehung des Publikums ins Kunstwerk durch ‚lebendiges Videobild‘ und dunklen Raum	79
III.2.1.4 Der Klang, ein ‚virtuelles Bild‘	82
III.2.1.5 Wasser und Video als ‚innere Augen‘	84
III.2.2 <i>The reflecting Pool</i> (1977-79)	88
III.2.2.1 Werkbeschreibung	88
III.2.2.2 Der Sprung in kultureller und technischer Hinsicht	89
III.2.2.3 Das Wasser des Todes und das Wasser des Lebens	92
III.2.2.4 Eine Zeitreise in <i>The reflecting Pool - Collected Works 1977-80</i>	95
III.2.3 <i>An Instrument of simple Sensation</i> (1983)	97
III.2.3.1 Werkbeschreibung	97
III.2.3.2 Natur und Zivilisation, Zeitlosigkeit und Vergänglichkeit	98

III.2.3.3	Wasserspiegelung in der zen-buddhistischen Lehre	99
III.2.4	<i>The World of Appearances</i> (2000)	102
III.2.4.1	Werkbeschreibung	102
III.2.4.2	Wasser, Licht und Video	103
III.2.5	<i>Surrender</i> (2001)	106
III.2.5.1	Werkbeschreibung	106
III.2.5.2	Die Quelle des Narziss	107
III.2.5.3	Wasser als visuelle Transformation in emotionale Wahrnehmung	110
III.2.6	Zusammenfassung	113
III.3	Wasser und Feuer	115
III.3.1	<i>The Crossing</i> (1996)	116
III.3.1.1	Werkbeschreibung	116
III.3.1.2	Zusammendarstellung von Wasser und Feuer	117
III.3.1.3	<i>The Crossing</i> als Verwandlung kosmischer Vision Hildegard von Bingen	120
III.3.1.4	Wasser und Feuer, <i>yin</i> und <i>yang</i>	121
III.4	Eine menschliche Gestalt im Wasser	123
III.4.1	<i>The Passing</i> (1991)	123
III.4.1.1	Werkbeschreibung und -analyse	124
III.4.1.2	Wasser, Schlaf und Traum	128
III.4.1.3	Wasser als Element essenzieller Erfahrung	135
III.4.2	<i>The Arc of Ascent</i> (1992)	140
III.4.2.1	Werkbeschreibung	140
III.4.2.2	Schwereelosigkeit im Wasser	140
III.4.3	<i>Nantes Triptych</i> (1992)	143
III.4.3.1	Werkbeschreibung	143
III.4.3.2	Anlehnung an die sakrale Kunst	145
III.4.3.3	Der Raum unter Wasser als Übergangszone	149
III.4.4	<i>Stations</i> (1994)	151
III.4.4.1	Werkbeschreibung	151
III.4.4.2	Ineinanderspiegelung von Leben und Tod	152
III.4.5	<i>The Messenger</i> (1996)	154
III.4.5.1	Werkbeschreibung	154
III.4.5.2	Luft – Hauch des Lebens	155
III.4.5.3	Kreislauf von Ein- und Auftauchen	156
III.4.6	<i>Five Angels for the Millennium</i> (2001)	160
III.4.6.1	Werkbeschreibung	160
III.4.6.2	Wassergeräusche - Klang des Lebens	162
III.4.6.3	Ein- und Auftauchen der Engelgestalten	163
III.4.7	<i>Going forth by Day</i> (2002)	166
III.4.7.1	Werkbeschreibung	166
III.4.7.2	Wasser als Metapher eines räumlichen und zeitlichen Zyklus	169
III.4.7.3	Das Auftauchen aus dem Wasser in <i>First Light</i>	174
III.4.8	<i>Emergence</i> (2002)	175
III.4.8.1	Werkbeschreibung	175
III.4.8.2	Das unvollständige Auftauchen aus dem Wasser	176
III.4.9	Zusammenfassung	178
III.5	Zusammenfassung	181

IV Wasser in der Kunst Fabrizio Plessis	185
IV.1 Ein zeichnerischer Darstellung von Wasser und Fernseher	186
IV.2 <i>Acquabiografico</i> - Paradoxe Handlungsweise mit dem Wasser	187
IV.3 Musikalisch-visuelle Performances mit Christina Kubisch	193
IV.4 Videoskulpturen und Videoinstallationen	197
IV.4.1 Wasserspiegelung	198
IV.4.2 Wasserbild auf verstecktem Monitor	204
IV.4.3 Wasser, Feuer und andere Materialien – Plessis ästhetische Auffassung in Bezug auf ‚Arte povera‘	210
IV.4.4 Monitore als Bildgeber und Bausteine plastischer Gestaltung	216
IV.4.5 Untrennbarer Zusammenhang von Zeit und Raum	219
IV.5 Zusammenfassung	225
Schluss	229
Literatur	231
Abbildung	
Abbildungsnachweis	

Einleitung

Ohne Wasser wäre das Leben undenkbar. Das Wasser ist für alle Lebewesen von fundamentaler Bedeutung. Etwa 71 Prozent der Erdoberfläche sind mit diesem Naturelement bedeckt. Davon ist nur ca. ein Prozent Süßwasser, das für das Menschenleben unmittelbar notwendig ist. Auch der menschliche Körper besteht zu etwa 70 Prozent aus Wasser. Das Wasser ist also Voraussetzung von Leben. Daher ist es nachvollziehbar, dass die frühen Hochkulturen in der Nähe des Wassers entstanden, so die ägyptische am Nil, die babylonische an Euphrat und Tigris, die chinesische am Huanghe und die indische am Indus. Die Entwicklung aller Kulturen ist durch Auseinandersetzungen mit dem Wasser tief geprägt worden. In der *Kulturgeschichte des Wassers* bezeichnet Hartmut Böhme das Wasser als „absolutes Phänomen“, da seiner Meinung nach die weitgespannten Dimensionen des Menschen – Geschichte, Kulturen, Ökologie sowie Körper und Seele – von diesem Element bestimmt sind.¹ Es beschäftigt nicht nur Naturforscher² und Ökologen³, sondern auch Religions-⁴ und Literaturwissenschaftler⁵ sowie Psychoanalytiker⁶ und Kulturforscher⁷. Nicht zuletzt ist das Wasser ein Mittelpunkt interdisziplinärer Forschungen.⁸ Auch in der Kunst gewinnt es zunehmend Aufmerksamkeit. Dazu schlägt Wulf Herzogenrath vor: „Es könnte Dissertationen und große Ausstellungen geben, die sich ‚nur‘ mit dem Thema von Wasserdarstellungen in Video- und anderen Medienwerken beschäftigen. Die elektronische Welle, das unendliche Flirren der Bildinformationen, die Ungreifbarkeit des einzelnen, das sich aus dem Fernseher ergießt wie ein unendlicher Fluss, aber dann verdunstet und schnell vergeht – das hat Bill Viola in einer kleiner Zeichnung [Abb.1] wie ein Aperçu zusammengefasst.“⁹ Herzogenrath fordert damit zu einer systematischen Untersuchung über das Wasser in der Videokunst auf. Zu den geeignetsten Untersuchungsge-

¹ Böhme 1988b, S.19.

² Vgl. Schwenk 1995; Treumann 1997.

³ Vgl. Illich 1986.

⁴ Vgl. Eliade 1986. In diesem Buch untersucht Eliade die Mythen und Symbole der grundlegenden religiösen Phänomene und der Sakralität, die sich auf verschiedenen kosmischen Ebenen von Himmel, Wasser, Erde und Steine offenbart.

⁵ Vgl. Kayser 1992; Mathes 1992; Seiderer 1999. Seiderers Buch *Panta rhei* ist eine Literatursammlung über das Thema ‚Fluss‘ bzw. ‚Strom‘ in den abendländischen Schriften von der Antike bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts.

⁶ Vgl. Riedel 1997; Bachelard 1942. In seinem Buch *L'Eau et Les Rêves* untersucht Bachelard das Wasser in Literatur und Mythos und erläutert die enge Verbindung zwischen Wasser, Imagination und Traum. Dieses Buch ist zwar ins Englische (vgl. Bachelard 1999), aber nicht ins Deutsche übertragen.

⁷ Vgl. Ninck 1921; Blum-Heisenberg 1988; Böhme 1988b; Böhme 1996a; Selbmann 1995; Gerlitz 1997.

⁸ Vgl. Hoffmann 1997; Busch 2000; Silvester 2000.

⁹ Herzogenrath 2000, S.265. Dieser Aufsatz ist eine Erweiterung des gleichnamigen Textes, vgl. Herzogenrath 1993a.

genständen zählen Bill Violas Videobänder und Videoinstallationen, in denen das Motiv Wasser eine wesentliche Rolle spielt.

In der Kunst ist das Thema Wasser nach wie vor präsent. Überraschend ist, dass neben einer Fülle von Ausstellungskatalogen eine sich auf dieses Thema konzentrierende Monografie bislang fehlt.¹⁰ Der Grund für die Beliebtheit des Wassers als Sujet bei Künstlerinnen und Künstlern liegt einerseits an seiner existenziellen und kulturellen Bedeutung für das Menschenleben und andererseits an seiner physischen Eigenschaft. Das Wasser ist ein wandlungsfähiges Material: Man spricht von seinen drei Aggregatzuständen, nämlich fest, gasförmig und flüssig. Zudem ist es flexibel, fließend, ursprünglich farblos und amorph. Es hat daher eine starke Anpassungsfähigkeit. „Wasser ist ein ideales korrespondierendes Material“¹¹, das seine Umgebung widerspiegelt, wobei jegliche Bewegungen auf dem Wasser Spiegelercheinungen beeinflussen können. Dieses Material mit seinen zahlreichen gestalterischen Möglichkeiten zieht sich wie ein roter Faden durch alle Kunstepochen, auch durch die Videokunst.

Die Videokunst hat ihren Beginn als Kunstform in den frühen 1960er Jahren in Deutschland und Amerika.¹² Die Künstler setzten die Videotechnik für die Kunst ein, um zu zeigen, dass es Alternativen zum gewöhnlichen Fernsehkonsum gibt. Wulf Herzogenrath datiert ihren Beginn auf eine genauere Begebenheit: die Ausstellung Nam June Paiks *Exposition of Music – Electronic Television* in der Galerie Parnaß in Wuppertal vom 11. bis 20. März 1963.¹³ Das Video ist ein technisches Gestaltungsverfahren, das mit Ausstattungen der Kameras und des Videorecorders Bilder und Töne auf Magnetbändern aufzuzeichnen und dann über Monitore oder Projektionsleinwände wiederzugeben vermag. Es tritt im Kunstbereich als Videoband, Videoinstallation oder Videoskulptur auf, wobei die Begriffe Videoinstallation und Videoskulptur öfters nicht deutlich zu unterscheiden sind.¹⁴ Die Videokunst entfaltet sich mit der Entwicklung der Technologie vielfältig: Mit der 1965 von Sony auf den Markt gebrachten tragbaren Videokamera ‚Portapak‘ wird die Herstellung eigener Videobänder ohne aufwendige Einrich-

¹⁰ Hanspeter Zürchers *Stilles Wasser* kann als die einzige Publikation bezeichnet werden, in der der Verfasser die Motive von Narziss und Ophelia in der Literatur (bei Stefan George, Rainer Maria Rilke, Hugo von Hofmannsthal) und in der Kunst (bei Gustav Klimt, Ferdinand Hodler und Claude Monet) untersucht. Vgl. Zürcher 1975.

¹¹ Wagner2001, S.137.

¹² Lampalzer 1992; Torcelli 1996; Herzogenrath 1997b.

¹³ Herzogenrath 1982, S.15. Siehe auch Herzogenrath 1997b. Herzogenrath berücksichtigt in seiner Datierung jedoch vorwiegend die Entwicklung in Deutschland.

¹⁴ Nach Vittorio Fagones Definition nähert sich die Videoinstallation der Environment-Kunst, die auf eine Interaktion zwischen dem Videobild und räumlichen Umfeld abzielt. Der räumliche Dimension fungiert für das bewegte Bild und den Zeitablauf als Bezugspunkt. Demgegenüber hat die Videoskulptur eine ortsungebundene, selbstdefinierende Form, die mehr als den Rahmen des Videobildes darstellt. Die Lichtbewegung der Videobilder sorgt für virtuelle Räumlichkeit und Zeitlichkeit. Fagone 1989, S.35-37.

tungen der Fernsehstudios und der „Multi-Monitor-Installationen“¹⁵ möglich. Der 1969 von Paik und dem japanischen Ingenieur Shuya Abe entwickelte Video-Synthesizer realisiert die künstliche Erzeugung mannigfaltiger Bildformen und Bildfarben. Das System der zeitgleichen Bildwiedergabe durch Videokamera, Videoprojektor und Monitor ermöglicht in den 1970er Jahren die Closed-Circuit-Installation¹⁶. Die Computer- und Digitaltechnologie spielt seit den 1980er Jahren bis heute eine wichtige Rolle bei neuen Produktionsweisen. Als bedeutende Gattung der bildenden Kunst steht die Videokunst von Anfang an in enger Verbindung mit zeitgenössischen Avantgardetendenzen, z.B. der Fluxus-Bewegung, der Konzept- und Landart sowie der Performance.

Obwohl das Medium Video in der Kunstgeschichte verhältnismäßig jung ist, steht es unter dem Einfluss der Bildtradition, die in anderen Medien realisiert wurde. Die tradierten Motive des Wassers werden durch die Videotechnik in Bewegung dargestellt. Die Liquidität dieses Elementes entspricht dem Charakter des Videobildes, das durch den ‚fließenden‘ Charakter geprägt ist, worauf Wulf Herzogenrath im Eingangszitat und Bill Viola in seiner Zeichnung hinweisen. Auch Éric Alliez schreibt ihm ein ‚elementares‘ Merkmal zu: „Fließend wie Wasser, aber auch feurig flammend, wolkig oder flockig, diffus und weich, oder ungleichmäßig und fragmentiert, jedenfalls aber ‚elementar‘ (man denke an die mangelnde Deutlichkeit dieses Bildtyps, an seine wesentliche Unschärfe – und an die Schwierigkeit, sie theoretisch zu formulieren), auf eine reine Lichtmaterie verweisend, einen ‚ständig vibrierenden Elektronenfluß‘, der die Linearität des Sichtbaren in einem fortwährenden Prozess der Explosion-Implosion auflöst.“¹⁷

Die vorliegende Arbeit zum Thema Wasser konzentriert sich in erster Linie auf die Kunst Bill Violas. Zusätzlich werden die Werke Fabrizio Plessis berücksichtigt. Beide Künstler stellen in ihren Arbeiten ein besonderes Verhältnis zwischen Video und Wasser her. Erörtert werden die Fragen: In welcher Weise hat das Wasser ästhetische, formale, inhaltliche oder symbolische

¹⁵ Edith Decker bezeichnet die Videoinstallation, die aus mehreren, bis zu Hunderten von Fernsehern besteht, als Multi-Monitor-Installation. Die Monitore sind zwar für die Wiedergabe eines oder mehrerer Videobänder zuständig, dienen aber vor allem als Bausteine einer größeren Form und haben vorwiegende Gestaltqualität. Decker 1988, S.92.

¹⁶ ‚Closed-Circuit‘ heißt geschlossener Regelkreis mit Feedback und meint, dass die von einer Videokamera erzeugten Signale über ein Kabel direkt zu einem Monitor oder einer Projektionsleinwand gelangen und von diesem in ein Bild zurück verwandelt werden. Die Aufnahme kann dabei fast gleichzeitig auf dem Bildschirm überprüft werden. Closed-Circuit-Installationen prägen seit Mitte der 70er Jahre unser Alltagsleben, ob im Elektronikgeschäft oder bei der Überwachung in Banken und Kaufhäusern. Mit Hilfe dieser Technik thematisieren die Künstler die Probleme der Identität und Zeitgleichheit in völlig neuer Form. Mehr dazu vgl. Herzogenrath 1989; Kacunko 2004.

¹⁷ Alliez 1999b, S.18.

sowie persönliche Bedeutung für die einzelnen Künstler? Auf welche Art haben sie ihre Vorstellungen in den Arbeiten umgesetzt? Wie weit wird dieses tradierte Thema und in welcher Form wird das natürliche Element durch das moderne, technische Medium wieder aufgegriffen, weiter entwickelt oder modifiziert? Auf all diese Fragestellungen werde ich in der Arbeit eingehen.

Bill Viola, 1952 in USA geboren, verwendet seit Anfang der 1970er Jahre das Video als künstlerisches Medium. Dennoch ist Viola kein Technik-Fanatiker. Stattdessen werden seine Werke vielfach als ‚altmodisch‘ bezeichnet. Er schafft Bilder, deren Kontext und Motive mit der Bildtraditionen eng verknüpft sind. Eines dieser Motive ist das Wasser. Viola beschreibt das Wasser als „wunderbares Material“:

„We could talk forever about water, it’s an amazing material. It reflects things, it has a surface. [...] it is a porous threshold. My hand can go right through it with no resistance, so it’s not a physical barrier. It’s more like a membrane. It’s fluid and flowing. The ancient Chinese Taoist philosophers and sages revered water, with its properties of seeking the lowest point, of disappearing invisibly into the sky and returning as rain, of being able to quench thirst or wear a hole into the stone or, like a shape-shifter, of taking on the form of any container you put it in.“¹⁸

Bereits 1975 entsteht das Werk *II Vapore*, in dem das Wasser als Zentralmotiv behandelt wird (vgl. Kap.III.1.1). In den folgenden Jahren wird das Element für den Künstler zu einem der wichtigsten Bestandteile in seinen Auseinandersetzungen mit technischen Gegebenheiten. Viola erzählt einmal, warum er das Wasser als Motiv in seiner Kunst einsetzt:

„Ich bin nicht daran interessiert, Effekte um ihrer selbst willen sichtbar einzusetzen, sondern ich habe andere Wege gefunden, um die gleichen Dinge zu tun. So setze ich z.B. Wasser ein, eine Wasserreflektion, oder führe eine Kamera von der Oberfläche des Wassers nach unten. [...] Wenn man zwei Signale elektronisch mischt, dann ist dies eine Funktion. Keine abstrakte Funktion, die nicht existiert, sondern etwas, das aus der Natur stammt und das ständig in der Natur passiert. Der Tag wird zur Nacht, nicht abrupt, sondern nach und nach.“¹⁹

Violas Beschäftigung mit westlichen und vor allem östlichen Religionen und Kulturen, den Wahrnehmungstheorien und den spirituellen Traditionen, versetzt ihn in die Lage, die „images from everyday life in a deeper symbolic way“²⁰ zu betrachten. In seiner Arbeiten wird das Wasser nicht lediglich als formales Mittel eingesetzt, sondern überwiegend als Metapher. Die vielfältigen Inszenierungen des Wassers zeugen von seinem Wissen und ästhetischen Selbstreflexionen.

¹⁸ Viola, in: Viola/Obigane 2006, S.185-186. Der Übersichtlichkeit halber werden Zitate der Künstler und Künstlerinnen eingerückt und mit Absätzen versehen.

¹⁹ Viola, Viola/Torcelli 1993, S.16f.

²⁰ Viola, Viola/Belting 2003, S.195.

1995 veröffentlichte Bill Viola sein erstes Buch *Reasons for knocking at an empty House: Writings 1973-1994*²¹, das seine Texte und einige Interviews aus vergangenen Jahren umfasst und einen Zugang zu seiner künstlerischen Philosophie bietet. Dem Werk von Viola ist eine Vielzahl von Publikationen, Aufsätzen und Katalogtexten gewidmet. Sie beschäftigen sich mit dem Aspekt von Raum und Zeit, dem Einsatz des akustischen Elements, der Beziehung zwischen körperlichen und psychischen Wahrnehmungen, der Thematik der *humana conditio* sowie der Rezeption des abendländischen und ostasiatischen Gedankengutes in Violas Kunst. Seine ausgewählten Arbeiten aus der Zeit von 1972 bis 1994 werden unter Berücksichtigung der Geschichte und der Zeitästhetik der Videokunst in der Dissertation von Nicoletta Torcelli thematisiert.²² Anhand von Violas Werken (*The Greeting, Presence, Hall of Whispers, Interval* und *The Veiling*), die 1995 unter dem Namen *Buried Secrets* auf der 46. Biennale von Venedig im Pavillon der USA gezeigt wurden, behandelt Anne Hamker die Frage nach den Emotionen in der Kunstrezeption.²³ In der Publikation *Bill Viola: Europäische Einsichten*²⁴ und der Monografie *The Art of Bill Viola*²⁵ wird Violas Œuvre unter inhaltlich-strukturellen Gesichtspunkten analysiert und diesen zugeordnet. Doch liegt neben der Menge an Publikationen eine detaillierte, systematische und umfassende Untersuchung über die Rolle des Wassers in der Kunst Bill Violas bislang nicht vor. Die Wichtigkeit dieses Motivs bei Bill Viola wird zwar häufig betont, jedoch nicht ausführlich erforscht. Donald Kuspit ist der einzige, der dieses Thema anspricht, indem er vom psychischen Gesichtspunkt ausgehend die mystische Vorstellung des Künstlers im Zusammenhang mit den Darstellungen des Wassers analysiert.²⁶

Um einen begrifflichen Rahmen für die nachfolgenden Analysen abzustecken, wird zunächst in einem einführenden Kapitel ein Abriss über die Bedeutung des Wassers in den östlichen und westlichen Kulturen, den Symbolwelten und der abendländischen bildenden Kunst dargestellt (Vgl. Kap.I).

Das Wasser wird aufgrund seiner Wichtigkeit für das Menschenleben von den frühesten Philosophen zu einem der Urelemente gezählt. Während in indischen und griechischen Philosophien etwa gleichzeitig eine vier-Elemente-Lehre mit den Urstoffen von Feuer, Wasser, Erde und Luft auftritt, gibt es in der chinesischen Kultur eine fünf-Elemente-Lehre, die aus Metall, Holz, Wasser, Feuer und Erde besteht. Das Verständnis des Wassers hängt eng mit den Ele-

²¹ Vgl. Viola 1995.

²² Vgl. Torcelli 1996.

²³ Vgl. Hamker 2003.

²⁴ Vgl. Lauter 1999a.

²⁵ Vgl. Townsend 2004.

²⁶ Vgl. Kuspit, 1993; Kuspit, 1994; Kuspit, 1996.

mente-Lehren zusammen. Es ist Teil einer umfassenden Kulturgeschichte der vier Elemente.²⁷ Folglich werden die kulturellen Bedeutungen in Osten und Westen im Kontext der Elemente-Lehren skizziert. Dabei widme ich meine besondere Aufmerksamkeit dem westlichen Aspekt. (Vgl. Kap.I.1.1)

Das breite Bedeutungsspektrum des Wassers zeigt sich in seiner Rolle als vielschichtiges Symbolreservoir. Dank seinen vielfältigen Erscheinungen (Quelle, Fluss, Strom, stille See oder bewegliches Meer) findet das Wasser in der Symbolbildung einen reichen Ausdruck in Mythologie, Religion, Philosophie, Kunst und Psychologie. In seiner mannigfaltigen Symbolik steht das Wasser mit Begriffen wie Schöpfung und Vernichtung, Leben und Tod, Fruchtbarkeit und Vergänglichkeit sowie mit den Tiefenschichten des Unterbewussten in Verbindung. (Vgl. Kap.I.2)

Unerschöpflich ist auch die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Thema Wasser. Aus diesem Grund richtet sich die Auswahl der Werke nach den Arbeiten der in Europa und Amerika wirkenden Künstlerinnen und Künstler (vgl. Kap.I.3). Der Überblick umfasst die sehr komplexe Entwicklung von Allegorien des Flussgottes und der Nymphe, der christlichen Taufikonografie über altniederländische Seestücke, romantische Seelenlandschaften bis zu der Verwendung des Wassers als unmittelbaren Materials in der Gegenwartskunst ab den 1950er Jahren. Schließlich wird eine allgemeine Betrachtung über das Thema Wasser in Videokunstwerken gegeben. Hierbei ist eine vollständige Vorstellung nicht angestrebt. Vielmehr liegt die Absicht in einer übersichtlichen Darstellung, ohne das jeweilige Werk eingehend zu beschreiben oder analysieren zu wollen. Eine beachtliche Anzahl an Katalogen dient als Grundlage der vorliegenden Analyse. Bisher ergeben sich drei Ausstellungen, die das Thema Wasser in der Videokunst berücksichtigen. 1993 veranstalteten Wulf Herzogenrath und Zdenek Felix in der Deichtorhalle Hamburg die Ausstellung *Feuer Erde Wasser Luft – Die vier Elemente*²⁸, die einen Wandel von den personifizierenden Elementen in den Emblemata-Blättern des 17. und 18. Jahrhunderts über die unmittelbare materiale Verwendung in der Land Art und Arte povera bis zu ‚immateriellen‘ Lichterscheinung der technischen Medien wie Video, Computer und Laser präsentiert²⁹. Am Anfang des 21. Jahrhunderts, 2001 also, stellt Roger Fayet in Museum

²⁷ Vgl. Böhme 1996a.

²⁸ Felix/Herzogenrath 1993.

²⁹ In der 1985 in dem Pariser Centre Georges Pompidou stattgefundenen Ausstellung *Les Immatériaux* von Jean-François Lyotard dient der Begriff des Immateriellen zur Bezeichnung der Informationstechnik und Computertechnologie und der Strahlentechniken von neuen Medien, die von elektrischen Lichtwellen ausgehen. Dabei bezieht sich die Vorstellung des Immateriellen, die in der abendländischen Denktradition mit göttlichen und geistigen Sphären verbunden ist, auf die „ungreifbaren“ Energien, körperlosen Materien. Jean-François Lyotard, *Immaterialität und Postmoderne*, Berlin 1985. Vgl. Wagner 1996, S.44ff.

Bellerive Zürich die Ausstellung *Unter Wasser – Kunst im Submarinen*³⁰ zur Schau. Bemerkenswert: In dem Ausstellungskatalog befinden sich zwei Aufsätze, die das Thema Wasser in Bezug auf die ausgestellten Videowerke (z.B. von Pipilotti Rist und Stephanie Smith/Edward Steward) fokussiert.³¹ Ein Jahr später ist Barbara Wally als Kuratorin für die Ausstellung *Aquaria*³² in der Landesgalerie am Oberösterreichischen Landesmuseum in Linz verantwortlich, die die Beziehung von Wasser und Mensch thematisiert. Neben einigen ausgestellten Arbeiten, die in der traditionellen Werkform der Malerei und Skulptur entstanden sind, werden in manchen der Projekte das Video und die Fotografie als bevorzugtes Medium der Visualisierung eingesetzt.

Das zweite Kapitel beschäftigt sich mit den biographischen Daten von Bill Viola (vgl. Kap.II). Seine künstlerische Entwicklung und Experimente mit der Videotechnik (vgl. Kap.II.1), sein philosophischer Hintergrund (vgl. Kap.II.2) sowie seine Erfahrung des Beinahe-Ertrinkens (vgl. Kap.II.3) werden erläutert. Über das Wissen um die Tradition des Wassers hinaus ist Violas Faszination von diesem Element durch seine persönliche Erfahrung geprägt: Im Alter von acht oder neun Jahren war er beinahe ertrunken, ein Erlebnis, das nicht mehr aus seinem Gedächtnis getilgt werden konnte und seine Kunst nachhaltig beeinflusst hat.

Bill Violas ausgewählte Videoinstallationen und Videobänder von 1972 bis 2003, die das Wasser als Hauptmotiv thematisieren, sind Untersuchungsgegenstände von Kapitel III. Die Forschungsobjekte werden nicht chronologisch, wie dies bisher in den meisten Ausstellungskatalogen zuvor geschehen ist, behandelt, sondern sie werden nach Motivtypen und Darstellungsweisen in vier Teile gegliedert: ‚Wasserdampf‘ (vgl. Kap.III.2.1), ‚Wasserspiegelung‘ (vgl. Kap.III.2.2), ‚Wasser und Feuer‘ (vgl. Kap.III.2.3) und ‚Eine menschliche Gestalt im Wasser‘ (vgl. Kap.III.2.4). Beobachtet werden sie hinsichtlich vielfältiger symbolischer Bedeutungen des Wassers vor dem kulturellen Hintergrund sowie im Zusammenhang mit anderen Werken des Künstlers. Dabei werden wohl nicht zuletzt die Philosophie und die technischen Experimente des Künstlers berücksichtigt. Insgesamt wird hier zum ersten Mal eine umfassende Analyse über das Thema Wasser bei Bill Violas Werken ausgeführt.

Im Mittelpunkt des vierten Kapitels steht die Analyse der Arbeiten Fabrizio Plessis. Dieser italienische Künstler, 1940 geboren, demonstriert in seiner Kunst auf ganz andere Weise die Beziehung Wasser und Video. Wasser begleitet sein künstlerisches Schaffen von Zeichnungen

³⁰ Fayet, R. 2001.

³¹ Fayet, N. 2001; Stohler 2001.

³² Wally 2002a.

(vgl. Kap.IV.1), Aktionen (vgl. Kap.IV.2), musikalisch-visuellen Performances mit Christina Kubisch (vgl. Kap. IV.3) bis zu Videoinstallationen und Videoskulpturen (vgl. Kap. IV.4). Insbesondere auf die letzte Werkgruppe konzentriert sich das vorliegende Kapitel. Anhand einer Werkauswahl wird der typische Gebrauch des Motivs Wasser und seiner Verbindung mit dem Video erörtert. Plessis 2001 veröffentlichtes Buch *Deutschlandreise*³³ – eine Sammlung von Plessis Publikationen aus vergangenen Jahren – und eine beachtliche Anzahl an Katalogaufsätzen und Interviews dienten als Grundlage der vorliegenden Analysen.

Zum Abschluss wird ein kurzer Vergleich zwischen Violas und Plessis Wasser-Werken gezogen.

Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, zunächst einen Überblick über das Thema Wasser in der Kunstgeschichte zu verschaffen. Darüber hinausgehend werden unterschiedliche Einsätze dieses Motivs in der Videokunst am Beispiel der besprochenen Künstler und ihrer ausgewählten Werke vertieft. Aus diesen Beobachtungen heraus versuche ich darauf hinzuleiten, worin die Charakteristika der mit technischen Medien produzierten Kunstwerke von Viola und Plessis bei der Verwendung des Motivs Wasser bestehen.

³³ Vgl. Plessi 2001.

I Wasser

I.1 Kulturelle Bedeutung des Wassers im Zusammenhang mit der Elemente-Lehre

I.1.1 Wasser in der Geschichte der europäischen Elemente-Lehre

Im Vorderen Orient, wo der Judaismus und das Christentum entstanden, verdankten die alten großen Reiche in Mesopotamien und Ägypten ihre kulturelle und politische Entwicklung vor allem der technischen Beherrschung der Wassernutzung mit Hilfe der großen Ströme Euphrat, Tigris und Nil. Aufgrund seiner herausragenden Bedeutung wurde das Wasser deifiziert und als früheste Gottheit verehrt. Für die Menschen der Frühzeit erschien die Macht der Elemente am nachdrücklichsten in den Naturkatastrophen, die ein verstärktes Erklärungsbedürfnis zur Folge hatten. Das Nachdenken über die alltägliche Erfahrung von Hitze und Kälte, Flut und Dürre, Entstehen und Vergehen der Welt spiegelt sich in den Mythen wider.¹ Sie sind frühe Formen des Verständnisses des Menschen über sich, die Natur und die außermenschlichen Mächte, von denen die Welt beherrscht zu sein scheint. Die Mythen sind nicht nur Göttererzählung, sondern auch Menschheitsgeschichte, in der existenzielle Fragen und Lebenszusammenhänge dargestellt werden.

Um ca. 600 vor Christus wurden die religiös-mythischen Vorstellungen mehr und mehr von philosophischen Denksystemen überlagert und partiell abgelöst. Für die griechischen Philosophen waren die Fluten nicht mehr eine willkürliche Laune der Götter. Sie lösten allmählich die Elemente-Lehre aus dem Mythos heraus, indem sie sich auf klarer definierte Elemente bezogen, aus denen sich die Welt aufbaute. Obwohl die ersten Theorien noch in einem mythischen Zusammenhang standen, lagen in ihnen die Wurzeln der ersten wissenschaftlichen Aufklärung. Thales von Milet (um 624 - 546 v.Chr.), so wird uns berichtet, war der erste griechische Philosoph. Beeinflusst von vorderorientalischen Mythen, verstand er das Wasser als Ur-element und kam zu dem Schluss, dass alle Dinge aus dem Wasser hervorgegangen seien². Nach Thales ist das Wasser als wandelbarste Ursubstanz unvergänglich und kann die unterschiedlichsten Seinsformen annehmen. Später fasste Empedokles (um 492 - 432 v.Chr.), der als der eigentliche Begründer der vier-Elemente-Lehre gilt, Feuer, Wasser, Erde und Luft als vierfache Einheit auf und brachte die unvergänglichen Elemente als ewiges Sein, Werden und

¹ Böhme 1988b, S.26ff.

² Vgl. Windelband 1963, S.21-23; Detel 1988. Gegenüber Thales erhob Anaximenes (588-528/5 v. Chr.) die Luft, Heraklit (544/1-484 v. Chr.) das Feuer zum Prinzip, vgl. Windelband 1963, S.25-26, 33-38.

Vergehen miteinander in Verbindung.³ Der Höhepunkt der griechischen Philosophie findet sich bei Platon (427-347 v.Chr.) und Aristoteles (384-322 v.Chr.). Die beiden versuchten, die bei Empedokles noch halb mythologische Vorstellung der Elemente zu rationalisieren. Die Bildung der Elemente tritt bei Platon im Zusammenhang seiner Kosmologie, nämlich im Dialog *Timaios*, auf. Platon zufolge werden Feuer, Wasser, Erde und Luft durch eine stereometrische Entwicklung konstruiert, welche die vier regelmäßigen Körper den Elementen als ihre Grundformen zuordnet: das Tetraeder dem Feuer, das Ikosaeder dem Wasser, den Kubus der Erde, das Oktaeder der Luft.⁴ Die Elemente, die sich im Raum verteilen und miteinander verbinden, befinden sich in ständiger Bewegung, die die Kreisbewegung des Alls und das Leben des Menschen auf der leiblichen wie auch auf der seelischen Seite konstruiert. Der Gedanke der Umwandlung aller Stoffe ineinander kam vor allem in der Alchemie zu großer Blüte. Für Aristoteles trägt alles Seiende von Natur aus das Prinzip der Bewegung in sich.⁵ Er charakterisiert die Elemente nach gegensätzlichen Qualitäten von Warm und Kalt, Trocken und Feucht: Das Feuer ist warm und trocken, die Luft warm und feucht; die Erde ist kalt und trocken, das Wasser kalt und feucht. In der Form des Kreislaufs verwandelt sich ein Element zunächst in das ihm qualitativ ähnliche. Dadurch können alle Elemente aufgrund der teilweisen Gemeinsamkeit der Qualitäten ineinander übergehen. Dieser dynamische Vorgang der vier Elemente durchzieht den ganzen Naturprozess.

In der Antike waren die Elemente der Ursprung aller Dinge, die nicht zerlegbaren Bestandteile aller Körper. Ein Urelement wie das Wasser wurde zum symbolischen Bild mit vielfältigen Bedeutungen innerhalb der Einheit des Menschen und alles Bestehenden. So war auch die Wirklichkeit des Wassers als Ganzheitsphänomen von ihrem Ursprung her ausgearbeitet und begriffen als universales Urelement, vom dem alles kommt und lebt. Die Natur war ein ständiges Wachsen und Werden, eine lebendige Ordnung, in der alle Menschen und Tiere eingebettet waren. Sie war grundlegend für die Idee der Entsprechung von Makrokosmos und Mikrokosmos, die Platon zuerst entwickelt hatte. Was in der Natur im Ganzen wirkte, das bildete im Einzelnen die Gestalt des Menschen. Diese Gedanken fanden sich auch in der Medizin, die ein Nebenzweig der antiken Elemente-Lehre war und sich im Mittelalter weiter entwickelte.

Im Mittelalter gehörte die Elemente-Lehre zum Bildungsstandard der Theologen, Mediziner und Naturforscher. Das Viererschema der Elemente bestimmt die Ordnung der Scholastiker,

³ Vgl. Windelband 1963, S.45-51; Böhme 1996a, S.93-100.

⁴ Es gibt noch einen fünften regulären Körper, nämlich den Dodekaeder, den Platon nicht als fünftes Element, sondern eher als Grundriss der Weltkugel betrachtete. Windelband 1963, 150ff; Böhme 1996a, 100ff.

⁵ Windelband 1963, S.182-197; Böhme 1996, S.111-120.

z.B. die vier Kardinal-Organe (Herz, Gehirn, Milz, Leber), die vier Säfte (Blut, Schleim, schwarze Galle, gelbe Galle), die Temperamentenlehre (Sanguiniker, Choliker, Melancholiker, Phlegmatiker), die vier Kardinaltugenden, die vier Evangelisten, die vier Tonarten, die vier Planeten, die vier Paradiesflüsse u.s.w.. Die Elemente wurden durch Bilder, Lehrdiagramme und emblematische Illustrationen dargestellt. Das Wasser, ebenso wie das Feuer, die Erde und die Luft, spielte eigentlich keine eigenständige Rolle, sondern stand im Dienst des christlichen Denkens als eine der Schöpfungen Gottes, „denen ein verborgener und nur schwer aufzuschließender geistiger Sinn innewohnte, durch den die Schöpfung auf ihren Schöpfer verwies, ihm zum Lobpreis und von ihm zu Lehre und Mahnung, Trost und zur Warnung des Menschen als der ‚obersten handgetät‘, des Ebenbildes Gottes, erschaffen.“⁶

In der mittelalterlichen Medizin, die bei Hildegard von Bingen (1098-1179) (vgl. III.3.1.3) ihren Höhepunkt fand, waren die vier Elemente die Grundstoffe des Leibes. Der Mikrokosmos des menschlichen Körpers spiegelte in Wohlbefinden und Leiden die makrokosmischen Verhältnisse der Elemente und befand sich in wechselseitiger Resonanz mit den weltlichen Gestirnen und dem Planetensystem.⁷ Hildegard von Bingen begründete die Position ihres Mikrokosmos: „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.“⁸ In diesem Denkschema kommt der Gedanke der Korrespondenz von Mikro- und Makrokosmos zum Ausdruck.

Der Analogie des Makro- und Mikrokosmos folgte Paracelsus (1493-1541), der Arzt und Naturforscher der Renaissance. Er sah den Mensch als Mikrokosmos, der im Zusammenspiel der Organe eine Entsprechung zum Universum der Gestirne und zum Planetensystem ist. In seinem Buch *Von den natürlichen Wassern*⁹, 1526 gedruckt, bezeichnete er das Wasser in Bezug auf die Elemente-Lehre als deren wesentlichen Teil und betonte, dass alles aus ihm entstand und es wieder in sich auflöste, z.B. Metalle und Steine. Durch die Auflösung des Gesteins im Wasser entstanden Mineralien, die Paracelsus Sal nannte, wie auch wir heute von Mineralsalzen sprechen. Paracelsus fügte diesen als drittes Prinzip den Prinzipien Sulfur (Schwefel) und Mercurius (Quecksilber) hinzu, die in der Alchemie als grundlegende Bestandteile aller Substanzen galten. Die Alchemie, die sich in der Spätantike bildete und ihren Höhepunkt im 15.

⁶ Reinitzer 1988, S.99.

⁷ Hildegard von Bingen 1965. Vgl. Böhme 1996a, S.212-221.

⁸ Hildegard von Bingen 1965, S.87.

⁹ Paracelsus 1930, S.273-346.

bis 17. Jahrhundert erlebte, befrachtete die Elemente mit zahlreichen magischen Eigenschaften und machte Geistwesen für die Eigenschaften der Elemente verantwortlich.¹⁰ Ihre Form wurde neben den vier Elementen von der Dreieit Sulfur/ Mercurius/Sal bestimmt, unter der die Naturprozesse und die Konstitution der Naturdinge standen. Daraus sollte sich die neuzeitliche Chemie schrittweise entwickeln, die den Niedergang der Alchemie und zugleich der Elemente-Lehre verursachte.

In den folgenden Jahrhunderten wurde die Natur analysiert und von einem Weltbild, das sich auf symbolischen Vorstellungen gründete, Schritt für Schritt befreit. Bereits seit dem Ende des 15. Jahrhunderts begann das geozentrische Weltbild durch grundlegende Erkenntnisse über die Entstehung der Welt zu wanken. 1492 entdeckte Christoph Kolumbus die ‚Neue Welt‘. Nachdem Kopernikus 1543 erkannte, dass die Erde um die Sonne kreist, lieferte Giordano Bruno 1584 seine philosophischen Argumente dazu, dass die Erde, die Sonne und die Planeten nur eine Konstellation in der Unendlichkeit der existierenden Sonnensysteme sind. In einem solchen kosmologischen Modell hatte die überlieferte Hierarchie von oben und unten, von Himmel und Erde ihre Bedeutung verloren. 1608 wurde das Teleskop erfunden, das Galileo Galilei seine naturwissenschaftliche Erforschung des Universums im Jahr danach ermöglichte. Auch der Blick durch das Mikroskop veränderte die Welt.

Mit der Entstehung der neuzeitlichen Naturwissenschaft, in der auch die moderne Auffassung der Technik entstand, wurde die klassische vier-Elemente-Lehre in den darauffolgenden 200 Jahren nach und nach entwertet und aus der Wissenschaft verdrängt. Andererseits bedeutete dies auch, dass die einzelnen Naturwissenschaften, Physik, Mathematik, Chemie, Biologie und Medizin, sich zu differenzieren begannen. Die Natur durch Technik zu beherrschen, bildete den dominanten Zug der Entwicklung seit dem 17. Jahrhundert. Die ständige Bedrohung der Naturkräfte, in der sich die Ängste der Menschen vor der Natur entwickelten, trieben den Menschen an, durch technische Maßnahmen sich vor Naturkatastrophen zu schützen und Naturgewalten zu bändigen. Im Schiffsbau entwickelte sich die Technik zum Befahren des Wassers bis zur Entwicklung von Fahrzeugen, mit denen unüberwindlich scheinende Meereflächen zu planbaren Reisewegen wurden. Die Überquerung des Atlantiks und die Umsegelung der Erde waren Beweise der Beherrschung der Naturgewalten. Als man noch keine naturwissenschaftlichen Erklärungsmodelle hatte, erklärte sich das Elementare in der Natur einzig

¹⁰ Nach dem maßgeblich durch Paracelsus im 16. Jahrhundert formulierten mittelalterlichen Volksglauben stehen den vier Elementen jeweils bestimmte Geistwesen vor. Diese sind für die Erde die Gnomen, für die Luft die Sylphen, für das Feuer die Salamander, für das Wasser die Nymphen. Böhme1996, S.131.

durch Gottes Allmacht. Hartmut Böhme vergleicht die Funktion der Technik mit der der Religion und erläutert: „In Feuer, Wasser, Erde und Luft wird aber auch die Machtentfaltung der Menschen durch Technik am nachhaltigsten etabliert. [...] Sie [Die Technik] ist Erbin der Religionen, welche die Ängste, die die Technik real zu suspendieren verspricht, symbolisch stillzustellen suchten.“¹¹ Mit der Naturbeherrschung durch technische Erfindungen werden die Menschen sich ihrer relativen Unabhängigkeit von der Natur bewusst. Seitdem versuchen sie, ihre Einflüsse auf die Natur zu verstärken und ihre Unabhängigkeit von dieser zu erreichen.

Die antiken und mittelalterlichen Vorstellungen über Natur, denen zufolge alle Elemente im Prinzip ineinander verwandelbar sind und diese Wandlung einen Prozess ständiger Reifung und Steigerung der jeweiligen Substanzen darstellt, wurden durch die neuzeitliche Chemie widerlegt. Einerseits konnten die klassischen Elemente nach wissenschaftlicher Definition den Status der Elemente nicht beanspruchen, andererseits wurden mehr und mehr Stoffe, die man vorher für Verbindungen gehalten hatte, als ‘elementar’ erkannt.¹² Laut der wissenschaftlichen Erklärung ist Wasser kein einfacher Stoff, kein wirkliches Element; denn es ist eine chemische Verbindung zweier verschiedener Elemente, Wasserstoff und Sauerstoff. Die neuen Elemente ließen sich nicht mehr selbstverständlich mit den Sinnesorganen wahrnehmen. Das Wasser, das im antiken und mittelalterlichen Naturverständnis als Leben verstanden wurde, war nicht mehr ein sichtbares, fühlbares Element, sondern eine zerlegbare Substanz aus zwei unsichtbaren, geruchs- und geschmacklosen chemischen Stoffen. Es wurde zum toten Stoff. Damit schienen Magie und Mythologie bezüglich des Wassers keine bedeutende Rolle mehr zu spielen. Die wissenschaftliche Erkenntnisleistung führte dazu, dass aus dem mythischen Schöpfungswasser und der symbolischen Traumquelle ein ‘Stoff’ wurde, den wir H₂O nennen. Seit der Verwissenschaftlichung der Welt verloren die klassischen Elemente allmählich ihren Ganzheitsanspruch, da die übrige Welt, Leben, Denken, Ethik usw. von den Elementen unabhängig waren.

Während die bedeutende Rolle des Wassers, der Elemente überhaupt, im Prozess der Verwissenschaftlichung zugunsten technischer Strukturen abgelöst war, wurde das Wasser um 1800 mit psychischen Grundbefindlichkeiten in Verbindung gebracht und zum Symbolreservoir, das die Entdeckung des Unbewussten speiste. Auch wenn die vier-Elemente-Lehre als Theorie der Natur von der neuzeitlichen Wissenschaft widerlegt wurde, war das Wasser in den Künsten als Thema weiter präsent geblieben. Das Streben nach Wiedervereinigung von Mensch

¹¹ Böhme 2000, S.32.

¹² In der Tabelle der chemischen Elemente nach Antoine Laurent de Lavoisier (1743-1794) sind 33 einfache Substanzen zu nennen, von der die vier klassischen Elemente ausgeschlossen werden. Vgl. Böhme 1996a, S.136.

und Natur brachte Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1735-1812) zum Ausdruck: „Die Reflexion, welche Materie und Geist als absolut entgegengesetzt ansieht, hat durch diese Trennung die Natur dem völligen Tod hingegeben, um in ihr ganz rein die Masse zu sehen. Wer dagegen das Licht begriffen hat, erkennt daraus, dass das Ideale, Geistige, nicht der Natur entgegengesetzt, sondern in der Natur schon begriffen ist.“¹³ Für Immanuel Kant (1724-1804) ist der Künstler jemand, durch dessen Vermittlung Natur sich im Kunstwerk neu schafft: „‘Genie’ ist die angeborene Gemütslage (ingenium), ‚durch’ welche die Natur der Kunst die Regel gibt.“¹⁴ Die Natur wurde in der Landschaftsmalerei und Naturdichtung des 19. Jahrhunderts subjektiviert und zum Medium künstlerischer Selbstreflexion. Besonders in der Landschaftsmalerei der Romantik nimmt das Wasser eine wichtige Stellung ein. Es gleicht der menschlichen Seele und dient als Metapher des menschlichen Daseins.

Dieser kurze Abriss der Geschichte der kulturellen Bedeutung des Wassers im Kontext der Geschichte der Elemente-Lehre verdeutlicht die tiefgehende zeitliche Veränderung dessen, was unter Wasser verstanden wird. Trotz aller Erfolge der neuzeitlichen Naturwissenschaft und Technik, oder besser gerade wegen dieser Erfolge, wächst wieder die Einsicht, dass die Natur und die Menschen miteinander zusammenhängen. Gernot Böhme weist darauf hin, dass sich in unserer Gegenwart, da uns die Zerstörung der natürlichen Umwelt mehr und mehr als Bedrohung der menschlichen Existenz bewusst wird, in Bereichen der wissenschaftlichen Theorie im Zusammenhang des ökologischen Denkens eine „Wiederkehr der Elemente“ vollzieht: „Das Umweltproblem hat die Natur wieder in ihrer konkreten Gegebenheit und vor allem in ihrem Bezug zum Menschen zum Thema gemacht. [...] Wir erleben deshalb in der Gegenwart ein erneutes Zusammentreffen der verschiedenen Zweige der Elemente-Lehre, des naturwissenschaftlichen, diätetischen (medizinischen), des künstlerisch-symbolischen, die an ihren Anfang bei Empedokles eine Einheit gebildet haben.“¹⁵ Auch in der modernen Philosophie und Physik besteht eine wesentliche Aussage darin, dass das Subjekt, das beobachtet, und das Objekt Welt, das beobachtet wird, zusammengehören. Wie Armin Hermann aus idealistischer Überzeugung festgestellt hat, wird die Vorstellung der griechischen Antike, in der die Natur als lebendige und bewegte Ordnung verstanden wurde, wieder ans Licht gebracht.¹⁶ Demgegenüber warnt Norbert Elias (1897-1990): „[...] die magisch-mythische Naturauffassung [...] macht sich mit besonderem Nachdruck im späteren 20. Jahrhundert bemerkbar, wo

¹³ Schelling 1985, S.274f.

¹⁴ Kant 1778, S.241f.

¹⁵ Böhme 1996c; Vgl. Jax 1996, S.213.

¹⁶ Hermann 1979, S.28.

viele Menschen sie als ein Refugium, ein Heilmittel oder einfach als symbolisches Gegenbild benutzen, mit dessen Hilfe man dem Elend der rapide sich wandelnden sozialen Welt Paroli bieten oder vielleicht auch entrinnen kann.¹⁷ Nichtsdestotrotz erläutert Elias, dass die Neigung, Natur und Menschheit voneinander zu trennen, unmöglich ist: „Es ist [...] eine Selbsttäuschung, zu glauben, dass man wirksame Maßnahmen zum Schutz der nicht-menschlichen Natur auf diesem Planeten ergreifen könne, ohne gleichzeitig etwas für den Schutz und das Wohlergehen der Menschheit in Gegenwart und Zukunft zu tun. Die Situation der ‚Natur‘ auf dieser Erde hängt in letzter Instanz immer von der Situation der Menschheit und besonders von ihren Machtverhältnissen ab.“¹⁸

I.1.2 Wasser in den östlichen Elemente-Lehren

In China und Indien hängt die Bedeutung und Wichtigkeit des Wassers auch mit den Elemente-Lehren zusammen, die im folgenden nur skizzenhaft erwähnt werden. Die Inder entwickeln etwa zur gleichen Zeit wie die Griechen eine vier-Elemente-Lehre, in der das Wasser im Anschluss an religiöses Denken als ein stoffliches Element in der Entstehung und Erlösung von Körper und Seele betont wird. Wie sehr das Problem, ob der Mensch nur eine zeitweilige Verbindung von kosmischen Stoffen ist oder den Tod überdauert, die indischen Philosophen beschäftigt, zeigt die Elemente-Lehre, die von verschiedenen Systemen der indischen Philosophie ausgelegt wurde. Für die indische philosophische Anschauung, die man als Materialismus bezeichnet, sind allein die vier Elemente (*bhûta*) -Wasser, Erde, Feuer, Luft - wirklich, aus denen alles Seiende besteht und welche die Grundlage alles Wahrnehmbaren bilden.¹⁹ Der Leib und der Geist aller Lebewesen entstehen aus einer Kombination dieser vier ewigen Elemente und lösen sich in diese auf. Im großen und ganzen wird das Wasser ebenso wie Erde, Feuer und Luft in der indischen Philosophie als ein kosmisches Element betrachtet, das beim Aufbau eines Einzelwesens mit den anderen zusammenwirkt, nach dessen Tod aber in seine Urform zurückkehrt.

¹⁷ Elias 1986, S.474.

¹⁸ Elias 1996, S.481.

¹⁹ Glasenapp 1985, S.126. Neben der Schule, welche die vier Elemente annimmt, hat es noch eine andere gegeben, die den Raum oder Äther als fünftes Element charakterisiert. Sie kennzeichnet die Elemente durch die Eigenschaften von fünf Sinneswahrnehmungen, z.B. das Wasser durch Flüssigkeit, Geschmack, Geruch, Berührung und Form. Diese Lehre wird von den Anhängern der Vier-Elemente-ehre angezweifelt mit der Begründung, dass der Raum oder Äther nicht sinnlich wahrgenommen werde und darum der Lehre von dem einen Erkenntnismittel nicht entspreche. Vgl. Glasenapp 1985, S. 131.

Im Unterschied zu den griechischen und indischen vier-Elemente-Lehren entwickeln die Chinesen vor dem geistigen Hintergrund des Daoismus und *I Ging* [*Yijing*]²⁰, dem *Buch der Wandlung*, eine Fünfphasen-Lehre *Wuxing*, in der das Wasser neben Feuer, Holz, Metall und Erde zu den fünf Weltelementen gehört.²¹ Es handelt sich nicht um Elemente im Sinne von Bestandteilen, sondern um Aspekte einer Wandlungsphase oder Aktionsqualität. Die fünf Phasen beziehen sich auf Substanzen, die als funktionale Attribute dienen: Erde saugt Wasser auf, Wasser löscht Feuer, Feuer schmilzt Metall, Metall schneidet Holz, Holz pflügt Erde. *Wuxing* sind keine statische Materien, sondern dynamische Energien. Dabei bewirken ihre Wechselwirkungen einen Kreislauf, der auf verschiedene Abläufe im Bereich des Räumlichen, Zeitlichen und Organischen angewendet wird, z.B. in fünf Himmelsrichtungen (Ost, Süd, Zentrum, West, Nord), Planeten (Jupiter, Mars, Saturn, Venus, Merkur), Tageszeiten (Morgen, Mittag, Nachmittag, Abend, Nacht), Farben (Grün, Rot, Gelb, Weiß, Schwarz), Tiere (Drache, Falke, Schlange, Tiger, Schildkröte), Organe (Leber, Herz, Milz, Lunge, Niere) und viele andere.

Die Fünfphasen-Lehre in der chinesischen Kosmologie ist eng mit dem *yin-yang* System verbunden. Ursprünglich wiesen *yin* und *yang* in der prähanzeitlichen Antike jeweils auf die schattigen und die sonnenbeschienene Seite eines Hügels hin.²² Abgeleitet davon erweiterten die chinesischen Denker der Han-Dynastie (206 v.Chr.-200 n.Chr.) und in späteren Zeiten das *yin-yang* System zum dualistischen Schema der Einordnung aller Dinge und Erscheinungen. *Yin* steht in Verbindung mit dem Wasser, dem Weiblichen, dem Sanften, dem Passiven, dem Kühlen und dem Mond, während *yang* mit dem Feuer, dem Männlichen, dem Harten, dem Positiven, der Hitze und der Sonne assoziiert wird. Die dualistischen Energien sind zwar gegensätzlich, aber auch komplementär und zusammenhängend. Durch die Anwendung des *yin-yang* Paradigmas lassen sich der dynamische Prozess der Jahreszeiten und des menschlichen Lebens sowie das Auf- und Untergehen einer Dynastie erklären. Die Grundbedeutung der *yin-yang* und *Wuxing* Lehre liegt darin, dass sich alle Dinge und Erscheinungen der Welt wechselseitig beeinflussen und in einer ständigen Zyklusbewegung befinden. In ihrem Zusammenspiel entstehen und vergehen die ‚zehntausend Dinge‘, also alle Lebewesen und anorganischen Wesen.²³

²⁰ Vgl. Wilhelm 1983.

²¹ Vgl. Henderson 2003; Henderson 2003b; Unschuld 1997, S.20-25.

²² Roger 2003 Vgl. Unschuld 1997, S.18-20.

²³ Die Lehren von *Yinyang* und *Wuxing* ist von großer Bedeutung im *Fengshui*, der Lehre von Wind und Wasser, die eine Form der Geomantik ist. Diese Geomantik dient dazu, in der Entsprechung der universellen Energien die geeignetste Plazierung für ein Haus, ein Grab oder einen Garten zu ermitteln, um den Menschen oder die Seele der Toten in den Gesamtorganismus der Natur einzuordnen und dadurch äußere und innere Harmonie zu bewirken. Auch in der chinesischen Landschaftsmalerei übt die *Yinyang-Wuxing*-Lehre einen großen Einfluss

Die chinesische fünf-Elemente-Lehre ist, wie die abendländische vier-Elemente-Lehre, ein System der Korrespondenz zwischen Mensch und Natur, zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos. Sie untersucht die kosmische Ordnung, nach der die dynamischen Prozesse im Bereich allen Seins ablaufen, betont also Werden, Wandlung und Vergehen.

I.2 Die Symbolik des Wassers

I.2.1 Wasser der Schöpfung und Vernichtung

Ohne Wasser gäbe es kein Leben. Das „Wasser symbolisiert die Summe der Möglichkeiten. Es ist ‚fons et origo‘, die Mutter von allem, was existieren kann“²⁴. Als Ursprung aller Keime wird das Wasser zur Lebensquelle par excellence, die das irdische Leben erzeugt, heilt, verjüngt und verlängert. In der Symbolik des ‚Wassers des Lebens‘ kommt dies in den Kulturen und Mythen aller Zeiten zum Ausdruck.

Der griechische Philosoph Thales von Milet lehrte im 6. Jahrhundert v. Chr., der Urgrund aller Dinge sei das Feuchte, das Wasser. Natur und Welt seien Gestalt gewordenes Wasser und Wasser sei der göttliche Stoff der Welt.²⁵ Seine Theorie entspricht der Philosophie des chinesischen Meisters Guanzi (um 645 v. Chr.). Für ihn entstehen alle Lebewesen durch das Fließen des Wassers. In seinem Traktat *Meister Guan*, welches vermutlich in der Han-Dynastie kompiliert wurde, beschrieb Guanzi die Erde und das Wasser als Ursprung und Grundstoff aller Dinge: „Das Wasser ist der Grundstoff aller Dinge und die Quelle alles Lebens. Die Schönheit und Hässlichkeit, das Würdigsein und Unwürdigsein, die Dummheit und Tauglichkeit haben ihren Ursprung im Wasser. Das Wasser ist Blut und Atem der Erde, es fließt in ihr und stellt in ihr die Verbindungen her gleich den Arterien und Venen.“²⁶ In der chinesischen Kosmologie, wie weiter oben schon ausgeführt, gilt das Wasser neben Metall, Holz, Feuer und Erde als eines der fünf Elemente, die aus der gegenseitigen Beeinflussung von zwei polaren Energien, *yin* und *yang*, entstehen und alle Lebewesen und anorganischen Formen hervorbringen (vgl. Kap.I.1.2). Die Welt befindet sich in einem ständigen Kreislauf von Werden und Vergehen.

aus. Bei der sogenannten ‚Berg-Wasser-Landschaft‘ erscheint das Wasser als Verkörperung der Kraft des *yin* mit dem Berg als des *yang*-Elementes. Dazu wird eine kleine menschliche Staffage eingefügt, um so die Entsprechung von Mikro- und Makrokosmos auszudrücken, in der sich die kosmischen Energien von *yin* und *yang* im ausgleichenden Zustand befinden. Vgl. Kotzenberg 1992. Die Vorstellung des Wassers in der Denktradition Chinas ist die Basis für die Philosophie und Ästhetik in Japan. Vgl. Alfter 1993.

²⁴ Eliade 1986, S.221.

²⁵ Vgl. Detel 1988.

²⁶ Guanzi, Abschnitt aus *Wasser und Erde*, in: Guanzi 1988, Abt. *Innere Aussage*, Kap.3,5, S.315-320. Vgl. Guanzi 1998, Kap.14,39, S.98-107.

Am Ende jedes Weltzeitalters wird die Erde durch Feuer zerstört und das Wasser vom Wind ausgetrocknet. Die Wiedergeburt einer neuen Welt ergibt sich in einem neuen Zeitalter dadurch, dass der Wind erneut das Wasser hervorbringt. Folglich ist das Wasser die Quelle des Lebens. Diese Anschauung findet sich auch in der modernen Literatur. In der Prosa des französischen Dichters Paul Claudel wird das Lebenswasser mit dem menschlichen Blut im Zusammenhang gebracht: „Jegliches Wasser ist uns wünschenswert; und sicherlich wendet sich dieses hier mehr als das jungfräuliche blaue Meer an das, was es in uns zwischen dem Fleisch und der Seele gibt, unser menschliches, mit Kraft und Geist begabtes Wasser, das brennende dunkle Blut. Es ist eine der großen Arbeitsadern der Welt, einer der Spendungsstränge des Lebens, ich fühle unter mir den Gang des Plasmas, das schafft und zerstört, das schwemmt und gestaltet.“²⁷

Fast alle mythischen Weltentstehungslehren oder Kosmogonien bezeichnen die Wassergötter als älteste und ursprüngliche Götter. In der indischen Überlieferung brachte der indische Wassergott *Vishnu* die Welt aus dem Urozean hervor.²⁸ Gemäß der babylonischen Kosmogonie entstand zuerst das erste Götterpaar, das männliche Süßwasser *Apsu* und das weibliche Salzwasser *Tiamat*, dann alle anderen Wesen aus ihrer Fusion.²⁹ Laut dem ägyptischen Schöpfungsmythos erhebt sich in jährlichem Rhythmus die Schöpfung in Form eines Urhügels aus dem Urozean *Nun*, dem Vater der Götter. Erst nach dem Auftauchen dieses Urhügels aus dem chaotischen Urgewässer, in dem der Urgott noch keinen Niederlassungsplatz gefunden hatte, setzte die eigentliche Weltentstehung durch den Sonnengott *Rê* ein.³⁰ Indem er die Wasserschlange der Finsternis *Apophis* unterdrückt hatte, tauchte er aus dem Urozean *Nun* auf. Der Sonnengott geht am Morgen als Kind aus dem Wasser auf und am Abend als Greis in ihm unter. Dadurch schuf er die kosmische Ordnung. *Rê*, das Licht, und *Apophis*, die Finsternis, haben ihren Ursprung im Urgewässer und symbolisieren die schöpferischen und destruktiven Kräfte. Durch den Sieg des Schöpferischen über das Zerstörende verläuft der Kosmos in einem geregelten Prozess. Das Wasser steht so in Verbindung mit dem Beginn der Welt.

Nicht zuletzt ist im Alten Testament vom Urwasser die Rede, so in Genesis: „Im Anfang schuf Gott Himmel und Erde. Und die Erde war wüst und leer, und Finsternis war über der Tiefe; und der Geist Gottes schwebte über den Wassern.“ (*Gen.* 1,1-2) Wolfgang Detel hält in seinem Aufsatz fest, dass das Wasser im Alten Testament eine prominente Rolle spielt, weil das

²⁷ Claudel 1962. Ausschnitt aus *Der Fluss*, S.75-77, S.76.

²⁸ Vgl. Zimmer 1986.

²⁹ Vgl. Eliade 1986, S.221.

³⁰ Vgl. Erman 1934, S.18ff; Champdor 1977, S.22ff.

Wasser als Urelement schon immer da ist und Gott, oder sein Geist, „als belebender, gestaltender Teil dieses Urelementes selbst gedacht wird“³¹. Nachdem Gott am ersten Schöpfungstag das Licht aus dem formlosen, leeren und dunklen Chaos erschaffen hatte, verbrachte er die folgenden Tage mit der Teilung und Bändigung des Wassers (*Gen.* 1,6-10). Der Schöpfer ließ Himmel, Erde und Meer durch die Teilung³² und Sammlung des Wassers entstehen, bevor er sein Werk mit den Gestirnen fortsetzte und mit der Schaffung von Pflanzen, Tieren und Menschen vollendete. Auch im islamischen Koran ist das Wasser das ursprüngliche Element, aus dem Gott alle Lebewesen erschaffen hat: „Er ist es, der den Menschen aus den Wassern erschaffen hat.“ (*Koran* 25,55).

Vergleichbar damit ist auch im japanischen Weltentstehungsmythos das Wasser einfach da. Die Welt war eine chaotische Urmasse, die wie ein Ei aussah. Sie löste sich in viele Teile, von denen die leichteren den Himmel und die schweren die Erde bildeten. Von der Erde heißt es, dass sie wie ein auf dem Wasser spielender Fisch schwamm. Zwischen Himmel und Erde entstand ein Schilfrohrschössling, der zur ersten Gottheit wurde. Die erste Gottheit stammt aus der Wasserpflanze, deren Lebelement das Wasser ist. Demzufolge ist das Wasser älter als die Götter.³³

Das Wasser hat sowohl schöpferische als auch zerstörende Eigenschaften. Während das schöpferische Wasser in Schöpfungsmythen verschiedener Kulturen bezeugt ist, ist die biblische Sintflut ein bekanntes Beispiel für seine vernichtende Eigenschaft: „Denn siehe, ich will eine Sintflut mit Wasser kommen lassen auf Erden, zu verderben alles Fleisch, [...] Alles, was auf Erden ist, soll untergehen.“ (*Gen.* 6,17). In der Sintflut ging alles bis auf das, was sich in der Arche Noah befand, zugrunde. Als Strafe über die sündige Menschheit des Gottes fungiert die Sintflut als ‚Sündflut‘, als ein den Sünder tötendes Wasser.³⁴ Gerettet wurden nur die Bewohner der Arche, die als Symbol der schützenden Kirche und darüber hinaus als Rettungsschiff der Menschheit galt. Christus ist der Steuermann dieses Schiffs der Kirche. Mit Wasser ist die göttliche Eigenschaft, Leben zu geben und zu nehmen, verbunden. Das sündige Wasser ist an mehreren Stellen der Bibel zu finden: Im Alten Testament (*Jes.* 27,1; *Ps* 74,14; *Iob* 26,13) und in der Apokalypse des Johannes des Neuen Testaments (*Offb.* 13) entsteigt ein dämonisches mehrköpfiges Meeresungeheuer dem Wasser als Sinnbild einer chaotischen, gotteswid-

³¹ Detel 1988, S.45.

³² Viele Mythen, die die Teilung der Gewässer erzählen, betonen, dass der Raum für die Schöpfung nur durch Teilung gewonnen werden konnte. Vgl. *Encyclopedia of Religion* 1987, Bd.15, „Wasser“; Illich 1986, S.27.

³³ Pörtner 1988, S.279-280. Es gibt eine andere Version des japanischen Schöpfungsmythos: *Izanagi* und *Izanami* als Stammelternpaar Japans stiegen von einer Himmelsbrücke herab und erschufen die japanischen Inseln aus dem Urozean, womit die Welt ins Dasein trat. Ströber 1992, S.15.

³⁴ Reinitzer 1988.

rigen Schöpfung. Genauso katastrophal wie die Flut ist ihr Gegenteil, die Dürre (*Ex.* 14,22ff; *Num.* 20,1ff; *Ps.* 105,41; 114,8), die schon immer das Leben der Menschen bedrohte, seit die Welt besteht.

Die ständige Bedrohung des Wassers prägt sich den Menschen tief ins Gedächtnis ein und gehört als Urangst zum kollektiven Unterbewussten. Die jüngsten Flutkatastrophen, der Tsunami 2004 in Südostasien und der Hurrikan 2005 in New Orleans USA haben einmal mehr besonders drastisch gezeigt, wie machtlos der Mensch gegenüber den Naturkräften ist.

I.2.2 Wasser der körperlichen und geistigen Reinigung

Wasser des Lebens, Wasser des Todes: Das feuchte Urelement birgt sowohl erschaffende als auch vernichtende Energien in sich. Zugleich hat das Wasser auch eine reinigende Kraft. Sie spült das Böse weg und bewahrt, wie Noah die Lebewesen in der Arche, das Gute für einen neuen Anfang auf. Das klare Wasser ist seit jeher das wichtigste Reinigungsmittel. Es spült Schmutz ab und bringt Sauberkeit wieder. Neben dem profanen Vorgang des Waschens wird es in den meisten Kulturen zum symbolischen Element der rituellen Reinigung. Römer, Griechen, Muslime, Christen, Buddhisten und Hindus praktizierten und praktizieren noch immer die Läuterung durch Wasser mittels Eintauchen oder als Waschung. Die rituelle Waschung, die den Menschen auf die Einführung in die sakrale Welt vorbereitet, ist mehr Reinigung der Seele als des Körpers.

Die christliche Taufe, die zugleich als Aufnahme in die Kirche fungiert, ist nach der Lehre der römischen Kirche zunächst Wasserbad und Sündenreinigung. Sie bezieht sich auf die Taufe Christi im Jordan durch Johannes den Täufer (*Matth* 3, 13-17; *Mark* 1,9-11; *Luk* 3,21-22). Durch die Taufe wird Christus zu Gottes Sohn und nimmt damit teil an der ewigen Seligkeit. Die Taufe Christi ist Urbild jeder Taufe, weil bei jedem Taufakt die Taufe Christi sich wiederholt. Nach Paulus ist die Taufe Reinigung von allen Sünden, bedeutet Tod und Neugeburt in Christus: „So sind wir ja mit ihm begraben durch die Taufe in den Tod, auf dass gleich wie Christus ist auferweckt worden von dem Tod durch die Herrlichkeit des Vaters, auch wir in einem neuen Leben wandeln.“ (*Röm* 6,4) Durch das Eintauchen in Wasser stirbt der Täufling symbolisch. Das Wasser löst seine alte Form auf, spült seine Vergangenheit und seine Sünden weg. Gereinigt und erneuert wird er wiedergeboren, so wie Christus aus der Taufe im Jordan hervorgeht. Im und durch das Wasser vollzieht sich die seelische Reinigung und entsteht das neue Leben wie bei der Sintflut. Ein weiteres bekanntes Symbol der Reinigung in

der Bibel ist die Fußwaschung Jesu (*Johannes 13*).³⁵ Während des Abendmahls wäscht Jesus seinen Anhängern die Füße. Er bittet sie, ihm zu folgen und einander demütig in Liebe zu dienen. Die Fußwaschung, die in der Spätantike außerhalb Roms zum Taufritus als Teil der Kulthandlung zur Grundlegung des christlichen Lebens gehörte, wurde im Mittelalter von der christlichen Kirche als Leitbild der demütigen Barmherzigkeit und symbolischer Akt der inneren Reinigung interpretiert.

Die Idee der äußerlichen Reinigung mit Wasser als Spiegel der inneren, seelisch-geistigen Befreiung verkörpert sich auch in den Reinigungszeremonien *Mizugori* des japanischen Shintoismus.³⁶ Die rituelle Reinigung durch *Mizu*, das heilige Wasser, symbolisiert einerseits die Reinheit des Körpers und der Seele, andererseits die Befreiung vom Einfluss böser Geister. In diesem Sinne deutet das Wasser nicht nur auf das Mittel der Reinigung, sondern auch auf die Barriere gegen das Unglück hin. In der jüdischen rituellen Waschung *Mikwe* baden die Frauen nach der Menstruation, vor der Hochzeit und nach dem Kindbett im ‚lebendigen Wasser‘ des Brunnens, des Quells oder des Flusses, um ihre Unreinheit zu beseitigen.³⁷

Die duale Bedeutung des nassen Urelements, den Körper zu reinigen und die Seele zu läutern, ist besonders in den Reinigungszeremonien von Neugeborenen und Gestorbenen augenfällig. In vielen Kulturen bedeutet das erste Bad des Neugeborenen Entfernung von allen Übeln, die ihm von den Eltern her anhaften. Gesäubert und gereinigt beginnt er sein Leben. Die Waschsitte nach der Geburt findet ihre Entsprechung im Ritus der Totenwaschung von Muslimen, Christen, Juden, Buddhisten und Hindu.³⁸ Durch ein rituelles Waschen mit heiligem Wasser werden Sünden abgespült, die Seele gereinigt und im Hinduismus letztlich sogar zur ‚Unsterblichkeit‘ geführt.³⁹

³⁵ Ein weiteres Beispiel für das Reinigungsritual im Neuen Testament ist die Handwaschung des Pilatus (*Mt 27,24*).

³⁶ Shintoismus, die Religion Japans, ist im Gegensatz zum Buddhismus eine von keinem Gründer formulierte Religion, in der weder heilige Schriften noch Glaubensbekenntnisse enthalten sind. Shintoismus kann als Naturreligion bezeichnet werden, da neben personifizierten Gottheiten auch Naturelemente wie Bäume, Felsen, Berge, Wasserfälle oder Quellen als *Kami*, Gottheiten, in den shintoistischen Schreinen verehrt werden. Oft sind die Schreine direkt der Verehrung von heiligen Quellen oder Wassergottheiten geweiht. Coulmas 2003, S.105ff; Hennig 1993b, S.6; Pörter 1988, S.280ff.

³⁷ Selbmann 1995, S.51.

³⁸ Vgl. Illich 1986, S.27.

³⁹ Stubbe-Diarra 1997, S.83.

I.2.3 Wasser des Vergehens und Werdens

Das fließende Wasser, das den Verlauf der menschlichen Existenz verkörpert, ist Symbol der vergehenden Zeit. Der vorsokratische Philosoph Heraklit (um 550 – 480 v. Chr.) verglich alles Seiende mit einem strömenden Fluss und sagte: „Man kann nicht zweimal in denselben Fluss steigen“⁴⁰, weil alles sich unaufhaltsam verwandelt und nicht dauerhaft ist. „Panta rhei“⁴¹, alles fließt, nichts ist beständig. Für ihn wird das fließende Wasser nicht nur zum Sinnbild der Vergänglichkeit des Irdischen, sondern auch zur Metapher der ewig strömenden, sich ewig erneuernden Kraft des Lebens: „Ein und dasselbe offenbart sich in den Dingen als Lebendes und Totes, Waches und Schlafendes, Junges und Altes. Denn dieses ist nach seiner Umwandlung jenes, und jenes, wieder verwandelt, dieses.“⁴² Der Strom löscht eine vergangene Epoche aus und lässt eine neue anbrechen.

Wasser ist von besonderer Bedeutung für Erlösungsvorstellungen und steht somit in engem Zusammenhang mit der ständigen Erneuerung und der Auflösung des Lebens. Dies findet sich in dem Sintflut-Mythos, in dem die Flut die guten Lebewesen in der Arche Noahs von der sündigen Menschheit trennte und sie in eine neue Welt brachte. In der christlichen Taufe fungiert Wasser auf ähnliche Weise als Verbindung zwischen Tod und Wiedergeburt (vgl. Kap.I.2.2). Nach der ägyptischen Glaubensvorstellung konnte das feuchte Urelement Körper aus der Todesstarre befreien. Der gestorbene Pharao gelangte durch Überqueren des *Nils* vom östlichen Ufer ans westliche und wurde dort begraben. Die fließenden Gewässer symbolisieren folglich eine Barriere zwischen Leben und Tod. Das Wasser als Medium der Verwandlung ist von großer Bedeutung in den Höllenflüssen der alten griechischen Überlieferung, von denen Sokrates im Dialog mit Simmias erzählte⁴³. *Acheron* ist der Fluss des ‚Ach und Wehs‘, des Schmerzes, in dem die Seelen der Toten durch den Fährmann Charon in die Unterwelt gerudert werden. Im Totenreich findet *Acheron* seine Entsprechung in *Styx*, dem Fluss der Wehklagen, der den Abschiedsschmerz in Tränen auflöste. *Lethe*, der Strom des Vergessens, spült alle Sorgen und Leiden fort und lässt alle Erinnerungen an das Erdenleben zergehen. Den Mythen zufolge gelangt kein Toter ins Totenreich, ohne die unterirdischen Flüsse zu überqueren. So stellt das Wasser das Übergangsmedium zwischen Leben und Tod dar.

⁴⁰ Heraklit, Fragmente 91, übers. von Hermann Diels. In: Kranz 1956.

⁴¹ Dieser berühmte Satz Heraklits ist zwar in keinem seiner rund 125 erhaltenen Fragmente wörtlich nachweisbar, wird ihm aber im Laufe der Jahrhunderte von Gelehrten zugeschrieben.

⁴² Heraklit, Fragmente 88, übers. von Wilhelm Capelle. In: Capelle 1968.

⁴³ Davon berichtete Platon in Sokrates' Schlussmythos. Platon 1991, S.145-163.

Im Hinduismus wirkt das Wasser weit über den materiellen Bereich hinaus und bezieht sich auf die metaphorischen Bedeutungen von Wiedergeburt, Fruchtbarkeit sowie mystischem Erleben. Die Hindus glauben, dass ein Bad in heiligen Flüssen, Seen und Teichen zur Erlösung führt. Die Badeplätze werden *Tirtha*, also Passage oder Furt, genannt, was die religiöse Symbolik des Wassers als Träger der Seele von einem in den anderen Zustand andeutet. Die Flussgöttinnen sind gleichfalls Sinnbilder des Übergangs, des Eintritts von der profanen Welt in den allerheiligsten Ort.⁴⁴ In Indien lebt heute noch der Ritus fort, Leichen oder menschliche Asche dem heiligen Fluss *Ganges* zu übergeben, damit er sie zu den kosmischen Wassern fortträgt und zu einer Wiedergeburt in einem besseren Dasein führt. Das ewige Fließen transportiert die Seelen, entweder zur Erlösung, dem ewigen Leben ohne Wiedergeburt, oder zur Existenz als Ahne, der nach einem gewissen Zeitraum eine erneuerte irdische Geburt vor sich hat.

Das Wasser hat insbesondere verwandelnde Eigenschaften im Buddhismus, in dem das feuchte Element aufgrund seiner unendlichen Wandlungsfähigkeit und lebendigen Wellenbewegung sowie Ungreifbarkeit zum Bild des Lebens wird. Das menschliche Dasein wird immer wieder mit einem großen Ozean verglichen, dessen fließende Wasser auf Unbeständigkeit und Vergänglichkeit aller diesseitigen Erscheinungen hinweist. Dies steht im engen Zusammenhang mit der Vorstellung vom ‚See des Werdens und Vergehens‘⁴⁵. Alle Lebewesen müssen diesen Schicksalsstrom, die von Leidenschaft getriebene Existenz, überqueren, um durch die Welt der Illusion zu schreiten und zu endgültiger Erleuchtung, dem Nirwana, zu gelangen.

Stets bilden die Flusswasser, die durchquert werden müssen, zugleich eine Grenze und ein Bindeglied zwischen dem Diesseits und dem Jenseits. Dabei fungiert das Wasser als Übergang zwischen Kommen und Gehen und Wandel zwischen Zeit und Raum.

I.2.4 Rätselhafte Tiefe des Unterbewussten

Darüber hinaus steht das Wasser in enger Verbindung zur rätselhaften Tiefe des Unterbewussten. Die Tiefe des Wassers gleicht der Tiefe der Seele, in der die geheimnisvollen Kräfte des Unbewussten verborgen sind. Der Volksmund nutzt diese symbolische Bedeutung sehr häufig, um seelische Zustände zu umschreiben, so z. B. ‚in Gedanken versinken‘, ‚aus der Erinnerung

⁴⁴ Stubbe-Diarra 1997, S.85.

⁴⁵ Schlombs 1992, S.96. ‚See des Werdens und Vergehens‘ wird im Chinesischen *shengsi hai*, im Japanischen *shôji-kai* genannt.

auftauchen' u.s.w.. In der Psychologie ist das Wasser für Carl Gustav Jung (1875-1961) die gebräuchlichste Metapher für das Unbewusste.⁴⁶ (vgl. Kap. III.2.1.5; III.4.1.2) Jung unterscheidet das *persönliche Unterbewusstsein*, das persönliche instinktive Erlebnis, von dem *kollektiven Unterbewusstsein*, dem allgemeingültigen Seelenleben der Menschheit, also dem sogenannten Archetypus. Das Sinnbild für diese universale Seele ist das Meer, aus dem einst alles Leben, alles Bewusstsein kam. Das Wasser ist mit seiner Unermesslichkeit das Bild für die Grenzenlosigkeit unserer seelischen Affekte und Erlebnisse und gilt vor allem im Traum als Spiegelung unserer Zustände, Gefühle und Stimmungen.

Der französische Kulturwissenschaftler Gaston Bachelard (1884-1962), der sich eingehend mit den psychoanalytischen Theorien Sigmund Freuds und Carl Gustav Jungs beschäftigt hat, charakterisiert die Spiegelfläche des Wassers als eine ‚Verwandlung‘ unseres Spiegelbilds ‚in Natur‘. „Le miroir de la fontaine est donc l’occasion d’une *imagination ouverte*“⁴⁷ (vgl. Kap.III.2.5.2). In dem Spiegel aus natürlichem, lebendigem Wasser, anders als der aus starrem Glas oder Metall, wird die Einbildungskraft zum Teil der Natur, damit das wirkliche Leben einen neuen Aufschwung nimmt: „La vie réelle se porte mieux si on lui donne ses justes vacances d’irréalité.“⁴⁸

Die Vorstellung des Wassers als Symbol des Unbewussten ist nicht die Erfindung der Psychologie. Sie kann bis zu den alten Überlieferungen unterschiedlicher Kulturen zurückverfolgt werden. In der indischen Mythologie bezieht sich das Wasser auf den Begriff ‚*Maya*‘.⁴⁹ (vgl. Kap. III.4.1.2) In Verbindung mit dem Wassergott *Vishnu*, der lebendigen Kraft unendlichen Wandels, trägt *Maya* nicht nur eine kosmische, sondern auch eine psychische Bedeutung in sich. „*Maya* ist die schöpferische Traumwelt im Gott, die alle Weltgestalt wie Blasen treibt und wieder ins gestaltlos Fließende zerfließen lässt.“⁵⁰ *Maya* verweist auf das göttliche Geheimnis, die ursprüngliche Schöpfungskraft, die sich in allen Erscheinungen dieser Welt manifestiert. Sie symbolisiert den fließenden, unstrukturierten Bereich der menschlichen Seele und gleicht der Gaukelei eines Traumes.

Die glatte Wasseroberfläche ist einem natürlichen Spiegel vergleichbar. Er ermöglicht dem Menschen erstmals, sein eigenes Bild wahrzunehmen. Im dritten Buch *Metamorphosen O-*

⁴⁶ Jung 1976, S.11-52.

⁴⁷ Bachelard 1942, S.32.

⁴⁸ Bachelard 1942, S.34.

⁴⁹ Vgl. Zimmer 1978, S.45-56; Blum-Heisenberg 1988, S.67-70.

⁵⁰ Zimmer 1978, S.55.

vids⁵¹ verliebt sich der schöne Jüngling Narziss in sein Spiegelbild so sehr, dass er nicht mehr von seinem Anblick loslässt und sich über die spiegelnde Wasseroberfläche hinabbeugt.

Eine ähnliche Sage wie die des Narziss existiert auch in der chinesischen Sagenwelt. Es wird eine Erzählung des berühmten chinesischen Dichters Li Bai (699-762 n.Chr.) überliefert. Dieser Überlieferung zufolge soll der vom Wein berauschte Dichter bei dem Versuch, von einem Boot aus die Spiegelung des Mondes im Wasser zu umarmen, ertrunken sein. Diese romantische Version des Todes Li Bais, der in Wirklichkeit an einer Krankheit starb, entspricht nicht der Wahrheit, gilt jedoch als Charakterisierung seiner Gedichte, in denen Wein, Wasser und Mond oft als Hauptmotive vorkommen, so z. B. in *Einsamer Trunk unter dem Mond*: „Unter Blüten meine Kanne Wein -/ allein schenk ich mir ein, kein Freund hält mit./ Das Glas erheben, lad den Mond ich ein,/ mein Schatten auch ist da – wir sind zu dritt./ Gewiss versteht der Mond nicht viel von Wein,/ und was ich tue, tut der Schatten blind,/ doch sollen sie mir heut Kumpane sein/ und ausgelassen unterm Frühlingswind./ Ich singe; und der Mond schwankt hin und her,/ ich tanze; und mein Schatten hüpfte noch mehr./ Wir sind uns Freunde, da wir nüchtern sind, ein jeder geht für sich, wenn erst der Rausch beginnt./ Nichts bleibt dem Herzen ewiglich verbunden, als was im hohen Sternenlicht gefunden.“⁵² Das Wasser zeigt die Reflektion getreu, der Mond existiert als Realität im Wasser jedoch nicht. So bedienen sich buddhistische Texte häufig der Metapher der Erscheinungen im Wasser als Vergänglichkeit und Unbeständigkeit, um den illusionären Charakter aller diesseitigen sinnlichen Wahrnehmung darzustellen. Nur wenn man mit vollkommener Weisheit der Wahrheit zufolge das Wasser betrachtet, verliert man sich nicht im Anschein der Wasserspiegelung. So symbolisiert das Spiegelbild neben seiner Vanitas-Bedeutung ebenso Wahrheit und Selbsterkenntnis.

1.2.5 Sinnbild des Weiblichen

Wasser ist der Ursprung aller Lebewesen. Wo Wasser vorhanden ist, entsteht Leben. An dieses Grundwissen erinnert die erste Lebenserfahrung des Menschen in der Mutter, wo das Leben zunächst als Embryo in einer Blase mit Fruchtwasser schwimmt. Durch die Verknüpfung der aquatischen Gezeiten mit den lunarischen Phasen und dem weiblichen periodischen Rhythmus wird die Beziehung zwischen Wasser, Mond und Frau in vielen Kulturen als ein anthropokosmischer Fruchtbarkeitskreis aufgefasst.⁵³

⁵¹ Vgl. Ovid 1982.

⁵² Li Bai 1958, S.77. Übers. von Günter Eich.

⁵³ Vgl. Eliade 1986, S.222f.

Das weibliche Wasser birgt erotische Eigenschaften in sich. Nach der griechischen Kosmologie entstand die Welt aus dem ersten Götterpaar Okeanos, dem zeugende Urstrom, und Tethys, der empfangenen Urwassergöttin. Sie waren die ersten, die die Macht des Eros spürten, und zeugten, in der Form sexueller Produktivität, weitere Götter. In dieser „sexualistischen Kosmologie“⁵⁴ versinnbildlicht das schöpferische Wasser gleichzeitig die Fruchtbarkeit und die Sinnlichkeit. Die erotische Anziehungskraft des nassen Urelements wird anschaulich in zahlreichen mythischen Darstellungen von Nixen, Nymphen, Sirenen oder Undinen, die den Männern den Verstand rauben und sie in die Meerestiefen locken. Hartmut Böhme bezeichnet diese gefährliche Anziehungskraft des feuchten Urelements als Sehnsucht „nach Entgrenzung und Auflösung im archaischen Element des Urwassers, in der mütterlichen Matrix. [...] In der erotischen Verschmelzung von Frau und Wasser [...] trägt die Frau das Doppelgesicht von Eros und Tod, Verführung und Schuld, ist sie gespalten in das böse Zauberwesen des Unglücks und die imaginäre Wunschfigur dessen, was Gottfried Benn die ‚thalassale Regression‘ (in seinem Gedicht *Regressiv*) nennt.“⁵⁵ Mit der erotischen Verlockung der Wasserwesen wird die tödliche Bedrohung des Wassers gleichgesetzt.

Im chinesischen Taoismus gehört das Wasser auch in den Bereich des Weiblichen. Wie bereits erwähnt, setzt sich die chinesische Kosmologie aus den beiden komplementären Kräften von *yin* und *yang* (vgl. Kap.I.1.2), also dem Weiblichen und dem Männlichen, zusammen. Sie bedingen und beeinflussen sich wechselseitig, so dass ein harmonisches Gleichgewicht des Kosmos, des Körpers und des erotischen Lebens entsteht.

I.2.6 Quelle der Tugend und Weisheit

Das weibliche Wasser hat eine besondere Bedeutung in der chinesischen Philosophie. Seine weiblichen und passiven Eigenschaften werden zum Ideal tugendhafter Menschlichkeit und wahrer Weisheit erhoben. Der Konfuzianismus, der den Menschen nicht als natürliches, freies Individuum, sondern als Teilnehmer einer hierarchisch gegliederten Gesellschaft definiert, ordnet dem Wasser ethisch-moralische Qualitäten zu. So lehrt Konzi (551-479 v.Chr.): „Er gibt nach überall und ohne Selbstsucht: darin gleicht er der Tugend. Wohin er kommt, dort entsteht Leben: darin gleicht er der Menschlichkeit. Wenn er nach unten fließt, passt er sich an und folgt den Linienzügen der Landschaft: darin gleicht er der Klugheit. Ohne Zögern stürzt

⁵⁴ Böhme 1988b, S.29.

⁵⁵ Böhme 1988c, S.212.

er sich in hundert Klafter tiefe Schluchten: darin gleicht er der Tapferkeit. Er durchwirkt das Schwache und durchdringt das Feine: darin gleicht er der Erkenntniskraft. Ohne sich zu beklagen, nimmt er üble Dinge in sich auf: darin gleicht er der Verträglichkeit. Was unrein in ihm kommt, das tritt frisch und sauber wieder aus ihm heraus: darin gleicht er der Verwandlungskraft. [...] – Deswegen: Wenn ein Edler einen großen Fluss sieht, dann betrachtet er ihn.“⁵⁶

Das Wasser ist auch für die Daoisten, die dem Konfuzianismus ablehnend gegenüberstanden, ein Sinnbild für höchste Tugend. Der Daoismus beruft sich auf eine Beobachtung der Natur und sucht in der Natur das *Dao* (oder *Tao*), das als natürliches Prinzip kosmischer Entstehung, Werdung und Vergehens verstanden werden kann, auch wenn es eigentlich unbeschreibbar ist. Mit seiner Eigenschaften von Weichheit, Ernährungs- und Anpassungsfähigkeit ist das Wasser für Laozi⁵⁷ nahe dem *Dao* und ein Vorbild für menschliches Verhalten: „Höchste Güte ist wie das Wasser. Des Wasser Güte ist es, allen Wesen zu nützen ohne Streit. Es weilt an Orten, die alle Menschen verachten. Darum steht es nahe dem SINN [*Dao*].“⁵⁸ Ein tugendhafter Mensch benimmt sich wie das Wasser, das sich den kosmischen Kräften nicht widersetzt, sondern sich anpasst. Das nasse Element ist weich und schwach, dennoch, „wie es dem Harten zusetzt, kommt nichts ihm gleich“⁵⁹. Die wahre Stärke des Wassers liegt in seiner Nachgiebigkeit. Auf dieser Weise lehren die Daoisten, dass das Harte nicht durch Härte, sondern durch das Sanfte überwunden wird.

I.3 Wasser in der abendländischen bildenden Kunst

In der abendländischen Kunstgeschichte ist das Thema Wasser immer gegenwärtig. Es zieht sich wie ein roter Faden durch alle Epochen. Das vorliegende Kapitel soll einen Überblick über die sehr komplexe Entwicklung geben, ohne jedoch auf einzelne Werke im besonderen einzugehen.

Bereits in dem pharaonischen Ägypten und der griechisch-römischen Antike zählt das Wasser zu den lebensbestimmenden und kulturstiftenden Elementen der Zivilisation. Dies spiegelt sich sowohl im Landbau, der auf Gedeih und Verderb von den Überschwemmungswässern des Nils in Ägypten abhängig ist, als auch im Alltagswerkzeug, Schalen, Töpfen, Vorratsgefä-

⁵⁶ Konzi, in: Konzis Schulgespräche, Kap.9.5, die Übersetzung zit. nach Ströber 1992, S.13. Vgl. Konzi 1992.

⁵⁷ Seine Lebensdaten sind unsicher. Nach neueren Datierungsversuchen lebte er wahrscheinlich im 4. oder .3. Jahrhundert.

⁵⁸ Laozi 1985, Kap.8, S.48.

⁵⁹ Laozi 1985, Kap.78, S.121.

Ben, Wasserkrügen und Waschschüsseln aus Ton oder Stein wieder. Sie dienen einerseits dem Alltagszweck, andererseits der Verwendung als Grabbeigabe und sind entweder mit schlichter wellenförmiger Dekoration verziert oder mit mythologischen Motiven versehen. Besonders in der griechisch-römischen Antike finden mythologische Wassergötter kunstvolle Darstellungen in heiligen Hainen und Tempelanlagen oder auf liturgischem Gerät, u.a. als Statuen, in Vasenmalereien und Wandmosaiken. Die Urgottheiten, die mit dem Wasser verbunden sind bzw. dieses symbolisieren, versinnbildlichen in menschenähnlicher Gestalt die Kräfte der Natur.⁶⁰ Poseidon oder Neptun ist Herrscher über alle Meere und Gewässer und kann Stürme und Flut hervorrufen, aber auch die Seeleute beschützen. Als Gott des unruhigen Elements wird Poseidon oft in Bewegtheit dargestellt und mit seinen Attributen Fisch und Dreizack ausgestattet. Im Gefolge des Poseidons sind zahlreiche Gottheiten überliefert, etwa der Sohn des Poseidon, Triton, oder die Amphitrite, die Gemahlin des Poseidon, zu denen auch verschiedene Nymphen gehören. Als die beliebtesten der Nymphen in der Kunst gelten die Quellengöttinnen, Najaden, die Flussgöttin Artemis, die Venus Aphrodite sowie die schönen Sirenen, die Odysseus wie alle vorbeifahrenden Seeleute verführen. Ihre weibliche Schönheit wird häufig betont, und aus diesem Grunde sind sie nicht zuletzt immer wieder für die Darstellung in der bildenden Kunst, insbesondere in der Renaissance und im Barock, gewählt worden.

Die antiken Auffassungen der vier Elemente als Schöpfungsgründe des Kosmos in physischer wie geistiger Hinsicht begründen im wesentlichen auch die Weltvorstellung des christlichen Mittelalters. Das Schema der Vierergruppe der Elemente wird um ein zentrales biblisches Motiv analog den Jahreszeiten, Temperamenten und dem Lebensalter konzentriert. In entsprechenden Darstellungen zeigen sich die Elemente meistens in einem kosmologischen Gesamtzusammenhang um die Themen ‚Schöpfung‘, ‚Majestas Domini‘, ‚Kreuzigung‘ und ‚Weltgericht‘. Wasser, Luft, Feuer und Erde sowie Pflanzen, Tiere und Steine gelten nicht nur als natürliche Wesen, sondern vor allem als Geschöpfe Gottes. In der *Majestas Domini* im Evangeliar Heinrichs von Löwen (**Abb.I-1**) zeigt sich der thronende Christus als Weltenherrscher mit Sechstageswerk, vier Evangelistensymbolen (Adler/Johannes, Mensch/Matthäus, Löwe/Markus, Stier/Lukas) und vier Propheten mit Spruchbändern. Der zweite Schöpfungstag, mit der die Wasser auf zwei einander entgegengesetzte Regionen des Himmels, „zwischen zwei verschiedenen Arten von Wassern, guten und bösen“⁶¹ verteilt werden, gleicht dem zweiten Weltalter, das mit der Sintflut endet. Mit Wasser ist die göttliche Eigenschaft, Leben zu geben und zu nehmen, verbunden.

⁶⁰ Vgl. Fischer 2000.

⁶¹ Reinitzer 1988, S.105.

Das Wasser als lebensspendendes und lebensvernichtendes sowie reinigendes Element wird insbesondere in den biblisch motivierten Darstellungen der Taufe Christi im Jordan, der Fußwaschung Jesu, des Wasserwunders von Moses in der Wüste sowie der Geschichte des Propheten Jona von der Herrschaft Gottes über die Mächte der Urflut veranschaulicht. Hier wird insbesondere den mannigfaltigen symbolischen Bedeutungen des Wassers nachgegangen.⁶² In der *Taufe Christi* auf einer Buchmalerei des Hidta-Kodex (**Abb.I-2**) steht Christus bis zur Hüfte im Wasser des Jordan. Während Johannes der Täufer Wasser über das Haupt Christi gießt, erscheint im Himmel der Geist Gottes in Taubengestalt. Sie versinnbildlicht die Offenbarung der Göttlichkeit und weist auf die neue Schöpfung des Menschen hin, denn erst durch die Taufe wird Christus zu Gottes Sohn und beteiligt sich damit an der ewigen Seligkeit. Die Taufe wird überwiegend bis zum Ende des 12. Jahrhunderts durch Eintauchen ins Wasser praktiziert, später meist durch Befeuchten des Kopfes mit dem Wasser aus einer Taufschale oder einem Krug, wie es in Francesco Ubertinis Gemälde (**Abb.I-3**) gezeigt ist. Etwa ab dem 19. Jahrhundert wird das Taufwasser nur noch mit der rechten Hand gespendet.⁶³

Die Symboltheorie des Mittelalters sieht in den Erscheinungsformen der Natur verborgene Bedeutungen und Hinweise, so wie der Fluss und die Quelle ein Sinnbild für das Leben sind.⁶⁴ Der Fluss in den Taufdarstellungen symbolisiert den Jordan, dessen Wasser durch die Taufe Christi geheiligt wird. Ein weiteres gängiges Motiv im Mittelalter ist der Brunnen. In dem sogenannten Lebensbrunnen, ein beliebtes Motiv der karolingischen und ottonischen Buchmalerei, deutet das Wasser, etwa aus den vier Paradiesflüssen des Gottesbergs gespeist, auf das ewige Leben hin. Ein verwandtes Motiv ist der Jungbrunnen, der im späten Mittelalter an Beliebtheit gewinnt. Sein Wasser verjüngt den Körper und ermöglicht wieder die Liebeslust. Während das Wasser in der Taufe als geist-seelische Erneuerung und Hoffnung auf ein ewiges Leben fungiert, gilt das Wasser im Jungbrunnen als körperliche Wiederbelebung und Begehren der irdischen ewigen Jugend, ohne jedoch den Tod überwinden zu können. Dennoch sind beide mit der Verwandlungskraft des Wassers verbunden.

Diese Motive entwickeln sich in der Renaissance und dem Barock weiter, indem die christlichen Inhalte mit antiken Formen umkleidet werden. Die Renaissance setzt das antike Körperideal sowohl für die heidnische als auch für die christliche Mythologie durch. Sie schöpft aus dem mythischen bzw. mythologischen Fundus, dessen Grundlage in der Antike gelegt ist. Beliebte Figuren, Wasser zu thematisieren, sind die Gestalten von Poseidon, Amphitrite, Aphro-

⁶² Däubler-Hauschke 2004.

⁶³ Waldmann 2005a.

⁶⁴ Däubler-Hauschke 2004, S.14.

dite sowie verschiedene Nymphen. Die Darstellung des Wassers als eines der vier Elemente, die seit der Antike in allegorischer Gestalt üblich sind, ist insbesondere in der Renaissance durch eine Vielzahl weiterer Szenen aus der antiken Mythologie gespeist worden. Ein Beispiel dafür ist der Kupferstich *Das Wasser* (Abb.I-4) aus einer Serie der vier Elemente des Antwerpener Künstlers Antonius Wierix. In der Serie werden die vier Elemente mit den vier Jahreszeiten und zwölf Tierkreiszeichen zusammengesetzt, wobei das Wasser für den Winter steht. In dem fantastischen, von Seepferden gezogenen Triumphwagen auf dem Meer sitzt zwischen dem blasenden Wagenlenker und der Flussgöttin mit Dreizack und Wasserkrug der Meeresherr Poseidon, der hier als doppelgesichtiger König mit Schlüsselmacht erscheint. Er hebt den Schlüssel, um das Meer im Ungewitter aufzuwühlen, woraufhin sich drohende Wolken zum Regenschauer zusammenziehen, der über den im Hintergrund liegenden Schiffen hängt. In der Doppelgesichtigkeit Poseidons, die Wierix von dem römischen Gott des Jahreswechsels Janus übernimmt, symbolisiert das vordere Gesicht mit Bart das vergangene Jahr und das hintere junge Gesicht das neue. Auf den drei Schilden im Wagen stehen drei Tierkreiszeichen des Winters: Steinbock, Wassermann und Fische. Der lateinische Text drückt den segenspendenden Einfluss des Wassers auf die Natur aus: „Pflanzen und Felder begrünen sich durch meine Feuchtigkeit und durch meine Gabe schenke ich den Fischen das Leben.“⁶⁵

Während die positiven Eigenschaften des Wassers als Symbol der Reinigung, Erneuerung und Neugeburt in Fluss- und Brunnen-Motiven dargestellt werden, kommen seine vernichtenden Energien in den Schilderungen der Sintflut und Apokalypse zur Anschauung.⁶⁶ „Wenn Menschen gegen Elemente kämpfen oder, von solcher Gewalt bedrängt, sich zu retten suchen, finden sich immer die günstigsten Gegenstände für bildende Kunst“⁶⁷, so äußerte Johann Wolfgang Goethe 1804. Die zerstörende Wassergewalt wird bereits seit dem 16. Jahrhundert, das durch Klimaverschlechterung und durch Bauernaufstände erschüttert wurde, zu einem gängigen Thema. Albrecht Dürer stellt mehrmals das lebensvernichtende Wasser in seiner Kunst dar. Zur Zeit des Bauernkriegs wurde die Bevölkerung durch Sintflutvoraussagen in Aufregung versetzt, die 1524 in einer ‚Sintflutpanik‘ kulminierte. Vermutlich durch diese hielt Albrecht Dürer im Jahr nach der Sintflutpanik seine persönliche Reaktion auf die Sintflutangst in seinem Aquarell *Traumgeschichte* (Abb.I-5) mit einer Notiz fest⁶⁸. In einer weitsich-

⁶⁵ In: Brunner/Theil 2004, S160.

⁶⁶ Über die Motive von der Sintflut und Apokalypse vgl. Bredekamp 1988; Hartau 1995; Waldmann 2005b.

⁶⁷ Goethe 1958, S.393.

⁶⁸ Auf der Notiz schrieb Dürer: „Im 1525 Jor nach dem pfinxstag zwischen dem Mitwoch und pfintztag in der nacht im schlaf hab ich dis gesicht gesehen, wy [wie] fill [viele] großer Wassern vom himmel fillen [fallen] Und das erst traff das erthrich [erdreich] ungefer 4 meill fan [von] mir mit einer solchen grausamkeit mit einem u-

tigen, kargen Landschaft, deren brauner Vordergrund sich zum Horizont hin in Grün und Blau verändert, sind winzige Bäume, Häuser und Stadtsilhouetten zu erkennen. Im tiefen Hintergrund zeigt sich ein dunkelblauer Wasserfall, der aus dem Himmel auf die Erde stürzt.

Auch Dürers italienischer Zeitgenosse Leonardo da Vinci war fasziniert von diesem Urelement. Er beschäftigte sich in intensiver Weise mit dem Wasser und beschrieb es als ‚Wasserader‘, mit der das Weltmeer den ‚Erdkörper‘ durchzieht wie Venen sich im menschlichen Körper verzweigen.⁶⁹ Die Bewegung und das Verhalten von Flüssigkeiten, die Verformung der Wasseroberfläche und die Sogwirkung der Wasserstrudel sind lange Zeit Gegenstand seiner Forschungen. Zum Beispiel in einer seiner Sintflutstudien, die zwischen 1514 und 1516 entstanden ist (**Abb.I-6**), zeigte er einen Wasserstrahl, der sich aus dem Himmel auf die Erde ergießt und eine explodierende Wassermasse von Blasen und Strudeln hervorbringt. Seine Wasserzeichnungen, die vor 500 Jahren entstanden sind, beweisen ein nachdrückliches Studium der Natur und stehen in der abendländischen Geschichte am Anfang der wissenschaftlichen Untersuchung des Wassers.

Die Inszenierung der Wassergewalt kommt auch in Seesturm- und Schiffbruchdarstellungen vor, die im 17. Jahrhundert in großer Zahl auftreten, vor allem in der niederländischen Marinemalerei.⁷⁰ Der Grund liegt in der Stellung der Niederlande als führende Seefahrernation und dem blühenden Überseehandel mit Ost-Indien. Die Schifffahrt wird zum wirtschaftlich bestimmenden Faktor und das Meer zum existenziellen Fundament eines gut vorankommenden Lebens. Das Unbekannte und Unheimliche des Meeres, das in der Weite wie in der Tiefe unendlich scheint, ist seit der *Odyssee* von Homer stets Thema künstlerischer Gestaltungen geworden. Im Mittelalter wird die Seefahrt symbolisch als Pilgerreise dargestellt. In der an Giotto Navicella anlehenden Wandmalerei *Jesus rettet den sinkenden Petrus* von der Kirche St.-Pierre-le-Jeune in Straßburg gilt das vom Sturm bedrohte Schiff als Metapher der Kirche, die nur durch Christus aus dem Sturm, den Gefahren der Sünden, an Gestade, ewiges Leben im Paradies, gebracht wird (**Abb.I-7**). Mit dem Triumph der Atlantiküberquerung und der Entwicklung der großen Seefahrernationen in der frühen Neuzeit veränderte sich das Verhältnis des Menschen zur Natur. Die dramatischen Sturm- und Schiffbruchbilder von Ludolf Back-

bergroßem räuschn und zersprützn und ertrenckett das gantz lant In solchem erschrack ich so gar schwerlich das [dass] ich doran erwachett e dan [ehe dann] dy andern wasser filn Und dy wasser dy do [dann] filn die warn fast gros und der fill ettliche weit etliche neher und sy [sie] kamen so hoch herab das sy im gedanken gleich langsam filn. aber do das erst wasser das das ertrich traff schir [schier] herbey kam do fill es mit einer solchen geschwindigkeit wy(n)t [Wind] und bräusen das ich also erschrack do ich erwacht das [dass] mir all mein leichnam zittret und lang nit [nicht] recht zu mir selbst kam Aber do ich am morgn auff stund molet [malte] ich hy [hier] oben wy ichs gesehen hett. Got wende alle ding zu(m) besten.“ A. Dürer, in: Winkler 1939, S.104.

⁶⁹ Vgl. Fehrenbach 1996.

⁷⁰ Über Sturm- und Schiffdarstellung vgl. Mertens 1987; Hohl 1965; Brunotte 2002; Waldmann 2005b; Hartau 1995.

huysen (**Abb.I-8**), Adam Williaerts sowie Peter van den Velde sind meist von einem hohen Wolkenhimmel, tief gelegten Hintergrund und wütendem Wasser geprägt, auf dem die Schiffe gegen die Naturmacht ankämpfen. Sie zeigen eine Dimension des neuen Selbstverständnisses, das den Menschen und sein Schiff zu der Naturgewalt in Beziehung setzt. Die Naturkraft ist nicht mehr unüberwindlich, sondern durch die technische Errungenschaft besiegbare. In diesen realistisch wirkenden Szenen bleibt jedoch der christlich moralisierende Sinngehalt eingebettet, dass das von Sturm bedrohte Schiff und die Menschen durch den Glauben an Gott die Gefahren des Lebens meistern können. Dieser doppelte Bildsinn von sinnlich erfahrbarer Darstellung der Naturereignisse und religiöser Einbettung ist auch in den Fluss-, Wasserfall- und Strandlandschaften von Jan van Goyen, Salomon van Ruysdael und Aebert Cuyp u.a. zu sehen.

Das sinnbezügliche Denken, das eng mit der Symboltheorie des Mittelalters verknüpft ist, entwickelt sich in der barocken Kunst weiter. Abstrakte Vorstellungen wie Ewigkeit, Unüberwindlichkeit des Todes oder Vergänglichkeit werden in der Emblemliteratur auf die Darstellung des Wassers übertragen. Mit der christlichen Religion wird das Wasser zur „göttlichen Lebens- und Heilsgabe sakramentalen Charakters“⁷¹ hervorgehoben. Darüber hinaus entstehen in der barocken Gartenkunst prächtige Brunnenanlagen mit Fontänen und Wasserfällen, die meist mit Nymphen als Allegorien zum Thema Wasser prunkvoll ausgestattet sind.⁷² Das einst so teuflische Naturelement Wasser verwandelt sich hier durch die technische Macht in künstliche Gestaltung. Dabei erfolgt eine klare Trennung zwischen einem materiell ausgerichteten Gartenbau, der im 17. Jahrhundert durch die Bezeichnung Nutzgärtnerei belegt ist, und einer ideell ausgerichteten Gartenbaukunst, die als Lustgärtnerei verstanden werden kann. Ab Mitte des 18. Jahrhunderts entstehen dann die ‚englischen Gärten‘, in denen Landschaften als inszenierte Natur zum Erlebnisraum gestaltet werden⁷³.

Durch die neuzeitliche Verwissenschaftlichung und die technische Beherrschbarkeit wird die in den alten Mythen überlieferten Einheit von Mensch und Natur aufgehoben. Als Reaktion darauf gelangen Künstler und Dichter um 1800 zur Ansicht, dass in der Natur Leben sei. In der Landschaftsmalerei der Romantik fungiert die Natur als Seelenlandschaft, worauf die Künstler ihr inneres Befinden metaphorisch projizieren. „Das Genie ist allein imstande, Natur und Geist als Einheit und als Prozess zu fassen, da es selbst beide Prinzipien in sich verei-

⁷¹ Lechner 1995, S.77; Vgl. Fürst 2004.

⁷² Vgl. Wilfried Hansmann, *Gartenkunst der Renaissance und des Barock*, Köln 1983.

⁷³ Vgl. Humboldt 2004.

nigt.⁷⁴ Die Natur bekommt nun eine besondere Wertigkeit und wird zur künstlerischen Inspirationsquelle. Dies veranschaulicht Philipp Otto Runge in seiner Zeichnung *Quelle und Dichter* (Abb.I-9), in der er eine Quelle im übertragenen Sinne darstellt, nämlich das künstlerische Gründungsmanifest der neuen Landschaftsmalerei⁷⁵. Auf der linken Seite des Bilds steht ein altertümlich gekleideter Barde mit einer Leier vor einem knorrigen Wald. Er fasst den Zweig einer Eiche, auf deren Ast, der sich in die Bildmitte erstreckt, ein nacktes Kind mit einer Leier sitzt. Die Barde richtet den Blick auf die rechte Seite des Bildes, wo eine Nymphe an der Quelle liegt. Aus dem Quellwasser kommen Kinder hervorgeschossen. Sie gleiten an einen Bogen aus Schilf und Blumen entlang in den Vordergrund, in dem sich ein kleiner Wasserfall befindet. In einem poetischen Kommentar sprach der Künstler von dem Motiv dieses Werks:

„[...] Aus kühler Kluft im Felsen quillt ein Leben,/ Es springt an's Licht mit fröhlichem Verlangen,/ Und süße Blüthengeister ihm entschweben;/ Die Ufer spiegelnd wollen sie umfassen./ Woher sie kommen, können wir nicht wissen,/ Von unser Mutter wollen sie uns grüßen./ Sie bringen mit die Blumen und die Früchte,/ Und fliegen fort, und kehren zu dem Lichte./ - Wie schäumend über Blumen/ hier die Wellen brechen,/ Wer kann's mit Zungen und mit Saiten sprechen? [...]“⁷⁶

Die Kinder mit dem Quellwasser, die als Personifikation der Naturvorgänge gelten, sind Geschöpfe der Phantasie des Dichters⁷⁷ und symbolisieren „die sichtbar gewordene Seele des Naturlebens“⁷⁸. Dieses Motiv ist auch in Philipp Otto Runge's *Die Mutter an der Quelle* (1804/05) und *Die Ruhe auf der Flucht* (1805/06) zu finden.

In der Romantik versinnbildlicht das Wasser nicht nur die menschliche Seele, sondern auch das menschliche Dasein. Carl Gustav Carus hält es für eins der Hauptelemente des Naturlebens, „inwiefern aus ihm alles Lebendige dieser Erde sich erschließt, in ihm die Unendlichkeit des Himmels sich widerspiegelt.“⁷⁹ In seiner *Mondscheinlandschaft*⁸⁰ zeigt Carus das stille Wasser vor endlos erscheinendem Horizont, das als Ausdruck der romantischen Sehnsucht nach der Unendlichkeit verstanden werden kann.

Das Wasser als metaphorischer Träger des menschlichen Lebens ist häufig in der Kunst Caspar David Friedrichs zu finden.⁸¹ Er setzte den Wasserlauf von dem Entspringen der Quelle bis zur Mündung ins Meer mit dem Lebenslauf von der Geburt bis zum Tod gleich, z.B. in *Meeresstrand mit Fischer* (um 1808)⁸² und in seinem Lebensalter-, Jahreszeiten- und Tages-

⁷⁴ Rehder 1932, S.212.

⁷⁵ Betthausen 1980, S.45.

⁷⁶ Runge, in: Hofmann 1973, S.181.

⁷⁷ Betthausen 1980, S.46.

⁷⁸ Traeger 1975, S.64.

⁷⁹ Carus 1955, S.59.

⁸⁰ Carl Gustav Carus, *Mondscheinlandschaft*, 1859, Öl auf Pappe, 30x41cm, Galerie Neue Meister, Dresden.

⁸¹ Vgl. Börsch-Supan/Jähni 1973.

⁸² Caspar David Friedrich, *Meeresstrand mit Fischer*, um 1808, Öl auf Leinwand, 34.5x51cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.

zeitenzyklus. Die Schifffahrt auf dem stürmischen Meer versinnbildlicht die Lebensfahrt, so in *Die Lebensstufen* (Abb.I-10), und die Vergänglichkeit des irdischen Lebens, so in der Schiffbruchsdarstellung *Nach dem Sturm* (Abb.I-11). In Friedrichs Kunst begegnet das Wasser den Betrachtern nicht nur in der Größe und Erhabenheit eines Meeres, sondern auch in seinem Dunkel und der Regungslosigkeit, die zum Bild des Todesstroms führt. Ein Todesstrom ist der mit Zypressensäumen versehene Fluss im Mondschein, den Friedrich um 1817 auf seinem *Gedächtnisbild für Johann Immanuel Bremer* gestaltet.

Das Wasser als Symbol des menschlichen Daseins kommt auch oft in den Werken Arnold Böcklins vor. In seinem Gemälde *Vita Somnium Breve* (Abb.I-12) kreisen drei Lebensallegorien rund um eine weiße Brunnenanlage, in deren Nische das Quellwasser aus einer Sphinxmaske entspringt. Die Quelle fließt in Form eines kurvigen Bächleins durch eine blumige Wiese zum Vordergrund, wo zwei nackte Kinder an ihr sitzen und spielen. Rechts des Baches steht vor der Brunnennische eine halbnackte junge Frau als Rückenfigur, die einen Blumenstrauß in den erhobenen Händen hält. Mit ihrem nach links gewendeten Kopf blickt sie über den Brunnenhügel auf den linken Hintergrund, wo einen Helm und ein rotes Gewand tragender Mann in die Ferne reitet. Auf der Brunnenanlage sitzt ein gekrümmter alter Mann mit einem Stock auf einem von Rosen umgebenen Steinblock. Hinter dem Greis hebt sich der dunkle Tod gegen den hellblauen Himmel ab und richtet schon seine Hippe auf das Haupt des Alten. Auf der Front der Brunnennische ist der Bildtitel *Vita Somnium Breve* angebracht. Um den Sinn des Bildes zu deuten, zeigt Böcklin in der ersten Fassung auf der Brunnenfront die folgenden Zeilen:

„Die Jugend ist ein Morgen/ Voll Licht und ohne Sorgen,/ Jedoch sie hält nicht an./ Das Kind wird Weib, wird Mann./ Es folgt ein rastlos Streben/ Nach höherm Glück im Leben/ Bald Freude und bald Not/ Zulezt der süße Tod.“⁸³

Diese Verse ersetzt Böcklin später durch den kurzen Sinnspruch *Vita Somnium Breve* - das Leben ist ein kurzer Traum. Der kleine Fluss hier ist ein Symbol des menschlichen Lebens und versinnbildlicht die Vergänglichkeit der irdischen Existenz, die ständig vom Tod bedroht ist. So nimmt der Tod in diesem Bild den dominierenden Ort ein. Seine höchste Stellung verweist auf seine Macht über das ganze Leben.⁸⁴ In den zahlreichen Werken Böcklins steht das Wasser im Zusammenhang mit der menschlichen Existenz: Es fließt als schwellenförmiger Bach in *Frühlingstag*⁸⁵, *Sommertag*⁸⁶ und *Herbstgedanken*⁸⁷, die den jeweiligen Lebensaltern

⁸³ Siehe Burger 1977, S.212.

⁸⁴ Barth 1971, S.59.

⁸⁵ Arnold Böcklin, *Frühlingstag*, 1883, Holz, parkettiert, 103x150cm, Kunstmuseum, Bern (seit 1951).

⁸⁶ Arnold Böcklin, *Sommertag*, 1881, Holz, 61x50cm, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Neue Meister, Dresden (seit 1902).

und Jahreszeiten entsprechend eingefügt werden. Es kreist in *Die Lebensinsel*⁸⁸ als beleuchtetes, leicht gekräuselttes Wasser, worin Tiere und Fabelfiguren in Fröhlichkeit schwimmen. Demgegenüber verwandelt sich das Urelement in *Die Toteninsel* (Abb.I-13) in geheimnisvolles Dunkelwasser, worauf die Überfahrt Charons ins Reich der Verstorbenen zu sehen ist. „Die Unendlichkeit der Wasserfläche wird mit der Endlichkeit des menschlichen Lebens konfrontiert.“⁸⁹

Die Stille und Ruhe eines Sees oder Teichs, dessen Oberfläche die umgebende Landschaft spiegelt, richtet sich auf eine innere Versenkung. Die Spiegelungen des Wassers, die später von den Impressionisten als Beweis für die Autonomie der Reflektionen betrachtet werden, dienen den Künstlern in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, etwa Camille Corot und Ferdinand Khnopff, noch zur Bestimmung einer Seelenlage. In ihren lyrischen Landschaften der ruhenden, regungslosen Gewässer scheint die „romantisierte Vorstellung von Glück mit Stille und Anhalten von Bewegung verbunden“⁹⁰. Die Wasseroberfläche verstärkt in ihrer schimmernden Glätte die märchenhafte Stimmung und umschließt in ihrer klaren Spiegelung Licht und Schatten, Himmel und Erde. In dieser eine Ganzheit darstellenden „Selbstumarmung der Natur“ wird das Wasser zur Metapher für die „metamorphe Potenz“ und den sich selbst generierenden Ursprung der Natur.⁹¹

Im 19. Jahrhundert wird das Motiv des Wasserweibs als Gegenstand literarischer und künstlerischer Gestaltung aufgegriffen. In der Verbindung von Frau und Wasser, wie sie seit der Antike in unterschiedlichen Gestalten der Nymphen, Sirenen, Nixen, Undinen oder Melusinen erscheint, verkörpert die Frau Doppeldeutigkeit von Eros und Tod.⁹² Bereits in der Antike war ihre Bedeutung ambivalent. Bei Homer verführten die schönen Sirenen, die Mischwesen aus Tier und Mensch, mit ihren reizvollen Stimmen Odysseus wie alle vorbeifahrenden Seeleute. Sie waren verlockend und dämonisch. Aufgrund seiner Doppelnatur wurde und wird das Weibliche immer wieder mit dem geheimnisvollen, mystischen Wasser, dem Lebensspendenden und zugleich Todbringenden, zusammen ins Bild gesetzt. Eine der beliebtesten Frauengestalten in der Malerei des 19. Jahrhunderts ist die ertrinkende Ophelia⁹³, die auf den Mythos der Ophelia in Shakespeares *Hamlet* (IV,7) zurückgeht. In diesem Motiv wird die Wasserfrau

⁸⁷ Arnold Böcklin, *Herbstgedanken*, 1886, Holz, 80.5x64cm, Privatbesitz, Schweiz (seit 1925).

⁸⁸ Arnold Böcklin, *Die Lebensinsel*, 1888, Mahagoni, 94x140cm, Kunstmuseum, Basel (seit 1960).

⁸⁹ Andree 1977, S.418.

⁹⁰ Seiderer 2000, S.208.

⁹¹ Hofmann 1995b, S.19.

⁹² Vgl. Böhme 1988c.

⁹³ Vgl. Stephan 1988; Stephan 2000; Kindler 2004.

als schöne Leiche im Wasser dargestellt, etwa in John Everett Millais' *Ophelia* (Abb.I-14) und Eugène Delacroix' *Der Tod der Ophelia*⁹⁴. Dabei wird die romantische Nixe zum Gegenstand melancholischer Betrachtungen und „legt ein bedrückendes Zeugnis ab von dem Scheitern einer harmonischen Beziehung zwischen Mensch und Natur einerseits und zwischen den Geschlechtern andererseits.“⁹⁵

Vor dem Hintergrund der aufkeimenden psychoanalytischen Bewegung im 19. Jahrhundert lässt sich eine starke Strömung bemerken, die sich mit dem Rätselhaften, Unbewussten beschäftigt. Insbesondere in den Bildern der Symbolisten, wie z. B. *Die Sirene* Max Klingers (Abb.I-15) und *Triton und Nereide* Arnold Böcklins (Abb.I-16) wird die todbringende Anziehungskraft der Wasserfrau und zugleich des Wassers häufig als „Verkörperung der unbewussten Sehnsüchte und Ängste des Mannes gedeutet, aber auch als Symbol für die Entfremdung des modernen Menschen von der Natur“⁹⁶. In seinen Bildern vermischte Böcklin die Realitätsebenen und kombinierte mythologische Szenen mit zeitgenössischem Badeleben. Das Nacktbaden und das gemeinsame Baden der Geschlechter war bis in das 20. Jahrhundert in deutschen Badeanstalten tabu. Die nackten Fabelwesen erscheinen als ironische Verfremdung der Vorbilder aus der antiken Mythologie, aber auch der Badeurlauber aus seiner Zeit.⁹⁷ Die Tiefenforschung des Unbewussten findet sich ebenfalls in Bildern von Edvard Munch und Gustav Klimt. In seinen Bildern gestaltet Munch die Natur als Resonanzraum der Seele. Etwa in seinem *Tanz des Lebens*⁹⁸ und *Die Einsamen (Zwei Menschen)*⁹⁹ dient das Meer als Hintergrund für die figürliche Darstellung der Beziehungsprobleme von Mann und Frau, als Folie für das Seelenleben von Zuneigung und Enttäuschung.¹⁰⁰ Gustav Klimt zeigt oft unter dem Titel *Wasserschlangen* (Abb.I-17), *Silberfisch* und *Fischblut* sich im Wasser bewegendes Frauenakte. Als Kollektivsymbole in der Psychoanalyse gelten Fische und Schlangen wegen ihrer feuchten Körperoberfläche als Sinnbild der sexuellen Verführung, als Bild der Frau schlechthin. In Klimts Arbeiten ist das Merkmal des Jugendstils¹⁰¹ sichtbar, in dem sich die rhythmische Wellenbewegung mit dem weiblichen Körper und den langen, wehenden Haaren zu einem abstrakten Linien- und Flächenornament verbindet.

⁹⁴ Eugène Delacroix, *Der Tod der Ophelia*, 1853, Öl auf Leinwand, 23x30,5cm, Louvre, Paris.

⁹⁵ Stephan 2000, S.186.

⁹⁶ Küble 2004, S.126.

⁹⁷ Dickel 2000, S.249.

⁹⁸ Edvard Munch, *Tanz des Lebens*, 1899/1900, Öl auf Leinwand, 126x191cm, Nasjonalgaleriet, Oslo. Bildverweis: Stang 1979, S.112.

⁹⁹ Edvard Munch, *Die Einsamen (Zwei Menschen)*, 1899, Holzschnitt, 39,5x53cm, Munch Museet, Oslo. Bildverweis: Stang 1979, S.132.

¹⁰⁰ Vgl. Hansen 1994.

¹⁰¹ Über das Wasser in der Kunst des Jugendstil vgl. Becker 1995.

In der Kunst des 20. Jahrhunderts ist das Wasser weiterhin ein präsenten Motiv, das sich durch neue Darstellungsweisen (z.B. Performance, Installation usw.) und neue künstlerische Medien (z.B. Körper, Fotoapparat, Video und Computer) zu mannigfaltigen Inszenierungen entwickelt.

Der Abstraktionsprozess der Darstellung des Wassers, dessen Anfang etwa bei William Turner und Claude Monet am Ende des 19. Jahrhunderts zu bemerken ist, vollzieht sich im 20. Jahrhundert, von Piet Mondrian bis zu Gerhard Richters grandiosen Seestücke, bei dem jede Art von menschlicher oder anderer dinglicher Anwesenheit aus der Meeresdarstellung ausgeblendet wird. In den Werken dieser Künstler ist ein Wandel der im Bild ermöglichten Naturerfahrung nachzuspüren. Das Wasser tritt bei der bildlichen Umsetzung seines Naturphänomens „in besonderem Maße als Metapher naturhafter Lebensprozesse wie als Experimentierfeld eines von mimetischen Darstellungsaufgaben befreiten Farbeinsatzes in Erscheinung“¹⁰².

Während die Darstellung des Wassers in der abstrakten Malerei, der Bildautonomie entsprechend, jeden Gegenstandsbezug ausschließt, veranschaulicht die Fotografie neue Dimensionen. Sie gibt nicht nur die Erscheinungswelt wieder, sondern macht die für menschliche Augen gewöhnlich nicht begreifbare Beweglichkeit sichtbar. Ein wichtiger Fortschritt in der Geschichte der Fotografie ist die Erfindung der elektronischen Blitzanlage durch den amerikanischen Elektroingenieur Harold Edgerton in den 1930er Jahren.¹⁰³ Der Stroboskopblitz, also der ‚speed-light‘, ermöglicht eine sehr kurze Leuchtdauer, damit der Augenblick der schnellen Bewegungsvorgänge fotografisch festgehalten werden können. Das allererste Foto, das Edgerton mit dem Stroboskop aufnimmt, ist *Water from a Faucet* (Abb.I-18). Die bis dahin unerreichbare Wiedergabe des rasch fließenden Wassers, das mit dem Auge schwer wahrzunehmen ist, wird zum ersten Mal ganz deutlich und detailliert auf dem Fotopapier festgehalten. Edgertons Erfindung macht ihn nicht nur zum berühmten Wissenschaftler, sondern auch zum Künstler, auch wenn er sich selbst eher als Ingenieur betrachtete. Seine Fotoaufnahmen werden seit 1937 im Museum of Modern Art in New York ausgestellt. In den fünfziger Jahren entwarf Edgerton die Blitz- und Kameraausrüstungen, die im tiefen Bereich des Meeres arbeiten können. Die Unterwasserkamera gewährt den Menschen einen Einblick in die geheimnisvolle Unterwasserwelt. Viele gesunkene Schiffswracks werden dadurch entdeckt, z.B. die ‚Mary Rose‘, das englische Kriegsschiff aus dem sechzehnten Jahrhundert, und auch die bekannte ‚Titanic‘.

¹⁰² Weingart 2000, S.35.

¹⁰³ Vgl. Miers 1988.

Die Überlieferung der Gleichsetzung des Wassers mit den weiblichen Gestalten wird zur Vorliebe der Surrealisten¹⁰⁴, die auf Grundlage der Psychoanalyse die unermessliche Tiefe des Meeres, die Formlosigkeit und Formbarkeit des Wassers als Metapher des Unterbewussten nutzen. In Max Ernsts Collagezyklus *Une semaine de bonté* (Abb.I-19) dreht sich das Geschehen um das Wasser und um Frauen, die aus ihm hervorgehen, tief einschlafend in ihm versinken und zugleich in ihm Befriedigung suchen. Das Eintauchen in das Unterbewusstsein gleicht dem Eintauchen in die Tiefe des Wassers, dem Zurückkehren zum Ursprung.

Sei das Wasser der allgemeinen Symbolik folgend dem weiblichen Bereich zuzuordnen, so wird in Werken Marcel Duchamps das fließende Wasser als Sinnbild der ‚Befruchter‘ und ‚Beweger‘ in Beziehung zu dem männlichen Element gesetzt, etwa in seinem *Großen Glas* (1915-1923) oder in dem als ‚Fountain‘ betitelten Urinoir *R. Mutt* (1917)¹⁰⁵. Demgegenüber inszeniert Yves Klein in seinen Anthropometrien¹⁰⁶ noch das Mit- und Ineinander von Frau und Wasser auf provokante Weise, indem er nackte, mit blauer Wasserfarbe versehene Frauenkörper als Pinsel verwendet und sie sich auf einer Leinwand wälzen lässt.¹⁰⁷ So entstehen Abdrücke aus anthropomorphen Farbkörpern, die sich als „auftauchende und wieder wegtauchende Wassergeschöpfe [...] in das Element verwandelten, das sie hervorbrachte“¹⁰⁸.

In der Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts setzen sich viele Künstler und Künstlerinnen mit menschlichen Körpern auseinander, um die Themen der Geschlechtsidentität, Angst, Gewalt, Leiden, Störung und Zerstörung des Körpers zu behandeln. Der Körper wird zum Objekt der Kunst und Ort der Inszenierung. Als Körperflüssigkeit hat nicht nur das Wasser, sondern auch Blut und Urin unterschiedliche Ausprägung erfahren. Während Bruce Nauman in seiner großformatigen Farbfotografie *Selbstporträt als Brunnen* (Abb.I-20) seinen eigenen Körper als Brunnenanlage und seinen Mund als Wasserspeier darstellt, greifen Sally Mann und Kirsten Justesen das traditionelle Thema der Zusammensetzung von Frauenkörpern und Wasser mit voller Ironie wieder auf. In Sally Manns Fotografie *Die drei Grazien*¹⁰⁹ stehen drei nackte junge Frauen Hand in Hand hoch auf einem Felsen vor dem grenzlosen Meer und setzen sich beim gleichzeitigen Urinieren in männlicher Position souverän über das Tabu öffentlichen Wasserlassens hinweg.¹¹⁰ Die Meerjungfrau, die in Bildern von Arnold Böcklin

¹⁰⁴ Vgl. Drechsler 1995.

¹⁰⁵ Vgl. W. Drechsler, 1995; K. Röder, Vom Wasserfall, der nicht gemalt wurde: Das Element Wasser in Werken von Marcel Duchamp, 2000.

¹⁰⁶ Yves Klein, *Anthropometrie* (ANT 130), März 1960, Pigment in Kunstharz auf Papier auf Leinwand, 194x127cm, Museum Ludwig, Köln. Bildverweis: Stich 1994, S.182.

¹⁰⁷ Vgl. Stich 1994.

¹⁰⁸ Hofmann 1995b, S.21.

¹⁰⁹ Sally Mann, *Die drei Grazien*, 1994, Fotografie, Barytabzug, 50x61cm. Bildverweis: Wally 2002a, S.187.

¹¹⁰ Wally 2002b, S.19.

oder Max Klinger immer verführerisch aussieht, verwandelt sich in Kirsten Justesens Fotografie *Meerjungfrau* (**Abb.I-21**) in eine Putzfrau, die mit einem Staubsauger hin und her wedelnd das Schmutzwasser reinigt. Mit der Gefährdung globaler Gewässer verliert das Urelement seine Anziehungskraft und lebensspendende Eigenschaft.

Das in der Kunstgeschichte immer wieder präsentierte Sintflut-Motiv kommt selbstverständlich auch in der Kunst des 20. Jahrhunderts vor. Ein Beispiel dafür ist der achteilige Sintflut-Zyklus des 1931 in Venezuela geborenen Künstlers Jacobo Borges¹¹¹: Noah baut im Auftrag Gottes die Arche, die das Leben ihrer Bewohner und Tiere aus der Sintflut rettet. Nach der Flutkatastrophe steigen die Überlebenden aus der Arche in eine leere Landschaft, in der alles Leben durch die Flut erloschen ist. Das Dankopfer Noahs zu Ehren Gottes wird zum Symbol eines neuen Beginns auf einer neuen Welt. Borges wählt den um 1582 entstandenen Sintflut-Zyklus von Kaspar Memberger¹¹² als Referenzwerk für seine Installationen und setzt das Thema mit neuen Mitteln um. Statt realen Wassers verwendet Borges drapierte Stoffe, die auf die Wände und unter die Decke gehängt werden, um die moderne Sintflut darzustellen (**Abb.I-22**). Die unzähligen Puppenköpfe auf dem schlammigen Boden verweisen auf die zahlreichen Toten der Naturkatastrophe (**Abb.I-23**). Bereits Mitte der 1980er Jahre beginnt Borges mit einer Bilderserie, die sich auf das Thema Wasser bezieht. Sie haben Titel wie *Wasserspiegel*, *Schwimmer in der Landschaft* (1986) und *Wasser-Reflexionen* (1986). Borges Neigung zum Wasser liegt eine persönliche Erfahrung zugrunde. Er erzählt, dass er einmal beim Schwimmen fast ertrunken wäre. Seitdem ist das Wasser sein Element. Ausgehend von der romantischen Naturbetrachtung, in deren Vorstellung Gott überall in der Natur präsent ist, sucht Borges entsprechende bildnerische Mittel, um die Beseelung der Natur sichtbar zu machen.¹¹³ Andererseits beschäftigt er sich intensiv mit der Beobachtung der Umwelt und Natur, die durch gedankenloses Handeln und Industrialisierung stark verändert werden. Er greift das Thema der Sintflut auf, um im Kontext sein unmittelbares Lebensumfeld zu interpretieren. War die Sintflut in Kaspar Membergers Werk eine Darstellung göttlicher Strafe bei menschlichen Sünden, gilt sie bei Borges als Warnung vor der Naturbedrohung durch die unachtsame Ausbeutung durch die Zivilisation. Ein vergleichbarer Gedanke lässt sich bei anderen Künstlern spüren, etwa in Werner Heldts Zeichnung *Berlin am Meer* (1947), Ingrid Webendoerfers Aquarell *Überschwemmung* (**Abb.I-24**) oder Tsunchisa Kimuras Werk *Wasserkatastrophe in*

¹¹¹ Vgl. Wally 1996a.

¹¹² Kaspar Memberger, Bau der Arche, Einzug der Tiere, Sintflut, Auszug aus der Arche, Dankopfer Noahs, 1582, Residenzgalerie, Salzburg.

¹¹³ Wally 1996b, S.87.

New York. Sie zeigen Städte, die entweder durch den Krieg zerbombt oder durch nachlässige Zivilisationsentwicklung verfremdet wurden. Das Wasser als Heilmittel der Zivilisation spült schließlich alle Zerstörung und Verfremdung weg und bringt der Stadt Erneuerung. Dadurch möchten die Künstler den Urmythos Wasser wieder ins Bewusstsein rufen, wie Heldt 1947 sagte, „zu den Müttern zu gehen, darf sich der Künstler nicht fürchten“¹¹⁴.

„Zurück zum Ursprung“ ist für Jürgen Claus zurück zur Welt unter Wasser, wo er von einem *Planet Meer* träumt.¹¹⁵ Die alten Überlieferungen der mystischen und historischen Seefahrten berichten von den gefährlichen Abenteuern, in denen sich die Seefahrer mit der Naturgewalt auseinandersetzen, um ans Ziel zu gelangen. Anstelle der Schifffahrt haben moderne Mythen Eisberge (Titanic), Kriege und unterseeische Welten zum Thema. In den 1960er Jahren bemühen sich viele Staaten aufgrund der Rohstoffkrise und ständigen Bevölkerungswachstums um die Erforschung des Weltraums und des Meeres, um einen neuen Lebensraum im All oder auf bzw. unter Wasser zu entdecken. Dieses utopische Vorhaben interessiert nicht nur die Naturwissenschaftler, sondern auch die Künstler. So plante Heinz Mack 1968 eine schwimmende Vorstadt für Tokio, entwarf die englische Architektengruppe Archigram 1964 eine *Underwater-City*. Auch wenn die meisten Projekte nicht verwirklicht werden konnten, lässt sich der Traum, unter Wasser zu leben, als Sehnsucht nach der Rückkehr zum Urelement verstehen, zum Urzustand, in dem der Embryo im Fruchtwasser schwimmt.

Wurde in vergangenen Jahrhunderten reales Wasser direkt mit Kunst verbunden, etwa bei Brunnen und Wasserspielen in der Gartenkunst, bleibt der Verwendungszweck im 20. Jahrhundert weiterhin erhalten, z.B. in der Architektur von Swimmingpools. Dabei werden die Bauwerke in ihrer Erscheinung und Wirkung durch die Nutzung bzw. Veränderung vorhandener natürlicher Gegebenheiten bestimmt. Während das Wasser in den Wasserspielen der älteren Gartenkunst noch als Element an seinem natürlichen Ort durch die Kunst gestaltet wurde, um das Sinnliche mittels mythologischer Sinnstiftung ästhetisch zu überhöhen, ist dieser Gegensatz zwischen Natur und Kultur heute verwischt. Die Natur ist kulturell vermittelbar – „Das Wasser kommt aus der Leitung“.¹¹⁶ Aus der zivilisierten Welt heraus wird das Wasser in seiner Materialeigenschaft ästhetisch neu inszeniert. Um 1970 ist in der Kunst, dem Ausdruck Wulf Herzogenraths zufolge, eine „extreme Materialisierung elementarer Vorgänge“¹¹⁷ zu spü-

¹¹⁴ Heldt, in: Hofmann 1995a, S.178.

¹¹⁵ Vgl. Claus 1972.

¹¹⁶ Dickel 2000, S.256.

¹¹⁷ Herzogenrath 1993a, S.54.

ren, die Günther Metken als „Wiederkehr des Natürlichen in der Spätmoderne“¹¹⁸ sieht. Der künstlerische Ansatz lässt die Elemente ganz unmittelbar in ihrer einfachen materiellen Form sichtbar werden. Dies kommt in den Kunstwerken der Land Art und der italienischen *Arte povera* vor, z.B. eines Jannis Kounellis, der das Feuer als Hauptmotiv seiner Kunst behandelt. Robert Smithson, amerikanischer Künstler der Land Art, baute 1970 seine bekannte Arbeit *Spiral Jetty* (Abb.I-25) im Großen Salzsee in Utah. Damit wurde die von Menschen unberührte Natur verändert, und es verwischten sich die Grenzen von Natur und Kultur¹¹⁹. Als mit Leonardo da Vincis ‚Wasserader‘ verwandte Vorstellung sieht Smithson die roten Algen, die im Herzen des Sees schwammen und in rubinroten Strömungen pumpeten, als Venen und Arterien, die verborgene Ablagerungen aufsaugen.¹²⁰ Nach der Aussage des Künstlers könnten wir, den Spiralschritten folgend, zu unseren Anfängen zurückkehren, einem vorsintflutlichen Ozean:

„Chemically speaking, our Blood is analogous in composition to the primordial seas. Following the spiral steps we return to our origins, back to some pulpy protoplasm, a floating eye adrift in an antediluvian ocean.“¹²¹

Das reale Wasser als Gegenstand künstlerischer Schöpfung zu verwenden und bezüglich seiner Eigenschaften zu befragen, hat in vergangenen Jahrzehnten eine erhebliche Bedeutung gewonnen. Eine der wichtigsten Künstlerpersönlichkeiten auf diesem Gebiet ist Klaus Rinke, dessen Arbeiten Wasser in seiner ästhetischen, aber öfter auch in seiner ökologischen Bedeutung veranschaulichen. Rinke betrachtet das Wasser als skulptierbares Material, so wie das Eisen oder der Stein für die Bildhauerei.¹²² Wie bei einer traditionellen Skulptur schafft er mit verschiedenen Wasserständen unterschiedliche Proportionen. Alle Hilfsmittel wie Wassereimer, Wasserschläuche oder Spülstein gewinnen für ihn eine skulpturale Dimension. Für den Katalog seiner ersten Einzelausstellung *Operation Poseidon / Ein Museum wird umfunktioniert* (1970) verfasst Rinke eine autobiographische Erläuterung, die wie eine Ankündigung zum ‚Wasser-Künstler‘ formuliert ist: Er ist 1939 in Wattenscheid, also Wasserscheide, geboren und in Watermannsweg bei seinen Eltern aufgewachsen. Außer dieser biographischen Erklärung befindet sich im Katalog ein Selbstporträt, in dem Rinke sich an einem felsigen Ufer zeigt. Er kippt ein metallenes Fass zwischen die Beinen, so dass ein kräftiger Strahl sich in das Schäumen der Wellen ergießt. Das Foto ist betitelt mit **A. Rinke + A. Hahn =Klaus Rin-**

¹¹⁸ Metken 1993, S.98. Vgl. Wagner 2001.

¹¹⁹ Matzner 2004, S.105.

¹²⁰ Smithson, *The Spiral Jetty*, in: Smithson 1979, S.113.

¹²¹ Smithson, *The Spiral Jetty*, in: Smithson 1979, S.113.

¹²² Vgl. Schmidt 1992b.

*ke*¹²³. Hans-Werner Schmidt, Kurator der Ausstellungen Rinkes, versteht die Darstellung des Zeugungsakts „als das Aufgehen eines linear ausgerichteten Wasserstrahls in den immerfort sich bewegenden Wellen, die Formen bilden und diese wieder auslösen“¹²⁴ Neben seinem Selbstporträt folgen weitere biographischen Verweise: ein Familienfoto und eine Abbildung der Poseidon-Figur. Durch die Nebeneinanderstellung der Poseidon-Abbildung, des Familienfotos und des Selbstporträts legt Rinke die Wurzeln seiner Biografie frei und beschreibt die künstlerische Arbeit als Ausdruck seiner Herkunft.¹²⁵ Hans-Werner Schmidt zufolge vermittelt die Elemente-Lehre einen Bedeutungshintergrund für die sich herausbildende Orientierung des künstlerischen Werkes an der Vielgestaltigkeit des Wassers: „Es sind auf den Mythos bezogene Vorstellungen, in denen die Naturkräfte noch nicht zu ihrer Personifikation im Sinne einer frühen Form von Rationalisierung gefunden haben. So scheint Poseidon im Œuvre nicht als Symbolfigur des Wassers, sondern als ein den jugendlichen Rinke charakterisierender Beiname. Das Element behält in Rinkes Arbeiten seine Naturgewalt. Bei einer Sichtweise, die über kulturhistorische Differenzierungen hinwegsieht, wird auch die ausgewiesene Korrespondenz von Form im eigenen Werk und einer über lange Zeiträume lebendigen und damit ahistorisch erscheinenden Zeichensprache der Aborigines erklärlich, deren Leben noch auf eine mythische Natur- und Weltvorstellung ausgerichtet ist.“¹²⁶

Auch Hans Haacke beschäftigt sich seit Anfang der sechziger Jahre mit den Eigenschaften und verschiedenen Aggregatzuständen des Wassers. Er entwickelt die sogenannten ‚Wasserboxen‘, also mit Wasser gefüllte Plexiglasquader (**Abb.I-26**). Haacke bindet die Wasserboxen als Konstruktionselemente in mehrere Arbeiten ein und demonstriert damit einerseits die Verschmutzung des Gewässers, andererseits den ewigen Kreislauf des Wassers. Die von der Sonne erwärmte Flüssigkeit der Wasserboxen verwandelt sich in Dampf, kondensiert zu feinen Tropfen, die wieder in die Wasserboxen zurückfallen. Die Wandlung von Verdampfen, Kondensieren und Frieren wird in den Wasserboxen als solche sichtbar. Diese Prozesse sind naturwissenschaftlich längst erkannt, haben jedoch in Haackes Werken eine ästhetische und metaphorische Bedeutung.

„Die Verhältnisse sind einem lebendigen Organismus vergleichbar, der flexibel auf seine Umwelt reagiert. Die Konstellation der Tropfen ist nicht genau voraussagbar. In statistischen Grenzen verändert sie sich frei.“¹²⁷

¹²³ Klaus Rinke, *A. Rinke + A. Hahn = Klaus Rinke*, Mallorca 1970, Fotografie. Bildverweis: Schmidt 1992a, S.10.

¹²⁴ Hans-Werner Schmidt, in: Schmidt 1992a, S.14.

¹²⁵ Klaus Rinke erzählt, dass er wegen seines Aussehens bei seinen Griechenlandaufenthalten von den griechischen Fischer ‚Poseidon‘ genannt wird. Siehe Schmidt 1992b.

¹²⁶ Hans-Werner Schmidt, in: Schmidt 1992a, S.36.

¹²⁷ Haacke, Text von 1965, in: Haacke 1972, S.25.

Die Verwendung des Wassers als Material und Bedeutungsträger spielt gleichfalls eine wesentliche Rolle in der Kunst von Joseph Beuys. Er arbeitet direkt mit dem Element Wasser, um die Gefährdung unseres Trinkwassers aufzuzeigen, so in *Rhein Water Polluted* (1981). In seinem Werk *Plastisch/Thermisches Urmeter* (Abb.I-27a-b), das 1984 in der Ausstellung *Skulptur im 20. Jahrhundert* im Merian Park bei Basel aufgeführt wurde, stellte er den ätherischen Zustand des Wassers, den Dampf, dar: In einem tonnengewölbten Kellerraum stieg der Wasserdampf aus einem Eisenrohr auf, das mit einem Schraubverschluss an einen quadratischen Wassertank aus Kupferplatten angeschlossen war. Der Tank mit dem Wasser, das von einem schlichten Gaskocher dauernd am Siedepunkt gehalten wurde, blieb für die meisten Zuschauer unsichtbar.¹²⁸ Beuys rief vor dem Dampfrohr aus: „Es ist Heraklit, es ist absolut Heraklit!“ Heraklit, der vorsokratische griechische Philosoph, erkannte, dass alles sich unaufhaltsam verwandelte, und dass nichts von Dauer war. ‚Panta rhei‘, alles fließt, nichts ist beständig. Denn der Dampf wird sich als Regen niederschlagen, der erneut in der Luft verdunstet. Mit der ständigen Verdunstung des Wassers verweist Beuys auf die Flüchtigkeit des Lebens. Am 20. Oktober 1973 inszenierte Beuys eine symbolische Flussüberquerung (Abb.I-28). Er stieg in einen Einbaum ein, den sein Meisterschüler Anatol angefertigt hatte, und durchquerte den Rhein vom Oberkasseler Ufer, seinem Wohnort, zum gegenüberliegenden Ufer, wo die Düsseldorfer Kunstakademie liegt. Er deutete dies als einen symbolischen Akt, der ihn zu seinen Studenten zurückführen und den Streit mit dem Minister, der 1968 seine Entlassung aus der Düsseldorfer Kunstakademie bewirkte, beenden sollte. Die Überquerung des Wassers bedeutet einen Übergang zu einem neuen Beginn.

Das Wasser als unmittelbarer Materialeinsatz kommt ebenfalls in Werken von Olafur Eliasson vor, der oft mit verblüffend einfachen Installationen große Verwirrung beim Zuschauer hervorruft. Er lässt 1998 in der widersinnig anmutenden Installation *Reversed Waterfall* (Abb.I-29) einen Wasserfall statt nach unten fallen nach oben schießen, oder die Wassertropfen vom Flüssigen in das Feste übergehen, so dass ein *Ice Pavilion* (Abb.I-30) im Museum entsteht. Seit 1998 fängt er an, grüne Flüssigkeit (*Green River*) in zentral gelegene Flussläufe verschiedener Städte fließen zu lassen, so dass sich das Wasser für einen Moment giftgrün färbt. Die Betrachter, denen die Aktion nicht angekündigt wurde, mutmaßen eine ökologische Katastrophe und sind dadurch verwirrt.

¹²⁸ Das *Urmeter* von Beuys gehört seit 1991 zum Eigentum der Hamburger Kunsthalle. Der Wassertank wird in einer Vitrine bewahrt, während der Wasserdampf von damals nur noch im Video zu sehen ist. Vgl. Sello 1992, S.14f.

Während die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Wasser in der Konzeptkunst, Land-Art und Arte povera insbesondere die Materialeigenschaften, Naturvorgänge und banalen Alltagserfahrungen in den Fokus rückt, wird in der Videokunst eine reine ‚entmaterialisierte‘ bzw. ‚immaterielle‘ Kunstschöpfung thematisiert. Diese Änderung bezeichnet Wulf Herzogenrath als einen „Wandel vom Materiellen zum Immateriellen“¹²⁹. Das Videobild wird vorwiegend aufgrund seiner Lichterscheinung als immateriell bezeichnet (vgl. Einleitung, Anm.29). Video ist „non-physical medium“¹³⁰, ein „immaterial image – with pure light and empty space“¹³¹. Das elektronisch erzeugte Wasserbild bildet einerseits realistisch das Material nach, zeigt sich andererseits wie eine an nichts aus der Realität anknüpfende Geisterscheinung. Darüber hinaus vollzieht sich in manchen Videoskulpturen ‚ein eigentümlicher Paradigmenwechsel der neuen Materialisierung‘ von immateriellen Videobildern.¹³² Als Beispiel gilt Nam June Paiks *Versailles Fountain* (1992)¹³³. Paik gestaltet eine Wasserfall-Skulptur aus zahlreichen Fernsehapparaten, deren Monitore die real fließenden Wassermassen wiedergeben. Die Wasserbilder werden von blauen kurvigen Neonröhren, die bewegte Wasserlinien andeuten, umfasst. In Paiks *Versailles Fountain* wird das Fernsehgerät als plastische Gestaltungsmaterie verwendet, die in Verbindung mit dem immateriellen Videobild auf dem Bildschirm „eine eigentümliche neue Schein-Materialität“ bildet: „es ist die Als-ob-Welt der Medien, die sich eben nur scheinbar hier materialisiert als ‚Fountain‘, in dem eben doch kein Wasser, sondern ‚nur‘ blaue Neon-Linien herunterplätschern [...]“¹³⁴

Den Kontrast zwischen wirklichem Wasser und dessen virtueller Erscheinung, zwischen Materiellem und Immateriellem, inszeniert die in New York lebende japanische Künstlerin Shigeko Kubota in ihrer Videoinstallation *The River* (1979-81)¹³⁵: Drei Monitore hängen mit Stahldrähten von der Decke eines Raumes herab. Unter ihnen liegt auf dem Boden eine Metallwanne, die mit ständig bewegendem Wasser gefüllt wird. Die Wasseroberfläche spiegelt die Aufnahmen der daraufhängenden Bildschirme wider, die die im Fluss schwimmende Künstlerin zeigen. Kubota thematisiert in dieser Installation nicht nur die unterschiedlichen materiellen Eigenschaften von Video und Wasser, sondern auch ihre Ähnlichkeiten:

¹²⁹ Herzogenrath 1993a.

¹³⁰ Levine 1978, S.87.

¹³¹ Levin 1978, S.66.

¹³² Herzogenrath 1993a, S.57.

¹³³ Nam June Paik, *Versailles Fountain*, 1992, Videoskulptur, Privatsammlung, Luzern. Bildverweis: Felix/Herzogenrath 1993, S.56.

¹³⁴ Herzogenrath 1993b, S.80.

¹³⁵ Shigeko Kubota, *The River*, 1979-81, Videoinstallation, zwei 12,7cm-Farbfernsehgeräte und ein 30cm-Farbmonitor, rostfreies Metall, plastischer Spiegel und Wasser, Wasserpumpe (entworfen von Werner Block), Wasserbehälter (gebaut von Erwin Retzlaff, unterstützt von Al Robbins und Volker Diehl). Bildverweis: Felix 1981, S.41.

„The role of water in nature is comparable to the function of video in our life. A river is replicated in video in this physical/temporal properties and in its information carrying and reflexive, ‚mirror‘ qualities.“¹³⁶

In den vorindustriellen Zeiten galten Flüsse als Bindeglied zwischen weit voneinander entfernten Gemeinden und verbreiteten Informationen. Heute übernehmen die elektronischen Medien diese Funktion und beschleunigen die Botschaften. Darüber hinaus hat das Videobild eine Affinität zur Wasserspiegelung:

„The swimming body floats lightly upon the water, spins and dives with ease. Once cast into video’s reality, infinite [!] variation becomes possible, not only weightlessness, but, total freedom to dissolve, reconstruct, mutate all forms, shape, color, location, speed, scale ... liquid reality.“¹³⁷

Unter dem Einfluss des Buddhismus ist das Wasser für Kubota eine Metapher der Zeit, des menschlichen Lebens:

„Water always calm me down, reminding me of living and survival of the human being in life.“¹³⁸

In ihrer Videoinstallation *Riverrun – Video Water Poem* (1972)¹³⁹ stellt Kubota auf 30 Monitoren die schwarzweißen Wasseraufnahmen von fünf Flüssen und Kanälen vor: der Seine, des Rheins, der Hudson, die Kanäle von Venice und Amsterdam, die sie 1972 bereiste. Sie sieht dieses Werk als Dokumentation ihres eigenen Lebens, als Autobiografie der fließenden Zeit. Und das Video ist ein geeignetes Medium, die Bewegung des Wassers in seiner Kraft zu zeigen und die Verläufe in ihrer zeitlichen Dimension darzustellen.

Wasser als Metapher der vergänglichen Zeit thematisiert Kelley Bush im Videoband *Skin Suit in the East River: Trilogy* (2000) (**Abb.I-31**), in dem eine an den menschlichen Körper erinnernde Hauthülle ziellos im Wasser treibt, vergleichbar einer unbeständigen Lebensreise. Für die amerikanische Künstlerin Amy Jenkins ist das Wasser Symbol des Lebens schlechthin. Ihre Videoinstallation *Shelter for Daydreaming* (2000) (**Abb.I-32**) zeigt die Reise eines kleinen Wohnhauses durch instabile und gefährvolle Wassermassen, die auf eine „netherworld of in-betweeness“¹⁴⁰ („Unterwelt des Dazwischenseins“) hinweist. Die Inszenierung erinnert an die Arche Noahs, in der während der Sintflut Menschen und Tiere Zuflucht fanden. Wasser hat für Jenkins nicht nur lebenszerstörende, sondern auch lebensspendende Bedeutungen. In ihrer Videoskulptur *Ebbe* (1996) (**Abb.I-33**) projiziert sie in einer weißen, ca. 50cm langen Badewanne die Bilder einer jungen Frau im rotfarbigen Wasser und drückt somit das weibliche Prinzip aus. Als Pendant dieses Werkes gilt die Videoinstallation *Flow* (2005) (**Abb.I-34**),

¹³⁶ Kubota, in: Felix 1981, S.53.

¹³⁷ Kubota, Felix 1981, S.53.

¹³⁸ Kubota, Jacob 1991, S.21.

¹³⁹ Shigeiko Kubota, *Riverrun – Video, Water, Poem*, 1972, Videoinstallation, 30 Monitore, s/w Videoband, nicht mehr vorhanden. Bildverweis: Felix 1981, S.22-23.

¹⁴⁰ Jenkins, in: Wally 2002a, S.172.

die eine ähnliche Konstruktion hat: In einer kleinen Badewanne wird das Bild des Wassers projiziert, in dem die schwangere Künstlerin badet. Die Spielzeit der Projektion von ca. neun Minuten dreißig Sekunden weist auf die Dauer der Schwangerschaft hin. In der Anknüpfung von Wasser und schwangerer Frau stellt Jenkins eine Allegorie für den Akt der Schöpfung, den Ursprung des Menschen dar.

Wasser als Ursubstanz des Lebens thematisiert auch die in Deutschland aufgewachsene Künstlerin Carmen Kordas in ihrer Videoinstallation **Das Bad** (Abb.I-35). Wie Amy Jenkins projiziert Kordas das Video, das einen unter Wasser schwimmenden Menschen zeigt, in eine Badewanne. Die Bilder der Schwimmenden verschmelzen nach und nach mit jenen einer Wasserfauna, so dass Schwimmhäute zwischen den menschlichen Zehen erscheinen. Zusätzlich arrangiert Kordas eine Fisch/Mensch-Metamorphose in dem Ausstellungsraum. Die Künstlerin thematisiert in diesem Werk einen Prozess einer reversiblen Verwandlung von Menschen in Meereswesen und erinnert daran, dass alle Menschen aus dem Wasser stammen.

Seit jeher ist Wasser eine Metapher der Fruchtbarkeit und deutet somit auf das Sinnbild des Weiblichen hin. So greifen die Künstlerinnen Joan Jonas und Pipilotti Rist mit ihren Videoarbeiten den Mythos der Meerjungfrau auf. Durch die Geschichte einer von den Folgen des Krieges in der Wahnsinn gebrachten Frau wurde Jonas dazu inspiriert, eine Wassernixe mit der Metapher des Brunnens im Zusammenhang zu bringen. In der Videoinstallation **Woman in the Well** (1996/2000) wurde somit eine Wassernixe zum zentralen Motiv. In der ersten Version von **Woman in the Well** aus dem Jahr 1996¹⁴¹ befindet sich ein großer Monitor in einem Brunnen inmitten eines Patio. An den Wänden des Brunnens sind Spiegel angebracht, so dass die Videoszene einer unter Wasser schwimmenden Frau auf dem Monitor vervielfacht wird. Im Brunnen erklingen Harfenmusik und Trompetentöne. Neben dem Brunnen legt Jonas ein Buch über die Geschichte der Frau, so als würde der Betrachter die Erzählung lesen und wäre sich dabei der Anwesenheit der Frau unter Wasser bewusst. In der zweiten, im Jahr 2000 entstandenen Fassung von **Woman in the Well**¹⁴² besteht der Brunnen aus einer großen Metalltonne, die aufrecht in einem Raum steht. Im Brunnen verbirgt sich ein Monitor mit dem Bild einer Frau unter Wasser, das von unterschiedlichen Spiegelstücken auf der Innenseite des Brunnens wiederholt und zerlegt wird. Nur wenn man sich über den Brunnen beugt, sind die Bilder sichtbar. Dabei sind die gurgelnden Geräusche ständig zu hören. Mit **Woman in the Well** bezieht sich Jonas auf die Ineinssetzung von Frau und Natur. Jedoch scheint die Frau im

¹⁴¹ Joan Jonas, **Woman in the Well**, 1996, Videoinstallation, Los Angeles. Bildverweis: Schmidt 2001, S.207.

¹⁴² Joan Jonas, **Woman in the Well**, 2000, Videoinstallation, Galerie Reinhard Hauff, Stuttgart. Bildverweis: Schmidt 2001, S.208.

metallenen Zylinder in gewisser Weise gefangen zu sein, wie „a kind of mermaid, in an industrial trap“¹⁴³ („eine Art Meerjungfrau in einer industriellen Falle“). Die gespiegelte weibliche Figur ist ein immer wiederkehrendes Motiv in Jonas’ Inszenierung erotischer Frauenbilder. Mit dem Zusammenspiel von Spiegel und Gespiegelten stellt Jonas den traditionellen Status der ‚Frau als Bild‘ in Frage, um ihre eigenen Parameter für eine künstlerische Selbstreflexion zu definieren.¹⁴⁴

Der weibliche Körper unter Wasser ist auch das Hauptmotiv in der Videoinstallation *Sip my Ocean*¹⁴⁵ (1996) (Abb.I-36a-b) der Schweizer Künstlerin Pipilotti Rist. In einer gespiegelten und wandfüllenden Übereckprojektion erscheint die Künstlerin als eine im Bikini bekleidete Wassernymphe, die sich im seichten Wasser tummelt. Durch die Perspektive der Unterwasserkamera spiegelt sich der Körper in der Oberfläche des Wassers. Die Aufnahmen der Schwimmenden wechseln mit Himmelssequenzen, Darstellungen des Augenmotivs sowie Bildern der langsam auf den Meeresboden absinkenden Gegenstände, wie Tassen, Milchkrüge, einem Spielzeugwohnwagen oder einer Schallplatte ab. Die Unterwasserszenen werden von der Stimme der Künstlerin begleitet. Sie singt Chris Isaaks’ Lied *Wicked Game* (1989) und endet dieses mit zunehmend lauterem Schrei des Refrains: ‚I don’t wanna fall in love with you‘. Die anfangs freundliche Atmosphäre der Unterwasserwelt wird dadurch gestört. Für Pipilotti Rist ist das elektronische Bild wie „Wasserstrudel“¹⁴⁶, von dem ein Blick nach innen ausgeht. Es spiegelt einerseits Empfindungen der Rezipienten wider und gilt andererseits, wie die Künstlerin selbst sagt, als ihr inneres Bild¹⁴⁷. Auch der Gesang wird als unmittelbarer Ausdruck der Emotionalität der Wassernymphe interpretiert. Er bildet zusammen mit der visuellen Darstellung eine untrennbare Einheit, in der sich die verführerischen und bedrohlichen Komponenten vereinen. Dieser Dualismus hat mit dem doppelsinnigen Charakter des Wassers zu tun, wie Hartmut Böhme in der Analyse des Wassers bei Goethe ausführt: „Im Wasser offenbart sich der Eros zwiegesichtig – lebenssteigernd, frei, jauchzend, doch auch abgründig, gefährlich, tödlich.“¹⁴⁸ Pipilottis Meerjungfrau ist nicht mehr ein reines Objekt der männlichen Begierde, sondern „eine moderne, ‚feministische‘ Nixe“ bzw. eine „rebellische Nymphe“, die

¹⁴³ Jonas, in: Jonas 2001.

¹⁴⁴ Vgl. Jahn 2001, S.48-57.

¹⁴⁵ Vgl. Molon 1996; Spector 1998; Fayet, N. 2001, S.55; Ravenal 2002.

¹⁴⁶ Rist 1997

¹⁴⁷ Vgl. Rist/Doswald 1994.

¹⁴⁸ Böhme 1988c, S.209.

in Eigenständigkeit und Unabhängigkeit lebt.¹⁴⁹ „Der Betrachter wird gezwungen, die Nixe als sprechendes Subjekt wahrzunehmen: ‚I don’t want to fall in love with you’, schreit sie laut.“¹⁵⁰

Auch in der Videokunst wurde Wasser in einen Bezug zum menschlichen Körper gesetzt. So behandelt der deutsche Künstler Thorsten Streichard das Wasser als Quelle der Körperflüssigkeit in seinem Videoband *Brunnen*¹⁵¹ (1999) (**Abb.I-37**). Ein im Badewasser liegender Mann, dessen Kopf unsichtbar ist, inszeniert einen Urin-Brunnen aus seinem Genitale, aus dem das Wasser durch das Loop-Verfahren – die Endlosschleife im Video – ständig herausspringt.

Das britische Künstlerpaar Smith/Stewart (Stephanie Smith und Edward Stewart) stellt ebenfalls in ihrem Videoband *Mouth to Mouth* (1995)¹⁵² die Beziehung zwischen Wasser und Menschenkörper auf existenzielle Weise dar. Das schwarzweiße Videoband ist eine Dokumentation der Performance des Künstlerpaars: Edward Stewart, mit Hemd und Hose bekleidet, verharrt lange Zeit unter Wasser in einer Badewanne und wird von Stephanie Smith in Form eines Kusses mit lebenserhaltender Luft versorgt. Jedesmal wenn der Untergetauchte den zur Verfügung stehenden Sauerstoff verbraucht und ausgeatmet hat - wie die aus dem Badewasser aufsteigenden Luftblasen zeigen und am gluckernenden Ton auch zu hören ist -, beugt seine Partnerin sich zu ihm hinab, durchstößt mit ihrem Gesicht die Wasseroberfläche und beatmet ihn. Hier wird nicht nur die lebensfeindliche Eigenschaft des Wassers für Menschen demonstriert, sondern auch die Beziehung zwischen Mann und Frau. Der lebensbedrohliche Aspekt des Wassers in *Mouth to Mouth* erinnert an Chris Burdens Performance *Velvet Wasser* (1974). Seiner Ansicht nach ist es möglich, den im Wasser enthaltenen Sauerstoff einzuatmen. Deswegen versuchte er seinen Kopf so lange in einem mit Wasser gefüllten Spülbecken zu halten und dabei zu atmen, bis er schließlich erschöpft zusammenbricht.¹⁵³

Wie die oben erläuterten Werke von Edvard Munch und Max Ernst zeigen, ist das Wasser, vor allem das Meerwasser, wegen seiner Bodenlosigkeit ein Gleichnis für das tiefe Unbewusste. Dieser Symbolgehalt scheint auch auf Künstler und Künstlerinnen der medialen Zeit eine besondere Anziehungskraft auszuüben. Beispielweise assoziiert George Barber in seinem Vi-

¹⁴⁹ Fayet, N. 2001, S.55. Vgl. Spector 1998.

¹⁵⁰ Fayet, N. 2001, S.55.

¹⁵¹ Vgl. Wally 2002a, S.230-231.

¹⁵² Smith/Stewart, *Mouth to Mouth*, 1995, Videoband 02:30min., s/w, loop, Galerie Bob van Orsouw, Zürich.

Fayet, R. 2001, S.87. Es ist zu bemerken, dass *Mouth to Mouth* nicht als Videoinstallation, wie es Stohler nennt, sondern als Videodokumentation einer Performance dargestellt wird, Bildverweis: Stohler 2001.

¹⁵³ Vgl. Schröder 1996.

deoband *Passing Ship* (1994) (**Abb.I-38**) das Wasser mit dem Traum. Ein im Wasser einer Badewanne liegender Mann träumt von einem traumatischen Flugzeugabsturz ins Meer.

Ein anderes Beispiel ist Dara Friedmans Videoband *Government Cut Freestyle* (1998)¹⁵⁴. Die in Deutschland geborene Künstlerin zeigt in diesem Band junge Leute, die von einer Brücke springen, im Raum fliegen und ins Meerwasser eintauchen. Die in schwacher Zeitlupe abgespielten fliegend-eintauchenden Bewegungen drücken „einen Augenblick der Befreiung“ sowie ein entspanntes Gefühl des Träumens aus.¹⁵⁵ Das Eintauchen ins Wasser, das für Friedman einem „Sprung ins Leere“¹⁵⁶ vergleichbar ist, bezeichnet der Kunsthistoriker Thomas A. P. van Leeuwen in einem Buch über Swimmingpools als Rückkehr zum Amnionwasser: „Once in the water, a state of weightlessness envelops the diver, who becomes swimmer the moment he loses his postnatal anxiety and returns to the womb, where he regains his original state of intense well-being.“¹⁵⁷ Das Eintauchen ins bodenlose Meer symbolisiert nicht nur das Eintauchen ins Unbewusste, sondern auch die Wunschvorstellung der Rückkehr zum eigentlichen Ursprung.

Dieser Aspekt lässt sich auch in *Oedipus Rex: The Drowned Man* (1997)¹⁵⁸ der amerikanischen Künstlerin Katy Schimert beobachten. Ödipus ist eine Gestalt der griechischen Mythologie. Er hatte, ohne es zu wissen, seinen leiblichen Vater, König Laios von Theben, getötet, und später seine leibliche Mutter Iokaste zur Ehefrau genommen. Als das Geheimnis schließlich entdeckt wurde, erhängte sich Iokaste an ihrem Schleier und Ödipus stach sich mit der Nadel aus Iokastes Gewand die Augen aus. Nach diesem Mythos benannte Sigmund Freud den Ödipuskomplex, wonach jedes männliche Kind im Laufe seiner Entwicklung eine ‚ödipale Phase‘ durchläuft, in der es die eigene Mutter begehrt und mit dem Vater rivalisiert.¹⁵⁹ In ihrem Videoband greift Schimert die griechische Tragödie und Freuds Theorie auf und bearbeitet diese Themen durch die Verknüpfung mit dem Motiv Wasser zur symbolischen Darstellung. Ein ertrunkener Mann lässt sich mit ausgestreckten Armen in einem himmlisch blauen, von Sonnenschein durchleuchteten Meer treiben. Er wird von zwei herzförmigen Gegenständen langsam und ruhig zum Meeresboden hinuntergezogen. Von Symbolen des Eros in die Tiefe gezogen, taucht der Ertrunkene ins Unbewusste ein, in dem, Freuds Theorie nach, sich ein sexuelles Begehren gegenüber der eigenen Mutter findet. Andererseits kann *The Drowned*

¹⁵⁴ Dara Friedman, *Government Cut Freestyle*, 1998, Videoband 09:20min., Farbe, loop, DVD, Gavin Brown's enterprise, New York. Bildverweis: Wally 2002a, S.159.

¹⁵⁵ Friedman, in: Wally 2002a, S.158.

¹⁵⁶ Friedman, in: Wally 2002a, S.158.

¹⁵⁷ Leeuwen 1998, S.16. Über die Schwerelosigkeit im Wasser siehe Kap.III.4.2.2.

¹⁵⁸ Katy Schimert, *Oedipus Rex: The Drowned Man*, 1997, Videoband 05:00min., Farbe, VHS NTSC, David Zwirner Gallery, New York. Bildverweis: Wally 2002a, S.221.

¹⁵⁹ Vgl. Freud 1974.

Man als Ödipus' Rückkehr zum Uterus interpretiert werden, die wiederum auf seine Liebesgeschichte bzw. seinen Inzest mit seiner eigenen Mutter verweist.

Wasser gilt in vielen Religionen als Mittel körperlicher und seelischer Reinigung, die zu Erneuerung und Transzendenz führt (vgl. Kap.I.2.2). Das jüdische Ritual der Purifikation ist der behandelte Gegenstand der Videoinstallation *Water Rites* (1999) (**Abb.I-39**) Shari Rothfarbs: Im Boden eines Ausstellungsraums wird ein in der Art eines jüdischen kultischen Frauenbads *Mikwe* gestaltetes Wasserbecken eingelassen, auf dem ein fünfzehnminütiges Video projiziert wird. Das Video ist durch 27 Zitate von befragten *Mikwe*-Praktikerinnen und Gelehrten sowie von Texten aus der Bibel gegliedert. Sie zeichnen die Bedeutung der *Mikwe* in historischer Hinsicht und ihre Rolle im Leben zeitgenössischer Frauen auf. Die Zahl von 27 weist womöglich auf den Menstruationszyklus hin. Diese Zitate werden in Schrift und Sprache dargestellt und mit Bildern unterlegt, die in kulturellem, religiösem und geschlechtlichem Aspekt mit der *Mikwe* zusammenhängen – Sequenzen von antiken und modernen *Mikwe*-Einrichtungen, von dem Fluss Jordan und des Mittelmeeres sowie Badeszenen von Frauen in der *Mikwe*. Zugleich sind der Begleitkommentar des Interviews, die israelische Musik und das Badegeräusch zu hören. Das Eintauchen in *Mikwe* dient den jüdischen Frauen als Reinigung nach einer Krankheit, als körperlich-seelische Heilung und als Markierung wichtiger Phasen ihres Lebens. *Water Rites* ist ein experimental-dokumentarisches Werk über die regenerierenden und lebensspendenden Fähigkeiten des Wassers durch das Badritual in *Mikwe*.

Wasser ist allseitig mit dem menschlichen Leben verbunden. Bill Seaman erforscht in seinem Videoband *The Water Catalogue* (1984) (**Abb.I-40**) die alltäglichen, emotionalen, seelischen, körperlichen und mythischen Assoziationen zum Wasser. Das Videoband ist wie eine Collage aus Wasserbildern zu unterschiedlichen Jahreszeiten und Wassersportarten sowie durch Unterwasserlandschaften gegliedert. Dieses „impressionistische Video-Album“, das zu der vom Künstler selbst komponierten stimmungsvollen elektronischen Musik und teils gesprochenen, teils gesungenen poetischen Texten über die Eigenschaft des Wassers dargestellt wird, ist „a meditation on the power and poetry of water“ („eine Meditation über die Kraft und die Poesie des Wassers“).¹⁶⁰

Die in diesem Kapitel dargestellten Bilder des Wassers von der Antike bis in die Gegenwart bieten eine grobe, aber wesentliche Vorstellung über das unerschöpfliche Thema Wasser in

¹⁶⁰ Seaman, in: Wally 2002a, S.224.

der Kunst. Alles, was im Lauf der Zeit an Mythologie, Symbolik und Bildern dieses Elements entfaltet worden ist, steht den Künstlern für ihre ästhetische Gestaltung zur Verfügung. Sie belegen die Allgegenwart des Wassermotivs im menschlichen Leben und Denken als mythologische Figuren, Personifikationen, Symbole oder mit seinen zugeschriebenen Attributen. Das Element wird nicht nur zum wichtigen Bestandteil künstlerischer Materialien, sondern auch zum Medium künstlerischer Selbstreflexion, um die inneren Ideen, Fantasien oder Träume zu vergegenwärtigen. Auch in der Videokunst ist das Wasser noch immer ein gegenwärtiges Thema, vor allem in der Videokunst von Bill Viola und Fabrizio Plessi, die in den folgenden Kapiteln eingehend analysiert werden.

II Bill Viola

II.1 Biografische Daten

Bill Viola wurde am 25. Januar 1951 in New York geboren. Musik war die große Leidenschaft des jungen Viola. Als er in den 60er Jahren Schlagzeug in einer lokalen Rock'n Roll Band spielte, gab es in New York musikalische Innovationen, zu deren Wegbereitern John Cage, Nam June Paik, Karlheinz Stockhausen und David Tudor zählten. Der Trend der avantgardistischen Musik sollte sich dem jungen Schlagzeuger Viola einprägen. Daher ist es kein Zufall, dass er sich später intensiv mit der elektronischen Musik beschäftigte.

Zwischen 1969 und 1973 studierte Viola Kunst an der Universität von Syracuse im Staat New York. Das erste Studienjahr begann für ihn ziemlich unglücklich:

„I was one of the worst painters in the class. The school was very traditional; we had to sit all day and draw apples and oranges on a table, or nude models, like in the seventeenth century.“¹

Der traditionelle Lehrplan von Zeichnung und Malerei entsprach nicht seinen Vorstellungen, so dass er plante, die Universität zu verlassen:

“I was really going badly, and was about to leave the school when one of my teachers, Jack Nelson, saved me. He created a department for all the students who didn't fit into the other departments, sort of an orphans' home. It was called the experimental studio, and it was a totally free space.“²

Jack Nelson gründete die sogenannten ‚Experimental Studios‘ und führte für die Studierenden neue künstlerische Medien ein. Auf Anregung seines Lehrers begann Viola ab 1970 mit Super-8 Filmen zu experimentieren. Zu dieser Zeit stand vor allem die Auseinandersetzung mit elektronischer Musik im Mittelpunkt seines Interesses. Er beschäftigte sich mit den ersten Synthesizern und lernte Komposition. Diese Beschäftigung gewährte ihm einen vielseitigen Einblick in die Theorie der Elektronik und sollte eine grundlegende Basis für die folgende Videoausbildung sein. Bald darauf wurde die Videotechnik, damals schwarzweiß, eingeführt. Anders als beim Super 8-Format, bei dem eine Zeitspanne zwischen Aufnahme und Wiedergabe liegt, ermöglicht die Videokamera bereits während der Aufnahme die unmittelbare Wiedergabe. Diese neue technische Möglichkeit weckte sofort Violas Interesse:

“When I first saw Video, first touched it, that was it. There was no question.“³

Seitdem begann er mit Video zu arbeiten. Die intensive Beteiligung an den Projekten der Universität bot ihm Gelegenheit, sich mit unterschiedlichen technischen Ausrüstungen und

¹ Viola, in: Viola/Bellour 1985, S.91.

² Viola, in: Viola/Bellour 1985, S.91.

³ Viola, in: Viola/Bellour 1985, S.93.

Künstlern auseinanderzusetzen. Bis zum Abschluss seines Studiums am College of Visual and Performing Arts 1973 war er Gründungsmitglied der ‚Synapse video group‘, die ein Kabelfernsehsystem und ein erstes Farbstudio in der Universität Syracuse installierte. Das Farbstudio galt als eines der ersten alternativen Medienzentren im Staat New York. Neben den Veranstaltungen der ‚Experimental Studios‘ besuchte Viola während der Studienzeit vor allem die Kurse für Wahrnehmungspsychologie und östliche Religionen und Philosophien, die nachhaltigen Einfluss auf seine Kunst ausübten.

Zwischen 1972 und 1974 war Viola als Präparator unter dem Kurator für Video, David Ross, im Everson Museum of Art in Syracuse tätig, in dem die erste Videoabteilung in den amerikanischen Museen gegründet worden war.⁴ Dort arbeitete Viola als technischer Berater und Ausstellungsassistent von Peter Campus, Frank Gillette, Nam June Paik, Juan Downey und vielen anderen avancierten Künstlern. Der häufige Kontakt und die enge Zusammenarbeit mit den Künstlern aus verschiedenen Bereichen wirkten sich dauerhaft auf die Kunst Violas aus. Bereits 1972 erschienen seine ersten drei Videobänder und eine Installation⁵. In den folgenden zwei Jahren produzierte Viola ca. zwölf Videobänder, fünf Klang- und zehn Videoinstallationen. 1973 fand seine erste Gruppenausstellung mit Nam June Paik, Peter Campus und Bruce Nauman am Everson Museum of Art in Syracuse statt. Ein Jahr später folgte seine erste Einzelausstellung im experimentellen Kitchen Center in New York⁶. Über den schöpferischen Ursprung seiner Kunst sagte Viola:

“All the threads of the medium were present when I came into it in 1970: image manipulation, intervention into the actual hardware like in Nam June Paik’s work, the idea of performance in that of Bruce Nauman and Vito Acconci. Taking the cinematic montage and spreading it out in space was in the work of Les Levine and that of Frank Gillette and Ira Schneider [...]”⁷

Viola faszinierte Anfang der 70er Jahre die Aktionskunst bzw. die Body-Art. Dank der Erfindung des ersten tragbaren Videorecorders ‚Portapak‘, die Sony 1965 auf den amerikanischen Markt brachte, konnten die Künstler unabhängig von der aufwendigen Ausrüstung der Fernsehstudios Aufnahmen ihrer Live-Performances machen. Die aufgenommene Aktion wird somit unmittelbar zum Kunstwerk.

⁴ In Syracuse gab es Institutionen, die sich sehr früh für die Entwicklung der künstlerischen Nutzung des neuen Mediums Video engagierten. David Ross vom Syracuse Everson Museum zählt zu den ersten, der die Bezeichnung ‚Videokurator‘ verdient. Torcelli 1996, S.29.

⁵ Die ersten drei Videobänder sind: *Wild Horses*, *Tape One* und *Instant Replay*. Die erste Video-Klang Installation wird ebenfalls *Instant Replay* betitelt.

⁶ Das Kitchen Center in New York ist seit 1971 das wichtigste experimentelle Zentrum für elektronische Medien und hat die Entwicklung der internationalen Videokunst entscheidend mitgeprägt. Vgl. Morrissey 1992.

⁷ Viola, in: Walsh 2003b, S.27.

“It was a major shift, not making something about an experience but making something of an experience, like when Acconci blindfolded himself in 1969 or 1970 and had someone he didn't know that well lead him around the pier on the Hudson River in New York, not knowing if he was going to be led to the edge or not. That's a very real experience.”⁸

Beeinflusst von Vito Acconci, Bruce Nauman, Terry Fox und Dennis Oppenheim setzte Viola seinen Körper bzw. die anderen Menschen als Gestaltungselement in die Kunstaktion vor der Videokamera ein und beschäftigte sich mit den Wahrnehmungsexperimenten, wie z.B. in *Instant Breakfast* (1974) und *Olfaction* (1974), einem kurzen Videoband aus der Werkgruppe *August '74*. Von der Body-Art hat er gelernt:

“Living within the frame is living within the experience. Art has to be part of one's daily life, or else it's not honest.”⁹

Die Kamera dient ihm in dieser Periode als Beobachtungsinstrument, mit dem er die Ereignisse der sichtbaren Wirklichkeit verfolgte.

Als Viola anfing, mit Video zu arbeiten, dominierte in Amerika der Experimentalfilm. Unter den Einflüssen der Filmemacher Michael Snow und Stan Brakhage, die die konventionelle Formensprache des Kinos in Frage stellten, setzte Viola in seinem Frühwerk Elemente des avantgardistischen Films ein, z.B. die Verlangsamung und Beschleunigung von Bildfolgen, die Vergrößerung und Vergrößerung oder Überblendung und Überlagerung der Szenen. So bezeichnete er seine frühen Arbeiten zwischen 1972 und 1975 als „didactic“:

„The content was the medium, like structural film in a way. [...] So the act of making a tape became a process of discovering and demonstrating something about video.”¹⁰

Seine frühen Videobänder, wie etwa in *Wild Horses* (1972), *Cycles* (1973) und *In Vision* (1973), waren strukturell-experimentell angelegt. Im Vordergrund stand das Durchspielen und Untersuchen aller technischen Möglichkeiten und ästhetischen Wirkungskräfte¹¹.

Nach dem Abschluss seines Studiums 1973 arbeitete Viola zunächst mit Peter Campus zusammen, der das Publikum in das Kunstwerk einbezog und die Charakteristik des Videos untersuchte. Unter dem Einfluss Campus' setzte Viola seine Erforschung der menschlichen Wahrnehmung fort. In jenem Sommer lernte er bei einem Workshop für experimentelle Musik in Chocorua im Staat New Hampshire David Tudor, Gordon Mumma und David Behrman kennen. Außerdem gründete er mit John Driscoll, Linda Fisher und Phil Edelstein die Gruppe

⁸ Viola 1995, S.176.

⁹ Viola 1995, S.176.

¹⁰ Viola, in: Viola/Bellour 1985, S.93.

¹¹ Dazu sagte Viola: “A lot of my work ostensibly started out by trying to prove something, much like a scientist does. You start with a premise or hypothesis or an Observation and you want to create an arena that acts as a symbolic representation of that aspect of the world in you. The idea of the controlled experiment is what I think a lot of early performance and conceptual art was very much taking on – that kind of pragmatic positivistic approach of the experiment that exists in a kind of rarefied state outside normal existence.” Viola, in: Viola/Nash 1990, S.64.

‚Composers Inside Electronics‘, die bis 1980 mit vielen Komponisten auftrat, u.a. mit der Klang-Skulptur *Rainforest* David Tudors. Durch diese musikalischen Beschäftigungen wurde Viola bewusst, dass der Ton wie ein skulpturales Material sei, das man manipulieren könne. Die Akustik gilt in seinen Arbeiten als unentbehrliches Element für die Konstruktion der Atmosphäre eines Raumes.

Ab 1974 war Viola für zwei Jahre technischer Direktor und Produktionsleiter bei Art/Tapes/22, einem ersten europäischen Video Studio für Künstler in Florenz. Es war seine erste Begegnung mit klassischer europäischer Kunst und Kultur, obwohl er europäische Wurzeln hat. Seine Mutter stammte aus Nordengland, von des Vaters Seite her waren die Großmutter Deutsche und der Großvater Italiener. Während seines Aufenthalts in Italien verbrachte er die meiste Zeit in Kirchen und Kathedralen der Frührenaissance und machte eine Reihe Aufnahmen von der Akustik in Sakralbauten. Für ihn schien das Gefühl der Erhabenheit wesentlich durch den Klang verursacht zu werden. In der klanglichen Gestalt jedes Raumes gebe es eine vitale Verbindung zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren. Seitdem begann er, die Kamera als eine Art „visual microphone“¹² zu benutzen. Für ihn spielt die Akustik wie auch die Optik eine wichtige Rolle bei der „field perception“¹³, der „Feld-Wahrnehmung“, die auf der gesamten Erfahrung von Bild und Ton, Raum und allen Sinnen beruht:

„I don't consider sound as separate from image. We usually think of the camera as a ‚eye‘ and the microphone as an ‚ear‘, but all the senses exist simultaneously in our bodies, interwoven into one system that includes sensory data, neural processing, memory, imagination, and all the mental events of the moment.“¹⁴

Das erste Werk, das Viola in Europa zeigt, ist die Video-Klang Installation *II Vapore*. In ihr dient das Wasser als Symbol der Transformation. Eine neue Orientierung auf die Dimension des Zeitbewusstseins und die komplizierten Bearbeitungsstrukturen ist zunächst in *Red Tape (Collected Works)* (1975), der etwa später als *II Vapore* entstanden ist, zu spüren. *Red Tape* ist eine Kollektion von Videobändern¹⁵, in der jedes einzelne Videoband sowohl als eigenständiges Thema als auch als eng verbundener Komplex zusammengesetzt wird. Diese Präsentationsform erscheint öfter in Violas Kunst bis zum Beginn der 80er Jahre. Für *Red Tape* setzte der Künstler zum ersten Mal die tragbare Farbvideokamera ein, die 1974 auf den Markt kam. Viola sieht *Red Tape* als Übergangswerk, in dem der Künstler das Video nicht lediglich als technisches Material, sondern auch als „human perception system“ verwendet:

¹² Viola, in: Viola/Zutter 1992, S.100.

¹³ Viola, *Statements 1985*, in: Viola 1995, S.151.

¹⁴ Viola, *Statements 1985*, in: Viola 1995, S.151.

¹⁵ *Playing Soul Music to my Freckles, A Non-Dairy Creamer, The Semi-Circular Canals, A Million Other Things und Return.*

“I began to realize that I needed to know not only how the camera works, but how the eye functions, and the ear, how the brain processes information, etc. This investigation brought me into a whole new area in my later work. I slowly began to consider video as a total living system.”¹⁶

1975 arbeitete Viola als ‚Artist-in-residence‘ am ZBS Media, Fort Edward/New York. Er traf den Audio-Ingenieur und Klang-Designer Bob Bielecki, mit dem er viele Projekte über Unterwasserklangformen durchführen sollte. In dem Tonband *The Sound of Tiny Jaws Opening and Closing* (1975) nahmen sie in stündlichen Abständen tagelang den Klang eines Teichs unter Wasser auf, um einen Tageszeitplan des akustischen Raums unter Wasser zu produzieren. Von 1976 bis 1981 war er ‚Artist-in-Residence‘ im WNET/Thirteen Television Laboratory, wo er Zugang zu den neuesten technischen Ausrüstungen fand sowie eine vielseitige Aufnahme- und Montagetechnik für seine Arbeiten entwickelte. Er arbeitete erstmals mit einem neuen computergesteuerten Schnittsystem und verwendete es in der Videokollektion *Four Songs* (1976).

Ab 1976 unternahm Viola Reisen und Auslandsaufenthalte, die ihm zahlreiche Motive für seine Kunst boten. 1976 machte er zunächst eine Reise auf die Salomon-Inseln im Süd-Pazifik, um dort einheimische traditionelle Musik und rituelle Tänze zu filmen und den Morokult zu dokumentieren. Im gleichen Jahr besuchte er zum ersten Mal Japan. 1977 reiste er mit dem Musikethnologen und Komponisten Alex Dea nach Java und Bali. Dort nahmen sie das traditionelle Musiktheater auf. 1977 war er von Kira Perov, der Direktorin des Kulturzentrums an der Universität La Trobe in Melbourne, nach Australien eingeladen worden, wo seine Videobänder in diesem Jahr zum ersten Mal präsentiert wurden. Seither reiste und arbeitete Viola mit Perov zusammen, die drei Jahre später seine Ehefrau wurde. 1979 folgten Reisen nach Saskatchewan in Kanada zu Dreharbeiten in der winterlichen Steppe sowie nach Tunesien in die Wüste Sahara, wo er mit besonderen Aufnahmetechniken und Spezialeffekten diverse optische Phänomene und Luftspiegelungen auf dem Videoband *Chott el-Djerid (A Portrait in Light and Heat)* festhielt. Dieses Werk ist das erste Projekt Violas, in dem die Landschaft zu seinem Hauptthema wird.

Das Stipendium von ‚Japan/US Creative Arts Fellowship‘ ermöglichte Viola einen achtzehnmonatigen Aufenthalt von 1980 bis 1981 in Japan, der einen entscheidenden Einfluss auf das Bewusstsein des Künstlers ausübte. Japan ist ein maritimes Land und besteht aus den vier Hauptinseln *Hokkaidô*, *Honshu*, *Shikoku* und *Kyûshû* sowie zahlreichen kleineren Inseln. Et-

¹⁶ Viola, in: Viola/Bellour 1985, S.94.

wa 20.000 Quellen von unterschiedlicher Größe und Qualität sind über das ganze Land verteilt und stellen damit die Grundlage für die Badekultur Japans dar. Die geographische Lage prägt nicht nur den alltäglichen und wirtschaftlichen, sondern auch den geistigen und kulturellen Umgang mit dem Wasser. Dieses Element dient etwa als Grenze zur anderen Welt, als Barriere gegen das Unglück und Mittel der Reinigung im Shintoismus. Darüber hinaus spielt es eine besondere Rolle in der Gartenkunst. Es gilt im buddhistischen Paradiesgarten als Metapher des Jenseits und wird in dem als "Trockene Landschaft" (Jap. *Karesansui*) bezeichneten Gartentypus symbolisch durch weißen Sand dargestellt¹⁷. Diese Vorstellungen vom Wasser haben einen nachhaltigen Eindruck auf Viola ausgeübt. Gemeinsam mit seiner Frau Kira Perov setzte Viola sich eingehend mit japanischer Tradition und Kultur auseinander. Sie beschäftigten sich mit der Sprache, der traditionellen Kalligrafie und dem Nō Theater. Insbesondere waren sie fasziniert von der Lehre des Zen-Buddhismus. Unter Anleitung des Shiatsu-Meisters Shyua Abe übten sie sich in Zen-Meditation und schlossen Freundschaft mit dem Zen-Priester und Maler Daien Tanaka, dem Viola 1981 seinen Film *Hatsu Yume* (*The First Dream*, 1981) widmete. Viola traf sich regelmäßig mit japanischen Künstlern und zeigte seine Arbeiten in Museen und Medienzentren. Er veranstaltete 1980 die Klang-Aufführung *Tunings From The Mountain* für die *Fog Sculpture* der Bildhauerin Fujiko Nakaya und spielte mit einer traditionellen Taiko-Trommel-Gruppe Live-Performance. Neben dieser geistigen Beschäftigung arbeitete er zeitweise als ‚Artist-in-Residence‘ an den Laboratorien von Sony Corporation in Atsugi bei Tokio. Durch die Unterstützung der Firma konnte er nicht nur die neueste Ausstattung für seine Arbeiten nutzen, sondern auch direkt mit den Erfindern der Geräte über seine technischen Bedürfnisse diskutieren. Hier vollendete er die Videobänder *Ancient Of Days* (1979-1981), das zur Kollektion *The Reflecting Pool* gehört, und *Hatsu Yume*, eine Reflektion über Zeit und Raum, über lebensspendende und lebensvernichtende Kräfte der Natur.

Zwischen 1982 und 1984 reiste Viola mit Kira Perov nach Ladakh in den Himalaja, wo er die religiöse Kunst und die Rituale in den tibetanischen buddhistischen Klöstern aufnahm, und nach Süd-Indien für eine Dokumentation der Feuerzeremonie auf den Fuji-Inseln. Währenddessen übernahm Viola 1983 einen Lehrauftrag für Video am California Institute of the Arts in Valencia und wurde andererseits ‚Artist-in-Residence‘ im Memorial Medical Center in Long Beach. Dort produzierte er die Video-Klang Installation *Science of the Heart* (1983) und das Videoband *Anthem* (1983). Ab 1984 begann er als ‚Artist-in-Residence‘ des San Diego Zoos

¹⁷ Vgl. Schaarschmidt-Richter 1999.

in Kalifornien mit einem langfristigen Projekt über das Bewusstsein von Tieren. Er verbrachte drei Wochen bei einer Bisonherde im Wind Cave National Park in South Dakota, um die Tiere zu beobachten und aufzunehmen. Passagen aus diesem Material und dem Feuerritual der Hindus wurden in der 89 minütigen Videoarbeit *I do not know what It is I am like* aus dem Jahr 1986 eingesetzt. Der Titel geht auf das Lied 1.164 des altindischen Sanskrit *Rig-Veda* zurück. 1987 war Viola mit seiner Frau sechs Monate lang auf Reisen durch den Südwesten der USA, um die frühe amerikanische Felskunst an den archäologischen Fundorten zu untersuchen. Zu dieser Zeit begann er, in Schwarzweiß zu arbeiten. Mit einer speziellen militärischen Überwachungskamera und Infrarottechnik nahm er nächtliche Wüstenlandschaften auf, deren Bilder später im Videoband *The Passing* (1991) eingesetzt wurden.

Die Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Kulturen verstärkte Violas Interesse an ethnologischen, mystischen und visionären Themen. Im Zusammenhang der Kulturanthropologie wird die Entwicklung des Künstlers seit 1976, etwa seit dem Videoband *The reflecting Pool*, als „visionärer Dokumentarstil“¹⁸ bezeichnet, während Friedemann Malsch die Werkphase Violas zwischen 1976 und 1981, von dem Videoband *Migration* bis zu *Hatsu-Yume*, als eigene „Ikonografie“, einen Bildstil, „in dem sich sein geistig-religiöses Interesse artikulieren lässt“¹⁹, charakterisiert. Rolf Lauter spricht ebenfalls von einer „Sichtbarmachung der komplexen Zusammenhänge zwischen Sein und Welt, Makro- und Mikrokosmos, Raum und Zeit, Mensch und Natur, Körper und Geist, Denken und Fühlen, Leben und Tod, innerer und äußerer Realität sowie Geschichte und Gegenwart“²⁰.

Ganzheitliche Fragen der Existenz werden durch das Medium Wasser in einer Reihe von Arbeiten anschaulich gemacht. Es fungiert als Reflektionsfläche in *He weeps for You*, *Migration* und *The reflecting Pool*, sowie als Übergangszone zwischen Rationalem und Unterbewusstem in *I do not know what It is I am like*, *Angel's Gate* (1989), *The Passing* (1991), *What is not and that which is* (1992) und *The Sleepers* (1992). Die Sichtbarmachung des Übergangs zwischen zwei Gegensätzen gilt fortan als Hauptthema der Arbeiten Violas. Die Kamera dient ihm nun als sein geistiges Auge, mit dem er versucht, das tiefgehende Sehen, d.h. die Wahrnehmung, die unsichtbaren inneren Vorgänge, die „unseen Images“²¹, „unsichtba-

¹⁸ Syring 1992c, S.133.

¹⁹ Malsch 1994, S.191.

²⁰ Lauter 1992, S.57.

²¹ „Unseen Images“ ist der Name einer Ausstellung von Bill Viola, die 1993 in der Kunsthalle Düsseldorf stattfand. Für die Ausstellung wurde ein gleichnamige Katalog (vgl. Syring 1992a) veröffentlicht.

ren Bilder', zu visualisieren. Für ihn liegt das Wesentliche des Kunstwerkes in der Verbindung zu den tieferen Schichten des menschlichen Lebens. Dazu sagte er:

"I am interested not so much in the image whose source lies in the phenomenal world, but rather the image as artifact, or result, or imprint, or even wholly determined by some inner realization. It is the image of that inner state and as such must be considered completely accurate and realistic."²²

Viola lehnt ab, als Videokünstler bezeichnet zu werden, sondern versteht sich als ein Künstler, dessen Werkzeug das Video ist:

"I don't like the label 'video artist'. I consider myself to be an artist. I happen to use video because I live in the last part of the twentieth century, and the medium of video (or television) is clearly the most relevant visual art form in contemporary life."²³

Für ihn gilt das Video als Mittel für die Externalisierung der ‚inneren‘ Bilder:

„I have learned so much from my work with video and sound, and it goes far beyond simply what I need to apply within my profession. The real investigation is that of life and of being itself; the medium is just a tool in this investigation."²⁴

Mit neuester Technologie widmete sich Viola der Frage der *Conditio Humana*: Wer sind wir, woher kommen wir und wohin gehen wir? Die Visionen der westlichen und östlichen Mystiker, Maulána Jalálu-'d-dín Rumi, des heilige Johannes vom Kreuz und Meister Eckharts üben eine große Anziehung auf ihn aus. 1983 entstand die Video-Klang Installation *Room for St. John of the Cross*. Seit der zweiten Hälfte der 80er Jahre interessierte sich Viola immer mehr für die Kunstgeschichte. Er schuf die Video-Klang Installationen *The Sleep of Reason* (1988), die sich auf das gleichnamige Gemälde Francisco de Goyas bezieht, und *The City of Man* (1989), in der die Triptychonsform der mittelalterlichen Altäre übernommen wird. Viola behandelte in seinen Videowerken einerseits die philosophischen Themen, die für gewöhnlich in den traditionellen Kunstgattungen Malerei und Skulptur zu Hause sind, produzierte aber andererseits seine Arbeiten auf technisch hohem Niveau. In *The Sleep of Reason* verwendete er zum ersten Mal die vom Computer gesteuerten, sich selbst entwickelnden Schnittstrukturen, die das Element des Zufalls ins Werk einbezogen. *The City of Man* gehört zu seinem ersten Werk mit Computer-kontrollierten Video-Laserdiscs, die als technisches Medium zur Wiedergabe der Bildprojektionen eine längere Haltbarkeit als Videotapes haben. Die Zufalls- und Schnittmontagesysteme werden auch in der Video-Klang Installation *The stopping Mind* (1991) zur Anwendung gebracht, in der die Bilder ohne bestimmte Reihenfolge und ohne Pause ständig ablaufen.

Ende der 80er Jahre konnte Viola eigenen Aussagen zufolge nicht mehr mit neuem Werk vorankommen.²⁵ Ihm kam eine schöpferische Pause entgegen, die die frühere Arbeitsphase von

²² Viola, *The Nature of Images*, in: Viola 1995, S.85.

²³ Viola, *Statements 1985*, in: Viola 1995, S.152.

²⁴ Viola, *Statements 1985*, in: Viola 1995, S.152.

den intensiven Jahren ab 1991 trennt. Der Ausbruch aus dieser persönlichen Krise ergab sich aus einem anderen Unglück, dem Tod seiner Mutter im Februar 1991. Seitdem folgte eine Reihe von neuen Arbeiten mit dem Motiv ‚menschliche Gestalt im Wasser‘. Ein menschlicher Körper taucht unter Wasser in dem Videoband *The Passing* (1991) und den Videoinstallationen *The Arc of Ascent* (1992), *Nantes Triptych* (1992), *Stations* (1994) sowie *The Messenger* (1996). Diese Werke sind Reflektionen der autobiographischen Ereignisse, des Sterbens seiner Mutter und der Geburt seines Sohnes: Neun Monate nach dem Tod seiner Mutter wurde sein zweiter Sohn Andrei geboren. Unter den Einflüssen dieser persönlichen Erlebnisse entstanden 1992 außer *The Arc of Ascent* und *Nantes Triptych* sieben neue Installationen. Ihre Hauptthemen kreisen um die existenzielle Frage von Geburt und Tod und um den Kreislauf der Zeit.

1995 veröffentlichte Viola in Zusammenarbeit mit dem Herausgeber Robert Violette sein erstes Buch *Reasons for knocking at an empty House: Writings 1973-1994*, das seine Kommentare zu der zeitgenössischen Kultur und der Videokunst, Werkbeschreibungen und Reisebeobachtungen, einige Interviews aus vergangenen Jahren sowie Zeichnungen, Skizzen und Fotos seiner Videoarbeiten umfasst. „Everything I have ever published or created as an artist has come from these books.“²⁶ ‚These books‘ beziehen sich auf seine Laptops, woraus die meisten Aufsätze und Notizen der *Writings* stammen. Viola verwendete den Laptop als Tage- und Notizbuch, um Ideen, Beobachtungen, Experimente und Lektüren für seine Videobänder und Installationen aufzuzeichnen. Die *Writings* Violas bieten einen Zugang zu seinen Gedanken über Kunst, Video, Wahrnehmung, Bewusstsein und Dasein, auch wenn manche Skizzen schwer mit den Videoinstallationen in Verbindung gebracht werden können²⁷. Als belesener, wortgewandter Künstler zeichnet sich Viola seitdem dadurch aus, dass er bis heute seine Videoarbeiten immer mit einer eigenen Werkbeschreibung im Ausstellungskatalog zu publizieren pflegt. Seine Werkkommentare zeigen einerseits seinen guten Schreibstil, helfen andererseits dem Kunstpublikum, durch die selbstgewählten Worte des Künstlers einen Überblick über seine Kunstwerke und einen Einblick in seine Schaffensgedanken zu bekommen.

²⁵ *Sanctuary* ist die einzige neue Arbeit aus dieser Zeit. Vgl. Viola, in: Viola/Belting 2003, S.190.

²⁶ Viola, in: Viola/Neumaier/Pühringer 1994, S.140.

²⁷ In ihrem Aufsatz *Bill Viola and the Video Sublime* kritisiert Cynthia A. Freeland, dass das Buch Violas in Vergleich zu der Sublimierung seiner Kunst eher lückenhaft ist, z.B. unverständliche Sätze, naive Zeichnungen und einen veralteten Technikstand aufweist. Freeland 1999.

Im Lauf der Zeit verstärkte sich Violas Interesse für die Kunstgeschichte, die er während des Studiums uninteressant fand. “[...] and I slept through my history of art courses in college”²⁸, sagte er. Seit Mitte der 90er Jahre widmete er sich intensiv der traditionellen Kunst und fügte die Videobilder aus zeitgenössischem Leben in kunsthistorische Modelle ein. 1995 entstand die Videoinstallation *The Greeting* (1995), die das Gemälde *Die Heimsuchung* Jacopo Pontormos aus dem 16. Jahrhundert zur Grundlage hat. Mit diesem Werk begann der Künstler eine neue Ausdrucksform. Zum ersten Mal arbeitete er wie ein Regisseur mit Schauspielern und Bühnenbildnern zusammen²⁹. In *The Crossing* (1996) griff Viola die Symbolik der Ur-elemente von Wasser und Feuer als Hauptmotive wieder auf. 1998 arbeitete er als ‚Scholar-in-Residence‘ im Getty Research Institute mit einer Gruppe von Wissenschaftlern und Wissenschaftlerinnen zusammen und beteiligte sich an einem Forschungsprojekt über die Repräsentation der Passionen in der mittelalterlichen Kunst und der Renaissance. Er verbrachte viel Zeit in der Gemäldegalerie des Getty Museums, wo ihn manche Bilder anzogen, z.B. Caspar David Friedrichs *Spaziergang in der Abenddämmerung* und Dierc Bouts’ *Die Verkündigung*, welche sein späteres Schaffen sehr beeinflussten. Während der Untersuchung im Getty Research Institute starb sein Vater. Nach dessen Tod im Januar 1999 entstanden in den folgenden Jahren eine Reihe von Arbeiten, die er als die Serie *The Passions* bezeichnete. Davon beziehen sich zwei Arbeiten auf das Element Wasser, *Surrenders* (2001) und *Emergence* (2002). In Anlehnung an die Gemälde der alten Meister zeigt Viola in diesen Arbeiten extreme emotionale Zustände, die von Schauspielern dargestellt werden, auf flachen LCD-Bildschirmen. Neben der Serie *The Passions* entstanden Anfang des 21. Jahrhunderts noch einige Installationen, die einen ganz anderen Charakter besitzen und Bezüge zu Arbeiten früherer Jahren aufweisen. Zum einen taucht das Motiv ‚menschliche Gestalt im Wasser‘ in *Five Angels for the Millennium* (2001) und *Going forth by Day* (2002) wieder auf, zum anderen ist das in den 70er Jahren häufig erscheinende Thema ‚Wasserspiegelung‘ nochmals in *The World of Appearances* (2000) und *Surrender* (2001) zu sehen. Darüber hinaus beschäftigt sich Viola seit der Jahrwende in intensiver Weise mit dem Motiv des ‚Auftauchens aus dem Wasser‘ in *Five Angels for the Millennium*, *Emergence* und *Going forth by Day*.

Viola lebt seit 1981 mit seiner Frau Kira Perov und seinen beiden Söhnen Blake und Andrei in Long Beach, Kalifornien. Seine Beiträge zur Medienkunst finden durch zahlreiche Stipendien,

²⁸ Viola, in: Walsh 2003b, S.26.

²⁹ Am Anfang war diese Arbeitsform ungewöhnlich für Viola. “We gave each of the characters names and wrote up a background sketch on each one, along with a background treatment of the action”, sagte Viola, “I couldn’t believe I was doing this, since my focus was on much broader issues. Suddenly, there was this story there, and everyone felt comfortable except me.” Viola, in: Walsh 2003b, S.31.

Preise und vor allem durch die positive Reaktion der Öffentlichkeit Bestätigung. Die langjährige Praxis und das Beherrschen neuer Techniken veranlassen den Künstler zu folgender Äußerung: „the center of consciousness has moved from my conscious mind to my hand. My hand now ‚knows‘ where to put camera, which I do quite naturally, when I encounter a new location.“³⁰

II.2 Philosophischer Hintergrund

Der philosophische Ansatz in der Kunst Violas ist durch die Lektüre verschiedener spiritueller, mystischer und religiöser Texte inspiriert und durch zahlreiche Reisen geprägt worden. Viola interessiert sich nicht nur für den japanischen Zen-Buddhismus, sondern auch für den tibetischen Buddhismus und die islamische Mystik.

Viola begann während seines Studiums, sich mit östlichen Religionen auseinanderzusetzen. In den späten Sechzigern gab es eine große geistige Bewegung in den USA - die Hinwendung zum Zen-Buddhismus durch die Schriften von Daisetz Teitaro Suzuki, die Beat-Poeten und John Cage. Neben dem Zen-Buddhismus widmete sich der Künstler vor allem den islamischen Mystikern. Wie viele seiner Generation befasste sich Viola mit Büchern über alte Denkmodelle und Religionen:

„Personally, I remember several things: Kenzo Tange’s books on Japanese Buddhist gardens; the Dover edition of E. H. Whinfield’s nineteenth-century translation of Rumi’s *Masnavi*; the Nonesuch World Explorer records of Asian music, particularly Balinese and Javanese gamelan music; the Penguin Books paperback edition of Lao Tzu’s *Tao Te Ching*, which I carried everywhere; the Jung/Wilhelm *I Ching*; and P. D. Ouspensky’s *A New Model of the Universe*, a kind of compendium of Eastern philosophy and esoteric traditions written in 1931 that included Einsteinian ‚new‘ physics. It was subtitled *Principles of the Psychological Method in Its Application to Problems of Science, Religion and Art*.“³¹

Als Viola von Japan nach Amerika zurückkam, beschäftigte er sich noch intensiver mit östlicher Kultur, so mit dem Kunsthistoriker Ananda Kentish Coomaraswamy³² (1870-1966) und vor allem mit den Schriften des japanischen Zen-Gelehrten Daisetz Teitaro Suzuki (1870-1966).

Coomaraswamy, der 1877 in Ceylon, dem heutigen Sri Lanka, geboren wurde, hatte eine tiefe Beziehung zum Westen. Sein Vater war Tamile und seine Mutter Engländerin. Er wuchs in England auf und erhielt dort seine gesamte Ausbildung bis zum Abschluss der Promotion im

³⁰ Viola, in: Viola/Neumaier/Pühringer 1994, S.145.

³¹ Viola, in: Viola/Hyde 1997, S.143.

³² Über die biographischen Daten von Ananda Kentish Coomaraswamy vgl. Grotenhuis 2004.

Fach Geologie an der Universität London. Kurz danach kehrte er 1902 wegen einer Arbeitsstelle nach Sri Lanka zurück. Sechs Jahre später erschien seine erste nicht auf Geologie bezogene Schrift *Mediaeval Sinhalese Art*, die stark vom englischen Künstler und Sozialisten William Morris beeinflusst ist. Coomaraswamy zog nach Indien, um die einheimische Kunst zu studieren. Zwischen 1917 und 1931 arbeitete er als Kurator der indischen und islamischen Kunst im Museum of Fine Art in Boston. Während des Aufenthalts in den USA veröffentlichte er zahlreiche Bücher und Aufsätze über asiatische Kunst. Seine späten Werke, die ab dem Jahre 1931 bis zu seinem Tod im Jahre 1947 entstanden, konzentrieren sich besonders auf die Untersuchung der traditionellen religiösen Kunst und Kultur im mittelalterlichen Europa und in Indien. In diesen Büchern betrachtete er, meistens in vergleichender Weise, die Mythen, Ästhetik, Theologie sowie Symbolik im Osten und Westen.

Das Denken Violas ist besonders von der Philosophie des Daisetz Teitaro Suzuki bestimmt, vor allem von seiner Vorstellung des Zen-Buddhismus. Der junge Suzuki war Englischlehrer in japanischen Grundschulen³³. 1921 zog er nach Tokio um und studierte Zen im Kloster Engakuji in der Stadt Kamakura unter der Führung des Abtes Shaku Soen, der den Zen-Buddhismus am Weltparlament der Religionen in Chicago 1893 vertrat. Soen sah den Buddhismus als eine universelle Religion an, die sowohl mit anderen Formen des Glaubens als auch mit der Philosophie und der Wissenschaft im Einklang stand. Auf Betreiben Soens kam Suzuki im Jahre 1897 nach Illinois in Amerika und arbeitete dort bis 1908 als Übersetzer für den Industriellen Paul Carus, der an asiatischer Philosophie und Religion äußerst interessiert war. Am Ende der Zusammenarbeit mit Carus begann Suzuki, über die Übereinstimmung zwischen den grundsätzlichen Lehren von Christentum und Buddhismus zu schreiben. Suzuki kehrte 1909 nach einer Europareise nach Japan zurück und heiratete zwei Jahre später eine Amerikanerin, Beatrice Erskine Lane. Er unterrichtete Englisch, bis er 1921 einen Lehrstuhl für buddhistische Philosophie an der Universität Otani in Kyoto erhielt. 1950 ließ er sich pensionieren, zog nach New York um und hielt Vorlesungen über Zen und Buddhismus in verschiedenen Colleges und Universitäten bis zu seinem Tod 1966 in Tokio.

Die Übersetzungen der Zen-Literatur Suzukis erregten insbesondere in den 1950er und 1960er Jahren großes Interesse an Zen in Amerika und England. Zen hat seinen Ursprung in China, wo es ‚*Chan*‘ genannt wird³⁴. *Chan* entstand aus einer Mischung von *Mahayana-*

³³ Über die Biografie Daisetz Teitaro Suzukis vgl. Suzuki 1986; Grotenhuis 2004.

³⁴ Über die Geschichte vom Zen in Japan vgl. Suzuki 1958, S.140-144.

Buddhismus³⁵ und Taoismus und gelangte um die Mitte des 7. Jahrhundert nach Japan. Die japanischen Mönche entwickelten bis zum Ende des 12. und Anfang des 13. Jahrhunderts die eigentliche Grundlegung des Zens zu einer eigenständigen Form des Buddhismus, die heute mit dem japanischen Name Zen bezeichnet wird. Zen-Buddhisten betrachten jedes Lebewesen und jeden Gegenstand in der Natur als eine geistige und physische Einheit und gewähren ihm damit eine gleiche Wichtigkeit im Weltzusammenhang, in dem das ganzheitliche System, der Makrokosmos, seine Korrespondenz in jedem einzelnen Element, dem Mikrokosmos, findet. Das Thema der ganzheitlichen Struktur ist auch für Viola von zentraler Bedeutung. Darüber hinaus schätzen die Zen-Buddhisten den Intellekt, die Logik und Systematik gering, denn diese verhindern die intuitive Erkenntnis und die Schau in die innere Wahrheit der Dinge. Die Charakteristik der Zen-Schulung liegt darin, dass jede Wahrheit nicht durch theoretische oder systematische Lehre vermittelbar, sondern nur durch persönliche Erfahrung und Wahrnehmung erreichbar ist. Durch Meditation im Sitzen (jap. *Zazen*) soll die innere Wesensschau, das ‚Leersein‘, das ‚wahre Selbst‘ oder die Erleuchtung (jap. *Satori*) erlangt werden. Suzuki bezeichnete die ‚reine‘ und ‚unmittelbare‘ Erfahrung von *Satori* als die wichtigste Charakteristik des Zen-Buddhismus und beschrieb es wie folgt: „*Satori*‘ ist deshalb, psychologisch gesprochen, ein Jenseits der Grenzen des Ichs. Logisch betrachtet ist es Einblick in die Synthese von Bejahung und Verneinung, metaphysisch gesprochen intuitives Erfassen, dass das Sein Werden und das Werden Sein ist.“³⁶

Diese Vorstellung vom Jenseits des Ichs, vom Loslassen der Vernunft findet ihre Entsprechung in Gedanken Violas, wenn er ausführt:

„I have been interested in how we can move this point of consciousness over and through our bodies and out over the things of the world. [...] I want to make my camera become the air itself. To become the substance of time and the mind.“³⁷

Durch ihren langjährigen Aufenthalt im Westen standen Suzuki und Coomaraswamy einerseits in direkter Verbindung mit der europäischen Kultur, andererseits vermittelten sie dem Westen altes östliches Wissen. Sie schrieben nicht nur über asiatische Traditionen, sondern auch über westliche Philosophen und Mystiker, etwa Meister Eckhart, den Hl. Johannes vom Kreuz, Hildegard von Bingen sowie Platon und Aristoteles. Die Bücher von Suzuki und Coomaraswamy inspirierten Viola, über das Christentum zu lesen, so erzählt Viola:

³⁵ *Mahayana*, das ‚große Fahrzeug‘, ist eine der zwei Hauptrichtungen des Buddhismus. Während die andere Richtung *Hinayana*, das ‚kleine Fahrzeug‘, ihren Einfluss vorwiegend in Südostasien und auf Sri Lanka ausübt, ist *Mahayana* in Tibet, China, Korea, Japan, Taiwan und Vietnam verbreitet.

³⁶ Suzuki, in seiner Einführung zu Herrigel 1959, S.8.

³⁷ Viola 1995, S.148.

“In the Middle Ages, East and West were on common ground, and ironically it was through my encounter with Eastern philosophy, particularly the great Eastern émigrés to the West, D.T. Suzuki and A.K. Coomaraswamy, that I rediscovered the roots of my own Christian tradition. Suzuki and Coomaraswamy, sensing that this other way of being must also be here somewhere, began to research the Western tradition and uncover a forgotten path, and through them I discovered people like the Desert Fathers and the Gnostics of Early Christianity, Meister Eckhart, St. John of the Cross, Saint Teresa, and *The Cloud of Unknowing*, the classic medieval text in the Christian tradition of the *via negativa*.”³⁸

Eine andere besonders wichtige Persönlichkeit, die Viola zu seinen ‚Helden‘ zählt, ist Maulána Jalálu-'d-dín Rumi (1207-1273), einer der größten mystischen Denker des Islams.

„Jalaluddin Rumi, the thirteenth-century Persian poet and mystic, is one of my all-time heroes. I started reading him when I was in college, and he remains my supreme source of inspiration and to my mind one of the greatest literary and religious figures of all time.”³⁹

Rumi wurde 1207 als Sohn eines angesehenen Theologen in Balch, im heutigen Afghanistan, geboren.⁴⁰ Als er 1273 im damals seldschukischen, heute türkischen Konya, starb, nahmen alle Religionsgemeinschaften an seiner Beisetzung teil. Sein Name ist verbunden mit dem Orden der Mevlevi, der ‚Tanzenden Derwische‘, der von ihm inspiriert und von seinem Sohn institutionalisiert wurde. In seiner Lebenszeit schrieb Rumi 36.000 Verse lyrischer Poesie, eine Sammlung von Prosaschriften, *Fihi má Fihi (In It What Is In It)*, und einige arabische Predigten. Dazu kommt noch sein Hauptwerk, das *Mathnawi*⁴¹, ein mystisches Lehrgedicht aus rund 26.000 Versen. Seine Werke hatten großen Einfluss auf die persische und türkische Literatur und fanden seit dem 19. Jahrhundert im Westen wachsendes Interesse. Rumis *Mathnawi* wurde in vergangenen Jahrhunderten als ‚Koran in persischer Zunge‘ bezeichnet und spielt von jeher im Sufismus eine zentrale Rolle. Das Buch ist zusammengesetzt aus Tausenden von Parabeln, die nicht nur die Tradition der islamischen Religion und Mystik, sondern auch die griechischen, indischen, persischen sowie türkischen Volkssagen aufgreifen. In diesen taucht das Wasser an mehreren Stellen auf. Es dient als Quelle der Liebe und des Lebens, als Sinnbild für Gott und als Symbol des ewigen Kreislaufs des Werdens und Vergehens. Der Ozean als zentrale Metapher des Lebens ist eine wesentliche Vorstellung in der Philosophie Rumis wie in der Kunst Violas. “No mere decoration for Viola, Rumis poetry is central to his ideas of perception”⁴², so Franklin D. Lewis in seiner detaillierten Untersuchung über Einflüsse Rumis in Osten und Westen, in Vergangenheit und Gegenwart. In seinen Notizen, Aufsätzen und Interviews erwähnt Viola mehrmals, jedoch ohne Angabe der ihn inspirierenden

³⁸ Viola, in: Viola/Hyde 1997, S.144.

³⁹ Viola, in: Viola/Hyde 1997, S.144.

⁴⁰ Über den biographischen Hintergrund Rumis vgl. Schimmel 1980.

⁴¹ *Mathnawi* bedeutet ‚gereimte Doppelverse‘, die von dem Dichter *Sana'i* entwickelt und zum Vehikel für mystische Belehrung gemacht wurden. Schimmel 1980, S.12.

⁴² Lewis 2001, S.637. In diesem Buch hat Lewis skizzenhaft die Wirkung Rumis auf den Multimedia-Bereich erwähnt. Viola wird dort nur ca. eine halbe Seite gewidmet.

Quellen, die Gedichte Rumis, vor allem die aus *Mathnawi*, und bezieht sie in seine Arbeiten und Philosophie ein. Sein Buch, wie auch seine Videoinstallation von 1983, *Reasons for knocking at an empty House*, tragen denselben Titel wie das Gedicht Rumis *Reasons for knocking at an empty House* aus *The Masnavi*.

Über die obengenannten Inspirationen hinaus ist Viola durch weitere diverse literarische Quellen und spirituelle Traditionen beeinflusst, etwa durch *Das Totenbuch der Tibeter*, die Werke des rumänischen weltreligiösen Gelehrten Mircea Eliade, des islamischen Wissenschaftlers Titus Burckhardt, und vor allem des größten japanischen Buddhisten Dogen Zenji (1200-1253), der die Zen-Sekte Sôtô gründete. Auch die Dichter William Blake, Rainer Maria Rilke und Walt Whitman übten mit ihren hymnischen Dichtungen großen Einfluss auf die geistige Vorstellung Violas aus. Überdies erwähnt Viola in seinen *Writings* und Interviews gelegentlich die Theorien der Psychologen Carl Gustav Jung und Sigmund Freud. Während der Arbeit im Getty Research Institute widmete sich Viola der Literatur über Darstellungen der Emotionen in der Kunstgeschichte, etwa den Büchern *The Art of Devoting* von Henk van Os, *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art* von Victor Stoichita sowie der Schrift über den Gesichtsausdruck von Darwin.

II.3 Die Erfahrung des Beinahe-Ertrinkens Bill Violas

Viola erzählte in einem Gespräch im Jahre 1990 von einer biographischen Erklärung für sein Interesse am Wasser. Im Alter von zehn Jahren⁴³, als er noch nicht schwimmen konnte, fiel er einmal ins Wasser. Ihm eröffnete sich eine neue Welt unter Wasser:

„[...] personal experiences that seem to indicate an existence of another order or another domain of experience. I remember falling into a lake when I was 10. I almost died. The thing I remember is the imagery of this incredibly beautiful, serene bluegreen world that I had no idea existed below the surface.”⁴⁴

In einem späteren Gespräch aus dem Jahr 1993 verglich Viola seine Erfahrung unter Wasser mit der Existenz in einer anderen Welt:

“I saw this beautiful green colour and I saw these plants on the bottom, green plants, moving a little bit and some fish, just like landscape. I wasn’t frightend, I was fascinated and I didn’t know that it existed because I never put my head under the water. Then when he [Violas Onkel] grabbed me, it was like a shock, that he interrupted this vision. And the

⁴³ Viola nennt als Alter des Beinahe-Ertrinkens manchmal von acht oder neue Jahre, so im Gespräch mit Nocoletta Torcelli (siehe Viola/Torcelli 1993, S.14), oder sechs Jahre, so im Interview mit Akio Obigane (siehe Viola/Obigane 2006, S.185).

⁴⁴ Viola, in: Viola/Nash 1990, S.63-64.

time, at that moment when I was under water – I mean it must have been like two seconds, three seconds – but it was like, oh yeah, it was endless.”⁴⁵

2001 erwähnte der Künstler wieder seine Nahtoderfahrung und beschrieb das Reich unter Wasser als leuchtendes himmlisches Land:

“I was witnessing this extraordinarily beautiful world with light filtering down. [...] it was like paradise. I didn’t even know I was drowning. [...] For a moment there was absolute bliss.”⁴⁶

Das Bild, das Viola in der Wasserwelt gesehen hat, wird immer wieder mit einer außerirdischen Szene geschildert:

“It is the closest image I have to Paradise.”⁴⁷

Einerseits erlebte Viola in der Welt unter Wasser eine traumhafte Schönheit und ein visionäres Bewusstsein der Unendlichkeit, andererseits soll er den Sturz ins Wasser als Übergang in den Tod erfahren haben. Diese starken Eindrücke kann der Künstler fortan nicht mehr aus dem Gedächtnis tilgen. Sie werden zu den “sedimentary layers. As these layers build up they move from the levels of the conscious and reason at the visible surface, to the deeper layers of the unconscious and intuition below. [...] The invisible is always much more present than the visible. There is fundamental direction in life which moves from the conscious to the unconscious.”⁴⁸ Die Erfahrung des Ertrinkens wurde mit der Zeit immer tiefer in seine Gedanken ‚eingelagert‘ und zu einem Teil seines Unbewusstseins, so dass er immer wieder das Wasser als Leitmotiv seiner Arbeiten heranzieht. Immer wieder sehen wir Wasser, immer wieder taucht ein Körper unter dem Wasser auf. Wasser wird in seiner Kunst zum zentralen Ort der Inszenierung.

Ein vergleichbares Erlebnis wird ebenfalls von Jacobo Borges (vgl. Kap.I.3), der seiner Affinität zum Wasser seine Erfahrung des Ertrinkens zugrunde legt, und von Caspar David Friedrich berichtet. Friedrichs Bruder ist beim Versuch, ihn vor dem Ertrinken zu retten, selbst vor seinen Augen ertrunken⁴⁹. Diese Künstler haben im Wasser gleichzeitig das Ertrinken und die Rettung erfahren und in ihrer Kunst die Frage nach den Mysterien von Leben, Geburt und Tod im Reich des Wassers dargestellt.

⁴⁵ Viola, in: Viola/Torcelli 1993, S.14.

⁴⁶ Viola, in: Falconer 2001, S.43.

⁴⁷ Viola, in: Viola/Obigane 2006, S.185.

⁴⁸ Viola, in: Viola/Neumaier/Pühringer 1994, S.143-144.

⁴⁹ Vgl. Dickel 1999, S.239.

III Wasser in der Kunst Bill Violas

III.1 Wasserdampf

Der Wasserdampf, eine seltene Erscheinungsform in Bill Violas Kunst, wird bereits am Anfang seiner künstlerischen Laufbahn von dem jungen Künstler als Hauptmotiv in der Closed-Circuit-Videoinstallation¹ *II Vapore* aufgegriffen. Später ist das Thema in den Videobändern *Sodium Vapor* und *Chott el-Djerid* zu spüren.

III.1.1 *II Vapore* (1975)

III.1.1.1 Werkbeschreibung

II Vapore (Abb.III-1) wurde 1975, während Violas Arbeit als technischer Direktor in Italien, nur einen Tag lang im Rahmen der Ausstellungsreihe *Per Conoscenza* in der Galerie *Zona* in Florenz ausgestellt. Wer in den Raum der Installation *II Vapore* eintritt, nimmt zuerst den Geruch von Eukalyptus wahr. Dann wird die Aufmerksamkeit des Besuchers auf den mit einem Spotlight angestrahlten Bereich gelenkt, in dessen Zentrum ein runder Metalltopf zu sehen ist. Der Topf ist mit Wasser und Eukalyptus-Blättern gefüllt und wird von einem darunter stehenden Herd, der auf einer Strohmatten aufgestellt ist, zum Kochen gebracht. Durch die Hitze beginnt das Wasser zu verdampfen und verströmt so den Eukalyptus-Duft. Man sieht durch die Beleuchtung des Lichtes den in die Luft aufsteigenden Dampf und riecht gleichzeitig den intensiven Eukalyptus-Duft, der sich im ganzen Raum ausbreitet und ihn durchdringt. Am Ende des Raumes befindet sich ein Monitor, der im Closed-Circuit-Verfahren mit einer Kamera verbunden ist. Die Kamera nimmt den Metalltopf mit dem kochenden Wasser auf und lässt ihn auf dem Fernsehschirm erscheinen, worauf ein vorher aufgenommenes Videoband spielt: Viola setzt sich wie ein Buddha in Lotus-Position hinter den Metalltopf, trinkt Wasser aus einem Eimer und spuckt es in den Metalltopf. Dieser Prozess wiederholt sich kontinuierlich über eine Stunde lang. Das Geräusch des fallenden Wassers ist aus einem kleinen Lautsprecher unter dem Monitor zu hören. Durch den Einsatz des Closed-Circuit-Verfahrens werden die Zuschauer, die sich hinter dem Metalltopf befinden, aufgenommen. So entstehen auf dem Monitor die sich überlagernden Bilder aus dem vorproduzierten Videoband und dem realen

¹ Über das Closed-Circuit-Verfahren siehe Kap. Einleitung, Anm.16.

Raum: Die im Videoband festgehaltene Performance Violas wird mit der Live-Aktion des Zuschauers überblendet.

III.1.1.2 Die Wandlung des Wassers als Hinweis auf den Zyklus menschliches Daseins

In *II Vapore* beschäftigt sich Viola mit der physikalischen Gesetzmäßigkeit des Wassers. Durch die wissenschaftliche Erforschung kennen wir heute den andauernden Wechsel unterschiedlicher Aggregatzustände des Wassers, das sich ständig in der Verwandlung zwischen gasförmigen, flüssigen und festen Erscheinungsformen, durch Verdunstung zu Nebel und Wolken und durch Verdichtung zu Niederschlägen befindet. Das Wasser kommt in der Natur niemals zur Ruhe. Bei seiner Umwandlung bezieht sich das nasse Element auf die anderen drei Elemente: Der Dampf, der aus der Hitze des Wassers aufsteigt, bildet sich aus dem Zusammenwirken von Feuer und Wasser. Er löst sich im Kontakt mit der Luft solange in diese hinein, bis eine Sättigung, das höchste Aufnahmevermögen der Luft für Wasser, erreicht ist. Die kondensierende Flüssigkeit fällt dann in Form von Regen und Schnee auf die Erde und kehrt schließlich wieder in die Meere, Seen, Flüsse und Quellen zurück. Die stetige Wandlung der Elemente lehrte Ovid in seinen *Metamorphosen* und brachte sie mit dem Lebenslauf von Geburt und Tod in Verbindung: „Keine Erscheinung behält die Gestalt: die Verwandlerin aller Dinge, Natur, schafft stets aus den alten erneuerte Formen./ Nichts geht unter im riesigen Weltall, o schenket mir Glauben,/ Sondern es wandelt und neuert die Form. Man nennt es/ Entstehen,/ Wenn es beginnt, etwas anders zu sein, als es vorher gewesen,/ Sterben, wenn es das Sosein endet. Wird jenes auch hierhin,/ Dieses auch dorthin versetzt, die Summe verändert sich niemals./ Nichts, so möchte ich glauben, vermag in derselben Gestaltung/ Lange zu dauern: so wurdet ihr, Zeiten, aus Golde zu Eisen./ Ebenso hat gar häufig der Orte Geschick sich gewandelt.“²

Alles ist im ständigen Wandel begriffen. Als Teil des Kosmos verkörpert der Mensch wesentlich die Natur, die den Prozess seiner Geburt, Leben und Tod spiegelt und ihn in ihre umfassenden Zusammenhänge einbindet. Die sich auf den Menschen beziehende Naturanschauung ist die zentrale Leitidee der Kunst Violas. Als Inspirationsquelle der *II Vapore* weist Viola in seinen *Writings* auf den Vers Rumis hin, in dem der elementare Kreislauf mit dem menschlichen Leben in Vergleich gesetzt wird: “Though water be enclosed in a reservoir,/ Yet air will absorb it, for ’tis its supporter;/ It sets it free and bears it to its source,/ Little by little,

² Ovid 1982, *Metamorphosen*, 15. Buch, Z.252-261.

so that you see not the process./ In like manner this breath of ours by degrees/ Steals away our souls from the prison-house of earth.”³

Der Künstler erweitert in *II Vapore* den natürlichen Zyklus des Elements zu einem sehr verdichteten symbolischen Inhalt: Das Wasser verdunstet, löst sich in der Luft auf und kehrt wieder in den Urozean zurück, ein unaufhörlicher Prozess, der mit der Vergänglichkeit des menschlichen Lebens, der Transformation von Werden und Vergehen gleichgesetzt ist.

Über die Berücksichtigung des Wasserdampfs hinaus wird der Wassertopf thematisiert. Im hinduistischen Tempel, dessen Struktur Abbild des Kosmos und gleichzeitig Abbild des menschlichen Körpers ist, sieht man häufig einen Wassertopf, der an einer hohen Stelle über dem Sanktuarium angebracht ist. Er symbolisiert dabei den höchsten Punkt des Weltzentrums. Der Wassersymbolik im Hinduismus als Sinnbild der höchsten Erlösung entsprechend steht der Wassertopf für die Erlösung der Seele⁴. In *II Vapore* wird der natürliche Vorgang zum transzendenten Prozess: Durch Verdampfung lösen sich die körperlosen Dämpfe aus dem Wasser, so wie Geist und Materie auseinander gehen.

Neben *II Vapore* ist die Thematisierung der atmosphärischen Qualität auch Gegenstand von Violas Videoband *Sodium Vapor* (1979), wo die sich verflüchtigenden Dampfpartikel durch die Beleuchtung der Straßenlampen sichtbar werden und damit eine traumhafte, mystische Erscheinung entsteht. Auch auf dem Videoband *Chott el-Djerid* (1979) hält der Künstler die Fata Morgana fest, die durch die Verschmelzung der extremen Hitze, der Luft und des Wassers in Erscheinung tritt. Wie in *II Vapore* symbolisiert das komplexe sinnliche, schwer zu fassende atmosphärische Phänomen in diesen zwei Arbeiten sowohl die Flüchtigkeit der Erscheinung als auch die Unbeständigkeit des menschlichen Lebens. Eine ähnliche Idee ist in dem *Kondensationswürfel* Hans Haackes und dem *Plastisch/Thermischen Urmeter* Joseph Beuys zu finden (vgl. Kap.I.3).

III.1.1.3 Sinneswahrnehmung als erster Schritt der Kunsterfahrung

II Vapore ist vor allem auf die atmosphärische Erscheinung des Wassers und die Wahrnehmung der menschlichen Sinne ausgerichtet. Mit dem Verdunsten des Wassers sieht der Besu-

³ Rumi, Abschnitt aus Praise compared to vapour drawn upwards, and then descending in rain, in: Rumi 1975, S.16.

⁴ Demgegenüber befindet sich ebenfalls unter dem Sanktuarium am Fundament zahlreicher indischer Tempel ein Topf, *Nadhi Kalasha*, in dem die Erde enthalten ist. Der Topf mit Erde gilt als Symbol der Unsterblichkeit. Hoffmann 1997, S.97.

cher den aufsteigenden Dampf, riecht den duftenden Eukalyptus und hört dabei die Geräusche des fallenden tropfenden Wassers. Hier sind die komplexen Sinneswahrnehmungen der Kunstbesucher gefordert. Bereits in seinem Frühwerk zeigt Viola sein Interesse für das Zusammenwirken unterschiedlicher Sinnesebenen, von denen er später ziemlich oft spricht:

„Art has always been a whole-body, physical experience. This sensuality is the basis of its true conceptual and intellectual nature, and is inseparable from it.”⁵

Violas Kunst zielt zugleich auf eine physische und psychische Erfahrung der Rezipienten. Ein Kunstwerk sollte nicht nur gesehen, sondern auch erlebt werden. Die gesamten sinnlichen Erfahrungen dienen als erster Schritt der Kunsterfahrung und rufen einen Prozess hervor, der eine seelische Umwandlung zur Folge haben sollte:

„In my work, the visual is always subservient to the ‚field‘, the total system of perception/cognition at work. The five senses are not individual things but, integrated with the mind, they form a total system and create this ‚field‘, an experiential field which is the basis of conscious awareness. This is the only true whole ‚image‘.”⁶

Der visuelle Eindruck integriert das Hören, Riechen, Schmecken und Fühlen zu einem „Sensory field“⁷, das alle komplexen Sinneswahrnehmungen umfasst, durch die eine innere Empfindung angeregt wird. Sie ist nämlich Verbindung zwischen ‚Hardware‘ und ‚Software‘, dem Körper und der Seele, der äußeren physikalischen Welt und dem Innenleben. Violas Auseinandersetzung mit der Kunst ist für ihn von Anfang an eine Suche gewesen, das Medium Video ist dabei weniger ein Mittel für ein bloß schönes, erfolgreiches Schaffen, sondern vielmehr Zugang zu den ‚unsichtbaren Bildern‘, die sich im Inneren der Zuschauer verbergen:

„The sensory experience is the means of comprehending and encountering the invisible.”⁸

Viola glaubt daran, dass durch die Erweiterung der menschlichen Sinneswahrnehmung die Erfassung von Bereichen jenseits der Erscheinung ermöglicht werden könne. Sein Anliegen, das Unsichtbare der abstrakten inneren Erscheinung und das Sichtbare der materiellen Außenwelt zu verbinden⁹, also das Unsichtbare sichtbar zu machen¹⁰, bildet sich nach und nach zu seinem Kunstmotto aus. Dieses zieht sich wie ein roter Faden durch sein ganzes Schaffen.

⁵ Viola, in: Viola/Neumaier/Pühringer 1994, S.138.

⁶ Viola, in: Viola/Neumaier/Pühringer 1994, S.140-141.

⁷ Viola, *The Visionary Landscape of Perception* (1989). In: Viola 1995, S.219-225, S.222. Dieser Aufsatz erscheint zuerst in: *Delicate Technology* (hrsg. von Video Gallery SCAN (Fujiko Nakaya) und I&S, Tokio 1989, 129-48).

⁸ Viola 1995, S.182.

⁹ Viola, in: Viola/Zutter 1992, S.100.

¹⁰ Syring 1992b, S.13.

III.2 Wasserspiegelung

Die Wasseroberfläche ist der ursprüngliche, natürliche Spiegel, ja vor der Erfindung des Bronze- oder Glasspiegels fast die einzige Möglichkeit, uns selbst zu sehen. Ein Spiegel reflektiert das einfallende Licht und gibt das vor ihm stehende Objekt wieder. Aufgrund seiner reflektierenden Fähigkeit spielt die Wasserspiegelung seit der Antike eine wichtige Rolle bei der Frage nach dem Ursprung der Kunst.¹¹ Wasser als Bild ist schwer zu definieren, weil es sich unbeständig bewegt. Gerade wegen seiner ständigen Beweglichkeit und unvorhersagbaren Veränderung hat das Wasser eine Lebendigkeit, die bei Glasscheibe und Wandspiegel nicht zu finden ist. Die Spiegelbilder des Wassers können tanzen, hüpfen und sind immer imstande, ein mitschwingendes Spiel mit dem Wind zu treiben. Die natürlichen Gemälde im Wasserspiegel erscheinen, wenn gespiegelte Gegenstände auf das Wasser treffen, und verschwinden, wenn sie in eine bestimmte Entfernung zurücktreten. Daher existiert ein Wasserspiegelbild immer nur augenblicklich. Außerdem kann es jederzeit durch eine Bewegung auf der Wasserfläche gestört bzw. zerstört werden. Der Wasserspiegel ist eine zerbrechliche Grenzebene, die den unzugänglichen Tiefenraum unter ihm abschließt und die Welt über ihm getreu reflektiert. Durch diese Eigenschaften wird er zur Metapher des psychischen Spiegels. Die Reflexionsfläche des Wassers ist „(...) der Schnittpunkt, in dem Wirklichkeitserfahrung und das Unbekannte zusammentreffen.“¹²

Die Spiegelung des Wassers ist oft der dominierende Bestandteil in Bill Violas Werken, so in *He weeps for You*, *Migration*, *The reflecting Pool*, *An Instrument of simple Sensation*, *The World of Apparences* und *Surrender*.¹³ Im folgenden wird auf die Analyse der oben genannten Werke eingegangen, in der sich zeigen soll, wie Viola ein technisches Instrument und ein

¹¹ Während der Philosoph Plinius (erstes Jahrhundert n. Chr.) die Schattenprojektion als Anlass zur Schöpfung der Malerei und der Skulptur kennzeichnete, erklärte sich für Plato der mimetische Status der Malerei aus Spiegelbildern im Wasser. Im *Sophist*, einem Dialog Platons, steht: „Offenbar folgendes: die Bilder (*eidola*) im Wasser und in den Spiegel, ferner auch Gemälde und Statuen und was es sonst noch alles dergleichen gibt.“ In: Platon 1985, 239d. Vgl. Stoichita 1999. Vor allem bezeichnete der Künstler und Kunsthistoriker Leon Battista Alberti (1401-1472) in seinem Traktat *Über die Malkunst (Della Pittura, 1435)*, dem Gründungsbuch der neuzeitlichen Malerei, sehr deutlich natürliche Spiegelbilder im Wasser als Ursprünge der Malerei: „Deswegen pflege ich im Kreis meiner Freunde gerne nach dem Lehrspruch der Dichter [Ovid] zu sagen, dass der zu einer Blume verwandelte Narziss der Erfinder der Malkunst gewesen sei. Fasst man nämlich die Malerei als Blüte aller Künste auf, so kommt die ganze Sage von Narziss hier sehr gelegen. Würdest du vom Malen sagen, es sei etwas anderes als ein ähnliches Umarmen jener Wasseroberfläche durch Kunst? [...]“ In: Alberti 2002. Prolog 26.

¹² Daemmerich 1987, S.292.

¹³ Über die Wasserspiegelung hinaus zeigt Viola das Motiv der Spiegelung in Form spiegelnder Monitorschirme und polierter Steinplatten in *Heaven and Earth* (1992) und *Stations* (1994), die wegen ihres inhaltlichen Zusammenhangs in einem anderen Kapitel dieser Arbeit (vgl. Kap.III.4) diskutiert werden.

natürliches Element miteinander in Verbindung bringt und wie er mit Hilfe moderner Medien das alte Motiv der Wasserspiegelung künstlerisch neu erschließt.

III.2.1 *He weeps for You* (1976)

Die 1976 entstandene Videoinstallation *He weeps for You* wurde erstmals im Januar 1977 im New Yorker Kitchen Center ausgestellt. Sechs Monate später machte diese Präsentation auf der documenta 6 in Kassel den jungen Viola im Kreis europäischer Kunst bekannt.

III.2.1.1 Werkbeschreibung

In einem abgedunkelten Raum lenkt ein vom Lichtkegel eines Scheinwerfers erfasster Bereich die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich (**Abb.III-2a**). In diesem Bereich befindet sich ein Kupferrohr, das von der Raumdecke herabhängt. Dieses Rohr endet mit einem kleinen Wasserhahn, aus dem eine einzige Wasserperle entsteht, langsam anwächst und schließlich herabtropft (**Abb.III-2b**). Eine Videokamera mit einer Linsenvorrichtung, speziell für die extreme Vergrößerung von Nahaufnahmen, ist auf den Tropfen gerichtet. Die farbige Aufnahme wird durch einen Projektor auf eine große Leinwand im Hintergrund des Raums übertragen. Wenn ein Zuschauer an den Lichtkegel herantritt, wird er im Wassertropfen abgebildet. Der Tropfen samt dem Spiegelbild wird wiederum auf die Leinwand projiziert. Das Abbild steht aufgrund des physikalischen Spiegelungsgesetzes auf dem Kopf (**Abb.III-2c**). Dieses Spiegelbild zeigt sich winzig verkleinert im Spiegel der Wasserperle und wird dann auf der Leinwand vergrößert. Je größer der Wassertropfen wird, desto deutlicher ist die Abbildung. Der Tropfen wächst, bis er den Bildschirm anfüllt, und tropft dann vom Kupferrohr herab, wenn ihn die Oberflächenspannung nicht mehr tragen kann. Somit verschwindet auch die Abbildung. Mit dem Aufprall des Wassertropfens auf einem Tamburin, an Lautverstärker angeschlossen, erklingt im Raum ein tiefer Ton. Der Tropfen zerfällt dabei in tausend Wasserkügelchen. Während der Klang noch im Raum nachhallt, entsteht bereits erneut ein Tropfen, in dessen Oberfläche sich eine Figur spiegelt. Der ganze Vorgang dauert 40 Sekunden und wiederholt sich ständig.

III.2.1.2 Zwei Inspirationsquellen: Technisches Experiment mit dem Makroobjektiv und philosophischer Hintergrund ganzheitlicher Betrachtungsweise

Abgesehen von der persönlichen Beobachtung des Künstlers wurde Viola zur Installation *He weeps for You* hauptsächlich durch die Philosophie der Ganzheit inspiriert.

In einer Notiz von 1976 erzählt Viola, wie er auf die Idee kam, sich eines Wassertropfens als Spiegelungsfläche zu bedienen: An einem regnerischen Abend auf dem Weg nach Hause, als er seine nasse Brille trocken putzen wollte, fielen ihm die kleinen Regentropfen auf seiner Brille auf. Auf ihnen, die wie zahlreiche Linsen funktionieren, spiegelt sich die Umgebung wider, die sich stets verändert. Sofort eilte der Künstler zu seinem Studio zurück und fing an, mit Wasserperlen zu experimentieren.¹⁴ Bereits 1975 hat Viola Wassertropfen als Motiv in seinen Installationen *Origins of Thought* und *Rain* integriert. Hier werden verschiedenartige Muster der Wasserwellen, die von fallenden Wassertropfen herrühren, auf eine Leinwand projiziert.

Als Vorgänger der Installation *He weeps for You* gilt das farbige Videoband *Migration* (1976), in dem die Eigenschaft eines Wassertropfens als spiegelnde Oberfläche die Hauptrolle spielt. Auf diesem Band ist zu Beginn eine unscharfe Darstellung im Bildschirm wahrzunehmen. Erst nach mehrfachen Tönen, die sich wie Glockenläuten anhören,¹⁵ ist der Künstler im Bild zu erkennen. Er sitzt nämlich auf einem Stuhl hinter einem kleinen, quadratischen Tisch, auf dem eine Packung Cornflakes, zwei Orangen und eine Schüssel Wasser stehen. Über der Schüssel hängt ein Kupferrohr von der Decke herab, an dessen Ende sich derselbe Vorgang wie in *He weeps for You* wiederholt: Dort entsteht ein Wassertropfen nach dem anderen und tropft herunter. Während die Kamera mit Makrolinse immer näher an den Wassertropfen herangerückt wird, sieht man ein auf dem Kopf stehendes Spiegelbild des Künstlers. Der Film endet mit einer extremen Nahaufnahme eines Wassertropfens, in dem nur das Gesicht des Künstlers, ebenfalls spiegelverkehrt, wiedergegeben ist.

Die Kombination von Makrolinse und Wassertropfen, die zum ersten Mal in *Migration* vorkommt, bringt Viola noch im selben Jahr abermals in *He weeps for You* zum Einsatz. Hier gelten Wassertropfen als Vermittler, die eine gespiegelte Darstellung des Künstlers, so in *Migration*, bzw. eines Betrachters, so in *He weeps for You*, mit Hilfe der Makrolinse auf der Leinwand vergrößert wiedergeben. So erscheint ein diffuses, auf dem Kopf stehendes Selbstporträt des Gespiegelten, das lebendig und beweglich wirkt und augenblicklich und immer aktuell ist.

¹⁴ Viola, *Note 1976*, in: Viola 1995, S.41.

¹⁵ Viola bezeichnete diesen Klang als Ton eines Gongs, der als ein wichtiges Hilfsmittel bei der Meditation angesehen wird. In der Tat stammt der Klang von Schlägen auf eine durchgesägte metallene Gasflasche. Vgl. Davies 2004, S.149. Erwähnt sei zudem, dass Viola 1976 mit Linda Fisher eine Klang-Performance mit dem Titel *Gong* vorführte.

Die Installation *He weeps for You* ist ein technisches Experiment, dessen Hintergrund sich auf die traditionelle Philosophie der Ganzheit, also der Übereinstimmung des Makro- und des Mikrokosmos, zurückführen lässt.¹⁶ In dieser Ganzheit ist die Beziehung zwischen Menschen und der Natur, die miteinander vereint sind, dynamisch ausgeglichen. Daher spiegelt sich auch in einem einzelnen Wassertropfen die einmalige, sichtbare Welt. Die Philosophie der Ganzheit ist in vielen Kulturen vorhanden. In der antiken Elemente-Lehre und Medizin wird der menschliche Organismus als Spiegelung seiner Umwelt verstanden (vgl. Kap.I.1). Die Vorstellung, dass Mikro- und Makrokosmos einander entsprechen, findet sich auch in der chinesischen Malerei der ‚Berg-Wasser-Landschaft‘, bei der sich der Mensch normalerweise als Miniaturfigur in einem monumentalen Landschaftsraum befindet. Hier gilt die Natur, wie in der Malerei der Romantik, als Darstellung einer Seelenlandschaft, durch die innere Gedanken und Gefühle des Menschen zum Ausdruck gebracht werden. Das ganzheitliche System kommt auch bei Sufi Rumi vor, einem großem Vorbild Violas. In seiner Lehre ist der Sinn der Existenz eines Menschen darin zu suchen, dass das kleine Ich im großen Ganzen aufgehoben ist, wie ein winziger Wassertropfen schließlich in den endlosen Ozean zurückkehrt.¹⁷

Vor allem im Zen-Buddhismus ist der menschliche Mikrokosmos das vollkommene harmonische Abbild des Makrokosmos.¹⁸ Der Makro- und der Mikrokosmos lassen sich nicht trennen. Alles gehört zusammen: Steine, Berge, Wasser usw., also die ganze Natur. Dazu gehört nicht nur Materielles, sondern auch Spirituelles samt Raum und Zeit. Die buddhistische Erleuchtung als höchste geistige Vollkommenheit basiert auf einer Einheit, die die gesamte Welt der Vielfalt umfasst. Der Charakter dieses geistigen Zustands entspricht der Grenzenlosigkeit eines stillen und klaren Ozeans, der den Himmel widerspiegelt und damit in sich einschließt. Für Dogen Zenji, einen der bedeutendsten Zen-Meister Japans, ist das ganze Universum mit einer ‚klaren Perle‘¹⁹ (jap. *Ikkamyōju*) vergleichbar. „Das heißt, dass das Universum nicht beschränkt ist durch Ideen von unermesslich oder winzig, groß oder klein; es ist nicht viereckig oder rund, nicht der Mittelpunkt, nicht Lebhaftigkeit, nicht Klarheit – wenn wir all diese Formen transzendieren, zeigt sich das Universum. Es gibt kein unabhängiges Leben und Tod, Kommen und Gehen [...]“²⁰ Gerade der Wechsel zwischen Kommen und Gehen wie auch Leben und Tod macht die Existenz aus. In einem Baum, einer Blume, einem Fluss oder einem Tropfen Wasser ist ein kleines Universum wahrzunehmen, in dem sich die große Welt spiegelt.

¹⁶ Viola, *He Weeps for You* 1976, in: Viola 1995, S.42.

¹⁷ Vgl. Schimmel 1993, *Einleitung*, S.3-12.

¹⁸ Vgl. Suzuki 1987, S.142.

¹⁹ Dogen 1986, S.46-49.

²⁰ Dogen 1986, S.47.

Die Bedeutung der klaren Perle Dogens verkörpert sich auch in dem spiegelnden Wassertropfen Violas.

In *He weeps for You* sind die Zuschauer selbst ein Bestandteil der Installation, also ein Teil des Ganzen. Ein Wassertropfen tritt ins Dasein, wächst langsam an, und löst sich an seinem Sättigungspunkt dann von dem Kupferrohr. Wenn er auf das Tamburin fällt, zerplatzt er schließlich in zahlreiche Tröpfchen. Dieser Prozess lässt sich mit dem Leben eines Menschen gleichsetzen, der von seiner Geburt über das Erwachsenwerden schließlich in den Tod geht. Das einmalige Leben eines Menschen ist ein Teil des gesamten Universums, in das sowohl die Geburt als auch der Tod gehören. Alles, was geboren wird, nimmt durch den Tod sein Ende. Nur wenn ein Wassertropfen auf den Boden fällt, entsteht der nächste. Dieser Kreislauf ist in der Vorstellung der Wiedergeburt zuhause. „With every moment a world is born and dies, and know that for you, with every moment come death and renewal.“²¹ Die Entstehung eines Wassertropfens setzt voraus, dass sein Vorgänger aus dem Rohr gleitet. Diese Voraussetzung ist mit dem Tod vergleichbar, dem letzten und unentrinnbaren Schritt eines Lebens. Im Sinne der Perle Dogens ist das Motiv des Wassertropfens in Violas *He weeps for You* mit der Ewigkeit verbunden, die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gleichermaßen enthält.

III.2.1.3 Die Einbeziehung des Publikums ins Kunstwerk durch ‚lebendiges Videobild‘ und dunklen Raum

Die Installation *He weeps for You* ist mit dem Closed-Circuit-Verfahren²² ausgeführt, indem das Publikum ins Kunstwerk einbezogen wird. Dadurch schafft der Künstler eine kritische Distanz zwischen Betrachter und Werk und bringt ihn damit zum Nachdenken über die Bedeutung der Installation. Durch diese Interaktion wird die Aufmerksamkeit des Publikums vom Ablauf des Geschehens auf dessen Sinnggebung gelenkt.²³ Dazu äußerte sich Viola:

“The image is a projection of the viewer and the whole point is the interaction of the viewer and the image.”²⁴

Sobald ein Betrachter unter den Scheinwerfer tritt, wird er unwillkürlich und zwangsläufig ein Teil, ja sogar zum zentralen Gegenstand der Arbeit. In einem winzigen Wassertropfen gespiegelt und dies wiederum auf die Leinwand projiziert, erscheint ein Selbstbildnis des Betrachters, das mit dem Fall des Wassertropfens verschwindet und erneut mit der Bildung des nächs-

²¹ Aus einem Gedicht Rumis, aufgenommen in *The Masnavi*. Hier zitiere ich nach Violas Bemerkung zu *He weeps for You*, in: Viola 1995, S.42.

²² Über das Closed-Circuit-Verfahren siehe Kap. Einleitung, Anm.16.

²³ Vgl. dazu Bertolt Brechts Verfremdungseffekt. Zum Begriff siehe Lexikon der Literatur 1988, Bd.2. S.178f.

²⁴ Viola, in: Viola/Bellour 1985, S.116.

ten Tropfens langsam entsteht. „Wir erschaffen uns selbst unentwegt, der Körper ist ein Durchgangsort. Die Welt der Sinne entsteht und vergeht mit einem Tropfen Zeit.“²⁵ Währenddessen sind wir sowohl Zuschauer bzw. Beobachtende als auch Darsteller bzw. Beobachtete.

Peter Campus, der ebenfalls ein Videokünstler ist und mit dem Viola im Jahre 1974 zum ersten Mal zusammenarbeitete, bezeichnete seine eigene Projektion auf der Leinwand als „lebendiges Bild“²⁶, das vom Betrachter abhängig ist. Campus’ psychologisch und wahrnehmungstechnisch intensive Closed-Circuit-Installationen üben einen gewissen Einfluss auf Violas Kunst aus.²⁷ Ein einziger Lichtkegel im dunklen Raum, der das Publikum aufmerksam macht, und die Interaktion mit dem Publikum mittels Rückkopplungsverfahren, die in Violas *He weeps for You* sowie *II Vapore* (vgl. Kap.III.1.1) vorkommt, sind zwei häufige Elemente in Campus’ Arbeiten, so z.B. in *Shadow Projection* (1974), *mem* (1974/75) und *sev* (1975). Ebenfalls gehört das auf dem Kopf stehende Abbild, wie in Violas *He weeps for You*, seit 1975 zum Grundbestandteil der Installationen Campus’, z.B. in *bys* (1975), *aen* (1976), *lus* (1976) und *num* (1976).

Der dunkle Raum nimmt in den Werken beider Künstler eine bedeutende Stellung ein. Campus bezeichnete ihn als ‚Leere‘, in der die Sinneswahrnehmung gedämpft ist:

„A darkened room, which represents the void. A room where many of the senses are muted.“²⁸

Demgegenüber weist Viola mit der Dunkelheit auf die Seele der Betrachter hin:

„The dark room (the screening room) is the viewer’s mind, the space (Cloud) behind the image –this completes the ‚backward looking‘ sightline (the line of conception) in the vision process.“²⁹

Obwohl die Dunkelheit für die beiden Künstler eine unterschiedliche Bedeutung hat, hat sie dennoch bei beiden eine gemeinsame Funktion: auf die Sinneswahrnehmung der Rezipienten zu wirken. In der Finsternis konzentriert sich der Betrachter nämlich besser auf sein eigenes Abbild und wird in diesem vis-à-vis-Verhältnis mit der Frage nach der Identität des wahren Ichs konfrontiert. Hierbei kann man ja von einem Doppelgängertum sprechen. Vor allem Viola versucht, indem er die Aufmerksamkeit der Betrachter auf die spiegelnde Oberfläche eines Wassertropfens lenkt, eine im Alltag häufig vernachlässigte Randerscheinung auffällig zu machen und zu thematisieren.³⁰ Hier begegnet uns die Kombination eines Naturelementes mit

²⁵ Herzogenrath 1993c, S.20.

²⁶ Campus, in: Herzogenrath 2003, S.140.

²⁷ Vgl. Torcelli 1996, S.206.

²⁸ Campus, in: Herzogenrath 2003, S.133.

²⁹ Viola, *Problem of Vision*, in: Viola 1995, S.147.

³⁰ Viola, in: Viola/Jocks 1999, S.163.

einem technischen Mittel, also der Spiegelung eines Wassertropfens mit der Videotechnik. Dadurch stellt Viola in *He weeps for You*, seiner letzten Closed-Circuit-Videoinstallation in seinen bisherigen Werken³¹, eine besondere Form solcher Videoinstallationen dar: Das Videobild ist genauso lebendig wie das Wasser. Beide bewegen sich ständig. Indem Viola den Wassertropfen als optische Linse einer Videokamera verwendet, werden die Natur und die Technik „sowohl symbolisch als auch technologisch einander gleichgesetzt in einer Verbindung, deren Fortbestehen nur durch eine positive Gleichgültigkeit gewährleistet werden kann.“³²

In *He weeps for You* wird das Publikum in einen ununterbrochenen Prozess eingebunden, der aus drei Schritten besteht: Entstehen, Erkennen und Auflösung. Es handelt sich hier, wie in *II Vapore*, um „Immersionräume, in denen die bestrebte Ineinanderkehrung des Lebenden und Vergangenen durch die Übereinanderlagerung des Live-Bildes mit der Videokassette in Videoprojektionen erreicht werden soll.“³³ Dadurch wird der Betrachter auf sein eigenes Abbild aufmerksam, das ihn ja tief beeindruckt und immer wieder über dessen Hintersinn nachdenken lässt. Dieser Vorgang macht es uns schwer, uns der Beobachtung unseres eigenen Bildnisses zu entziehen und hinterlässt einen tiefen Eindruck, den man sich immer ins Gedächtnis zurückrufen kann. Nach Walter Benjamin (1892-1940) wohnt im originalen Kunstwerk eine spezifische Aura inne, die bei Betrachtern ein Gefühl des ‚Hier und Jetzt‘ hervorruft.³⁴ Diese Empfindung existiert seiner Meinung nach in den technisch reproduzierbaren Kunstwerken nicht. Jahrzehnte später widerspricht Viola dieser Behauptung mit seinen Videoarbeiten. Angeli Janhsen bezeichnet die Aktualität in der Kunst Violas als „das potenzierte ‚Hier und Jetzt‘ der immer verfließenden Lebenszeit des Betrachters“.³⁵ Auch Hans Belting spricht vom ‚Hier und Jetzt‘ in Violas Arbeit. Für ihn ist der Erfahrungsprozess in Violas dunklem Raum der Meditation eine Verwandlung vom gewöhnlichen Akt der Wahrnehmung „in einen feierlichen Ritus“³⁶, der sich den Erfahrenden stark einprägt. Zur Originalität und Reproduzierbarkeit äußert sich Belting wie folgt: „Sobald derselbe Besucher aber die Installation verlassen hat, erinnert er sich an einen starken Eindruck, den ihm keine Reproduktion ersetzen kann. Solche Installationen sind nicht reproduzierbar, während jedes Original immer reproduziert werden konnte. In der Erinnerung schließen sie sich zum Werk zusammen. Das alte ‚Werkoriginal‘ kehrt ausgerechnet dort, wo man es nicht mehr auf den Begriff bringen kann, in einem ‚origi-

³¹ Zwischen 1972 und 1976 schuf Viola über ein Dutzend Closed-Circuit-Videoinstallationen. Dazu gehört auch das im Kap. III.1.1 analysierte Werk *II Vapore*. Vgl. Kacunko 2004, S.236-243.

³² Kacunko 2004, S.242.

³³ Kacunko 2004, S.239.

³⁴ Benjamin 1973, S.11ff.

³⁵ Janhsen 2005, S.107.

³⁶ Belting 1998, S.466.

nenal Werkeindruck' wieder, der sich zu verselbstständigen scheint. Der Eindruck in einer Installation lebt von der ‚Aura des Hier und Jetzt‘ (Walter Benjamin), die doch einmal die klassische Werkerfahrung ausgemacht hat.³⁷

III.2.1.4 Der Klang, ein ‚virtuelles Bild‘

Im folgenden komme ich auf die akustische Wahrnehmung im Werk zu sprechen. Wenn ein Wassertropfen auf das Tamburin fällt, ist durch die Lautstärke deutlich ein Klang zu hören. Dieser symbolisiert zweierlei: Er klingt nämlich sowohl wie eine Elegie um das Vergangene als auch wie eine heitere Hymne für das neu Geborene. Der Widerhall kündigt also jedes Mal einen neuen Prozess an. Durch seine Biografie (vgl. Kap.II.1) wissen wir, dass Bill Viola sich zu Beginn seiner künstlerischen Laufbahn sehr viel mit der Musik beschäftigt hat. Während seines Aufenthalts in Italien von 1974-75 nahm Viola den Widerhall in einigen mittelalterlichen Kathedralen auf:

„It impressed me that regardless of one’s religious beliefs, the enormous resonant stone halls of the medieval cathedrals have an undeniable effect on the inner state of the viewer. Acoustics and sound, a rich part of human intellectual and speculative history, are thoroughly physical phenomena. Sound has many unique qualities compared to an image – it goes around corners, through walls, is sensed simultaneously 360 degrees around the observer and even penetrates the body. [...] I felt I had recognized a vital link between the unseen and the seen, between an abstract, inner phenomenon and the outer material world.“³⁸

Der Ansicht Violas nach haben Klänge dieser Art eine unwiderstehliche Wirkung auf die menschliche Psyche und gelten in seiner Kunst als wichtiges Hilfsmittel, durch das die sichtbare Außenwelt mit dem unsichtbaren Innenleben der Menschen verbunden wird. Mit Tönen und Bildern konstruiert Viola die Atmosphäre eines „Erfahrungsraumes“³⁹, in dem die Kunstrezipienten über die optische und akustische Wahrnehmung hinaus auf die seelische Ebene gelangen sollen. Um passende Geräusche zu Videobildern auszusuchen, experimentiert Viola mit verschiedenen akustischen Mitteln: In *Return* und *Migration* hört man Glockengeläut, das im Kultgeschehen oft auf die dahineilende Zeit, die Vergänglichkeit natürlicher Gegenstände bzw. den Tod hindeutet.⁴⁰ In *The Space between the Teeth* und *Anthem* drückt das menschliche Geschrei die innere Angst aus. In *He weeps for You* wird das Tamburin, das in der indischen Volksmusik eine wichtige Rolle spielt, eingesetzt. In seinem Text geht Viola auf das Tamburin in der indischen Musik ein und schreibt:

³⁷ Belting 1998, S.467.

³⁸ Viola, Viola/Zutter 1992, S.100.

³⁹ Paflik-Huber 1996, S.25. Die Autorin nennt die Arbeiten Violas auch „Erlebniswelt“, ebd..

⁴⁰ Lexikon der christlichen Ikonografie 1990, s.v. Glocke.

„There is no silence. The musicians say that this concept relates to the Hindu Philosophy of the cosmic sound or vibration. ‚Om‘, which is ever present, going on without beginning or end, everywhere within the universe, and everything proceeds from it.“⁴¹

Der Laut ‚om‘ ist ein repräsentatives ‚Mantra‘, das als Gedankenform aufzufassen ist. Gebete dieser Art können nur aus einem einzigen Laut oder einer Wortreihe bestehen und werden rezitierend vorgetragen.⁴² Die Hindus glauben, dass nicht nur alle konkreten Gegenstände im Universum, sondern auch alle geistigen Aktivitäten, wie Gedanken oder Emotionen, ihre eigenen Töne erzeugen. Akustische Wellen verschiedener Art können sich auf sinnliche Wahrnehmungen und geistige Emotionen der Menschen auswirken; sie haben unterschiedliche Funktionen. So können z.B. einige Klänge bei der Meditation behilflich sein.

Viola betrachtet die Akustik als lebendiges Element:

„The vibrational acoustic character of video as a virtual image is the essence of it's ‚liveness‘.“⁴³

Als ‚lebendiges‘ Element kann diese akustische Vibration in Form eines ‚virtuellen Bildes‘ die visuelle Wahrnehmung erweitern. Auf den Fall eines Wassertropfens folgend verschwindet das Spiegelbild eines Betrachters und in diesem Moment füllt ein lautes Geräusch den Darstellungsraum mit Widerhall an. Das vergangene Abbild wird sozusagen durch eine akustische Darstellung der Gegenwart beibehalten und sogar erweitert. Anders ausgedrückt, kennzeichnet das im Raum schwingende Echo die Umstellung der visuellen Einprägung. Wassertropfen fallen nacheinander auf das Tamburin, wobei der Widerhall wie eine akustische Brücke zwischen dem gefallenem Tropfen und seinem Nachfolger scheint, in dem sich der Spiegelungsprozess fortsetzt.

Die nachhallenden Töne in *He weeps for You* wirken bei dem Publikum nach. Bereits im 18. Jahrhundert erkannte der irische Philosoph Edmund Burke (1729-1797), dass unsichtbare Geräusche Gefühle erregen und menschliche Seelen auf Dauer beeinflussen können: „After a long succession of noises, as the fall of water, [...] the water roars in the imagination long after the first sounds have ceased to affect it; and they die away at least by gradations which

⁴¹ Viola, *The Porcupine and the Car* (1981). In: Viola 1995, S.59-72, S.61.

⁴² Über das *Mantra* vgl. Bancroft 1974, S.45-47.

⁴³ Viola, *The Sound of One Line Scanning* (1986). In: Viola 1995, S.153-168, S.158. Dieser Aufsatz erscheint zuerst im: Ausst.-Kat *National Video Festival*. Los Angeles 1986. In einem Interview sprach Viola von der Musiktechnik, die ihm eine einfachere Umstellung auf die Videotechnik ermöglichte: „The crucial thing for me was the process of going through an electronic system, working with these standard kinds of circuits which became a perfect introduction to a general electronic theory. It gave me a sense that the electronic signal was a material that could be worked with. This was another really important realization. Physical manipulation is fundamental to our thought processes – just watch the way a baby learns. It's why most people have so much trouble approaching electronic media. When electronic energies finally became concrete for me, like sounds are to a composer, I really began to learn. Soon I made what was for me an easy switch over to video. I never thought about it in terms of images so much as electronic process, a signal.“ Viola, in: Viola/Bellour 1985, S.92-93.

are scarcely perceptible.”⁴⁴ Der Widerhall, den die Film- und Videokritikerin Deirdre Boyle als einen der Schlüssel zum Verstehen der Arbeiten Violas bezeichnet, „is to create reverberative images that reach the very depth of being, resonating in time, flowing on, and ultimately changing“⁴⁵. In dem von Viola konstruierten Raum ändert sich die Emotion des Betrachters von Moment zu Moment: „We feel and understand this psychic imbalance through its visual and acoustic echoes. The audience not only comes to understand it and participate in it but also to experience its diminution and gradual transformation into its opposite.“⁴⁶ Der nachhallende Klang in *He weeps for You* präsentiert eine Übergangszone zwischen unterschiedlichen psychischen Zuständen. Man erlebt einen Zusammenprall verschiedener Wahrnehmung: Der Zuschauer ist gespannt auf die Entstehung seines leicht verzerrten Abbildes im zunehmenden Wassertropfen, gerät dann mit dem plötzlichen Verschwinden des Selbstbildnisses in Verwirrung, ist anschließend durch den explosiven Klang des Tamburins überrascht und schließlich von der unvermeidlichen Vergänglichkeit allen Seins berührt. In diesem stimmungsvollen Raum wechseln verschiedene Emotionen des Zuschauers zwischen Spannung, Erschütterung, Verwirrung und Berührtsein. Die Rezipienten sind räumlich, körperlich und emotional ins Werk einbezogen. In der Kombination von Tönen und Bildern beobachtet man nicht nur das Kunstwerk, sondern man erlebt es auch.

III.2.1.5 Wasser und Video als ‚innere Augen‘

In Violas Videoarbeiten spielt die optische wie auch die akustische Wahrnehmung eine wichtige Rolle. Das Wort ‚Video‘ ist vom Lateinischen ‚vidēre‘ abgeleitet und bedeutet ursprünglich ‚Ich sehe‘. Diese ursprüngliche Wortbedeutung ist deutlich in Violas Werken zu erkennen. Er formuliert das Sehen als Zusammenspiel dreier simultaner Vorgänge, nämlich der Rezeption, der Projektion und der Reflektion⁴⁷, aus denen sich ein innerer Wahrnehmungsprozess der Betrachter entwickelt. Hierzu spricht Viola in einem Interview von einer Meditationsmöglichkeit, über die Pupille in einem spiegelnden Gegenstand in die eigene Seele zu gelangen:

„I was always fascinated by the paradox that the closer you get to look into another eye, the larger your reflected image becomes on that eye, blocking the very view within you were trying to see. This paradox and the notion of ‚seeing sight‘, or looking onto the ‚soul‘ of another, was the source of much philosophical speculation in the ancient world, especially by the Greeks, who called the pupil the ‚puppet‘, referring to the little person

⁴⁴ Burke 1990, Part II, section 8, S.67.

⁴⁵ Boyle 1988, S.12.

⁴⁶ Boyle 1988, S.12.

⁴⁷ Viola, Notiz aus 1986, in: Viola 1995, S.146.

you see reflected on it. Looking into the eye is the original feedback image, frames within receding frames, the original self-reflection.”⁴⁸

Die Betrachtung der eigenen Augen in einem spiegelnden Gegenstand führt zur Erkenntnis der eigenen Seele und ferner zum Durchschauen der geistigen Verfassung. Das Auge ist in der alten Tradition für die Suche nach persönlicher Identität aufschlussreich; es wird oft als der Spiegel der Seele oder das Tor zum Inneren bezeichnet, wodurch man sich selbst erkennt. Dementsprechend ist auch die Spiegelung im Wassertropfen in *He weeps for You* zu verstehen, die ein inneres Auge des Betrachters vertritt. Ein in dieses ‚Auge‘ aufgenommenes Bild wird durch einen Projektor auf die Leinwand übertragen. Dort bekommt der Betrachter seinen auf den Wassertropfen gerichteten Blick zurückgeworfen. Wenn man sich auf den Wasserspiegel konzentriert, ist ausschließlich das eigene Abbild zu beobachten. Je näher ein Betrachter an den Tropfen herangeht, desto verschwommener ist seine eigene Spiegelung in der Wasseroberfläche zu sehen.

Das Motiv des Auges tritt relativ häufig in Violas Werken auf. Im Videoband *Anthem* ist ein Auge bei einem chirurgischen Eingriff mit Klammern aufgesperrt, „dessen leerer Blick die ‚Blindheit‘ des technologischen Paradigmas versinnbildlicht“⁴⁹. Im Videoband *I do not know what It is I am like* (1986) richtet sich einmal die Kamera so nah an die starren Augen einer Eule, dass der Kameramann und seine Kamera in ihren Pupillen gespiegelt zu sehen sind. In dem Titel dieses Kunstwerks, der auf die altindische Hymne Rig-Veda zurückgeht, steckt ein Wortspiel der im Englischen homonymen Ausdrücke ‚eye‘ und ‚I‘.⁵⁰ Dieses deutet darauf hin, dass das Sehen und die Ich-Identifikation semantisch verwandt sind. Und dies bezieht sich darüber hinaus auf den Inhalt des Werks. Der amerikanische Filmograph Michael Nash beschreibt die Betrachtung im Spiegel in Violas Arbeiten als ‚zweifache Vision‘ oder ‚Re-Vision‘ und äußert folgendes dazu: „Viola hält dem Sehen einen Spiegel vor, nicht nur als Kritik an der modernen Vorstellung von Meisterschaft, sondern auch als Vergegenwärtigung der diesbezüglichen Mysterien in der Tradition antiken Fragens, und erhellt damit jene doppelte Vision, die das Selbst im Akt des Sehens konstruiert.“⁵¹

Die Videoaufnahme eines Blicks der Augen, eine doppelte Vision, ist symbolisch für die Selbstreflexion eines Subjekts. Hierbei sind ein visuelles Medium und ein optisches Organ miteinander gekoppelt, also „Video as mind“, wie Viola in einer Notiz von 1980 behauptet:

⁴⁸ Viola, in: Viola/Hyde 1997, S.154.

⁴⁹ Nash 1989, S.15.

⁵⁰ Nash 1989, S.14.

⁵¹ Nash 1989, S.14.

„I want to look so close at things that their intensity burns through your retina and onto the surface of your mind. The video camera is well suited to looking closely at things, elevating the commonplace to higher levels of awareness.“⁵²

Die Kamera funktioniert in diesem Re-Visionssystem einerseits als Auge, das Gegenstände optisch wahrzunehmen ermöglicht, andererseits als geistiges Ausdrucksmittel, das das Unsichtbare erfasst:

„Video was showing me invisible things all the time, either technically, in terms of infra-red cameras, or circumstantially, in terms of a recorded moment that no longer exists.“⁵³

Für Viola ist die Videotechnik ein Medium, durch das ein Objekt sichtbarer Wirklichkeit in seelische Regungen transformiert wird. Obwohl seine Kunst sich auf Technik gründet, hebt Viola seine Kunst auf eine andere Ebene, auf der Erlebnisse von der Entfaltung des Bewusstseins, wie z.B. Meditation oder Selbstreflexion, möglich sind. In *He weeps for You* ist das Video nicht das einzige Transformationsmittel zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren. Auch das Wasser wirkt dabei mit:

„I guess I was always determined to see the invisible, but without the use of special effects. This soon drew me away from electronics and toward things like water, with its transformative and reflective properties; toward slow motion, with its subjective language of the image; and toward various cameras and recording systems with their inherent, unique properties of noise and visual artifacts.“⁵⁴

Bezeichnet Viola das Kameraauge als Fenster der Seele, so betrachtet er die Natur und die Landschaft als „raw material of the human psyche“⁵⁵.

Die Wasserfläche als Reflexionsmittel des Unterbewusstseins ist ein bedeutender Ansatzpunkt in der Forschung Carl Gustav Jungs. Sich das eigene Abbild im Wasserspiegel anzuschauen, bedeutet für ihn, auf das eigene tiefste Innere einzugehen: „Wer in den Spiegel des Wassers blickt, sieht allerdings zunächst sein eigenes Bild. Wer zu sich selber geht, riskiert die Begegnung mit sich selbst. Der Spiegel schmeichelt nicht, er zeigt getreu, was in ihn hineinschaut, nämlich jenes Gesicht, das wir der Welt nie zeigen, weil wir es durch die Persona, die Maske des Schauspielers, verhüllen. Der Spiegel aber liegt hinter der Maske und zeigt das wahre Gesicht.“⁵⁶ Die Begegnung mit sich selbst ist eine Probe, denn hier konfrontiert man sich mit der dunklen Seite und der Schwäche des wahren Ichs. Jedoch ist diese Herausforderung die Voraussetzung für die Selbsterkenntnis: „Es ist die Welt des Wassers, in der alles Lebendige suspendiert schwebt, wo das Reich des ‚Sympathikus‘, der Seele alles Lebendigen, beginnt, wo ich untrennbar dieses und jenes bin, wo ich den anderen in mir erlebe, und der andere als

⁵² Viola, Notiz aus 1980, in: Viola 1995, S.78.

⁵³ Viola, in: Viola/Belting 2003, S.219.

⁵⁴ Viola, in: Viola/Belting 2003, S.217.

⁵⁵ Viola, in: Viola/Friedman 1993, S.253.

⁵⁶ Jung 1976, S.30.

Ich mich erlebt.“⁵⁷ Das Hineinschauen ins Wasser nähert sich dem Schauen in die Tiefe der Seele.

Der Wassertropfen in Violas *He weeps for You* dient nicht nur als „metaphorischer Spiegel“⁵⁸, er ist zugleich auch ein realer Spiegel aus Wasser, in dem der sich selbst Betrachtende abgebildet ist. Bei dieser Meditation vor dem Wassertropfen ist über das „Video-Koan“⁵⁹ in der Reflexion eine Erfahrung der Wahrheit über den Betrachter selbst zu erwarten. Das ‚Koan‘ ist ein Zen-buddhistischer Begriff und steht für Paradoxien oder generell durch logisches, diskursives Denken nicht aufzulösende ‚Fälle‘.⁶⁰ Es ist wie das Wesen des Zen, das nicht durch Logik oder Verstand vermittelbar ist, sondern durch körperliche Erfahrungen, die zur Erleuchtung führen. Um den Zustand der Erleuchtung zu erreichen, soll man über die Meditation eine absolute Verneinung oder Bejahung der Erscheinungsform außer acht lassen.

Der gesamte Vorgang der Installation weist auf eine ganzheitliche und zyklische Weltanschauung hin, in der der Mensch innerhalb der Koordinaten von Geburt, Leben und Tod eingebunden ist. Der winzige Wassertropfen ist der Spiegel der riesigen Welt. Das Große liegt im Kleinen verborgen, wie das Leben im Tod und nicht zuletzt die Unendlichkeit in der Vergänglichkeit. Diese Vorstellung brachte der englische Künstler und Dichter William Blake, dessen Gedanken Viola beeinflussen, in einem Gedicht zum Ausdruck: „To see a world in a grain of sand,/ And a heaven in a wild flower,/ Hold infinity in the palm of your hand,/ And eternity in an hour.“⁶¹

In *He weeps for You* ist ein Wassertropfen wie ein Spiegel, der alles realgetreu wiedergibt; er ist wie ein Auge, das tief in die Seele hineinschaut, und er ist wie eine Träne⁶², die wegen der unvermeidlichen Vergänglichkeit und der unendlichen Wiedergeburt herunterfließt. Das Weinen kündigt sowohl die Geburt wie auch den Tod eines Menschen an. Tränen, seien sie aus Freude oder Trauer, verbinden einzelne Perioden des Lebens. In einem Wassertropfen ist wie in der klaren Perle des japanischen Zen-Meisters Dogen das gesamte Universum, also der Mikro- und der Makrokosmos, widergespiegelt, die Raum und Zeit, Augenblick und Ewigkeit und nicht zuletzt das Leben umfasst. All diese Gedankenverbindungen eines Wassertropfens sind von Viola mit der Videokamera in einen Zusammenhang gebracht worden.

⁵⁷ Jung 1976, S.31.

⁵⁸ Lauter 1999b, S.23.

⁵⁹ Die Bezeichnung „Video-Koan“ stammt von Ross 1997, S.28.

⁶⁰ Vgl. Suzuki 1988, bes. in S.79-104.

⁶¹ Blake, Abschnitt aus *Auquiries of Innocence*, in: Blake 1972, S.585.

⁶² In einem Interview sagte Viola: “I also wanted to make a connection between the drop of water in the piece and tears.” In: Viola/Rutledge 1998, S.73.

III.2.2 *The reflecting Pool* (1977-79)

Der Wasserspiegel ist ebenfalls das Hauptmotiv in dem siebenminütigen Videoband *The reflecting Pool*, das zu dem gleichnamigen Werkkomplex *The reflecting Pool - Collected Works 1977-80*, gehört.

III.2.2.1 Werkbeschreibung

The reflecting Pool entstand an einem Sommertag 1977 von nachmittags bis abends in Saratoga Springs in New York. Um dem Leser eine Übersicht zu verschaffen, wird die Handlung des Videos in drei Teile gegliedert, die im folgenden jeweils in einem Abschnitt dargestellt sind. Vor dem Hintergrund der Motorengeräusche eines Flugzeugs zieht die reflektierende Wasseroberfläche eines rechteckigen Pools, der die untere Hälfte des Bildrahmens füllt, den Blick auf sich (**Abb.III-3a**). Dieser am Rand mit Natursteinen versehene Pool ist im Wald gelegen und im Bild nicht vollständig zu sehen. Üppige Bäume, durch deren Blattwerk die Sonne hindurchscheint, nehmen vollständig den Platz in der oberen Hälfte der Bildfläche ein. Im ganzen ist die Szene so konstruiert, dass das, was im oberen Teil des Bilds zu sehen ist, im unteren Teil, in dem leicht gekräuselten Poolwasser, gespiegelt ist. Während das Wasser im Pool rauscht, nähert sich ihm ein Mann aus der Tiefe des Waldes auf einem schlangenartigen Pfad, der zum Pool führt. Er steht schließlich auf der dem Betrachter gegenüberliegenden Seite des Pools. Der Protagonist, in einem langärmeligen Hemd und einer langen Hose, zieht seine Schuhe aus, steigt auf die Poolumrandung und bleibt dort stehen. Sein gesamter Körper in straffer Haltung spiegelt sich im Wasser. Die ihn umgebenden Bäume schillern durch Licht und Wind. Das Wasser changiert, indem Schatten und Wellen darüber huschen. In der Luft verklingt ab und zu das leise Dröhnen eines Flugzeugs. Nachdem der Mann ca. 45 Sekunden in dieser Stellung verharrt hat, springt er plötzlich mit einem Schrei in den Pool. Doch anstatt ins Wasser zu versinken, bleibt sein Körper hockend in der Luft über dem Wasser stehen, in dem dieser jedoch nicht gespiegelt ist – dies deutet auf eine videotechnische Manipulation hin. Alles scheint still zu stehen, bis auf das Wasser. Seine Oberfläche ist mal hell, mal dunkel; mal klar und durchsichtig, mal opaque. Sie ist also wechselhaft. Auf der Wasseroberfläche entstehen mehrfache Kreiswellen genau unter dem in der Luft hängenden Körper, der sich allmählich zu einer Lichterscheinung entwickelt und sich dann langsam auflöst (**Abb.III-3b**).

Nachdem das konkrete Objekt über dem Pool verschwunden ist, beginnt eine irrealer Aktion, unabhängig von dem Geschehenen über dem Wasser, auf der Wasseroberfläche. Sie ist nämlich die Bühne der folgenden Handlung: Ein Mann, der aussieht wie der eben Verschwundene, tritt von der linken Seite des Pools auf; er beugt sich nach vorne, hebt einen nicht identifizierbaren Gegenstand auf und tritt schließlich rechts aus dem Rahmen des Wasserspiegels. Danach breitet sich ein Strudel am rechten Rand des Pools aus. Anschließend tauchen zwei Scheinwesen, ein Mann und eine Frau, von rechts unten auf der Wasseroberfläche auf. Sie wandern um den Pool herum, verweilen für kurze Zeit und verlassen dann wieder den Ort. Einige Sekunden später bewegt sich das Wasser heftig von außen nach innen und kreist um eine Achse, wodurch abermals ein Wasserstrudel entsteht. Daraufhin verfärbt sich die Wasseroberfläche schwarz.

In der menschenleeren Landschaft herrscht für eine Weile Ruhe. In leichter Bewegung wird die Wasseroberfläche wieder hell. Auf ihr spiegeln sich die umstehenden grünen Bäume. Der Protagonist taucht völlig nackt aus dem Wasser wieder auf, diesmal aber seinen Rücken dem Betrachter zuwendend (**Abb.III-3c**). Er steht genau dort, wo er vorhin abgesprungen ist. Kurz danach verlässt er ‚the reflecting Pool‘, indem er den schlängelnden Pfad entlang in die Tiefe des Waldes zurückkehrt, bis er schließlich nicht mehr zu sehen ist.

III.2.2.2 Der Sprung in kultureller und technischer Hinsicht

Mit einem Schrei kündigt der Protagonist seinen Sprung in den Pool an. Anstatt ins Wasser einzutauchen, bleibt er unerwartet in der Luft hängen. Der Sprung ist eine anspannende Bewegung, bei der der Körper gegen die Schwerkraft für einen Moment den Boden verlässt. Viola bezeichnet den Sprung in *The reflecting Pool* als einen Akt des Loslassens:

„The key element in the piece is the frozen action. There is a transformation that’s all based on the original decision to give up, I think it relates to death in some way, or letting go of the things that you know, just releasing everything. The image I have is of a cliff, you’re right at the edge, and you have to decide to go ahead or go back. I think we must jump.”⁶³

Es ist kein Zufall, dass Viola den Sprung als Akt des Loslassens betrachtet. Der Zen-Meister Daisetz Teitaro Suzuki, der Viola stark beeinflusst und möglicherweise auch *The reflecting Pool* anregt, ist der Auffassung: Ein Meditierender „hat das Ende eines Durchgangs erreicht, und vor ihm gähnt ein schwarzer Abgrund. Hier gibt es kein Licht, das ihm den Weg weisen könnte, und umkehren kann er auch nicht. An diesem Punkt gibt es nichts mehr zu tun als zu

⁶³ Viola, in: Viola/Bellour 1985, S.97.

springen – ins Leben oder in den Tod. Vielleicht ist es der sichere Tod, aber so weiterzuleben wie bisher, ist gänzlich unmöglich. Und in dieser äußersten Verzweiflung hält irgend etwas ihn doch immer noch zurück; er kann sich dem Unbekannten noch nicht gänzlich ausliefern. [...] Dieser Bewusstseinszustand lässt sich nicht mehr in den Kategorien von Logik oder Psychologie darstellen. Hier beginnt eine neue Welt persönlicher Erfahrung, die wir mit ‚Springen‘ oder ‚sich in den Abgrund werfen‘ umschreiben können.“⁶⁴

Der Zen-Buddhismus legt Wert auf persönliche innere Erfahrungen und Wahrnehmungen, durch die, anstatt durch Verstand oder logisches Denken, das wahre Wesen des Seins im Geist erkannt wird. Das typische Verfahren dafür ist die Meditation im Lotus- bzw. Schneidersitz. Sie wird ausgeübt, um den Zustand der Erleuchtung zu erreichen, also ein heranreifendes Stadium, bei dem das menschliche Bewusstsein von allem intellektuellen Denken und religiösen Streben befreit ist. In dieser phänomenalen Klarheit und Erkenntnis sind die Dualität zwischen Subjekt und Objekt, das Auseinanderhalten der Seele vom Körper, der Ballast der Denkvorgänge sowie das Gefesseltsein an Raum und Zeit aufgehoben. Diese Erfahrung wird von Suzuki als Springen beschrieben.⁶⁵ Sich vom Boden zu lösen, symbolisiert die Befreiung von allen logischen Gedanken. Dieser Durchbruch „wird häufig durch einen scheinbar beiläufigen Umstand ausgelöst, durch ein Geräusch, eine Aussage oder ein unerwartetes Ereignis [...]“.⁶⁶ In *The reflecting Pool* wird der Augenblick der Befreiung durch ein akustisches Zeichen, den Schrei des Springers, angekündigt. Der Schrei ist zugleich als Ausdruck der Angst vor der Ungewissheit dessen, was nach dem Absprung geschehen wird, aufzufassen. Dieses Motiv kommt auch in den folgenden Werken Violas vor, *Tape I* (1972), *The Space between the Teeth* (1976), *Anthem* (1983) und *Angel's Gate* (1989). Es ist bei Viola meistens als Befreiung von einem Zustand angestrenzter Spannung zu interpretieren.

Eine springende Bewegung verwendet Viola zum ersten Mal im Videoband *Truth through mass Individuation* (1976), in dem ein Mann von einem Felsen in einen Fluss hineinspringt, als Motiv, das eine Unterbrechung des regelmäßigen Wechsels von Licht und Gezeiten kennzeichnet.⁶⁷ In *The reflecting Pool* weist eine solche Bewegung darauf hin, dass sich der Körper von seinem bisherigen Dasein befreit und sich zugleich dem Moment der Erleuchtung nähert. Diesen Zustand stellt die Lichterscheinung sinnbildlich dar, in die sich der Protagonist nach seinem Absprung verwandelt. Gene Youngblood, der Autor des *Expanded Cinema*

⁶⁴ Suzuki 1988, S.55.

⁶⁵ Suzuki 1988, S.48-68.

⁶⁶ Suzuki 1988, S.56.

⁶⁷ Vgl. Emmerling 1992, S.11.

(1970), dessen erstes Buch das Video als künstlerisches Medium bewertet, bezeichnet diese "illuminierter Gestalt" als "a metaphor for the shining forth of the spirit or life force, for altered states of consciousness or other forms of personal transformation".⁶⁸

Einen derartigen Sprungakt illustrierte der französische Künstler Yves Klein, der ebenfalls von der östlichen Philosophie beeinflusst wurde, 1960 auf der Titelseite der Zeitung *Dimanche*.⁶⁹ In diesem Bild vom *Sprung in die Leere*⁷⁰ erscheint Klein im Straßenanzug, der nach dem Sprung von einem Gesims in der Luft hängen bleibt. Der Sprung war „ein wundersames Aufsteigen über das irdische Reich hinaus in die Leere, jene ätherische Sphäre, in der Materialität verschwindet und das Selbst seine Individualität verliert.“⁷¹ In diesem fototechnisch manipulierten Bild ging es dem „Maler des Raumes“ darum, sich sowohl physisch von der Schwerkraft als auch mental und emotional vom irdischen Denken zu befreien und in einen unvergleichlichen, allgegenwärtigen Raum der Sensibilität zu gelangen. Bei Klein wie bei Viola wird der Sprung in die Leere als mystischer und spiritueller Prozess angesehen.

Eine weitere Betrachtung über den Sprung steht im Zusammenhang mit der Thematik der Zeit. In Bezug auf Jim Bengstons Fotografien *Slow Motion Series*, in denen ein nacktes Mädchen ins Wasser springt, interpretiert Hubertus von Amelunxen: „Der fotografische Sprung [...] bedeutet ein zeitliches Werden des Vergehens, das fotografische Bild entsteht aus dem Verlust des Augenblicks heraus.“⁷² Das Wasser dient als Metapher für die Zeit. Der Sprung und der eingefrorene Augenblick werden als flüchtiges Werden aufgenommen.

Anders als die Fotografie, bei der nur ein bestimmtes, historisches Zeitmoment fixiert wird, ermöglicht die Videotechnik eine Darstellung fortgesetzter Szenen. Das Video besitzt einen direkteren und umfassenderen Zugang zur Bewegung und zur Zeit, indem es die Aufnahme einer Bewegung auf die Zeit ausweitet: Zeitraffer, Zeitlupe und vor allem reale, augenblickliche Zeit. Viola bezeichnet die Videotechnik als „a living, dynamic system, an energy field“ und einen „ongoing process“⁷³. In seinem Videoband *The reflecting Pool* ist der Absprung in kontinuierlichen Bildern aufgenommen. Die Sprungbewegung ist jedoch nicht vollendet, weil das Ende, also die Landung, fehlt. Stattdessen schwebt der Körper in der Haltung

⁶⁸ Youngblood 1988, S.96.

⁶⁹ Vgl. Stich 1994, S.209-222.

⁷⁰ Yves Klein, *Sprung in die Leere*, Oktober 1960 in *Dimanche* mit der Bildunterschrift „Un homme dans l'espace! Le Peintre de l'espace se jette dans le vide!“; verschiedene Abzüge wurden vom Künstler „Obsession de la lévitation“ betitelt. Vgl. Stich 1994, S.216.

⁷¹ Stich 1994, S.217.

⁷² Amelunxen 1992, S.25.

⁷³ Viola, in: Viola/Bellour 1985, S.100.

eines Fötus über dem Wasser. In diesem Moment steht die Zeit still. Diese Konstruktion ist für Viola „like sculpting with time“⁷⁴:

“It’s something I’ve been trying to work with for a while: recombining levels of time ,within’ the frame, times which are not strictly dependent on the shot of absolute time of the running of the videotape machine.”⁷⁵

Violas ‚Skulptur’ der Zeit basiert auf der Bildmontage: Mit einer ortsfesten Kamera nimmt Viola drei Szenen auf, nämlich das Teichwasser, die Sprungaktion und die menschenleere Natur in der Umgebung. Diese drei Aufnahmen werden in einem Bild manipuliert, was Viola „a complete image of a single space“⁷⁶ nennt. Er spricht von drei Dimensionen der Zeit, „real time, still, and time lapse“⁷⁷. In *The reflecting Pool* sind unsere Gefühle von der „real time“, der Zeitraffung und vom Stillstand der Zeit simultan auf eine Ebene gebracht. Viola betrachtet diese Art dynamischer Videobilder als „stream of human consciousness“⁷⁸, wie aus der folgenden Äußerung hervorgeht:

“Once you begin to work with time as an elemental material, then you have entered the domain of conceptual space. A thought is a function of time, not a discrete object. It is a process of unfoldment, an evolving thread of the living moment. Awareness of time brings you into a world of process, into moving images that embody the movement of human consciousness itself.”⁷⁹

In Hinblick auf die kulturelle und technische Ebene verweist der Sprungakt in *The reflecting Pool* zugleich auf psychische und zeitliche Dimensionen.

III.2.2.3 Das Wasser des Todes und das Wasser des Lebens

Das Wasser in Violas *The reflecting Pool* ist mehrdeutig. Es symbolisiert das Leben, den Tod und die Wiedergeburt. In einem Interview äußerte sich der Künstler dazu:

„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. There is the emergence of the solitary figure – the process of differentiation or individuation out of an undifferentiated, natural ground. There is also the suggestion of the events of this world’s being illusory, or transient, since they are only visible as reflections on the surface of the water. [...]“⁸⁰

Das Wasser dient in dieser Installation nicht nur als Spiegeloberfläche, auf der sich eine illusionäre Welt bildet, sondern auch als Ort der Transformation, an dem die geheimnisvolle Ver-

⁷⁴ Viola, in: Viola/Bellour 1985, S.97. Diese Bezeichnung Violas entspricht der Meinung des russischen Regisseurs Andrei Tarkovsky, der das „sculpting in time“ als wesentliche Aufgabe des Regisseurs auffasst. Tarkovsky 1987, S.63. Vgl. Hoberman 1987, S.65.

⁷⁵ Viola, in: Viola/Bellour 1985, S.96.

⁷⁶ Viola, in: Viola/Bellour 1985, S.97.

⁷⁷ Viola, in: Viola/Bellour 1985, S.97.

⁷⁸ Viola, *Statement 1989*, in: Viola 1995, S.173.

⁷⁹ Viola, *Statement 1989*, in: Viola 1995, S.173.

⁸⁰ Viola, in: Viola/Bellour 1985, S.97.

wandlung stattfindet. Im undurchsichtigen Wasser des Videobands *The reflecting Pool* inszeniert der Künstler einen mystischen Vorgang zwischen einem Lebensende und einer neuen irdischen Existenz. Mehrere symbolische Motive in diesem Werk deuten auf den Tod und das Leben hin. Im folgenden komme ich zunächst auf solche des Todes zu sprechen.

Den stets kurvig verlaufenden Pfad entlang nähert sich der Protagonist dem Pool, in dem sein Lebensweg endet. Aufgrund der Analyse Gene Youngbloods ist das Hervortreten des Mannes aus dem Wald im Pool als Abschied von der bisherigen Existenz zu verstehen.⁸¹ Der Mann versenkt sich kurz in die Betrachtung seines eigenen Spiegelbilds im Wasser. Darin besteht ein sowohl im Westen als auch im Osten verbreiteter Aberglaube, nämlich: Wer sein Abbild im Wasser erblickt, muss sterben.⁸²

Eine Metapher des Todes ist ebenfalls der oben im Bezug auf die Zen-Erfahrung erklärte Sprung, durch den der Körper von seinem bisherigen Dasein abgetrennt wird. Zudem spiegelt das stille Gewässer den Springenden nicht wider. In der alten griechischen und auch japanischen Tradition ist dies ein Todeszeichen.⁸³ Der Tod wird weiterhin durch die mehrfachen Kreisbewegungen des Wassers gekennzeichnet.⁸⁴ Der Strudel markiert zugleich den Übergang vom Bewussten zum Unbewussten, von der Realität zur Traumwelt sowie vom Leben zum Tod.

Das Motiv der kreisförmigen Wellen kommt bereits in Violas frühen Videobändern vor. Im Video *A Million other Things(2)* (1975) entsteht eine solche Bewegung auf der Wasseroberfläche dadurch, dass ein Mann einen Stein ins Wasser wirft. Im Videoband *The Space between the Teeth* (1976) sind wie in *The reflecting Pool* der menschliche Schrei und ein Wasserstrudel bedeutende Komponenten der Handlung. In dem ersten Videoband hängen diese beiden Motive wie folgt zusammen: Ein Mann schreit wiederholt. Anschließend fällt ein Foto von ihm ins Wasser, das aus einem Wasserhahn eines Waschbeckens entspringt. Das Foto trudelt ins Wasser und wird schließlich von einer Welle weggespült. Im Wasser findet die Auflösung in zweifacher Hinsicht statt: Das Wasser signalisiert „Auflösung der psychisch-physischen Anspannung und Auflösung der Materie durch den beginnenden Verrottungsprozess des Papiers. Eine Todesmetapher, ein Hinweis auf die Vergänglichkeit.“⁸⁵

⁸¹ Youngblood 1988, S.95.

⁸² Vgl. Ninck 1921, S.59; Pörtner 1988, S.294.

⁸³ Vgl. Ninck 1921, S.62f; Pörtner1988, S.294.

⁸⁴ Vgl. Ninck 1921, S.110f; Pörtner 1988, S.295.

⁸⁵ Torcelli 1996, S.215-216. Über das Werk vgl. Boyle 1988, S.11-12; Reiche 1999, S.92-97.

Auf den Tod weist auch die Szene auf der Wasseroberfläche hin. Nachdem der Springende sich in eine Lichterscheinung verwandelt hat und schließlich verschwunden ist, scheinen die Zeit und die Umgebung über dem Wasser des Wasserbeckens still zu stehen. Von nun an dient die Wasseroberfläche quasi als Bühne, auf die weitere Vorgänge gebracht werden. Sie ist jedoch kein ebener Bildschirm, da das Teichwasser leichte Wellen schlägt. In der abgedunkelten Wasserwelt tritt der Protagonist als schattenhafte Gestalt auf, die allerdings keine Spiegelercheinung ist. Die Handlung auf der Wasseroberfläche läuft unabhängig von dem Geschehnis über dem Wasserspiegel ab. Gene Youngblood fasst diese Darstellung als eine Art der Transformation auf: "There is a transference: his spirit migrates from this world to another, and in the process his body is reanimated."⁸⁶ Nach dem Verschwinden des Springers treten ein Mann und eine Frau geisterhaft ins Wasser ein. "In Viola's work women are symbols of generative life-giving forces (*Moonblood*, 1979) and of regeneration and transformation (*The Morning after the Night of Power*). It's no accident, then, that a woman appears at this point, [...] a metaphor for negentropy, for emergence rather than dissipation."⁸⁷

Nach dieser Szene in dem flüssigen Bildschirm gewinnt die Wasserfläche ihre natürliche Eigenschaft zurück, nämlich nur Gegenstände wieder zu geben, die sich über ihr, bzw. um sie befinden. Der Spiegel aus Wasser unterscheidet sich von üblichen Spiegeln dadurch, dass die widergespiegelten Gegenstände, so z.B. der Himmel, Bäume und Vögel, mit den Wesen unter dem Wasser, z.B. Fischen, darin zusammengeschlossen werden. Dadurch entsteht eine optische Täuschung, als ob Fische im Himmel flögen und Vögel im Wasser schwömmen. Diesen Spiegel bezeichnet Gaston Bachelard als „miroir universel“⁸⁸, in dem zwei Welten bestehen. Dies kann als Fusion des Makro- mit dem Mikrokosmos aufgefasst werden. Im Fall des Videobands *The reflecting Pool* stellt Viola hiermit den Zusammenschluss der Welt des Lebens und der des Todes dar.

Der Protagonist, der sich nach dem Absprung in einer Lichterscheinung auflöste, taucht im Anschluss an die Szene im Wasser nackt aus dem Pool auf. Dies bezeichnet der Künstler selbst als „the process of differentiation or individuation out of an undifferentiated, natural

⁸⁶ Youngblood 1988, S.96.

⁸⁷ Youngblood 1988, S.96.

⁸⁸ Bachelard 1942, S.37. Weiteres heißt es dort: „[...] l'eau devient une sorte de patrie universelle; elle peuple le ciel de ses poissons. Une symbiose des images donne l'oiseau à l'eau profonde et le poisson au firmament.“ ebd., S.64. Die Vorstellung der fliegenden Fische fasziniert den Videokünstler Nam June Paik, der in seiner Videoinstallation *Fish flies on Sky* (1976) die Fischbilder auf den nach unten gerichteten Fernsehschirmen unter die Museumsdecke hängt.

ground.“⁸⁹ Diese Aktion präsentiert einen Vorgang der Wiedergeburt, indem das Wasser des Todes in eine Lebensquelle verwandelt wird. Sie ähnelt dem Fruchtwasser, in dem der Embryo aufwächst, und funktioniert wie das Taufwasser, in dem die Sünden eines Menschen, mit denen er geboren wurde, abgewaschen werden. Mit dieser symbolischen Handlung ist der Täufling in die christliche Gemeinschaft aufgenommen. Er ist also im religiösen Sinne wiedergeboren. Wie ein Säugling, der nackt auf die Welt kommt, erscheint der Protagonist erneut aus dem Wasser, was bedeutet, auf eine neue irdische Existenz einzugehen. Den sich schlängelnden Weg entlang, über den er herkam, entfernt er sich von ‚the reflecting Pool‘.

III.2.2.4 Eine Zeitreise in *The reflecting Pool - Collected Works 1977-80*

Nach dem Videoband *The reflecting Pool* benannte Viola 1981 eine Kollektion von fünf Videobändern, *The reflecting Pool - Collected Works 1977-80*, die sich explizit mit der Zeit befassen. Zu dieser Serie gehören neben dem gleichnamigen Werk noch *Moonblood*, *Silent Life*, *Ancient of Days* und *Vegetable Memory*.⁹⁰ Vom Thema der Zeit ausgehend, sind sie als Ganzes zu betrachten, wobei die Komponenten auch als eigenständige Werke angesehen werden können. Sie repräsentieren “the progressive stages of the personal journey from birth to death, described through images of transition – from day to night, object to reflection, motion to stillness, time to timelessness”⁹¹.

Das Videoband *Moonblood* (1977-1979) handelt von einer Frau in einem roten Hemd und einer blauen Jeans, welche aufrecht und bewegungslos vor dem rechteckigen Fenster eines Raumes steht. Durch die sich stets ändernde Helligkeit sowohl inner- als auch außerhalb des Raums entsteht ein wechselhafter Kontrast von Licht und Schatten. Schließlich wird die weibliche Gestalt, die bis zum Oberschenkel zu sehen ist, zu einer dunklen Silhouette vor dem Fenster, aus dem das Licht scheint. Diese schattenartige Gestalt verwandelt sich allmählich in einen Wasserfall, der zuerst laut und heftig auf Steine herunterstürzt und dann verschwindet. Schließlich erscheint im Bild nur ein Glas Wasser, das den Sonnenaufgang in einer öden Landschaft widerspiegelt. Dieses Werk ist eine persönliche Hommage des Künstlers an seine Frau und die Protagonistin des Videos Kira Perov. Mit der gemeinsamen Darstellung von Wasser und Frau zeigt Viola „an expression of the feminine principle“⁹². Hier dient das Wasser als ein weibliches Element, das die Mütterlichkeit und die Fruchtbarkeit symbolisiert. Das

⁸⁹ Viola, in: Viola/Bellour 1985, S.97.

⁹⁰ Ursprünglich gehörte das Videoband *Sodium Vapor* dazu, das später jedoch ausschied.

⁹¹ Viola, Werkbeschreibung *The reflecting Pool - Collected Works 1977-80*, in: Ross/Hyde/Sellars 1997, S.62.

⁹² Viola, Werkbeschreibung *Moonblood*, in: Viola 1997, S.64.

Thema der Fruchtbarkeit wird auch in einem Videoband dieser Serie, *Silent Life* (1979), behandelt, in dem ein Neugeborener die Hauptfigur ist. Der Künstler bezeichnet das Band als “a document of the first images of life”⁹³.

Violas Videoband *Ancient of Days* (1979-81) handelt von “the nature of the passage of time”.⁹⁴ Dieses Motiv lässt sich auf die gleichnamige Radierung William Blakes zurückführen⁹⁵, in der der Vater der Zeit, also ‘The Ancient of Days’, mit einem Kompass die weltliche Zeit misst. Diese Videosequenz fängt mit einer flackernden Flamme im Dunkel an, die in kurzer Zeit heftig lodert. Im Feuer erscheinen ein Stuhl und ein Tisch, die hier alle Gegenstände der menschlichen Zivilisation vertreten. Der Sinn dieser Zusammenstellung besteht darin, dass das Feuer als Ursprung der menschlichen Zivilisation gilt. In der anschließenden Szene sind ein Mann, eine Tasse und eine Kaffeekanne sowie eine Uhr nacheinander zu sehen. Danach wird ein monumentaler Obelisk eingeblendet und dann erscheint ein schneebedeckter Berg, der zum Gegenstand eines Digitalbilds auf einer riesigen Videowand auf einer sehr geschäftigen Straße Tokios erstarrt ist. Dieses wird bald von anderen Werbungsbildern abgelöst. Das Videoband endet mit dem Stilleben einer Uhr und etlicher Blumensträuße.

Auf die Thematik der Zeit weisen folgende Komponenten im Werk hin. Zum einen versinnbildlichen der Obelisk und der Berg die Zeitlosigkeit bzw. das Überdauern der Zeit; zum anderen wird in den alltäglichen Gegenständen die Sterblichkeit des menschlichen Lebens angedeutet. Vor allem erinnert die Uhr, die am Anfang und zum Schluss im Video gezeigt wird, an die unentrinnbare Vergänglichkeit unseres Daseins, indem das Uhrpendel hin und her schwingt, wodurch das monotone Ticken entsteht, das die Vergänglichkeit auch akustisch verdeutlicht.

Das letzte Videoband dieser Kollektion, *Vegetable Memory* (1978-80), beginnt mit einigen Regentropfen, die auf einen See fallen. Danach erscheint ein Mann, der kraftvoll in den See springt. Daraufhin wird die Szene auf den Tsukiji Fischmarkt in Tokio hingeführt. Dort beschäftigen sich die Arbeiter in der Morgendämmerung mit verschiedenen Sorten von Fischen, die ausgenommen und dann verpackt werden. Die Sequenz des Fischmarktes wiederholt sich achtmal in unterschiedlicher Geschwindigkeit, mal in Zeitraffer, mal in Zeitlupe, um die Zeit „in the context of death and material dissolution“⁹⁶ zu untersuchen.

⁹³ Viola, Werkbeschreibung *Silent Life*, in: Viola 1997, S.64.

⁹⁴ Viola, Werkbeschreibung *Ancient of Days*, in: Viola 1997, S.66.

⁹⁵ Youngblood 1988, S.106.

⁹⁶ Viola, Werkbeschreibung *Vegetable Memory*, in: Viola 1997, S.66.

Der Fisch gilt in der altorientalischen und der ägyptischen Tradition als Hoffnung auf ein glückliches Jenseits. In den europäischen Kulturgebieten wird der Fisch meistens mit dem Wasser assoziiert; außerdem ist ein Sternzeichen nach Fischen benannt. In der Bibel ist der Fisch ein häufiges Symbol im Gleichnis. Unter anderen wird der Fisch mit der Auferstehung, so in *Mt.* 12, 38-42, oder der Eucharistie, so in *Mt.* 14, 13-21, in Verbindung gebracht.⁹⁷ In unserem Zusammenhang ist die Passage *Mt.* 4, 18-22 erwähnenswert, in der Jesus seine Jünger als Menschenfischer bezeichnet. Dabei werden Menschen mit Fischen verglichen. Wenn sie in die Netze Christi schwimmen, sind sie erlöst. Die Fische in *Vegetable Memory*, die weit von ihrer Lebensquelle entfernt sind und regungslos auf dem kalten Boden des Marktes aufgereiht liegen, versinnbildlichen einerseits das Leiden im Leben und den Kampf gegen den Tod. Andererseits stehen sie für die Hoffnung auf ein besseres Leben nach der Wiedergeburt. Zum Schluss wird das Motiv des Wassers wieder in den Mittelpunkt gerückt: In der feuchten Fischhalle, die durch Feuer erwärmt wird, sind Geräusche sprudelnder Flüssigkeiten zu hören. Vor dem Hintergrund zahlreicher tote Fische dient das Wasser, hier allerdings nur akustisch wahrzunehmen, als Symbol für das Leben wie in *The reflecting Pool* und *Moonblood*. Hiermit deutet der Künstler auf die Rückkehr der Seele zur Quelle des Ursprungs hin, in der die Entstehung, bzw. die Wiedergeburt eines Lebens stattfinden.

III.2.3 *An Instrument of simple Sensation* (1983)

III.2.3.1 Werkbeschreibung

In einem abgedunkelten Raum befinden sich mehrere in einer Geraden angeordnete Gegenstände (**Abb.III-4a**). Am Anfang der Reihe steht ein menschenkopfgroßer Stein. Diesem folgt ein Monitor im Mittelpunkt der Anordnung, vor dem eine voll mit Wasser gefüllte Stahlschüssel steht. Der Monitor zeigt die Aufnahme eines pochenden Menschenherzens. Dieses Videobild spiegelt sich wiederum auf der Wasseroberfläche der Schüssel (**Abb.III-4b**). In etwa fünf Meter Abstand zum Stein befindet sich ein rechteckiger Holztisch. Auf ihm steht eine kürbisförmige Keramikvase auf einem Messingtablett, beides von einem Deckenscheinwerfer beleuchtet. Diese Vase wird durch eine Lupe kopfstehend auf eine weiße Leinwand ganz am Ende der Anordnung projiziert.

⁹⁷ Mehr dazu in Lexikon der Kunst 1987, s.v. Fisch.

Ein unter dem Holztisch verborgener Audiokonverter gibt das Pochen des Herzens wieder. Dies sorgt für eine spannende Atmosphäre im Raum. Eine dünne Metallsaite erstreckt sich vom Audiokonverter bis zum Stein. Indem der Audiokonverter die Schallwellen, die die Herztöne wiedergeben sollen, zu dem Draht leitet, wird die Saite durch den Stein beschwert und beginnt zu vibrieren. Dadurch entsteht das ständig schwingende Herzklopfen, das durch zwei mit dem Audiokonverter verbundene Lautsprecher im Raum verbreitet wird.

III.2.3.2 Natur und Zivilisation, Zeitlosigkeit und Vergänglichkeit

In *An Instrument of simple Sensation* installiert Bill Viola Elemente, die er bereits in seinen früheren Werken benutzte. So kommen die Stahlschüssel voller Wasser aus *Migration* und der Aufbau der Projektion aus *He weeps for You* auch hier vor (vgl. Kap.III.3.2.1). Allerdings haben die Motive in diesem Zusammenhang eine andere Bedeutung.

Die Arbeit *An Instrument of simple Sensation* lässt sich in zweierlei Hinsicht interpretieren: Zu besprechen ist zuerst die Zusammenstellung der Gegenstände aus der Natur und der Zivilisation. Die Bestandteile der Installation lassen sich aufgrund dieser beiden Charakteristika in zwei Gruppen aufteilen: Der Stein, das Wasser und das Menschenherz z.B. sind natürliche Elemente; der Audiokonverter, der Monitor, die Stahlschüssel und dergleichen mehr gehören zu Produkten menschlicher Zivilisation. Sie sind in der Installation miteinander verzahnt: So ist der Stein durch eine Metallsaite mit dem Audiokonverter verbunden; die Schüssel ist mit Wasser gefüllt; das Menschenherz ist auf dem Bildschirm dargestellt, wobei diese künstliche Videodarstellung wiederum auf der Wasseroberfläche widergespiegelt ist.

Als nächstes ist dieses Werk in Hinsicht auf die Zeit zu betrachten. Der Reihe nach stehen der Stein, das Menschenherz und die Keramikvase für die Endlosigkeit der Natur, die Vergänglichkeit menschlichen Lebens und die Beständigkeit der Zivilisation. Das Herz, ein Symbol für die menschliche Seele, ist in der ersten Hälfte der 1980er Jahre ein häufiges Motiv in der Kunst Violas. Es kommt z.B. im Videoband *Anthem* (1983) vor, dass ein Herz in einem offenen Gefäß schlägt; in der Installation *Science of the Heart* (1983) ist ein pochendes Menschenherz sogar das Hauptmotiv. Dazu äußert sich Viola:

„The heart is an image of the rhythm of life – the human pulse, clock, and generator of the life force. Stillness can simultaneously be prebirth and death. It is the transition from stillness to motion which recalls birth – the transition from motion to stillness, which recalls death.“⁹⁸

⁹⁸ Viola, Werkbeschreibung *Science of the Heart*, in: Ross/Hyde/Sellars 1997, S.79.

Das Herz ist das wichtigste Organ der Lebewesen und gilt als Metapher für die Fragilität der Existenz und für die Sterblichkeit. Dagegen zeichnet sich der Stein durch seine Unzerbrechlichkeit und Stabilität aus und ist daher ein Sinnbild der Ewigkeit. Über das Videoband *Hatsu Yume* (1981) hinaus, in dem die Aufnahme eines Meeresfelsens in verschiedenen Geschwindigkeiten abgespielt wird, spricht der Künstler von der Beziehung des Steins zu der Zeit:

“[...] the rock just sits there, high speed, slow speed it doesn't matter. I think about time in that way. There are windows or wavelengths of perception. They are simultaneous and interwoven at any one moment, but we are tuned only to a certain frequency range. [...] A fly lives for a week or two, and a rock exists for thousands or millions of years.”⁹⁹

Gegenüber der Zeitlosigkeit des stabilen Steins scheint in *An Instrument of simple Sensation* das Pochen des Herzens als Lebenszeichen noch fragiler. Der regelmäßige Puls erinnert an den begrenzten Lebenszeitraum und sorgt für eine spannende Atmosphäre im Raum. Zwangsläufig wird dabei im Zuschauer die Erinnerung an die Vergänglichkeit seiner Existenz wachgerufen. Der Ausklang des Lebens ist hier angedeutet.

Der Zeitstrom führt jede befristete Existenz zu ihrem Endpunkt. Aufgrund des Bewusstseins von der Sterblichkeit ist man in der Lage, “extend the self into time with the capacity to anticipate and to recall”¹⁰⁰, so Viola. Der Tod bedeutet ihm nicht nur das Ende eines physischen Daseins, sondern auch den Anfang einer neuen Existenz. Seine Weltanschauung vom Zyklus des Lebens bringt Viola in der Darstellung eines unregelmäßig schlagenden Herzens in *Science of the Heart* zum Ausdruck:

“[...] there is an image of a human heart beating slower and slower until it stops. Then it comes to life and starts again. [...] It contains both sides of life. A circle is not negative or positive, it's a circulation.”¹⁰¹

In *An Instrument of simple Sensation* wird der Gedanke von der unendlichen Wiederholung des Lebens durch die Spiegelung des Herzens im Wasser hervorgehoben: Die Amorphie des Wassers symbolisiert die Vergänglichkeit des Lebens. Andererseits ist das Wasser, ein für alle Lebewesen notwendiges Element, ein Sinnbild der Erneuerung, bzw. der Regeneration des Lebens.

III.2.3.3 Wasserspiegelung in der zen-buddhistischen Lehre

Das im Monitor dargestellte und im Wasser widergespiegelte Menschenherz in *An Instrument of simple Sensation* bezeichnet Bill Viola als „Origins of speech, Origins of sight, Ori-

⁹⁹ Viola, *Statements 1985*, in: Viola 1995, S.151.

¹⁰⁰ Viola, in: Viola/Neumaier/Pühringer 1994, S.149.

¹⁰¹ Viola, in: Viola/Neumaier/Pühringer 1994, S.153.

gins of thought“.¹⁰² Diese Verbindung zum Wasser hat eine Bedeutung für die Seele der Menschheit. Ein solcher Gedanke ist in der Zen-Philosophie des japanischen Meisters Takuan Soho (1573-1645) wiederzufinden: „The original mind flows like water; [...] When the mind is taken up and stays in one place it is like water turned into ice. We cannot wash our hands and legs with ice. Melt the mind and let it flow freely all over the body, like water, then the mind is ready for use.“¹⁰³ Der Ansicht Sohos nach sind dies Eigenschaften des ‚ursprünglichen Herzens‘, also des sogenannten ‚*Mushin*‘: „The state of having nothing in the mind is *mushin* or *mushin munen* (no –thought). When you awake to *mushin* the mind moves from one thing to another freely, like flowing water. You can adapt to any situation because your mind is not affected, nor does not work intuitively.“¹⁰⁴ Nach der zen-buddhistischen Lehre ist der menschliche Geist leicht durch äußere Phänomene zu erregen. Wenn man das Herz an einen bestimmten Gegenstand bzw. Gedanken heftet, dann ist es nicht mehr in der Lage, alles andere zu berücksichtigen. Dies führt dazu, dass eine Person ihr inneres Wesen nicht erkennt, und ferner dazu, dass die Seele in Bedrängnis gerät. Ist das Herz von allen Belastungen befreit, d.h., befindet es sich in einem leeren bzw. offenen Zustand, so ist es in der Lage, alles wahrzunehmen, anzuwenden und schließlich wieder loszulassen. Dieser Zustand wird als ‚unbewegte Weisheit‘ oder ‚unbewegte Erkenntnis‘ bezeichnet, in dem sich das Herz völlig von egoistischem Ehrgeiz und allein auf das Ich bezogenen Gedanken fernhält, so dass sich seine ursprüngliche Intuition gänzlich entfalten kann. Ein Herz in diesem Zustand charakterisiert sich wie das Wasser dadurch, dass es nicht festgehalten werden kann. Das Herz wird nicht von Gedanken oder Überlegungen beeinflusst, so wie auch Gegenstände keine Spuren auf der Wasseroberfläche hinterlassen können. Eine Erklärung dafür führte Violas spiritueller Inspirator Daisetz Teitaro Suzuki wie folgt aus: „*Mushin* bedeutet, nicht irgendein Herz haben, und eben durch dieses Nicht-Herz-Haben bewegt sich das Herz von einem zum andern. Das klingt seltsam, aber in Wahrheit ist dieses ‚Nicht-Herz‘ gleich dem Wasser, das einen Teich füllt, aber jeder Zeit bereit ist, abzufließen, wohin es gebraucht wird.“¹⁰⁵

Die oben vorgestellte Lehre ist Viola wohl bekannt. Er zitiert in seinem Buch Takuan Sohos ‚unbewegte Weisheit‘ und entwickelt 1991 daraus eine Installation, die er ‚The Stopping Mind‘ betitelt.¹⁰⁶

¹⁰² Viola, *An Instrument of Simple Sensation 1983*, in: Viola 1995, S.114-115, S.115.

¹⁰³ Takuan 1992, S.33. Dieses Zitat stammt ursprünglich aus Takuans Buch *The Wondrous Record of Immovable Wisdom* (Jap. *Fudochi Shinmyoroku*), in dem er die Schwertkunst in Bezug auf die Zen-Lehre erläuterte.

¹⁰⁴ Takuan 1992, S.33.

¹⁰⁵ Suzuki 1958, S.53.

¹⁰⁶ Vgl. Viola, *The stopping Mind 1991*, in: Viola 1995, S.213.

Der Gedanke des ursprünglichen Herzens, bzw. der ‚unbewegten Weisheit‘, geht auf die Lehren chinesischer Zen-Schulen (chi. *Chan*) im 7. Jahrhundert zurück, in denen es mit einem Spiegel in Verbindung gebracht wird.¹⁰⁷ In der sogenannten Spiegel-Weisheit ist der Geist bzw. das Herz wie ein Spiegel, der alles wiedergibt, was sich vor ihm befindet. Die Art und Weise, wie man die Welt wahrnimmt, hängt von der individuellen Sichtweise ab. Subjektivität und Objektivität sind wie Staub auf der Oberfläche eines Spiegels. Wenn der Geist von allem befreit ist, ist er wie ein glänzender Spiegel ohne Staub und Schmutz und gibt sich keiner Täuschung hin.

Ein reines Herz nimmt alles auf, jedoch ohne sich davon beeinflussen zu lassen. Dieser Geisteszustand wird später in der japanischen Zen-Lehre mit der Spiegelung des Mondes im Wasser verglichen: „Bambusschatten kehren die Stufen,/ aber kein Staub wird aufgewirbelt./ Das Mondlicht scheint bis auf den Grund des Teichs,/ Im Wasser aber bleibt keine Spur.“¹⁰⁸ Die im Wasser widergespiegelten Erscheinungen sind Phänomene einer illusionären Welt. Sie sind also virtuell und in der Wirklichkeit substanzlos. So ist das Spiegelbild des Mondes nur eine vorübergehende Erscheinung auf der Wasseroberfläche. Sowohl der Mond als auch sein Spiegelbild kann das Wasser unter keinen Umständen festhalten. Ebenso geht es einem erleuchteten Herzen. Wer sein Herz weder einer Sache noch einem Gedanken verhaftet zulässt, lässt sich nicht von diesseitigen Erscheinungen täuschen. Das Herz dient wie auch die Wasseroberfläche als Spiegel illusionärer Wahrnehmungen und zugleich als solcher wahrer Erkenntnisse.

In *An Instrument of simple Sensation* wird das Bild eines Herzens auf dem Monitorschirm unmittelbar dessen Reflektion auf der Wasseroberfläche gegenübergestellt. Viola bezieht die technisch regenerierten Darstellungen auf die psychische Struktur. Deswegen kann er auf die gleiche Fähigkeit zur Bildübertragung von Videotechnik und Wasserspiegel verweisen, die die Reflektion des inneren Bildes des Betrachters gilt:

¹⁰⁷ Die sogenannte Spiegel-Weisheit ist die Grundvorstellung Shenxius (605-706), Nachfolger des fünften Patriarchen des Zen-Buddhismus Hongren: „Der Leib, das ist der Bodhi-Baum,/ der Geist, er gleicht dem klaren Ständer-Spiel,/ Wisch ihn denn immer wieder rein,/ laß keinen Staub sich darauf sammeln!“ Das ‚Bodhi‘ bedeutet der höchste Geisteszustand der Erleuchtung; der Körper, der diesen Geisteszustand erlangt, heißt der ‚Bodhi-Baum‘. Shenxius Vers erwiderte Huineng (638-713), der später der Sechste Patriarch des Zen-Buddhismus wurde: „Im Grunde gibt es keinen Bodhi-Baum,/ noch gibt es Spiegel und Gestell./ Da ist ursprünglich kein (einziges) Ding –/ Wo heftete sich Staub denn hin?“ Der im Shenxius Vers noch zu spürende Bezug auf das ‚Selbst‘ wird bei Huineng beseitigt. Alle selbstbezogenen Standpunkte werden vermieden. Dieser auf die Psyche bezogene Aspekt geht auf dem sogenannten *Lankāvatāra Sūtra* zurück, in dem das menschliche Bewusstsein den Meereswellen vergleichbar ist. Lai 1979; vgl. Huineng 1989, S.30.

¹⁰⁸ In: Senzaki/McCandless 1992, S.39.

“What is called the grammar of editing is basically the ordering of shifts in camera point of view, which build up a mental image, or virtual volume, of the scene in the viewer’s mind.”¹⁰⁹

Für Viola sind die Fernsehbilder mit den Monderscheinungen vergleichbar, die überall in der Welt sichtbar sind, aber von Zuschauern unterschiedlich rezipiert werden, „each sees his own moon“¹¹⁰, so der Künstler. Diese zen-buddhistische Vorstellung hat langjährigen Einfluss auf Viola ausgeübt und wirkt sich noch deutlicher auf seine Installation *The World of Appearances* aus dem Jahre 2000 aus, die im folgenden besprochen wird.

III.2.4 *The World of Appearances* (2000)

III.2.4.1 Werkbeschreibung

Die Videoinstallation *The World of Appearances* besteht aus zwei Leinwänden in gleicher Größe, die in rechtem Winkel zueinander montiert sind, eine an der Wand und die andere auf dem Boden, wobei die schmälere Seiten aufeinander treffen. Dazwischen hängt eine transparente Glasscheibe in demselben Format, die jeweils im Winkel von 45 Grad zu den beiden Leinwänden steht. Durch diese Konstruktion spiegelt die Glasscheibe Darstellungen auf den beiden Leinwänden wider.

Die Sequenzen auf den beiden Bildschirmen sind beinahe identisch und laufen simultan ab.¹¹¹ Eine wird richtig herum und die andere spiegelverkehrt projiziert. Auf dem größeren Teil der Leinwand ist Wasser dargestellt, in dem sich eine männliche Gestalt spiegelt (**Abb.III-5a**). Nachdem dieser Mann das Wasser eine Zeit lang betrachtet hat, springt er plötzlich hinein. Der heftige Sturz zerstört sein Abbild, begleitet von einem lauten Platschen. Der Mann taucht ins Wasser ein und verschwindet. Das Wasser wirbelt durcheinander, es entwickeln sich bunte, verschiedenartige Muster, so dass die Wasseroberfläche wie ein abstraktes Gemälde erscheint (**Abb.III-5b**). Allmählich beruhigt sich die Bewegung. Der Vorgang wird in Zeitlupe abgespielt und wiederholt sich.

¹⁰⁹ Viola, *Sight Unseen: Enlightened Squirrels and Fatal Experiments* (1982). In: Viola 1995, S.88-94, S.92. Dieser Aufsatz erscheint zuerst in: *Video 80*, Nr.4 (Frühling/Sommer), 1982.

¹¹⁰ Viola, *Sight Unseen: Enlightened Squirrels and Fatal Experiments* (1982). In: Viola 1995, S.88-94, S.91.

¹¹¹ Mit dem Photographer Harry Dawson, mit dem Viola seit 1992 zusammenarbeitete, hat Viola 1999 die Sequenz für *The World of Appearances* in einem Schwimmbad in Long Beach, Kalifornien, aufgenommen. Vgl. Viola, in: Viola/Belting 2003, S.217.

III.2.4.2 Wasser, Licht und Video

In *The World of Appearances* stellt Viola eine Verbindung zwischen dem Wasserspiegel und der Glasscheibe her. Das Wasser ist eine natürliche Gegebenheit, das Glas ist ein Produkt menschlicher Zivilisation. Gemeinsam ist ihnen jedoch die Fähigkeit, Gegenstände widerzuspiegeln. Allerdings sind die Art und Weise bzw. die Qualität ihrer Spiegelungen unterschiedlich. Dies hängt vor allem mit dem Licht zusammen, das bei der Entstehung von Spiegelbildern eine wichtige Rolle spielt.

Eine Glasscheibe mit ihrer ebenen Oberfläche reflektiert das Licht regelmäßig, wodurch stabile Spiegelbilder entstehen. Demgegenüber sind die Wasserspiegelungen instabil. Aus der beweglichen Oberfläche des Wassers ergibt sich ein komplizierter Spiegelungsprozess.¹¹² Je stiller die Wasseroberfläche ist, desto mehr auftretende Lichtstrahlen können zusammenhängend von ihr widergespiegelt werden. Die wellige Wasseroberfläche wirft Lichtstrahlen in verschiedene Richtungen zurück, wovon verschwommene, diffuse Spiegelbilder herrühren, auf die jede Bewegung in und auf dem Wasser Einflüsse ausübt. Bei starken Wellen kann sich die Spiegelungserscheinung in eine undurchsichtige Trübung verwandeln.

Eine Glasscheibe unterscheidet sich von einem Spiegel aus Glas dadurch, dass sie transparent ist. Trotzdem besitzt sie die Fähigkeit eines Spiegels, Gegenstände widerzuspiegeln, die vor ihr liegen. Wie das Schaufenster eines Kaufhauses oder die Schutzscheibe eines Gemäldes bietet die Glasscheibe ein „clear but protected view of what lies behind“.¹¹³ Was sich hinter ihr befindet, ist also zwar sichtbar, aber unberührbar. Sowohl die Sichtbarkeit der Gegenstände hinter der Glasscheibe als auch die Schärfe der Spiegelung hängen eng mit der Beleuchtung zusammen. Wenn der Raum hinter ihr hell genug ist, wird die Spiegelungserscheinung leicht übersehen. Tritt die Spiegelung beim helleren Licht vor der Glasscheibe in den Vordergrund, werden Gegenstände hinter ihr schwerer erkennbar. Dabei wird die optische Wahrnehmung durch die Spiegelung beeinflusst, als ob die Spiegelbilder und die Objekte hinter der Glasscheibe einander überlagerten. “The one is superimposed upon the other and [...] the observer may find it difficult to ‚separate‘ the two layers of the perceptual sandwich”.¹¹⁴ In einem großen Raum kann eine durchsichtige Glasscheibe für menschliche Augen unsichtbar sein, vor allem wenn der Platz hinter ihr eintönig oder wenig beleuchtet ist. In diesem Fall macht nur die Spiegelung ihre Existenz bemerkbar. So bezeichnet Viola die Glasscheibe in *The World of*

¹¹² Vgl. Miller 1998, S.15.

¹¹³ Miller 1998, S.45-47.

¹¹⁴ Miller 1998, S.47.

Appearances, die zwischen zwei Leinwänden bzw. zwei Projektionen der Wasserspiegelung, als eine „transparent barrier between the worlds“ und „immobile sheet of water“.¹¹⁵

Licht ist die Voraussetzung für die optische Wahrnehmung. Nicht nur bei der Spiegelung des Wassers und des Glases, sondern auch beim Aufzeichnungsverfahren der Videokamera spielt es eine wichtige Rolle. Die Bildinformation eines Videotapes ist elektronisch auf einem Magnetband gespeichert, indem die Videokamera die empfangenen Lichtstrahlen in abstrakte Werte als Bildvorlagen kodiert. Sie werden bei der Wiedergabe auf Monitoren oder Leinwänden in einzelne Punkte, sogenannte Pixel, umgewandelt. Diese sind quasi Bestandteile einer Darstellung, die im Bildschirm rekonstruiert werden. Sie können elektronisch oder digital weiter bearbeitet werden. Das Verfahren der Aufzeichnung und Wiedergabe eines Videobildes ist für Viola dem reflektierenden Vorgehen des Wasserspiegels vergleichbar.

„Water also interests me in physical terms, for its optical qualities. You can look through water and get an image, it connects like a lens; you can see a reflection off the surface of the water but it can also distort. I find it behaves, in a formal sense, the way light does on a video camera tube.“¹¹⁶

Das Video ist anders als der Film, der eine Aufeinanderfolge der fotografischen Aufnahmen wiedergibt. Die Videobilder entstehen sozusagen aus kontinuierlichen Transformationsprozessen der empfangenen Lichtstrahlen. Insofern sieht Viola in den Videobildern eine Affinität zum Wasser, das sich in ständiger Bewegung und Veränderung befindet:

„Video treats light like water – it becomes a fluid on the video tube. [...]“¹¹⁷

Ferner sagt der Künstler:

„The electrons that are flowing inside circuits are best described, technically, with the same general kind of mathematics that describe flowing water in a constrained space. The electrons meet ‚resistance‘. They have something called ‚impedance‘, which is comparable to water pressure. Impedance is electrical pressure. The electrons are always moving, always flowing to the path of least resistance. So what is happening inside a video camera and on a monitor screen is a flowing movement, a liquid flow of energy that is also the flow of luminosity that inscribes the image you see and the flow of time in which it exists.“¹¹⁸

Das Licht verkörpert den wesentlichen ‚fließenden‘ Charakter der Videokunst, die deshalb für den französischen Philosoph Jean-Clet Martin, der visuelle Wahrnehmung untersucht, eine Affinität zum Malerischen zeigt: „Das Videobild kann nicht aus demselben Stoff sein wie ein mathematisiertes, hauptsächlich chemisches Licht. [...] In diesem Sinn bleibt die Chemie der Videokunst flüssig, fließend, wässrig. Die Materie ist immer noch die des Malers. Sie produziert Turbulenzen, oft undeutliche Mischungen, wie bei einem Aquarell, wo die Konturen sich

¹¹⁵ Viola, Werkbeschreibung *The World of Appearances*, in: Schmitz/Volz 2003, S.43.

¹¹⁶ Viola, in: Viola/Ross 1993, S.19.

¹¹⁷ Viola, Notiz zu *Hatsu Yume (First Dream)*, 1981, in: Viola 1995, S.80.

¹¹⁸ Viola, in: Viola/Obigane 2006, S.186.

überschneiden und die Ströme durcheinanderfließen. Die chemische Lösung kann schäumend bis zur Lösung jeder Kontur verdrängen und eine verschwimmende Farbabstufung erzeugen, ähnlich den impressionistischen Bildern, die die Linien des Sichtbaren bis zum Verlust jeder Ähnlichkeit mit den Figuren oder den Modellen der Repräsentation verwirren. Die Videokunst schreibt sich in eine elementare Materie ein, die aus Mischungen zusammengesetzt ist und jede Art von Reinheit unmöglich macht.¹¹⁹ Dieser malerische Eindruck, der „flüssig, fließend, wässrig“ ist, inszeniert Viola im Werk *The World of Appearances*, in dem die Wasserspiegelung am Ende der Sequenz zu einem wogenden Wellenmuster abstrahiert wird.

Die ähnliche Beschaffenheit des Wassers und des Lichtes, flüssig bzw. quasi flüssig, dient Viola dazu, steife Eindrücke der Darstellung im Bildschirm einzuweichen. In seiner Kunst verzichtet Viola absichtlich auf Fernsehapparate, die „image in a box“¹²⁰ vermitteln, als einem skulpturalen Material. Für Viola ist es nur „a piece of furniture from the home“.¹²¹ Um Bilder vom Rahmen eines Monitors zu befreien, beschäftigt er sich in seiner Videoinstallationen meistens mit der Projektion. Zu demselben Zweck wird das Motiv Wasser eingesetzt:

“So I started very early on trying to experiment with projection, where you have this liberated image, when compared to the monitor box, that you can shoot on any surface in the room and the surface itself becomes the image, and it’s only light and you can make it larger or smaller just by moving around. I was looking for another medium to channel this thing through, like reflecting the image off the surface of water, shooting the camera through water, to break away from the dominance of the monitor box image.”¹²²

In der Videoprojektion werden Szenen zwar flexibel dargestellt, sie bietet jedoch keinen absoluten „frameless space“. Für Viola ist dieser im Inneren der Betrachter vorhanden:

“[...] the real place for the images is not on any box or screen, [...] it’s in your body, in your mind, [...] That’s where the images are. In that beautiful frameless space which no one has been able to adequately represent.”¹²³

Viola sieht das Videobild nicht als eine einfache Lichterscheinung, sondern eine Spiegelung der Gefühle, die durch die Interaktion zwischen den Betrachter und den Bilder herausgibt.¹²⁴

Wie bei *An Instrument of Simple Sensation* (vgl. Kap.III.2.3.3) lehnt sich Viola in *The World of Appearances* an die zen-buddhistische Lehre an:

„Learning to see the form of the world as a huge, distorted reflection is one of the main points of Buddhist teachings. [...] One of the central teachings they emphasize is for the knower to ‚know the knower‘. It is learning to recognize the mirror, the water surface, within ourselves.”¹²⁵

¹¹⁹ Martin 1999, S.193-194; vgl. Alliez 1999, S.18f.

¹²⁰ Viola, in: Viola/Ross 1993, S.19.

¹²¹ Viola, in: Viola/Ross 1993, S.19.

¹²² Viola, in: Viola/Ross 1993, S.19.

¹²³ Viola, in: Viola/Ross 1993, S.19.

¹²⁴ Viola, in: Viola/Bellour 1985, S.116.

¹²⁵ Viola, in: Viola/Belting 2003, S.207.

Unter dem Einfluss der östlichen Religionen betrachtet Viola die sichtbare Welt als eine Illusion, die durch Täuschungen der Sinneswahrnehmungen entsteht. Der Wasserspiegel vertritt das Menschenherz und verweist auf den seelischen Zustand. Die Vorstellung, dass äußere Erscheinungen ins seelische Innere reflektieren, wird in *The World of Appearances* durch den Komplex der Spiegelungen hervorgehoben. Von dem Gesichtspunkt: „nothing is what it appears to be“¹²⁶, also „nichts ist so wie es erscheint“, ausgehend, erschafft der Künstler durch mehrfache im Wasser widergespiegelte Darstellungen, die letztlich auf der Glasscheibe übereinander lagern, einen visuellen Effekt, der in die seelische Verfassung der Betrachter eindringt. Violas Wasserbild ist zum Raum des Betrachters hin ausgerichtet. Wie der Künstler selbst schreibt, es ist verbunden mit „our world, that reveals itself as being the reflection, the illusory view of thing itself“.¹²⁷ In der Welt der Erscheinungen ist das Wasser mit seiner wandelbaren Beschaffenheit ein Transformationsmittel des tiefen Unbewussten.

III.2.5 *Surrender* (2001)

III.2.5.1 Werkbeschreibung

Surrender besteht aus zwei flachen Plasma-Bildschirmen, einem Diptychon, die nicht wie gewöhnlich horizontal nebeneinander, sondern vertikal übereinander auf einer Wand aufgebaut werden, so dass sie eine lange, rechteckige Form bilden. Das Diptychon zeigt je eine Person, die von der Taille an sichtbar ist. Im oberen Bildschirm erscheint ein Mann, der mit einem roten Unterhemd bekleidet ist. Im unteren Bildschirm, wird das Bild einer Frau, in einem blauen Unterhemd, auf dem Kopf stehend dargestellt, so wie ein Spiegelbild der oberen Person. Nach einigen Sekunden beginnen der Mann und die Frau, sich synchron in extremer Zeitlupe zu bewegen. Zuerst biegen sie sich nach vorne, als würden sie sich nähern, küssen oder umarmen. Jedoch wird ihre Sehnsucht nach körperlichem Kontakt durch flüssige Hindernisse, also das spiegelnde Wasser, störend aufgehalten, weil sie sich bis zur Taille im Wasser befinden. Nachdem sie aufstehen und sich vom Wasser entfernen, rinnen Wassertropfen an ihren Gesichtern herab (**Abb.III-6a**). Sie tauchen ihre Gesichter wiederholt ins Wasser ein, um zu versuchen, einander zu berühren. Vergeblich tauchen sie wieder auf. Gram, Qual, Sorge, Kummer, Schmerz und Traurigkeit sind Ausdruck ihrer nassen Gesichter. Nach dem dritten Auftauchen beginnt ihre Körpergestalt in Wasser überzugehen und sich endlich in unbeständi-

¹²⁶ Viola, Werkbeschreibung *The World of Appearances*, in: Schmitz/Volz 2003, S.43.

¹²⁷ Viola, Werkbeschreibung *The World of Appearances*, in: Schmitz/Volz 2003, S.43.

gen abstrakten Partikeln aus Farben und Licht aufzulösen (**Abb.III-6b**). Allmählich verschwinden sie im dunklen Wasser.

Die ganze Sequenz wiederholt sich ständig. Bei jeder Wiederholung wechseln der Mann und die Frau ihre Position vom oberen zum unteren Schirm.

III.2.5.2 Die Quelle des Narziss

Auf den ersten Blick erinnert der *Surrender* an den Mythos des Narziss,¹²⁸ den Ovid (43 v Chr. – 17 n. Chr.) im dritten Buch seiner *Metamorphosen* erzählt: Narziss (griech. *Nákissos*, latein. *Narkissos* oder *Narcissus*), Sohn der wasserblauen Nymphe Liriope und des Flussgottes Cephisus, ist ein wunderschöner Jüngling, in den sich viele Nymphen leidenschaftlich verlieben. Ihre Liebe verschmäht jedoch Narziss, den Aphrodite, Göttin der Liebe und Schönheit, deshalb damit bestraft, dass er sich ausschließlich in sich selbst verlieben kann. Auf einer Hirschjagd kommt Narziss, von der Hitze erschöpft, vor Durst an eine verborgene Quelle mitten im Wald. Dort erblickt er im klaren Wasser sein eigenes Bild, das er zuvor noch nie gesehen hat. Dadurch ist seine Sehnsucht nach seinem eigenen Spiegelbild erregt worden, so dass er es nicht mehr verlassen kann. Er bemüht sich eifrig, den schönen Jüngling im Wasser zu küssen und ihn zu umarmen. Vor dieser unrealisierbaren Sehnsucht leidet er an endlosem Liebeskummer. Seine Wehklage wiederholt Echo, eine der Nymphen, die sich in Narziss verlieben, mit nachhallender Stimme – dadurch ist die heutige Bedeutung dieses Wortes entstanden. Schließlich fällt Narziss vor Selbstverliebtheit in die Quelle und ertrinkt. Nach dem Tod verwandelt er sich in eine Blume, die nach ihm benannt wird, die Narzisse.

Auch wenn sich *Surrender* in seiner Darstellungsweise mit dem Mythos des Narziss in Verbindung bringen lässt, hat das Wasser in diesem Werk keine mythologische Bedeutung. Es wirkt nur durch seine formale Erscheinung und verweist dadurch als symbolische Form auf Probleme visueller Wahrnehmung und Bereiche der Psyche, die im folgenden erläutert werden.

Der Körper, den Narziss begehrt, ist in der Tat sein körperloses Selbstbild, das im Wasser erscheint. Dieses besteht aus Wasser und ist nicht fassbar. Der schöne Jüngling ist diesem Irrtum zum Opfer gefallen, denn er ist nicht mehr in der Lage, sich von dem im Wasser gespiegelten Objekt zu unterscheiden, sondern identifiziert sich mit diesem Scheinwesen. Das Scheinwesen kann er weder verlassen noch berühren, weil beides zur Selbstvernichtung führen würde.

¹²⁸ Viola, in: Viola/Belting 2003, S.206.

Nur wenn Narziss sich im stillen Wasser anstarrt, kann sein geliebtes Scheinwesen existieren. Er lebt deswegen in einem vom Selbst bestimmten Wasserraum, wo ihm seine Liebe immer unerreichbar bleibt.¹²⁹ Sein Daseinszustand ist deshalb nichts anders als Gefesseltsein in der täuschenden Wasserspiegelung seines Selbst. Er gerät in Einsamkeit, in eine einsame Vision der Wasserreflexion.

Im Bezug auf Ovids Erzählung von Narziss entwickeln zahlreiche psychologische Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen verschiedene Theorien. Erörtert werden dabei die Fragen nach Selbsterkennen und –verkennen, Beziehung zwischen Subjekt und Objekt, Täuschung und Wahrnehmung sowie Realität und Illusion.¹³⁰ Unter der unüberschaubaren Fülle der Publikationen ist bezüglich unseres Themas vor allem die Theorie des französischen Wissenschaftlers Gaston Bachelard erwähnenswert.

Bachelard bezeichnete die Quelle des Narziss als psychischen Spiegel, der „l’occasion d’une *imagination ouverte*“¹³¹, also ein freies Spiel der Einbildungskraft, erlaubt: „[...] il faut comprendre l’utilité psychologique du miroir des eaux: l’eau sert à ‚naturaliser‘ notre image, à rendre un peu d’innocence et de naturel à l’orgueil de notre intime contemplation. [...] Devant l’eau qui réfléchit son image, Narcisse sent que sa beauté ‚continue‘, qu’elle n’est pas achevée, qu’il faut l’achever. Les miroirs de verre, dans la vive lumière de la chambre, donnent une image trop stable. Ils redeviendront vivants et naturels quand on pourra les comparer à une eau vivante et naturelle, quand l’imagination ‚renaturalisée‘ pourra recevoir la ‚participation‘ des spectacles de la source et de la rivière.“¹³² Nach Bachelard verleiht der Wasserspiegel einem Spiegelbild eine gewisse Unschuld und Natürlichkeit und bietet dem Gespiegelten eine Möglichkeit für die Entwicklung der Einbildungskraft. Der Naturspiegel wird zur Fläche freilaufender Phantasien. Dabei schreibt der Selbstblickende dem Wasser ein zweites Gesicht zu, weil es sein zweites ‚Ich‘, das innere Bild seines Selbst, hervorbringt. Im lebendigen Wasserspiegel, der zur Idealisierung verführt, nimmt Narziss seine Schönheit wahr, die noch nicht vollendet ist und von ihm noch vollendet werden kann. Dort wird er der Offenbarung seiner Realität und seiner Idealität gegenübergestellt. Daraus entsteht der „idealisierende Narziss-

¹²⁹ Zürcher 1975, S.2.

¹³⁰ Vgl. z.B. Ursula Orlowsky/Rebekka Orlowsky, Narziss und Narzissmus im Spiegel von Literatur, Bildender Kunst und Psychoanalyse: Vom Mythos zur leeren Selbstinszenierung, München 1992; Jacques Lacan, Das Spiegelstadium als Bilder der Ichfunktion: Wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint, Bericht für den 16. Internationalen Kongress für Psychoanalyse in Zürich am 17. Juli 1949. Übers. aus dem Französischen von Peter Stehlin. In: Jacques Lacan: Schriften I, hrsg. und ausgewählt von Robert Haas, übers. aus dem Französischen von Rodolphe Gasché (u.a.), 3. Aufl., Weinheim 1991, S.61-70; Bachelard 1942.

¹³¹ Bachelard 1942, S.32.

¹³² Bachelard 1942, S.31-32.

mus¹³³. Er spielt eine wichtige Rolle im Bereich des Ästhetischen, denn er weist auf eine Sublimierung hin. Für Bachelard kann die Sublimierung auch für ein Ideal geschehen. Wasser wird zum Instrument der Idealisierung, durch das der Selbstbetrachtende sich sein begehrendes Bild vorstellen kann. In dieser Hinsicht bezieht Bachelard die Quelle des Narziss auf die psychische Ebene und versteht das Wasser als Medium, das ein ästhetisches Bewusstsein veranlasst.

Von Bachelard ausgehend kann man sagen, dass das bewegte Wasser nicht nur dem Glas, sondern auch den Videobildern sowie den Betrachtern Lebendigkeit und Natürlichkeit verleiht, wenn die Betrachter bereit sind, sich darauf einzulassen und ihr Einbildungsvermögen zu entfalten: „Nous saisissons [...] un des éléments du ‚rêve naturel‘, le besoin qu’a le rêve de s’inscrire profondément dans la nature. On ne rêve pas profondément avec des ‚objets‘. Pour rêver profondément, il faut rêver avec des ‚matières‘. Un poète qui commence par le ‚miroir‘ doit arriver à ‚l’eau de la fontaine‘ s’il veut donner son ‚expérience poétique complète‘.“¹³⁴

Bachelards Ansicht entsprechend verwendet Bill Viola das Element des Wassers in seiner Kunst als Medium der Ästhetik und Katalysator der Imagination. Jedoch betrachtet er, anders als Bachelard, die Wasserspiegelung als gefährlich, denn sie ist das Moment, „where the illusion starts“¹³⁵. Die Wasserspiegelung ist für Viola “an image that is evoked or created by the observer to fulfill a desire or function...a creative image, but a hazardous one”¹³⁶. Wasser ist ein visuelles Medium, aus dem virtuelle Erscheinungen hervortreten. Das im Wasser idealisierte Selbstbild führt Narziss zum Tod. Die Ursache dieser Tragödie liegt Viola zufolge darin, dass der schöne Jüngling die Anwesenheit des Wassers nicht wahrnimmt:

„I think one thing that’s important to recognize about the story of Narcissus is that his problem was not that he saw himself in the reflection, it was that he did not see the ‚water‘. That’s the essential point. The water is the key!”¹³⁷

Das Wasser ist der Schlüssel des Narziss-Mythos, wie auch der des *Surrenders*, denn es ist ein Medium, aus dem eine körperlose Erscheinung hervorgeht. Ohne Wasser wahrzunehmen konkretisieren die Sich-Selbst-Betrachtenden das gespiegelte Objekt als anderes Wesen. Das Wasser ist die Quelle der Illusion und Imagination, die zur Verwirrung führen kann. Bei der Betrachtung des eigenen Bildes im Wasser offenbart sich eine ‚natürliche‘ Doppelung von

¹³³ Bachelard 1942, S.33ff.

¹³⁴ Bachelard 1942, S.32.

¹³⁵ Viola, in: Viola/Belting 2003, S.207.

¹³⁶ Viola, in: Viola/Belting 2003, S.207.

¹³⁷ Viola, in: Viola/Belting 2003, S.206.

Subjekt und Objekt, Realität und Idealität.¹³⁸ Der Titel ‚Surrender‘ weist auf das ‚Sichunterwerfen‘ unter eine Scheinwelt hin, in der die Wirklichkeit und das Unbekannte, das Physische und das Metaphysische, das Ich und das ‚andere Ich‘ zusammentreffen.

Mit den Tränen enthüllt Ovids Narziss die erscheinende Wirklichkeit des Wassers. Er ist letztlich ins Wasser gefallen, weil er sich dadurch vom Leid der Selbstverliebtheit befreien und mit seiner Wassererscheinung vereinigen möchte. Vergleichbar lösen sich die Körper in **Surrender** am Ende in verzerrte Teile im Wasser auf. Damit scheinen die Figuren miteinander zu verschmelzen und sich zu vereinigen. Die sich in den gekräuselten Wellen auflösenden Gestalten lassen den Betrachter begreifen, dass hier nicht ihre wirklichen Körper, sondern ihre Spiegelbilder erscheinen. Diese Installation präsentiert nicht die Subjekte, die sich im Wasser betrachten, sondern ihre Objekte, die im Wasser gespiegelt werden. Die Wasserspiegelungen werden wiederum vom Video aufgenommen. „One mirror reflects the other, and the reflection mirrors the reflection.“¹³⁹ Ein Element der Natur wird durch ein Element der Technik offenbart. Viola bezeichnet das Videobild einer Wasserreflektion als „image of an image“¹⁴⁰, eine doppelte Repräsentation. Die Darstellung auf einem Bildschirm ist der Spiegelung im Wasser vergleichbar. Sie repräsentieren optisch eine Realität, aus der gleichzeitig eine virtuelle Wirklichkeit entsteht. „Das synthetische Bild repräsentiert nicht das Reale, es simuliert es.“¹⁴¹ Das technischen Medien (Video, Fotografie, Film etc.) sind nicht nur Mittel zur Transformation der Welt, sie sind auch Mittel zu ihrer Wahrnehmung. Der Bildschirm wird als Schnittstelle zwischen zwei Arten von Realitäten, von Innen und Außen beobachtet und mit einem Spiegel oder einem Fenster verglichen: „Während wir die Welt mit einer Maschine oder einem Instrument bearbeiten, durchdringt sie uns gleichsam auch durch andere Sinne, die nach außen geöffnet sind. Wenn die Maschinen als Verlängerungen des Körpers erscheinen können, so sind sie auch Verlängerungen der Welt in das Innere unseres Körpers, die es uns ermöglichen, von ihr elementare und fragmentarische [...] Repräsentationen zu bilden.“¹⁴²

III.2.5.3 Wasser als visuelle Transformation in emotionale Wahrnehmung

In **Surrender** verwendet Bill Viola den Wasserspiegel als Medium einer Transformation, das eine visuelle Wahrnehmung in eine emotionelle umwandeln kann:

¹³⁸ Bachelard 1942, S.33.

¹³⁹ Belting, in: Viola/Belting 2003, S.206.

¹⁴⁰ Viola, Werkbeschreibung *Surrender*, in: Walsh 2003a, S.134.

¹⁴¹ Couchot 1991, S.348.

¹⁴² Couchot 1991, S.346. Vgl. Gaehtgens 1997.

„[...] when I made this piece, I realized that the medium reflecting the face was capable of visually transforming that face into the extreme emotion that it was experiencing at that instant.“¹⁴³

Die Veränderung der Wasserspiegelung in *Surrender* deutet auf die Gemütsbewegungen der Selbstbetrachtenden. Um den „disturbed mirror“¹⁴⁴ darzustellen, verwendet Viola die Technik der elektromagnetischen Interferenz, mit der er sich in den 70er Jahren während des Experimentierens mit elektronischen Bildern sehr beschäftigte. Dazu ermöglicht der Einsatz extremer Zeitlupe und die Zusammenarbeit mit Schauspielern dem Künstler eine subtile mimische Darstellung der Qualen und der Traurigkeit.

Als Ovids Narziss schließlich begreift, dass sein beehrtes Wesen ein Spiegelbild seines Selbst ist, trübt er aus Schmerzen „mit Tränen die Flut“¹⁴⁵. Durch die Bewegung des Wassers werden die Umrisse seiner Spiegelung unscharf. Eine ähnliche Szene zeigt Viola in *Surrender*:

„[...] when they understood the water, that’s when the real emotion happens. I told the performers, Weba Garretson and John Fleck, that the water tank they were standing in front of was a pool filled with the tears of everyone who has ever cried, that they were bending to submerge in the source of all sorrows.“¹⁴⁶

Surrender gehört zu der Serie *The Passions*, in der Viola versucht, seelische und extrem emotionale Zustände der Menschen durch Videobilder sichtbar zu machen. *Crying – Returning to the Source of Tears*¹⁴⁷ ist der ursprüngliche Titel dieser Installation, in der das Wasser der „source of all sorrows“ gleicht, die der Ursprung und das Ende der Erscheinung ist. Im folgenden wird ein kurzer Abriss über die Träne, die als Wasser der Emotion verstanden werden kann, gegeben.

In seinem Buch *Les Confidences* schrieb Alphonse de Lamartine: „L’eau est ‚l’élément triste‘. ‚Super flumina Babylonis sedimus et flevimus.‘ Pourquoi? C’est que l’eau pleure avec tout le monde.“¹⁴⁸ Wasser ist ein trauriges Element, weil ihm der Tod innewohnt. Im Wasser löst sich alles auf. Die melancholische Seite des Wassers veranschaulicht sich in Weinen und Tränen. Weinen ist die natürliche menschliche Reaktion auf Schmerzen, Leiden, Mitgefühlen sowie

¹⁴³ Viola, in: Viola/Belting 2003, S.207-208.

¹⁴⁴ Viola, in: Viola/Belting 2003, S.206.

¹⁴⁵ Ovid, *Metamorphosen*, 3. Buch, Z.475. Eine interessante Vorstellung des Zusammenhangs von Wasser und Träne kommt in Oscar Wildes Prosa *Der Schüler* vor. Wilde erzählt, dass die einst süßen Wasser des Teichs sich nach dem Tod Narziss aus tiefem Schmerz in eine „Schale voll salziger Tränen“ verwandeln. Wilde erzählt weiter: Mit Mitleid weinen die Oreaden und trösten den Weiher: „Wir verwundern uns nicht, dass du auf solche Weise um Narziss trauerst, so schön war er.“ Mit Zweifel fragt der Quell: „War denn Narziss schön?“ „Wer sollte das besser wissen als du?“ so die Oreaden. „An uns ging er stets vorüber, aber dich suchte er auf und lag an deinen Ufern und blickte zu dir nieder, und in dem Spiegel deiner Wasser spiegelte er seine eigene Schönheit.“ Dann erwidert der Weiher: „Ich aber liebte Narziss, weil ich, lag er an meinen Ufern und blickte zu mir nieder, in dem Siegel seiner Augen meine eigene Schönheit widergespiegelt sah.“ In: Wilde 1982, Bd.2, S.239.

¹⁴⁶ Viola, in: Viola/Belting 2003, S.207.

¹⁴⁷ Walsh 2003b, S.46.

¹⁴⁸ Alphonse de Lamartine, *Les Confidences*, Paris 1897, S.307; zitiert nach: Bachelard 1942, S.107.

Freude. Als unausweichliche Begleiterscheinung des Weinens gelten die Tränen als Ausdruck der seelischen Vorgänge menschlicher Empfindungen. Dieses melancholische, traurige Wasser ist ein „*élément souffrant*“¹⁴⁹, also das Element des Leidens. In der mittelalterlichen Frömmigkeit gehören die innigen Tränen zur Reue, Buße und zur Beichte. Das Wasser der Tränen, das aus Reue vergossen wird, steht in enger Beziehung zum Wasser der Taufe, das körperliche und seelische Sünden reinigt. Der Beichtende will seine sündhaften Gedanken mit den reinen Tränen taufen.¹⁵⁰ Die Tränen sind ein wesentliches Merkmal unserer Menschheit, ein elementarer Bestandteil des irdischen Daseins. In der islamischen Tradition sind die Tränen die Äußerung tiefster Emotionen, die durch das Erkennen der Fragilität und Mortalität menschlichen Lebens hervorgerufen werden. Al-Ghazali, der große islamische Mystiker des 11. Jahrhunderts, beschrieb das Ausbrechen der Tränen wie folgt: „Verily the reciter contemplates what is in (the text) of thread and intimidation and covenant and contract, then he considers his own shortcomings in his affairs, and his limitations, so that, without a doubt, it affects him with *huzn* and he weeps.“¹⁵¹ Das Wort *huzn* kann als ‚Leid‘ oder ‚Trauer‘ übersetzt werden.¹⁵² Vor allem bezieht die Psychologie seit langem die Tränen bzw. das Weinen in ihre Untersuchungen ein.¹⁵³ Nur als Selbstbetroffene können Menschen zum Weinen gebracht werden. Auch wenn sie aus Mitleid weinen, vergießen sie ihre Tränen schließlich nicht fremder, sondern immer nur eigener Trauer, in die der fremde Schmerz zuvor verwandelt wurde.

Wenn der Zuschauer der Installation *Surrender* vor dem Spiegelbild des Wassers steht, entsteht eine vis-à-vis-Beziehung, in der der Zuschauer die abwesende Rolle des Subjekts, das sich im Wasser betrachtet, mit Gefühlen besetzt. Er befindet sich in dem Bewusstsein, dass auch er ein Mensch wie der Selbstverliebte ist, der unter unerfüllbarem Verlangen leidet. Anne Hamker, die in ihrer Dissertation die Rezeptionsästhetik in der Kunst Violas untersucht, erläutert, dass die Emotionen des Rezipienten, dessen physische Verfassung in unmittelbarem Zusammenhang zu seinem Selbst- und Weltbild steht, zu den entscheidenden organisierenden Faktoren seines Selbst und seines Selbstbewusstseins zählen. Seine Emotionen sind „eine unentbehrlich ‚bewegende und zementierende Kraft‘, sie sind fundamental ‚mitwirkende ursächliche Faktoren‘ der ästhetischen Erfahrung“¹⁵⁴ in Violas Kunst. In diesem Rezeptionspro-

¹⁴⁹ Bachelard 1942, S.107.

¹⁵⁰ Vgl. Weinand 1958, S.31f.

¹⁵¹ Al-Ghazali, in: Nelson 1985, S.98.

¹⁵² Nelson 1985, S.98.

¹⁵³ Das hier nicht tiefer diskutierte Phänomen des Weinens in der Psychologie vgl. Helmuth Plessner. *Lachen und Weinen: Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens*. Arnheim 1941; Charlotte Spitz. *Zur Psychologie des Weinens*. Diss. zur Uni. Leipzig 1935. Zeulenroda 1935.

¹⁵⁴ Hamker 1988, S.151.

zess ist eine Transformation seines inneren Bildes, die während seiner Betrachtung der Videobilder geschieht, ins Kunstwerk einbezogen.

Durch Wasser, in dem sich eine je unterschiedliche seelische Beschaffenheit spiegeln kann, zielt Viola über die reine visuelle Wahrnehmung hinaus auf eine emotionale Erfahrung bei der Betrachtung von *Surrender*. Die Rezipienten sollen das Wasser nicht nur sehen und hören, sondern auch fühlen und über es reflektieren.

III.2.6 Zusammenfassung

In den oben erörterten Werken veranschaulicht Bill Viola das Motiv ‚Wasserspiegelung‘ in seinen vielfältigen Formen. Er präsentiert dieses Motiv durch die reflektierende Oberfläche eines Wassertropfens, so in *He weeps for You* (vgl. Kap.III.2.1) und *Migration* (vgl. Kap.III.2.1.2), und durch die eines Teichs in *The reflecting Pool* (vgl. Kap.III.2.2) und *The World of Appearances* (vgl. Kap.III.2.4) sowie durch die spiegelnde Wasserfläche in einer Schüssel in der Darstellung *An Instrument of simple Sensation* (vgl. Kap.III.2.3). In der Installation *Surrender* (vgl. Kap.III.2.5) erinnert das Wasser an die Quelle des Narziss. In *The World of Appearances* kombiniert der Künstler die reflektierenden Flächen des Wassers mit den Leinwänden und der Glasscheibe, um den illusionären Charakter der Spiegelungen hervorzuheben. Wie in *II Vapore* erscheint in *He weeps for You* und *An Instrument of simple Sensation* das reale Wasser, das als Teil der Installation direkt im Ausstellungsraum dargestellt wird, während dieses natürliche Element in den übrigen Arbeiten mittels des Videos in Form des elektronischen Bildes zu sehen ist.

Bill Viola greift in seiner Videokunst das Motiv der Wasserspiegelung auf, allerdings unabhängig von der reinen Repräsentation. Mittels der gegenwärtigen Gestaltungsmedien versucht Viola, hinter die äußeren Erscheinungen zu dringen, um durch das Kunstwerk aufzuklären. Gene Youngblood hat in seinem Aufsatz die Wasserspiegelung in Violas *The reflecting Pool* auf folgender Weise gekennzeichnet:

„There are several levels of meaning in the series of reflections in the water. On one hand it's a metaphor for the illusory, transient nature of a world whose events are visible only as reflections, a world that is never perceived directly, like the shadows in Plato's cave. But it's also a metaphor for cinema (film and video), that reflecting pool of our culture's dreams and myths, now mirror, now window. Like consciousness, like cinema, water not only reflects but also reverses and deforms what it captures, disguises what it brings to

view. At the same time it also cleanses and clear away. It is possible to break through illusion.”¹⁵⁵

Diese Auslegung trifft nicht nur auf das Videoband *The reflecting Pool* zu, sondern auch auf alle Werke, die in diesem Kapitel vorgestellt werden.

Für Viola sind der Wasserspiegel und das Videosystem zwei vergleichbare Medien, die imstande sind, Gegenstände aufzunehmen, zu verformen und als Bilder wiederzugeben. In der elektronischen Darstellung einer Wasseroberfläche vermengen sich Schein und Realität. Während das natürliche Element als Reflexionsfläche unbeständige und gegenwärtige Ebenbilder erzeugt, kann das technische Instrument, das als Ersatz für die Repräsentation der Realität gilt, nicht nur das Augenblickliche, sondern auch das immerwährende Bewegliche auf Dauer bewahren. Die gegenwärtige Wasserspiegelung, die auf Videoband aufgenommen wird, wird zur ewig lebendigen Darstellung, die jedoch in Wirklichkeit vergangen und abwesend ist. Die träumerische Erscheinung, die aus dem realen Wasser ins Dasein tritt, wird von der Videolinse nochmals übertragen und in ein ‚Doppelspiegelbild‘, also die Aufnahme einer Wasserspiegelung durch das Video, verwandelt. Das Element der Natur ist durch das der Technik offenbart. Was real scheint, ist unreal, und das Wirkliche wird in der Verzerrung und Auflösung des Bildes zum Unwirklichen. Bei den bewegten Bildern handelt es sich um ein Medium des Scheins. Das Doppelspiegelbild verweist auf zwei Bedeutungen. Einerseits wird das Illusorische und das Vergängliche des Sichtbaren zum Ausdruck gebracht. Die von dem Video vermittelte Wirklichkeit verliert ihre Gegenwärtigkeit und kann nur noch als ihr Abbild betrachtet werden. Andererseits stellt es die Ansicht, dass das Bild Wahrheit vermitteln kann, in Frage.

Über ihre physische Eigenschaft hinaus interessiert die Wasserspiegelung Viola vor allem wegen ihrer metaphorischen Bedeutung. Als Spiegel der Seele führt sie ein Bild vor Augen, das sich hinter allen Erscheinungsformen verbirgt. In dem Bildmotiv des Narziss-Mythos (vgl. Kap.III.2.5.2), der buddhistischen Lehre (vgl. Kap.III.2.3.3, III.2.4.2) und den psychischen Theorien Carl Gustav Jungs (vgl. Kap.III.2.1.5) und Gaston Bachelards (vgl. Kap.III.2.5.2) wird die Spiegelung im Wasser als Reflektion der mentalen Verfassung betrachtet. In Bezug auf diese Vorstellungen fasst Viola seine Bildwelt als seelische Projektion auf.

„The image is not considered to be a frozen moment or an arrested action or an effect of light or anything like that. It’s really conceived as existing within the spectator. The image is a projection of the viewer and the whole point is the interaction of the viewer and the image.”¹⁵⁶

¹⁵⁵ Youngblood 1988, S.95-96.

¹⁵⁶ Viola, in; Viola/Bellour 1985, S.116.

Er verwendet die Technik neuer Medien nicht lediglich als Instrument bildlicher Wiedergabe, sondern vielmehr als „philosophical system“¹⁵⁷, das mit menschlichem Denken, Erfahrungen und Wahrnehmung zusammenhängt. Durch das Video versucht er die menschliche Psyche zu erfragen. Und die Wasseroberfläche ist aufgrund ihrer transformierenden und spiegelnden Eigenschaften für ihn ein geeignetes Medium zur Veranschaulichung dieses seelischen Prozesses. Die Wasseroberfläche wie auch das Videobild dienen in Violas Arbeiten als Spiegel illusionärer Wahrnehmungen und zugleich als solcher wahrer Erkenntnisse.

Viola erschließt mit Hilfe neuer Medien das alte Motiv künstlerisch neu, indem er ein technisches Instrument und ein natürliches Element in Verbindung mit dem menschlichen Dasein bzw. der menschlichen Psyche bringt. Der Transformationsprozess der reflektierenden Oberfläche (Aufzeichnung, Speicherung und Wiedergabe) wird mit dem rezipierenden und reflektierenden Vorgang der menschlichen Wahrnehmung bei einer ästhetischen Erfahrung gleichgesetzt. Nur wenn die Betrachter über das Kunstwerk nachdenken und ihre Vorstellung darauf projizieren, können Wahrnehmungen und Erfahrungen zum Denken führen und der Vorgang des Sehens in Reflektion übergehen.

Weiterhin ist die Wasseroberfläche, die wie ein „universeller Spiegel“¹⁵⁸ zwei Welten von Himmel und Erde, Diesseits und Jenseits in sich einschließt, ein Ort der Transformation, in dem eine mystische Verwandlung vom Lebensende in neue irdische Existenz geschieht (*The reflecting Pool*, vgl. Kap.III.2.2.4). Dabei deutet die illusionäre Erscheinung im Wasser auf eine unbekannte, jenseitige Daseinsform hin.

III.3 Wasser und Feuer

Die Kombination von Wasser und Feuer ist eine Kombination der Opposition, die Gaston Bachelard „die Ehe der Gegensätze“¹⁵⁹ („le mariage des contraires“) nennt. Es steht außer Zweifel, dass die ‚Eheschließung‘ von Wasser und Feuer eine Verbindung der Gegensätze, der grundsätzlichen Widersprüche, ist: Das Wasser löscht das Feuer aus, während dieses jenes in Dampf verwandelt. Zur anschaulichsten Darstellung dieser zwei Urelemente in der Kunst Bill Violas zählt die Installation *The Crossing*. Außer diesem Werk wird eine andere Installation *Interval* analysiert, in der Wasser und Feuer als die wesentlichen Motive vorkommen.

¹⁵⁷ Viola, in: Viola/Belting 2003, S.208.

¹⁵⁸ Bachelard 1942, S.37.

¹⁵⁹ Bachelard 1942, S.114.

III.3.1 *The Crossing* (1996)

III.3.1.1 Werkbeschreibung

In der Mitte eines dunklen Raums hängt eine hochrechteckige doppelseitige Leinwand von der Decke herab und ist am Boden festgebunden. Diese Leinwand besteht aus zwei Bildwänden, die Rücken an Rücken ganz eng miteinander befestigt sind.

Auf den Projektionsflächen laufen zwei farbige Sequenzen synchron und in Zeitlupe. In den ersten fünf Minuten, ca. der Hälfte der gesamten Spielzeit, haben sie einen identischen Verlauf: Die Projektionen beginnen mit einer Darstellung totaler Dunkelheit, in der weder Menschen noch sonstige Elemente zu sehen sind. Nach einigen Sekunden erscheint im unteren Viertel des Bildes ein gedämpfter Lichtstreifen als Horizont der Erde, auf dem ein winziges Wesen aus der Tiefe der Finsternis allmählich auf die Betrachter zuläuft. Mit seinem Herannahen ist ein Mann, in einem graublauen, langärmeligen Hemd und einer weißen, langen Hose bekleidet, zu erkennen. Seine Gehrichtung ist dem Betrachter zugewandt, und seine Bewegung lässt seine Bekleidung flattern. Als sein Körper schließlich gut zwei Drittel der großen Leinwand einnimmt, bleibt er stehen und verharrt regungslos und schweigend. Im folgenden unterscheiden sich die zwei Sequenzen durch die jeweilige Darstellung des Feuers und des Wassers.

Auf einer Seite der Leinwand ist zunächst zu Füßen des Mannes ein Flämmchen zu sehen, das sich mit der Zeit über den Boden ausbreitet und zu einer lodernden, orangeroten Feuermasse emporsteigt (**Abb.III-7a**). Der Protagonist steht mit leicht ausgebreiteten Armen regungslos inmitten der wilden Feuerbrunst. Dabei ist der Ausstellungsraum von heftig brüllenden Geräuschen durchdrungen. Die Figur löst sich allmählich im Feuer auf und wird schließlich unsichtbar. Nach seinem Verschwinden sinkt der Feuerstrom ab, bis nur noch ein paar flackernde Funken auf dem schwarz verbrannten Boden zu sehen sind. Das Bild endet mit einer totalen Dunkelheit.

Auf der Gegenseite der Feuer-Projektion fällt schillerndes Wasser in kleinen Tropfen herab, die den Kopf des Mannes treffen und sich in Tausende leuchtender Kügelchen zerstreuen (**Abb.III-7b**). In der Begleitung der immer lauter werdenden Wassergeräusche nimmt der Wasserguss an Volumen und Intensität zu, so dass das in alle Richtungen auseinanderfliegende Sprühwasser fast den gesamten Bildraum ausfüllt. Der Protagonist, der keinen Ge-

sichtsausdruck zeigt und seine Arme nach beiden Seiten leicht anhebt, ist umgeben von spritzendem Wasser, das wie ein silbern-blauer Schleier wirkt. Schließlich verwandelt sich der Wasserschwall in einen gewaltigen Wassersturz, der mit seiner vernichtenden Kraft den Körper vollständig überschwemmt und auflöst. Nach und nach wird die Mächtigkeit des sintflutartigen Wassers schwächer, bis nur noch ein paar kleine Tropfen auf den Boden plätschern. Das Bild verwandelt sich in seinen Ursprung, eine stille Leere des Dunkels, zurück.

Die Naturkräfte in den beiden Sequenzen entwickeln sich synchron: Während die orangen Flämmchen auf dem Boden züngeln, erscheinen am Himmel die silberblauen Wassertropfen, emporsteigend die einen, niederfallend die anderen, bis sie zum heftig leuchtenden Feuerstrahl und Wasserfall anwachsen und die Gestalt des Manns aus dem Bild verdrängen. Das Wasser und das Feuer verlieren allmählich an Macht. Am Ende befinden sich die Bilder wieder in ihrem Anfangszustand. Die Sequenzen wiederholen sich kontinuierlich. Ganz anders als im wirklichen Lebensrhythmus werden alle Bewegungen auf den Leinwänden in hohem Maße verlangsamt. Die insgesamt ca. 10 Minuten 30 Sekunden andauernden Sequenzen betragen in der ‚Realzeit‘ nur 45 Sekunden. In dieser extremen Zeitlupe erleben die Betrachter die Qualität und Intensität des Wassers und des Feuers in einer detaillierten Darstellung.

III.3.1.2 Zusammendarstellung von Wasser und Feuer

In der Videoinstallation *The Crossing* erscheinen Wasser und Feuer gleichzeitig als mächtige, aber auch als komplementäre Kräfte. Wie das Wasser (vgl. Kap.I) gehört das Feuer zu einem der vier-Elemente und spielt in der menschlichen Geschichte eine wichtige Rolle, die im folgenden skizziert wird.

Das Feuer wird in vielen Kulturen als Gottheit verehrt. Als Beispiel seien der indische Feuer-gott Agni, der griechische Schmiedegott Hephaistos und die altrömische Göttin des Herdfeuers Hestia-Vesta genannt. In seiner kultischen Verehrung steht das Feuer mit der Entstehung der Welt und der menschlichen Zivilisation in engem Zusammenhang. Seine kulturschaffende Bedeutung kommt auch in der griechischen Überlieferung des Prometheus vor: Zeus versagte den Menschen die göttliche Gabe des Feuers, so dass sie Geschöpfe ohne höhere Kultur bleiben mussten. Prometheus, ein Titanensohn, raubte das Feuer aus dem Olymp und brachte es ihnen. Er gilt als Schöpfer der menschlichen Kultur.¹⁶⁰ Über die mythische Welt hinaus erlangt das Feuer in der griechischen Philosophie eine große Bedeutung. Empedokles bezeichnete das

¹⁶⁰ Vgl. Treumann 1997, S.212ff.

Feuer, neben Wasser, Luft und Erde, als eins der vier-Elemente.¹⁶¹ Vor allem Heraklit erhob es zum Prinzip des Lebens. Nach der Ansicht Heraklits entsteht die Welt aus dem Urfeuer und wird durch den Weltbrand wieder zerstört. In diesem Zyklus von Entstehen und Untergehen gilt das Feuer als Anfang und Ende der Welt.¹⁶²

Aufgrund seiner schöpferischen und zerstörerischen Eigenschaften wird das Feuer in rituellen Handlungen mit Gedanken von Purifikation und Regeneration in Verbindung gebracht. Wie das Wasser im übertragenen Sinne ein seelisches Reinigungsmittel symbolisiert, so kommt das Feuer aufgrund seiner vernichtenden Kraft für die Säuberung sündiger Seelen in Betracht. Die Vorstellung von Reinheit ist vor allem in der von Johannes verkündigten Feuertaufe anschaulich, die zur Unsterblichkeit führe: „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.“ (*Matth.* 3,11; *Luk.* 3,16) Im Mittelalter nutzten die Christen das reinigende Feuer zur Moralisierung, indem sie es einerseits als Feuerhölle, als ein Qualenreich, in dem die Sünder in einem unauslöschlichen, ewigen Feuer für immer brennen mussten, andererseits als Fegefeuer als ein Ort zur feurigen Läuterung der Seelen vor dem Eintritt in den Himmel, verstanden.¹⁶³

Wasser und Feuer haben im Grund genommen viele Ähnlichkeiten in ihren kulturellen und symbolischen Bedeutungen. Beide gehören zu den vier-Elementen, sind Prinzip des Lebens, gelten als rituelle Reinigungsmittel und haben zugleich schöpferische und zerstörerische Macht. Sie sind existenziell für menschliches Leben, das aber wieder von ihnen vernichtet werden kann. Auf der anderen Seite sind Wasser und Feuer ganz unterschiedlich. Das eine ist feucht und berührbar, das andere trocken und unbetastbar. Sie sind gegensätzliche Naturkräfte, denn Wasser löscht Feuer, und Feuer verdampft Wasser. Während Wasser zur Umwandlung zwischen gasförmigen, flüssigen und festen Aggregatzuständen imstande ist, bezieht sich Feuer in seiner brennenden Erscheinungsform auf die Sonnenstrahlen und Lichtschein.

The Crossing ist nicht das einzige Werk Bill Violas, in dem Wasser und Feuer gleichzeitig als Hauptmotive vorkommen. Die Gegenüberstellung der zwei Urelemente erscheint auch in der Installation *Interval* (1995): Zwei große Farbprojektionen werden auf die gegenüberliegenden Seitenwände eines quadratischen Ausstellungsraums geworfen. Eine der Videosequenzen zeigt einen nackten Mann in einem mit weißen Kacheln gefliesten Duschaum. Der Mann, der

¹⁶¹ Vgl. Windelband 1963, S.45ff.

¹⁶² Vgl. Windelband 1963, S.32ff.

¹⁶³ Vgl. Freudenthal 1931, S.8f, 451ff.

neben einem Hocker steht, füllt einen weißen Eimer mit Wasser aus der Brause und stellt ihn dann auf den Boden. Langsam und sorgfältig reinigt er sich mit einem weißen Waschlappen, den er zwischendurch immer wieder im Eimer befeuchtet. Dabei ist das Glucksen des Wassers zu hören. Plötzlich hört die friedliche Reinigungsprozedur auf und es erscheinen auf der anderen Projektionswand die schnell wechselnden Bilder von entflammten Gegenständen, brennenden Wohnhäusern, tosendem Wasser, Körperöffnungen usw. Das in Ruhe geschehende Reinigungsritual auf der einen Leinwand und die entsetzliche Inszenierung auf der anderen wechseln einander ab und sind zu keiner Zeit simultan zu sehen. Sie weisen auf die dualistischen Eigenschaften der Naturelemente hin: Das Wasser und das Feuer können Dinge läutern aber auch erlösen, das Leben spenden und wieder vernichten. Susie Kalil weist auf die vielfältigen Deutungen der Installation hin: „The montage conveys the unsettling quality of something about to fall apart, a captured moment in eternal flux. Fluids and fire make one think of blood and sex, life and death. Water acts as a unifying if mercurial agent. Alternately cataclysmic and serene, *Interval* also evokes themes of purity, memory and regeneration.“¹⁶⁴

Zerstörung und Erneuerung, Läuterung und Purifikation sind auch die Verkörperungen der Installation *The Crossing*. Die Motive von Wasser und Feuer bieten „die in der Gegenwartskunst seltene Gelegenheit zur expliziten ikonographischen Lesung und zur symbolischen Auslegung“¹⁶⁵, so der Kunstkritiker Ralph Melcher. Mit den zwei Urelementen verwandelt Bill Viola den Ausstellungsraum in einen sakralen Ort, in dem die Taufhandlungen durch Wasser und Feuer gleichzeitig stattfinden. In den leuchtenden Darstellungen der hochschlagenden Flamme und der sprühenden Flüssigkeit scheint der Raum von einer spirituellen Atmosphäre durchdrungen zu sein, eine Spiritualisierung, die aus den materiellen Elementen entspringt. „Das Immaterielle des elektronischen Bildflusses als Darstellung des Wasserströmens wird in keinem künstlerischen Werk so bewusst wie hier in *Crossing*.“¹⁶⁶ Der Mensch steht hier am Kreuzweg, der entweder zur höllischen Vernichtung, oder zur himmlischen Erleuchtung führt. Diese Kreuzung ist aber kein Ort des endgültigen Verweilens, sondern eine Übergangszone, in der der winzige Mensch mit der Dynamik der großen Natur wächst, vergeht und wieder entsteht. Alles ändert sich unaufhörlich, nichts bleibt still.

¹⁶⁴ Kalil 1995, S.20.

¹⁶⁵ Melcher 2000, S.10.

¹⁶⁶ Herzogenrath 1993a, S.265.

III.3.1.3 *The Crossing* als Verwandlung kosmischer Vision Hildegard von Bingens

Betrachtet man die beiden synchron gespielten Sequenzen in *The Crossing* als eine Einheit, dann erscheint ein Bild, in dem ein menschlicher Körper inmitten der Elemente steht. Unter der Voraussetzung, das Werk als ‚Gesamtheit‘ zu betrachten, vergleicht Caterina Maderna-Lauter *The Crossing* mit den Miniaturen des berühmten Lucca-Codex der Hildegard von Bingen (1098-1179).¹⁶⁷ In ihren 2. Kosmosvisionen *Der Kosmosmensch* (Abb.III-8) illuminierte Hildegard von Bingen das Weltall mit seinen kosmischen Sphären, elementaren Ordnungen und umfassenden Naturdarstellungen: Mitten im Weltenbau steht ein mit erhobenem Haupt aufgerichteter Mensch, der seine seitlich ausgebreiteten Arme weit in die kreisförmige Rota, das Weltenrad, hineinstreckt. Er ragt über die Kugel der Erde hervor, die im Zentrum seines ganzen Leibes liegt, und wird in konzentrischen Kreisen von unterschiedlichen Schichten der Elemente eingeschlossen:

„Inmitten der Welt steht der Mensch auf seiner Erde. Luftraum und Wassersphären, Planeten und Winde wie auch die Feuerkreise umgeben ihn und stehen ihm zur Verfügung. Der Mensch hält das Weltnetz in seiner Hand.“¹⁶⁸

Durch den Menschenleib zieht ein Achsenkreuz hindurch, das die vier Himmelsrichtungen und vier Kardinalwinde bildet. Das gesamte Weltrad wird von dem dreifaltigen Gott umarmt und vor seiner Brust getragen. Damit brachte Hildegard von Bingen ihre Anschauung der Welt als Schöpfung Gottes zum Ausdruck. Der Mensch und alle Naturerscheinungen seien ‚operatio Die‘:

„Der Urlebendige umfasst in seiner Liebe und Güte mit weitgespannten Armen den gesamten Kosmos und trägt so die große wie die kleine Welt mit all ihren Elementen in seinem Herzen.“¹⁶⁹

Das Weltbild Hildegard von Bingens verweist auf die Ganzheit, in die der Mensch als Mikrokosmos zu den entsprechenden Proportionen und Ordnungen des Ganzen, des Makrokosmos, eingebunden wird. In seinem Körper ist der Mikrokosmos eine abbildgetreue Projektion der Gesamtheit. Jedes Glied, jedes Organ steht mit den Naturkräften im Zusammenhang. Der kleine Mensch ist eingebettet ins große Universum. Die Rota versinnbildlicht ein dynamisches System, in dem das Wehen der Winde das Weltrad zum Drehen, die Zeit zum Bewegen und das Leben zum Entfalten bringt. Dieses lebendige Weltenrad gilt als Symbol für den Kreislauf der Natur, der ohne Anfang und ohne Ende ist.¹⁷⁰

¹⁶⁷ Maderna-Lauter 1999, S.354f.

¹⁶⁸ Hildegard von Bingen 1965, S.48.

¹⁶⁹ Hildegard von Bingen 1965, S.48.

¹⁷⁰ Heinrich Schipperges, in der Erläuterung von Hildegard von Bingen 1965, S.319-336, S.322.

In einem Gespräch erzählte Viola, dass er durch die Schriften von Daisetz Teitaro Suzuki und Ananda Coomaraswamy die Denkweise Hildegard von Bingens kennengelernt hätte¹⁷¹. So ist es kein Wunder, dass Maderna-Lauter Strukturgleichheiten der menschlichen Gestalt in *The Crossing* zu der kosmischen Kreatur Hildegard von Bingens festgestellt hat. Die ganzheitliche Vorstellung Hildegard von Bingens hat Viola in *The Crossing* ausgedrückt: Geborenwerden, Existieren und Sterben des Menschen sind eingeschlossen in dem unendlichen Kreislauf der Natur.

III.3.1.4 Wasser und Feuer, *yin* und *yang*

Über das mittelalterliche Weltbild Hildegard von Bingens hinaus erinnern die synchronen Darstellungen von Wasser und Feuer in *The Crossing* an die bereits erwähnte *Yin-yang* Lehre der chinesischen Kosmologie (vgl. Kap.I.1.2), in der das Wasser in den *yin*- (z.B. still, dunkel, weich usw.) und das Feuer in den *yang*-Charakter (z.B. dynamisch, hell, hart usw.) eingeordnet ist. *yin* und *yang* werden weniger als gegensätzliche, sondern eher als komplementäre Eigenschaften gekennzeichnet. Der innere Kern der *yin-yang*-Vorstellung beruht darauf, dass die komplementären Dualismen gleichzeitig in allen Wesen enthalten sind und in einer dynamischen, zusammenhängenden Beziehung zueinander stehen. Laozi schrieb in *Daodejing*: „Alle Dinge haben im Rücken das Dunkel [*yin*] und streben nach dem Licht [*yang*], und die strömende Kraft gibt ihnen Harmonie.“¹⁷² Die Wechselwirkung von *yin* und *yang* führt zum *Dao*. *Dao* ist das Ganze der Natur und des Universums, ist ein unendlicher Prozess der Umwandlung und der Schöpfung. *Dao* ist eine immerwährende Transformation aller Dinge, die eine harmonische Einheit aus der Vereinigung komplementärer Dualpaare hervorbringen kann.

Die Daoisten brachten das *yin-yang* System mit individuellen Bedingungen in Verbindung. Das Wasser gilt aufgrund seiner Anpassungsfähigkeit als höchste Tugend des menschlichen Verhaltens und nähert sich an das *Dao* (vgl. Kap.I.2.6). *Dao* ist überall in der Natur, und die Natur ist die Lehrerin des menschlichen Benehmens. Vor allem Zhuangzi (um 375 – 300 v. Chr.) bezog das *Dao*, das er als Natur im Prozess und Dinge im Übergang sah, auf seelische Vorgänge der Menschen. Die Zweiteilungen von Körper und Seele, Emotion und Logik, Subjekt und Objekt wurden bei ihm als Regression gesehen. So erläutert der Sinologe Chung-Ying Cheng das *Dao* bei Zhuangzi: „[...] the human mind not only can know the feelings of things in nature but is able to see things from the viewpoint of the *dao* and act in the world in

¹⁷¹ Viola, in: Viola/Neumaier/Pühringer 1994, S.156.

¹⁷² Laozi 1985, Kap.42.

the spirit of the *dao*. In order to do this, one has to transcend the tendency to conceptualize things and free from oneself from bias, emotions, logic, and argument. Bias and emotions confine us to a narrow range of understanding and interests; logic and argument entangle us in regression and contradictions.”¹⁷³ Cheng kommt zum Schluss: „If we can achieve awakening, we will be liberated from emotion and Knowledge and thus attain an internal spiritual freedom of the mind, identified with the *dao*. In this sense a human being may realize the creative power of self-transformation and transformations of things without being disturbed by death and harm.”¹⁷⁴ Nach Chengs Ansicht macht Zhuangzis Einstellung das *Dao* für das Menschenleben praktischer. Durch das Praktizieren von *Dao* ist das Aufheben aller absoluter Definitionen und Selbst-Zentrierungen erreichbar. Da Bill Viola sich bereits in seiner Studienzeit mit der chinesischen Philosophie vertraut machte, überrascht es nicht, dass ein ähnlicher Ausdruck in seinem Konzept für *The Crossing* vorkommt:

„The two traditional natural elements of fire and water appear here not only in their destructive aspects, but manifest their cathartic, purifying, transformative, and regenerative capacities as well. In this way, self-annihilation becomes a necessary means to transcendence and liberation.”¹⁷⁵

Wie bei Zhuangzi ermöglicht die Beseitigung der Selbstbezogenheit Viola, die Seele zu befreien und zu transzendieren. Das Bestehen und Vergehen eines menschlichen Körpers in den komplementären Elementen von Wasser und Feuer verweist auf das *Dao*, in dem die Dualpaare von Kunst und Natur, Materie und Geist in einem dynamischen Prozess wechselseitig wirken. Um das *Dao* zu erreichen, muss der Mensch die Grenze zwischen diesen Zweiteilungen überqueren. Die Andeutung dieser Videoinstallation ist bereits in dem Titel ‚The Crossing‘ enthalten.

Der Philosoph vor zweitausend Jahren und der Künstler der Gegenwart richten ihr Schaffen auf die unmittelbare Erfahrung der Natur und zugleich auf unser Selbst. Ihre Gedanken über die Selbst-Annihilation steht der zen-buddhistischen Vorstellung der Erleuchtung nahe. In *The Crossing* löst sich die menschliche Gestalt allmählich in den immer gewaltiger werdenden Naturkräften auf, bis sie schließlich spurlos verschwindet. Es ist ein Zeichen der Transformation, das Viola bereits in *The reflecting Pool* mit dem ins Nichts verwandelten Springer dargestellt hat (vgl. Kap.III.2.2.3).

Es ist erwähnenswert, dass sowohl die Hildegardsche Kosmologie als auch das *yin-yang* System die Dynamik, die Bewegung und den Kreislauf der Naturkräfte betonen. Die Natur

¹⁷³ Cheng 2003, S.204.

¹⁷⁴ Cheng 2003, S.204.

¹⁷⁵ Viola, Werkbeschreibung *The Crossing*, in: Ross/Hyde/Sellars 1997, S.65.

kommt niemals zur Ruhe. Der ganze Kosmos ist ein lebendiger Organismus. Das mediale Bild ist ein geeignetes Medium für die Darstellung dieser lebendigen Welt, in der das Wasser fällt und strömt, das Feuer brennt und flackert. Während die Dynamik der Naturkräfte in frühen Zeiten nur durch die statischen Bilddarstellungen oder durch Wörter angedeutet werden konnte, ermöglicht die moderne Technik den Künstlern eine naturgetreue Wiedergabe. In dem durch Klang, Licht, Farben und fließende Videosequenzen gestalteten Ausstellungsraum bietet Viola den Zuschauern eine virtuelle Naturerfahrung.

III.4 Eine menschliche Gestalt im Wasser

Die Szene eines in Wasser ab- und auftauchenden Körpers ist seit den 1990er Jahren ein häufig wiederkehrendes Motiv in der Kunst Bill Violas. 1989 erscheint zum ersten Mal im Videoband *Angel's Gate* das Bild eines Körpers unter Wasser, das in den 1990er Jahren zum Hauptmotiv einer Reihe von Werken wird, darunter *The Passing*, *Nantes Triptych*, *The Arc of Ascent*, *Stations* und *The Messenger*. Ihre Entstehung resultiert aus zwei autobiographischen Ereignissen des Künstlers: Er wird 1991 mit dem Tod seiner Mutter konfrontiert und erlebt im gleichen Jahr die Geburt seines zweiten Sohnes. Darüber hinaus geht das Motiv einer menschlichen Gestalt im Wasser darauf zurück, dass er als Kind einmal fast ertrunken wäre (vgl. Kap.II.3). Seit dem Tod seines Vaters im Jahre 1999 beschäftigt sich Viola neben der Darstellung der Unterwasserwelt bzw. des Eintauchens ins Wasser mit dem Thema des Auftauchens aus dem Wasser. Es spielt eine bedeutende Rolle in *Five Angels for the Millennium* und *Going forth by Day* und wird in *Emergence* zum Zentralmotiv erhoben.

Die verhältnismäßig kurz nacheinander entstandenen Werke mit den Motiven von Eintauchen, Untertauchen und Auftauchen bilden eine eindrucksvolle, inhaltlich und ästhetisch geschlossene Gruppe, in der Viola von seinen persönlichen Erfahrungen ausgehend existenzielle menschliche Themen behandelt.

III.4.1 *The Passing* (1991)

The Passing ist im Jahre 1991 als eine Auftragsarbeit für das Zweite Deutsche Fernsehen im Rahmen der Sendereihe ‚Das kleine Fernsehen‘ entstanden. Das Videoband enthält Bilder, die Bill Viola innerhalb von vier Jahren geschaffen und verarbeitet hat¹⁷⁶.

¹⁷⁶ Das bildliche Material für *The Passing* entsteht vor dem Konzept des Videobands. Viola drehte bereits Ende

III.4.1.1 Werkbeschreibung und -analyse

The Passing ist ein schwarzweißes Videoband, mit einer Dauer von 54 Minuten. Im Unterschied zu den anderen behandelten Arbeiten wird in der folgenden langen, dokumentarartigen Werkbeschreibung die Analyse einiger Einzelheiten dargelegt, um ein besseres inhaltliches Verständnis zu erreichen.

The Passing zeigt einen unruhig Schlafenden, dessen unvorhersehbares Erwachen und wieder Einschlafen auf dem Videoband von einer Bildsequenz in die nächste gleitet. Um die unterschiedlichen räumlichen und zeitlichen Ebenen in die entsprechenden Videobilder übertragen zu können, setzt der Künstler in dem Videoband verschiedene Ablaufgeschwindigkeiten ein und verwendet spezielle Nachtkameras, z.B. eine Superlowlight-Kamera und eine Infrarot-Kamera, die besonders für Aufnahmen bei Mondschein und in der dunklen Nacht geeignet sind.

Das Videoband zeigt zunächst eine sternenlose und stille Nacht. Zu hören sind nur das Zirpen von Grillen und das Atmen eines unruhigen, im Bett liegenden Mannes. Seine meist regelmäßigen Atemgeräusche begleiten von nun an die folgenden Bildsequenzen als Geräuschkulisse. Langsam schließen sich seine Augen, er schläft ein.

Eine vage, nächtliche Landschaft unter Wasser wird eingeblendet, in der eine weibliche Gestalt schwebt. Ein Mann, in weiß-transparente Tücher gewickelt, treibt langsam, richtungslos unter Wasser (**Abb.III-9a**). Während er allmählich in die Tiefe des Wassers sinkt, steigen glitzernde Luftblasen empor. Die Kamera führt durch das Wasser nach oben. Aus dem seichten Meer, dem lebensspendenden Wasser, taumelt ein kleines Kind mit zögernden Bewegungen vom Meer zum Strand. Danach erscheint eine einsame, stille Wüstenlandschaft mit bizarren Steinen und Kakteen im leuchtenden Mondschein. Die Sequenz wird vom leichten Husten des Schlafenden unterbrochen.

Es wird zur Unterwasseraufnahme zurückgeblendet. Ein Mann treibt alleine und schutzlos im dunklen Wasser. Diese Darstellung wird bald vom Bild einer alten Frau (der Mutter Violas), die in einem Krankenhausbett liegt, abgelöst. In diesem Moment ist gleichzeitig ein einheitliches Atmen der zwei Personen für kurze Zeit zu hören. Danach wird zur Nahaufnahme eines neugeborenen Kinds überblendet. Wieder erscheinen Bilder des nackten Manns unter Wasser

der 80er Jahren die Unterwasseraufnahme eines bekleideten Mannes im Schwimmbecken einer Kunsthochschule in der Nähe von Los Angeles. Zwei Jahre nach der Herstellung dieser Unterwasserbilder setzte Viola 1991 sie in das Videoband ein. Siehe Viola/Belting 2003, S.193.

und der kranken Frau. Die Darstellungsreihe von der Alten, dem jungen Mann und dem Neugeborenen verweist auf die Verbindung und Fortsetzung der Generationen. Ein Mann nähert sich mit einer brennenden Taschenlampe einem lichtlosen Eisenbahntunnel und verschwindet darin. Der Tunnel gilt als Übergang zwischen zwei zeitlichen Ebenen. Der Mann geht in den Tunnel hinein und folgt ihm in die Vergangenheit. Bald darauf tauchen Erinnerungsbilder auf: Violas Eltern stehen vor ihrem Wohnhaus und betrachten ihr Enkelkind, das auf einem Spielzeugauto sitzt. Die Großeinstellung der Augen des Kindes wird ins Kerzenlicht überblendet. Violas Mutter zündet für ihr Enkelkind eine leicht flackernde Geburtstagskerze an. Das Lebenslicht verwandelt sich dann in ein Licht auf dem Kerzenleuchter einer Kirche, als Symbol für ein geistiges Leben. Der Tunnel erscheint und ein Zug mit Scheinwerferlicht fährt heran. Auf der anderen Seite des Tunnels, in der Tiefe der Dunkelheit, erlischt eine blitzartige Feuererscheinung. Der Schlafende erwacht aus dem Traum.

Nach dem vorübergehenden Wachzustand versinkt der Schlafende wieder in die nächste Traumphase. In Zeitlupe werden folgende Traumbilder gezeigt: Das neugeborene Kind, in ein weißes Tuch gewickelt, wird von seiner Mutter liebevoll und sorgfältig umarmt gehalten. Ein Mann, mit einem weiß-durchsichtigen Tuch umhüllt, bewegt sich angestrengt unter Wasser. Die alte Mutter Violas liegt bewegungslos, mit einem weißen Tuch bedeckt, im Bett. Hier gelten die Tücher, wie die Atemgeräusche und Kerzen in der letzten Traumphase, als Hinweis auf die Verbindung zwischen den unterschiedlichen Lebensaltern. Die Szenen unter Wasser werden wieder eingeblendet. Ein Mensch schwebt mit seinen gekreuzten Armen aus der flüssigen Welt empor¹⁷⁷ einem leuchtenden Punkt entgegen. Dann ist eine menschenlose Landschaft zu sehen, in der zerstörte Häuser und Wohnwagen zum Teil von Wasser umschlossen sind. Eine weiße Taube, die in der Sintflutüberlieferung auf die Offenbarung der Göttlichkeit und die neue Schöpfung des Menschen hinweist, sitzt auf dem Dach eines verlassenen Hauses. Die Kamera führt den Zuschauer wieder in die Welt unter Wasser, in der ein Mann hilflos treibt. Er scheint nahezu ertrunken zu sein. Das erschrockene Erwachen des Schlafenden unterbricht die Sequenz.

Es folgen die Traumbilder von Wasserwirbeln und Berglandschaften aus Kalifornien und Utah, die mit Naturrauschen unterlegt sind. Bald darauf erscheint das nahaufgenommene Gesicht der leblosen Mutter Violas. Ihre immer schwächer werdenden Atemgeräusche vereinigen sich allmählich mit dem Naturrauschen und sind schließlich nicht mehr zu hören. Dies gilt als eine Anspielung auf den Übergang der menschlicher Seele nach dem körperlichen Tod in die Na-

¹⁷⁷ Diese hochsteigende Bewegung, die Viola in folgenden Jahren häufig verwendet, besteht aus einem rückwärts gespielten Sprung ins Wasser.

tur.¹⁷⁸ In einer von der Sonne beschienenen Waldlandschaft geht der Träumer entlang des Waldwegs in seine Kindheit zurück¹⁷⁹: Ein glückliches Kind sitzt auf einem Baum, der bald durch die in der Dunkelheit stehenden, von Scheinwerfern bestrahlten Bäume abgelöst wird. Die Bäume gelten als Sinnbild der elterliche Liebe, die einst dem kleinen Kind Geborgenheit bot. Während die alte Generation sich nun am Ende ihres Lebens befindet, tritt eine neue Generation ins Dasein. Ein Kind lernt am Strand laufen, ohne Begleitung seiner Eltern fällt es in den Sand. Nach einem kurzen Blick auf eine hügelige Landschaft erscheint plötzlich eine Szene unter Wasser. Ein Mann schwebt unbewegt und scheinbar leblos im Wasser. Die Traumscene wird durch das Erwachen des Schlafenden unterbrochen. Er trinkt Wasser aus einem Glas und legt sich wieder ins Bett.

Der Traum beginnt diesmal mit einem Haus, das alleine in der dunklen Nacht und unter der Scheinwerferbeleuchtung steht. In Zeitlupe folgen Bilder der Familien des Künstlers: Nach einer kurzen Erscheinung der Frau Violas ist sein Sohn zu sehen. Er stapft langsam im flachen Wasser und wird bald von seiner Großmutter zur Küste begleitet. Ein Mann treibt kraftlos unter Wasser. In extremer Zeitlupe zeigt das Videoband die verstorbene Mutter Violas auf dem Krankenhausbett. Ein einsamer Baum steht im Mondschein einer dunklen Nacht. Bilder aus den natürlichen und zivilisierten Welten folgen aufeinander: Sterne und Wolken ziehen am Himmel vorbei. Die Scheinwerfer der kreuz und quer fahrenden Autos beleuchten die nächtliche Landschaft. Noch einmal erscheint das Bild von Violas Mutter, die eine Kerze, das Lebenslicht, in der Hand hält. Der Träumer wacht wieder auf. Er trinkt einen Schluck Wasser und schaltet das Licht aus.

Im Traum erscheinen die Bilder aus Violas alltäglicher Lebensumgebung: Wohnhäuser, Parkplätze, Gebäude der Stadt Los Angeles sowie eine Ruine in der Wüste Nevadas. Ein Mann fährt mit einem Auto durch die dunklen Straßen der Stadt Los Angeles. Wieder sind die Bilder der Ruine und des Wohngebiets sichtbar. In der Begleitung eines tickenden Weckers zeigt das Videoband in Zeitlupe die Familienfotos des Künstlers. Der Wecker und die Fotografie verweisen zugleich auf die Vergänglichkeit des Lebens. Violas Mutter liegt leblos im Krankenzimmer. Bilder der alltäglichen Gegenstände des Lebens werden eingeblendet: Becher, Obstschale, Blumenvase, Papier, Schreiber und andere Objekte befinden sich auf einem Tisch, der bald nicht mehr im Wohnzimmer, sondern unter Wasser steht. Marie Luise Syring versteht das

¹⁷⁸ Lauter 1999c, S.212.

¹⁷⁹ Lauter 1999c, S.212.

Stilleben des Tisches mit den Gegenständen als Ankündigung des Todes.¹⁸⁰ In einem Gespräch äußerte Viola über die Verbindung dieser Darstellung mit dem Tod seiner Mutter:

„To see a being, who even at that point had been in a coma for three months, nonetheless alive, and to see that life just leave; and to see a person on a bed who was my mother in an instant later become some material object like a pile of clothes or an old chair, just something inanimate, cold, physically there – I’ll never, ever forget that.”¹⁸¹

Der im Koma liegende Körper, der gefühllos und bewusstlos ist, ist bereits von der Seele der Mutter verlassen worden. Er ist nichts anders als ein materielles Objekt wie ein Tisch oder ein Stuhl. In den als Stilleben dargestellten Gegenständen verbirgt der Künstler seine Trauer. Das Videoband zeigt eine Unterwasserwelt, in die ein Mann plötzlich hineinspringt. Ohne einen Augenblick darin zu verweilen, steigt er mit lautem Geräusch wieder aus dem Wasser empor. Die Einstellungen der verstorbenen Mutter auf dem Krankenbett und der bewegten Lichtquelle der Fahrzeuge in der nächtlichen Landschaft sind wieder zu sehen. Das unaufhörliche Fortbewegen der zivilisierten Welt steht im Kontrast zum stillen Erlöschen eines Individuums. Eine Berglandschaft erscheint, die sich in einer Wasseroberfläche spiegelt. Anschließend ist das Bild des Tisches unter Wasser wieder zu sehen. Der Tisch wird durch eine rätselhafte Kraft bewegt und kippt mit seinen Gegenständen in Zeitlupe ins Wasser - ein Hinweis auf den Tod. Wie die materiellen Objekte ziellos im Wasser treiben, so verliert der Körper der Mutter des Künstlers den Halt in der Welt.¹⁸² Die Mutter liegt geschminkt und angekleidet im Sarg, während Kinder daneben Fotos anschauen. Das Videoband endet mit einer Nahaufnahme Violas: In weißer Kleidung liegt er regungslos auf dem Bauch am Boden eines flachen Wasserbeckens, das von der aufgehenden Sonne durchschienen wird (**Abb.III-9b**).

In dem schwarzweißen Videoband *The Passing* verbergen sich zahlreiche symbolische Bedeutungen, die Rolf Lauter in seinen Aufsätzen ausführlich behandelt. Er stellt mehrere Gleichnisse auf, z.B. den Aufstieg aus dem Wasser als ein christliches Motiv der Himmelfahrt, das Herausfahren des Zugs aus dem Tunnel als Geburtssymbolik und das im Tunnel verschwindende Licht sieht er als Hinweis auf das Aufgehen des Lebens in der göttlichen Wahrheit.¹⁸³

Obwohl *The Passing* sich auf das Sterben der Mutter Violas bezieht, betont der Künstler nicht die Endgültigkeit des Todes. Die Aufnahmen des kleinen Kindes erscheinen immer unmittelbar vor oder nach den Bildern der sterbenden Frau. Dies verweist nicht nur auf die direkte

¹⁸⁰ Syring 1992b, S.17.

¹⁸¹ Viola, in: Viola/Campbell 2003, S.89.

¹⁸² Lauter 1999c, S.216.

¹⁸³ Vgl. Lauter 1992; Lauter 1999c.

Konfrontation des Lebens mit dem Tod, sondern auch auf die Weitergabe des Lebens von Generation zu Generation. Ein Leben endet. Ein Leben beginnt. Die Konzeption des kontinuierlichen Übergangs und der Kontinuität ist auch in den folgenden Handlungen zu spüren: Den synchron verlaufenden Atemgeräuschen der alten Frau und des Schläfers, dem Weitergeben der Kerze von der Großmutter in die Hände des Enkelkinds und den weißen Tüchern, mit denen die drei Generationen auf unterschiedliche Weise umgehen. Diese Darstellungen verweisen einerseits auf das Verbundensein der unterschiedlichen Lebensstufen, andererseits auf das Weiterleben der mütterlichen Liebe, die Wynne Lee Viola ihrem Nachwuchs hinterließ.

III.4.1.2 Wasser, Schlaf und Traum

Durch die Darstellung des Schlafs eines Menschen werden die Sequenzen, die zwischen diesen Handlungen liegen, als Traumbilder deutlich gemacht. Mit jedem Abstieg ins Wasser dringen die Betrachter in die Träume, in die tiefere Bewusstseinssebene des Schlafenden ein. Deshalb steht das Wasser in *The Passing* vorwiegend als Symbol für den Traum und das Unbewusste. Dazu äußert sich der Künstler:

„Black-and-white nocturnal imagery and underwater scenes depict a twilight world hovering on the borders of human perception and consciousness, where the multiple lives of the mind (memory, reality, and vision) merge.“¹⁸⁴

Viola bezeichnet die schwarzweißen Darstellungen der Unterwasserwelt als Bilder aus den Erinnerungen und der Innenwelt. Für ihn gleicht die Tiefe des Wassers der menschlichen Seele.

Wasser, das Symbol der Seele, wird seit je her mit dem Schlaf und Traum in Verbindung gebracht. Nach Martin Nincks Untersuchung lässt sich der Zusammenhang bereits in der Antike nachweisen¹⁸⁵. Die alten Griechen zogen Parallelen zwischen der Welt der Träume und dem Reich der Seele bzw. der Toten. Die Sterbenden, die Schlafenden und die Träumenden werden durch die Lethewasser ins Jenseits der Vernunft, an den Ort des Vergessens geführt, denn die Lethe fließt nicht nur in die Unterwelt, sondern auch vor der Schlafhöhle vorbei.¹⁸⁶ Wie sie den Toten ins Hadesreich bringt, wiegt sie die Menschen durch ihr eintöniges Rauschen in den Schlaf. Durch das Trinken aus der Mnemosynequelle wird beim Schlafenden ein neues Bewusstsein, das Erinnerungsvermögen hervorgerufen, damit er die Erinnerungslosigkeit bzw.

¹⁸⁴ Viola, Werkbeschreibung *The Passing*, in: Ross/Hyde/Sellars 1997, S.96.

¹⁸⁵ Ninck 1921, S.101ff.

¹⁸⁶ Ninck 1921, S.104ff.

den Tod überwindet. Die alten Griechen schrieben dem Wasser eine Dualität zu: Es kann die menschliche Erinnerung fortspülen, aber sie auch wieder hervorbringen.

Die Inder betrachten das Leben als Gleiten von Traum zu Traum. In ihrem Weltbild ist das unbeständige Wasser ein geeigneter Ausdruck für die flüchtigen Traumerscheinungen, die mit dem Begriff ‚*Maya*‘ zusammenhängen.¹⁸⁷ *Maya* bedeutet die schöpferische Traumkraft in Göttern, die sich in allen Erscheinungen dieser Welt manifestieren. Und die Verkörperung des *Maya* ist das Wasser, das Formen und Bilder wie Blasen hervorruft und wieder ins formlose Fließende verwandelt. Was im einen Augenblick existiert und sich fassen lässt, existiert im nächsten Augenblick schon wieder nicht mehr und wird in immer anderen Verwandlungen neu greifbar. Dieses Wasser ist zum einen aufgrund seiner fließenden Wandelbarkeit Sinnbild des Lebens und zum anderen wegen seiner unergründlichen Tiefe Symbol des Unbewussten. Heinrich Zimmer, ein bedeutender Erforscher der indischen Mythen und ihres psychologischen Hintergrunds, zeigte in seinem Buch *Maya* eine anschauliche Beschreibung über die Beziehung zwischen Wasser, Traum und dem Unbewussten: „Die Wasser sind die Gegenwelt zur trockenen Sphäre des wachen Tages, in die das Auge nach außen blickt, in ihnen spiegelt das verborgene Wesen der Erscheinungen sich vor der gesammelten inneren Schau; so gibt der Traum das Geheimnis zu sehen, das sich dem Tagesbewusstsein verschweigt, und seine Deutung holt das Verborgene am Wirklichen aus seinem klaren Dunkel. Hinab ins Wasser meint hinab ins Wissen. Die alterslosen Wasser, in allen Gestalten der Natur als ihr Leben kreisend, wissen alles, sie waren von Anfang an dabei und bewahren in ihrer kühlen Lebendigkeit alles – nichts wird vergessen.“¹⁸⁸ Hinab ins Wasser ist hinab ins Wissen. In ihm spiegeln sich das verborgene Wesen der Erscheinungen und die wahre innere Schau. Das Untertauchen ins Wasser bedeutet gleichzeitig das Auftauchen in ein neues Leben.

Insbesondere in der Psychoanalyse gilt das Wasser als ein wohlbekanntes Symbol für das Unbewusste. Carl Gustav Jung, dessen Archetypenlehre und Psychoanalyse Einfluss auf Viola ausübt¹⁸⁹, schrieb: „Das Wasser ist das geläufigste Symbol für das Unbewusste.“¹⁹⁰ An anderer Stelle erläuterte er: „Der Weg der Seele [...] führt [...] zum Wasser, zu jenem dunklen Spiegel, der in ihrem Grunde ruht. [...] Dieses Wasser nun ist kein metaphorisches Gerede, sondern

¹⁸⁷ Zimmer 1978, S.45ff.

¹⁸⁸ Zimmer 1978, S.366.

¹⁸⁹ Viola äußert sich in einem Gespräch zur kulturübergreifenden Bedeutung der Psychoanalyse Jungs, vgl. Viola/Zutter 1992, S.102.

¹⁹⁰ Jung 1976, S.28.

lebendiges Symbol für die dunkle Psyche.¹⁹¹ Das Wasser spiegelt den menschlichen Seelenzustand, Hoffnung und Erwartung wieder, die tief in dem Unbewussten verborgen bleiben. In den Traumanalysen der Kinder bezeichnete Jung den Sturz ins Wasser als Übergehen ins Jenseits: „[...] er weist darauf hin, dass bei jeder ‚Wandlung‘ und wann immer ein ‚Übergang‘ stattfindet, der Boden plötzlich nachgeben kann, so dass man in einen unbewussten Zustand hinunterfällt.“¹⁹² Und er meinte: „Das sind Übergänge, Wandlungen des Lebens, bei denen man aus einem Zustand in den anderen hinüberwechselt, von einer alten Situation in eine neue übergeht.“¹⁹³

Bei Viola ist das Wasser, die ganze Natur überhaupt, mit dem Aspekt der Seele verbunden:

„[...] nature itself is a form of Mind.“¹⁹⁴

Darauf basierend bedeutet das Eintauchen ins Wasser das Eindringen in die Innenwelt. Für Viola ist der Tod seiner Mutter gewiss ein großer Bruch in seinem Leben. Der Abschied von seiner Mutter gleicht einem Abschied von einem Teil seines Selbst. In der verschwommenen Welt unter Wasser reflektiert er über die Vergänglichkeit des Daseins und verarbeitet seine Schmerzen über und Ängste vor dem Verlust der geliebten Person. Sein Alter-Ego, das Kind der Mutter, verweilt in der Tiefe des Wassers, die auf das Unterbewusstsein hindeutet. Im Traum taucht er ins Wasser ein, das ihn zu dem Ort der verborgenen Innenwelt und an die veränderliche Grenze des Bewusstseins führt. Unter Wasser sucht er Halt, um in einen neuen Lebenszustand überzugehen, so wie in C. G. Jungs Analyse: „Der Träumer steigt in seine eigene Tiefe hinunter, und der Weg führt ihn zum geheimnisvollen Wasser. [...] Es bedarf des Hinuntersteigens des Menschen zum Wasser, um das Wunder der Wasserbelebung hervorzurufen.“¹⁹⁵ Über seinen Bezug auf das Traumsymbol hinaus dient das Wasser dem Künstler als Medium seelischer Erneuerung, durch das er seine Erfahrung ins Bild transformiert. Das Eintauchen ins Wasser bedeutet nicht Selbstzerstörung, sondern Selbstfindung.

The Passing ist nicht die einzige Arbeit Violas, die den Traum thematisiert. Bereits 1981 spricht der Künstler es im Titel von dem in Japan entstandenen Videoband *Hatsu-Yume* an, das im japanischen ‚Erster Traum‘ bedeutet. In den folgenden Jahren werden Momente des Traums in einigen Werken durch die Darstellung schlafender Menschen, so in *The Sleep of*

¹⁹¹ Jung 1976, S.26.

¹⁹² Jung 1987, S.288.

¹⁹³ Jung 1987, S.289.

¹⁹⁴ Viola. *The Body asleep* (1992). In: Viola 1995, S.233-238, S.236. Dieser Aufsatz erscheint zuerst in: *Pour la Suite du Monde: Cahier: Propos et Projets* (hrsg. von Gilles Godmer/Real Lussier, Montreal 1992, S.56-57).

¹⁹⁵ Jung 1976, S.26-27.

Reason und *Threshold*, und in Verbindung mit Wasser, so in *Angels's Gate* und *The Sleepers*, zum Ausdruck gebracht.

Die Installation *The Sleep of Reason* (1988), die auf Goyas berühmtem *Capriccio El Sueño de la Razon produce Monstruos* (*Der Schlaf der Vernunft bringt Ungeheuer hervor*, 1797/98) zurückgreift, besteht aus einem Monitor, der auf einer Kommode an der Stirnwand des Raumes steht. Der Bildschirm zeigt die schwarzweißen Nahaufnahmen eines Schlafenden. Dabei ist sein regelmäßiges Atmen zu hören. Die ruhige Atmosphäre wird durch das plötzliche Ausschalten des Lichtes, also den sogenannten ‚Blackout‘, unterbrochen. In Begleitung von irritierendem Heulen erscheinen große Projektionen lodernnden Feuers, gefährlicher Kampfhunde und aufgeschreuchter Eulen auf den Wänden. Mit dem Effekt des Blackouts gestaltet Viola einen Wahrnehmungsraum, in dem die unvorbereiteten Rezipienten von den plötzlichen Veränderungen der Umgebung schockiert sind. Wie der Schlafende im Traum seine Vernunft ausschaltet, so sollte das rationale Denken der Zuschauer durch den Blackout für einen kurzen Moment außer Kraft gesetzt werden. Unter verschiedenen historischen Bedingungen arbeitet Viola wie Goya an der Demaskierung der Schattenseiten menschlichen Daseins, die sich in Mechanismen der Vernunft hinter der vertrauten Fassade der Wirklichkeit verbergen.¹⁹⁶ Fälschlicherweise schreibt Söke Dinkla in einem Katalog der Ausstellung Violas: „*The Sleep of Reason* ist eine der ersten Arbeiten Violas, die den Betrachter mit all seinen Sinnen räumlich umfängt.“¹⁹⁷ Die Installation *The Sleep of Reason*, die Ende der 1980er Jahre entstanden ist, kann nicht als „eine der ersten Arbeiten“ Violas, die auf die Sinneswahrnehmung zielt, bezeichnet werden. Denn der Künstler bezieht schon immer die Sinneswahrnehmungen des Publikums in die Kunsterfahrung ein. Von Anfang an gehört die Gestaltung des Wahrnehmungsraums zu einem der wichtigen Merkmale der Kunst Violas, wie z.B. in den bereits erläuterten Werken *II Vapore* (vgl. Kap.III.1.1) und *He weeps for You* (vgl. Kap.III.2.1) aus den 1970er Jahren.

In der Installation *Threshold* (1992) behandelt Viola, ähnlich wie in *The Sleep of Reason*, die Schwelle der Wahrnehmung, dennoch auf eine ‚ruhigere‘ Weise. Vor dem Eintritt in einen Raum ist ein Lichtband horizontal auf der Außenwand des Raumes angebracht. Darauf laufen die aktuellen Nachrichten aus der ganzen Welt unaufhörlich ab. Durch den schmalen Eingang, der sich mit dem Lichtband kreuzt, gehen die Zuschauer in den lichtlosen Raum hinein. Drei große Gesichter mit geschlossenen Augen werden auf drei Wände des Raumes projiziert.

¹⁹⁶ Vgl. Jonas 1994, S.30-35.

¹⁹⁷ Dinkla 2003, S.21.

Umgeben von den unbewegten Bildern der Schlafenden und ihren rhythmischen Atemgeräuschen befinden sich die Betrachter in einer abgeschotteten Welt, die durch die Türschwelle vom Lärm der Außenwelt isoliert ist.

Seit dem Videoband *Angel's Gate* (1989) stellt Viola zum ersten Mal die Aufnahmen der Unterwasserwelt als Bilder des tiefen Unbewussten dar. Das Video beginnt mit dem Bild eines weißen hohen Wohngebäudes vor grauem Himmel. Dann erscheinen Familienfotos, die dicht nebeneinander gestellt werden. Acht angezündete Kerzen erscheinen, deren warmes Strahlen auf das Lebenslicht hinweist. Eine der Flammen erlischt nach dem Schrei eines Kindes. Im nächsten Videobild fällt ein Apfel von einem Baum zu Boden. Anschließend leuchtet ein Fotoblick auf, der den Augenblick einer Hochzeit zur ewigen Erinnerung festhält. Darauf folgt ein getötetes Reh auf einer Schlachtbank. Nach dieser erschütternden Szene ist ein ruhiges Bild zu sehen: Ein Mann, mit einem weißen T-Shirt und einer roten kurzen Hose bekleidet, liegt auf einem Bett. Im sanften Tageslicht schließt er die Augen und sinkt langsam in den Schlaf. Ein Falke, der versucht, sich von einer Kette zu befreien, erscheint. Dann führt das Wasser die Betrachter in die Welt unter Wasser. Im Wasser, das zunächst in gelbem Licht, dann in dunkelblauem fließt, ist zunächst eine verschwommene Menschengestalt, dann das blasse Gesicht eines Jungen zu sehen. Er kämpft gegen das Ertrinken an und versucht, nach oben vorzudringen. Durch seine Bewegungen entstehen zahlreiche Luftblasen. Die Kamera taucht aus dem Wasser auf und zeigt einen Geburtsvorgang: Mit einem Schrei kommt ein Baby schnell aus dem Schoß der Mutter in die Welt. Einen dunklen Tunnel entlang führt die Kamera die Betrachter bis vor eine verschlossene Gittertür, hinter der ein weißes Licht stark hervorstrahlt. Ist hier das ‚Angel's Gate‘? Was steckt dahinter? Die ewige Erleuchtung im Himmel? Oder die Geborgenheit des Mutterschoßes, in dem die Menschen sich als Embryo geborgen fühlten? Das Gittertor gilt als Trennlinie zwischen Hell und Dunkel, Innen und Außen, dem Vergangenen und dem Kommenden. *Angel's Gate* ist zwei Jahre vor *The Passing* entstanden. In den beiden Werken ist das Wasser Symbol für Traum, Ursprung und Ende des menschlichen Lebens. Anders als in *The Passing* zeigt Viola hier die Bilder in Farbe.

In der Installation *The Sleepers* (1992) wird das Wasser auch mit dem Thema Schlaf assoziiert. In einem dunklen Raum strahlen die sanften, diffusen Blaulichter aus sieben weißen Metalltonnen heraus, die bis zum Rand mit Wasser gefüllt sind (**Abb.III-10a**). Unter Wasser befindet sich am Boden der Tonnen je ein kleiner schwarzweißer Monitor, dessen Stromkabel aus dem Wasser über den oberen Rand der Tonne herausverläuft. Auf jedem Bildschirm sind die verschwommenen Gesichter von Kindern und Erwachsenen unterschiedlichen Alters zu

sehen (**Abb.III-10b**). Die Schlafenden bewegen sich selten. Von ihnen ist kaum ein Geräusch wahrzunehmen. *The Sleepers* ist eine der wenigen Videoinstallationen Violas, die nahezu stumm ist.

Die sieben Schlafenden erinnern an die legendären Siebenschläfer, die in einer Höhle über zweihundert Jahre lang schliefen und wieder erwachten. Dazu sagte einer von ihnen: „Wie das Kind im Leib der Mutter liegt, keiner Schaden empfindet und lebt, so waren wir am Leben; Wir lagen da, schliefen und spürten nichts.“¹⁹⁸ Über die Andeutung auf das Fruchtwasser hinaus lässt sich das Wasser in *The Sleepers* mit dem Todeswasser verbinden. In der griechischen Mythologie und Kunst erscheinen der Schlaf und der Tod als Zwillingsbrüder aus dem Schoß der nächtlichen Göttin Nyx.¹⁹⁹ Der Schlaf ist mit dem Sterben vergleichbar, in dem sich der bewusst gebrauchte Verstand und rationales Denken auflösen. Warum zeigt Viola hier nur die Köpfe der Schlafenden und nicht ihre Leiber? Lässt es sich auf die Phantasie deuten, wie Thomas Ettl vermutet?²⁰⁰ Für diese Fragen gibt der Künstler selbst den Schlüssel:

„Water for me is a fundamental image. Our bodies are mostly water and the barrels in *The Sleepers* are like individual bodies. If you're a more pessimistic nature, you could feel your body as a prison from which you can never really get out. You're born and you die in this capsule, and you've never actually even left it. That's obviously a negative view. Water has been a strong metaphor for death in many cultures, the idea of the world below the surface, of dissolution, of drifting and floating away. I'll quote Rumi again, a thirteenth-century Persian poet, one of my favorite sources obviously. There are incredible images in his poetry. One of these is of a human being as a bowl floating on the ocean. It starts out being mostly empty and, as it goes along, it fills more and more with water. It reaches a point where the water inside is at the same level as the water outside, then the bowl sinks and the water inside merges with the water outside, and at that point there's no need for the bowl any more. It just sinks away.“²⁰¹

Die von Viola vorgestellte Erzählung stammt aus *The Masnavi* Rumis. Es ist sinnvoll, den originalen Text wiederzugeben: „Yea, the Reason of man is a boundless ocean./ O son, that ocean requires, as it were, a diver./ On this fair ocean our human forms/ Float about, like bowls on the surface of water;/ Yea, like cups on the surface, till they are filled; And when filled, these cups sink into the water./ The ocean of Reason is not seen;/ reasoning men are seen;/ But our forms (minds) are only as waves or spray thereof./ Whatever form that ocean uses as its instrument,/ Therewith it casts its spray far and wide.“²⁰² Nach E.H. Whinfield, Übersetzer von *The Masnavi*, hat ‚the ocean of Reason‘ hier eine ähnliche Bedeutung wie ‚das

¹⁹⁸ In: Jacobus 1994, S.260f. Nach der Legende waren die sieben Schläfer sieben Brüder (Maximian, Malchus, Martinian, Dionysius, Johannes, Serapion und Constantin), die wegen ihres christlichen Glaubens von dem römischen Kaiser Decius verfolgt und in einer Höhle bei Ephesus (heute Selçuk) in der heutigen Türkei im Jahr 251 eingemauert wurden. Im Jahr 447 wurde die Mauer zufällig eingerissen und die sieben Brüder erwachten lebendig. Auf ihrem Wunsch beließ man sie in der Höhle und verzierte die Stätte mit goldenen Steinen.

¹⁹⁹ Vgl. Margarete Pfister-Burkhalter. Die Darstellung des Schlafes in der Abendländischen Kunst. Basel 1946.

²⁰⁰ Vgl. Ettl 1999, S.292f.

²⁰¹ Viola, in: Viola/Ross 1993, S.19; vgl. Viola, in: Viola/Jocks 1999, S.167.

²⁰² Rumi, Abschnitt aus der Erzählung *The Lion and the Beast*, in: Rumi 1975, S.22.

Meer des Lebens²⁰³. Das Wasser in Rumis poetischer Erzählung ist eine schöne Metapher für das menschliche Leben und die Beziehung zwischen Körper und Geist. Die Seele, die sich in der äußeren Körperform birgt, ist das Wesen des menschlichen Daseins. Der Körper treibt wie eine Schale auf dem Ozean der Existenz und füllt sich nach und nach mit Wasser. Wenn sie ganz voll ist, sinkt sie endgültig ins Wasser und wird Teil des Meeres. Es ist das Wasser, aus dem das Leben entsteht, aber auch eben in diesem aufgeht.

Obwohl das Wasser in *The Passing* und *The Sleepers* auf verschiedene Weisen, hier starr und still, dort bewegt und unbeständig, dargestellt wird, bezieht es sich in beiden Arbeiten sowohl auf das menschliche Dasein als auch auf das Unbewusste. Dazu äußerte sich Viola in einem Interview:

„Im Videotape *The Passing* sind die Wasseraufnahmen für mich zwar einerseits mit Tod verbunden, sie beschreiben aber ebenso einen Raum zwischen Leben und Tod. So ist es sowohl eine sehr nahe Welt, die gezeigt wird – ein kleiner Junge spielt, man sieht ein Haus etc. – es gibt aber andererseits auch eine andere Welt, die uns nicht so vertraut und bekannt ist, es ist die Welt des Todes und der Dunkelheit. Zwischen diesen beiden aber gibt es dieses Fließende unterhalb dieser Welt, es ist weder Tod noch Leben.“²⁰⁴

In *The Passing*, wie auch in den oben genannten Arbeiten, verwendet Viola den Schlaf, den Traum und die Dunkelheit als Gestaltungselemente, um sein Konzept der Schwelle des Lebens, des Bewussten und der Vernunft auszuarbeiten. Viola sieht die Nacht und den Schlaf als positiven Zugang zur geheimnisvollen Innenwelt an. Seine Ansicht steht in verwandtschaftlichem Verhältnis zu dem der deutschen Romantik. Für die Romantiker ist die dunkle Nacht poetisch, regt die Phantasie an und erweitert das Empfindungsvermögen.²⁰⁵ Die Nacht und die vegetative Regression im Schlaf ermöglichen eine Dezentralisierung des Ichs und eine Befreiung der Seele, die im Wachzustand vom Bewusstsein verdrängt wird. Das Schlafen und die Träume sind Wege die Grenze des Bekannten, Bewussten und Alltäglichen vorübergehend zu überschreiten. Sie leisten einem Übergang von der äußeren, sichtbaren Wirklichkeit in eine innere, unbekante Welt Vorschub. Für Caspar David Friedrich ist es die Aufgabe des Künstlers, das innere Bild ans Licht zu bringen. Er äußerte sich:

„Schließ dein leibliches Auge, damit du dem geistigen Auge zuerst siehest dein Bild. Dann fördere zutage, was du im Dunkeln gesehen, dass es zurückwirke auf andere von außen nach innen.“²⁰⁶

Ebenso wie Friedrich ist Viola bestrebt, statt einer bloßen Übertragung des Äußeren auf ein künstlerisches Medium eine innere Wahrnehmung hervorzurufen. Die beiden Künstler schil-

²⁰³ E.H. Whinfield, in: Rumi1975, S.22, Anmerkung 1.

²⁰⁴ Viola, in: Viola/Torcelli 1993, S.14-16.

²⁰⁵ Vgl. Cardinal 1995.

²⁰⁶ Friedrich 1968, S.92.

dem die Natur als einen mit Sinn erfüllten Erfahrungsraum und fragen nach der menschlichen Existenz.²⁰⁷ Hans Dickel sieht Violas Verwendung der Natur als „selbstreflexives Medium ästhetischer Erkenntnis“, mit dem der Künstler den Betrachtern „einen transzendentalen Schub“²⁰⁸ vermitteln möchte: „Ohne ein Zurück in das vermeintlich Authentische sinnlicher Erfahrung vorzutauschen, stellt Viola der massenmedial vermittelten Wahrnehmung Momente des Natürlichen entgegen – paradoxerweise im Medium Video. Er folgt damit einer ‚Sehnsucht der elektronischen Medien nach Natur‘, die im Rauschen der Bilder die Haftung am sinnlichen vermisst. Viola liefert jedoch keine künstliche, sondern eine künstlerisch reflektierte Sinnlichkeit.“²⁰⁹ Die Arbeiten Violas verweisen auf den inneren Raum der menschlichen Erfahrung, zu dem man nur schwer Zugang findet. Die Suche nach der Innenwelt wird zur Hauptaussage seiner Kunst. Nach Innen zu sehen bedeutet, sich dem Unbekannten zu stellen. Diese unbekannte Welt vergleicht er mit der Unterwasserwelt. Entgegen dem überflüssigen Fernsehkonsum, der zur Apathie verleitet, kann Violas Videoarbeit, deren Motiv das natürliche Element ist, „die Betrachter gerade durch die Emphase seiner Kunst zur aufmerksamen Wahrnehmung ihrer inneren und äußeren Wirklichkeit führen. Viola nutzt zwar die Technik, als sei sie noch unschuldig und zeigt die Natur, als sei sie noch rein, doch indem er beide ästhetisch verknüpft, zeichnet er im Medium der bildenden Kunst Perspektiven einer möglichen Versöhnung mit Natur.“²¹⁰

III.4.1.3 Wasser als Element essenzieller Erfahrung

Bill Violas Kunst bezieht sich auf das Leben. Er sagt: “through the new medium of videotape, the two [Kunst und Leben] could now literally be connected”²¹¹. Er bezeichnet *The Passing* als “personal response to the spiritual extremes of birth and death in the family”²¹². Die autobiographischen Ereignisse, also der Tod seiner Mutter und die Geburt seines zweiten Sohnes im gleichen Jahr, bilden den Rahmen für das schwarzweiße Videoband. Die Videobilder, durch die Viola seine eigenen Erlebnisse vermittelt, sind für den Künstler selbst ebenso wie für die Betrachter eine Art „spiritual practice“²¹³, so Otto Neumaier, die dem Kunstwerk Leben verleiht:

²⁰⁷ Vgl. Dickel 1996.

²⁰⁸ Dickel 1999, S.238.

²⁰⁹ Dickel 1999, S.238.

²¹⁰ Dickel 1996, S.166-167.

²¹¹ Viola, in: Viola/Belting 2003, S.191.

²¹² Viola, Werkbeschreibung *The Passing*, in: Ross/Hyde/Sellars 1997, S.96.

²¹³ Neumaier, in: Viola/Neumaier/Pühringer 1994, S.154.

„I think that all art [...] must be a form of individual practice [...], and not a form of address to an audience. [...] my works are first and foremost made for myself. They come from questions that arise from my own experience, [...] our baby was born and it was one of the most profound experiences of my life, and so afterwards I felt the overwhelming desire, the ‚need‘ to show this, to share the knowledge of this experience. I guess in the end what’s important for me is that experiences then get ‚shared‘. The sharing is essential: it imparts life to the work.“²¹⁴

Verknüpfend mit seinen persönlichen Erfahrungen setzt Viola seine Vorstellung über das Dasein in die künstlerische Praxis um. Die erfahrene Wirklichkeit wird mit den kreativen Phantasien verbunden. Mit dem Ausdruck „living within the frame“²¹⁵ beschreibt der Künstler die Absicht seiner Kunst und gibt eine Erklärung für diese Einstellung:

„I think primarily it was curiosity about life. [...] Curiosity about personal experiences that seem to indicate an existence of another order or another domain of experience. I remember falling into a lake when I was 10. I almost died. The thing I remember is the imagery of this incredibly beautiful, serene bluegreen world that I had no idea existed below the surface.“²¹⁶

Violas Erfahrung des Beinahe-Ertrinkens (vgl. Kap.II.3), die er im Alter von zehn Jahren machte, spielt eine wichtige Rolle in seiner Kunst. In der Welt unter Wasser erlebte der junge Viola eine traumhafte Schönheit und eine visionäre Unendlichkeit, die unauslöschliche Eindrücke bei ihm hinterließen, so dass er immer wieder das Wasser als Motiv seiner Kunst aufgreift. „In Viola’s work water functions as the quintessential experiential element and joins the physical with the spiritual side of the body.“²¹⁷ Basierend auf seiner eigenen Erfahrung lenkt Viola die Aufmerksamkeit der Betrachter auf die Mysterien des Lebens, die grundlegenden Fragen der Existenz, die Violas Ansicht zufolge in der heutigen Gesellschaft und der gegenwärtigen Kunst nicht mehr beachtet werden:

„Ancient people call them ‚the Mysteries‘. These are not to be answered. There is no answer to birth or death. They are meant to be ‚experienced‘ [...].“²¹⁸

Für Viola liegen die fundamentalen Aspekte menschliches Daseins im wesentlichen nicht darin, sie kognitiv zu durchdringen, sondern sie zu erfahren. Die Besonderheit ist bei Viola darin zu sehen, dass sein Interesse sich mehr auf verschiedene Religionen und mystische Traditionen als auf kunsthistorische Stile richtet. Er hat mehrfach erklärt, dass er über östliche Religionen auf westliche Mystiker gestoßen ist²¹⁹, darunter z.B. Plotin, Nikolaus von Kues, Meister Eckhart, der *Die Wolke des Nichtwissens* schrieb, und der Hl. Johannes vom Kreuz, der Autor von *Die dunkle Nacht*, dem Viola die Installation *Room for St. John of the Cross* widmet. Viola befasst sich mit der Rolle des Mystikers:

²¹⁴ Viola, in: Viola/Neumaier/Pühringer 1994, S.154.

²¹⁵ Viola, in: Viola/Nash 1990, S.63.

²¹⁶ Viola, in: Viola/Nash 1990, S.63-64.

²¹⁷ Pelizzari 1996, S.64.

²¹⁸ Viola, in: Viola/Neumaier/Pühringer 1994, S.148.

²¹⁹ Vgl. Viola, in: Viola/Zutter 1992, 103f; Viola/Neumaier/Pühringer 1994, S.156; Viola/Jocks 1999, S.165, 169.

“I relate to the role of the mystic, in the sense of following a ‚Via Negativa‘ – of feeling the basis of my work to be in unknowing, in doubt, in being lost, in questions and not answers – [...] This is the power of the time when you just jump off the cliff into the water and don’t worry if there are rocks just below the surface.”²²⁰

Der Künstler sieht sich als Suchender und begründet sein Werk auf die Mystik der ‚Via Negativa‘. Die Erfahrung des Unfassbaren und Unerkennbaren wird zur Grundlage seiner Gedanken.

In dem Raum unter Wasser erfuhr Viola das visionsartige Bewusstsein der Endlosigkeit und des Übergangs von Leben zum Tod. Eine vergleichbare Entrückung ist in der Erzählung Martin Nincks über das geheimnisvolle Erlebnis von Thespesios und Timarch zu finden.²²¹ Die Ekstatiker schilderten ihre selbstverlorene Ekstase als Sturz in die Tiefe eines Meeres. In den Wirbelbewegungen des Wassers verlieren die Sinneswahrnehmungen ihre Funktion. Sie fühlen, wie die Seele aus dem Körper tritt und im Weltenraum hin und her, auf und ab schwimmt. Ninck vergleicht das ekstatische Moment mit den Zuständen der Träumer: „Wie ferner im Traum und in der Ekstase die Bilder auf den Schauenden einströmen, ohne dass er sie zu fassen vermöchte, so fluten die wandelbaren Wasser des Stroms beständig neu heran und entgleiten doch zerrinnend jedem Griffe.“²²² Über den Sinn meint er: „Wie in einem Strudel oder den mächtig bewegten Fluten des Meeres muss der Mensch als selbsttätiges Individuum untergehen, er muss sich mitreißen lassen, sich selbst aber dabei völlig vergessen und an ein fremdes aufgeben, um des ekstatischen Schauens teilhaftig zu werden.“²²³

Um visionäres Schauen mit dem innern Auge zu gewinnen, muss man sich dem Wasser nähern. Das Untertauchen im Wasser gilt als Bild für ein Sich-Überwältigen-Lassen von den mysteriösen Kräften. Die ähnlich selbstverlorene Verzückung wird im Sufismus durch die rasende Kreis-Tänze und in der Zen-Erfahrung durch die plötzliche Sprengung hervorgerufen, die bereits im Videoband *The reflecting Pool* erläutert wurde (vgl. Kap.III.2.2.3).

Für Viola liegt das Wesentliche solcher mystischen Erfahrungen nicht im ‚Verweilen‘ im ekstatischen Zustand, sondern im ‚Herausziehen‘ oder ‚Erwachen‘ aus diesem, um diesen mit anderen zu teilen. In der letzten Szene in *The Passing*, in der der Künstler selbst wie ein Ertrunkener unter Wasser liegt (vgl. Abb.III-9b), weist Viola auf dieses ‚Erwachen‘ hin:

„The mystic experience takes you through the fabric of everyday life where something opens up; you receive this image, and then the whole thing closes again. Sometimes, however, you go way out, and there’s a moment of ecstasy, of passion, of being over-

²²⁰ Viola, in: Viola/Zutter 1992, S.104.

²²¹ Ninck 1921, S.109ff..

²²² Ninck 1921, S.119.

²²³ Ninck 1921, S.110-111.

whelmed, where there is a fundamental, human desire to cut the rope, and then you're gone. There is beauty in that image. I used it a little bit in *The Passing* (1991) at the very end when there's a shot of a person asleep underwater – there's a feeling of death cutting the rope. But the purpose of reaching that state, if you look at it historically, is about ,not' cutting the rope, it's about coming back."²²⁴

Violas Absicht in *The Passing* ist es nicht, mit dem scheinbar ertrunkenen Mann die Endgültigkeit des Todes zu demonstrieren, sondern darauf hinzuweisen, dass das Zurückkommen aus dem verückten Moment die Möglichkeit eröffnet, diese Erfahrung weiter zu vermitteln. In seiner Kunst zeigt Viola die unvergesslichen Momente seines Lebens: Da ist der Moment des Nahtodes, den er als Kind im Wasser erlebte. Da ist der Moment der tiefsten Schwermut, den er beim Sterben seiner Mutter empfand. Da ist auch der Moment der höchsten Freude, dessen er bei der Geburt seines Sohnes teilhaftig wurde. Viola projiziert alle diese Momente und Gefühle auf sein künstlerisches Schaffen. Das Wasser wird in seiner Kunst zum Medium der essenziellen Erfahrungen. Die Welt unter Wasser ist die Leere der grenzlosen Tiefe und Weite, in der der Künstler als Träumer seine Suche nach Innen richtet und als selbstvergessene Seele seine geheimnisvolle Reise anfängt.

Der amerikanische Kunstkritiker und kunsthistorische Professor Donald Kuspit, der in seinem Aufsatz *The mystical Defense against the Feeling of being mad* von den psychischen Aspekten ausgehend die Mystik in Violas Kunst analysiert, schreibt: "Viola's obsession with water and his experience of almost drowning suggests that the latter is a screen memory for something more traumatic – for a more primitive agony, which was later imaged, [...] which is as much a defense against it as an oblique acknowledgment of it. [...] He transforms the primitive agony of feeling he is about to drown into a mystical experience."²²⁵ Und "Viola wants to induce this same mystic, emotionally risky feeling in the viewer. [...] Viola forces a ,mystic' identification with him, collapses all distance between himself and the viewer – which implies that the experience he is articulating is universal and inescapable, that is, everybody has it, even if they cannot understand it – no more than Viola does."²²⁶ Kuspits Behauptung, dass Viola seine eigene Erfahrung als universales Erlebnis artikuliere und den Rezipienten zur Identifikation mit seiner mystischen Erfahrung zwingt, widerspricht der Absicht Violas und kann durch eine Äußerung des Künstlers widerlegt werden:

„Of course, when it rains it is wet, but the experience of wetness, the feeling of being caught in a downpour, with clothes cool and clinging to a wet body, that's something else."²²⁷

²²⁴ Viola, in: Viola/Ross 1993, S.17.

²²⁵ Kuspit 1996, S.260.

²²⁶ Kuspit 1996, S.261.

²²⁷ Viola. *Interpreting a broken Wineglass* 1988. In: Viola 1995, S.169-172, S.171.

Angeli Janhsen legt in ihrer Untersuchung über die jeweils eigenen Erfahrungsmöglichkeiten dar, dass Viola in seiner Kunst Leerstellen für die ganz persönlichen Emotionen einzelner Betrachter bietet: „Bill Viola versteht die Verschiedenheit aller einzelnen Betrachterreaktionen nicht als unvermeidliches Übel. Er setzt die Verschiedenheit voraus, er bietet ihr in den Leerstellen Räume, und er macht die Verschiedenheit deutlich. Erst in der Verschiedenheit zeigt sich für ihn eine Verwandtschaft, die nicht vorausgesetzt werden durfte.“²²⁸ Jeder sieht das Wasser, jeder versteht es anders. Jeder kennt Leben und Tod, jeder begreift sie aber anders. Viola interessiert sich für die unmittelbare menschliche Erfahrung, rechnet jedoch mit der jeweils individuellen Rezeption. Er sieht seine Werke als offen, als nicht festgelegt:

„As people drawn to the field of art, it is, most fundamentally, the basic human characteristic of wanting to share and give others an experience that has been profound and important in our own lives. If it is our desire to perpetuate our own experience of personal meaning and transformation, then the question becomes, how do you start the fire in the individual? You can't just reach in there and strike a match – they must do it themselves. The fire, once ignited, will grow to consume all the necessary fuel in its path, a process we call ‚an individual educating themselves‘.“²²⁹

Er begreift die körperliche Wahrnehmung als den ersten Schritt ästhetischer Erfahrung und als Zugang zum unsichtbaren seelischen Leben, in dem sich auch die unbewussten Prozesse spiegeln:

„I wanted the viewer to be inside the image with their body, not with their intellect, not regarding it from a distance where it is framed off from you and therefore you are studying, looking at this thing. Whoa, you are not standing over the side of the pool and looking at the ripples on the water – someone pushed you from behind and you are under the water, you are the water, you become the water.“²³⁰

Die auf unterschiedliche Art dargestellten Wasserbilder finden unterschiedliche Resonanz bei den verschiedenen Rezipienten. Das Verstehen und Empfinden beruht auf den individuellen Erfahrungen jedes Einzelnen.²³¹ Die Rezipienten transformieren das aufgenommene Bild nach ihren eigenen Gefühlen, ihrem Charakter, ihrem Hintergrund und ihrer Vorstellung in ihr eigenes Innenbild, das einzigartig und persönlich ist.

Als Gegenstand wesentlicher Erfahrung visualisiert das Wasser in *The Passing* das eigene Erleben Violas. Durch seine Arbeit möchte der Künstler den Zuschauern die mystische, visionäre Besinnung übermitteln und sie zur eigenen Kontemplation einladen. Mit seinem jeweiligen persönlichen Verständnis empfindet jeder Einzelne die Gefühle des Ertrinkens, der Haltlosigkeit unter Wasser nach und empfängt sie als seine eigenen Gefühle. Dieses mystische Wasser ist auch das Hauptmotiv von *The Arc of Ascent*.

²²⁸ Janhsen 2005, S.95. Darin wird Violas Installation *The stopping Mind* als Beispiel diskutiert.

²²⁹ Viola. *Interpreting a broken Wineglass 1988*. In: Viola 1995, S.169-172, S.172.

²³⁰ Viola, in: Viola/Campbell 2003, S.91.

²³¹ Vgl. Janhsen 2005, S.81ff.

III.4.2 *The Arc of Ascent* (1992)

III.4.2.1 Werkbeschreibung

Die Installation *The Arc of Ascent* wurde 1992 zum ersten Mal auf der dokumenta 9 ausgestellt. Sie besteht aus zwei schwarzweißen Sequenzen, die aufeinanderfolgend auf eine 7x3 m große Leinwand projiziert werden. Für die beiden Sequenzen bildet das Eintauchen eines Mannes ins Wasser den inhaltlichen Ausgangspunkt. Die Bilder des Eintauchens werden kopfüber dargestellt, so dass die Wasseroberfläche unten und der Wasserraum oben zu sehen sind. Der Sprung ins Wasser wird zum Aufstieg ins Wasser.

In der ersten Sequenz bewegt sich ein Mann, mit langer Hose und langem Hemd bekleidet, in extremer Zeitlupe von unten nach oben (**Abb.III-11a**). Mit ausgestreckten Armen schwebt er in einer dunklen Leere, bis er die Wasseroberfläche durchbricht. Dadurch entsteht eine ‚Explosion‘ lauter Geräusche und blendend-hellen Lichts. Der Mann verschwindet aus dem oberen Bildraum. In der zweiten Sequenz wird das Eintauchen nicht nur umgekehrt projiziert, sondern auch zeitlich rückläufig gespielt. Ein großer Teil der Leinwand ist von dunklem Wasser ausgefüllt. Wegen der Umkehrung des Bildes befindet sich die Wasseroberfläche am unteren Bildrand. Derselbe Mann wie in der ersten Sequenz lässt sich in extrem verlangsamter Geschwindigkeit von der Wasserströmung treiben (**Abb.III-11b**). Das geheimnisvolle Wasser bildet allmählich einen leuchtenden Wirbel aus Luftblasen. Plötzlich und rasch wird der Mann aus dem turbulenten Strudel nach unten durch die Wasseroberfläche hindurch aus dem Raum herausgezogen.

Die beiden Sequenzen werden abwechselnd in einer Endlosschleife gespielt.

III.4.2.2 Schwerelosigkeit im Wasser

Mit den technischen Manipulationen der Zeitlupe, der bildlichen Umkehrung und der rückläufigen Spielzeit verwandelt Bill Viola das menschliche Eintauchen in *The Arc of Ascent* in eine Art mystisches Geschehen. Das extrem verlangsamte Eintauchen und Schwimmen im Wasser scheint wie der freie Flug und Fall im Weltraum.

Violas Vorstellung über die Existenz unter Wasser ist in der Geräuschkulisse der Installation *The stopping Mind* (1992) zu finden:

“[...] Outside of this – the oblivion of nothing. Outside of this is only darkness. There is only blackness. There is nothing. I am like a body under water breathing through the small opening of a straw. A body under water breathing. Breathing through a small opening. Finally, I let that go. I let it go. I feel myself submerge. Submerging into the blackness. Letting go. Sinking down into the black mass. Submerging into the void. The senseless and weightless void. The great comfort of the senseless and weightless void, where there is nothing but black. There is nothing but silence. I can feel my body. I am lying in a dark space. I can feel my body lying here. I am awake. I feel my breathing, in and out, quiet and regular. [...]“²³²

Nach dem von Viola selbst ununterbrochen, eintönig gemurmelten Text ist der Raum unter Wasser eine schwarze Leere der Schwerelosigkeit und Behaglichkeit, in der die Empfindung von aller Körperbegrenzung befreit ist.

Die angenehme Schwerelosigkeit im Wasser brachte Sigmund Freud (1856-1939) mit dem pränatalen Zustand im Fruchtwasser in Zusammenhang. Er kennzeichnete die Gewichtslosigkeit als Gefühl von Unendlichkeit, Unbegrenztheit, Ungebundenheit und als „ozeanisches“ kollektives Bewusstsein.²³³ Von diesem vollkommenen Gefühl berichtete John Cunningham Lilly (1915-2001), amerikanischer Bewusstseins- und Delphinforscher, in seinem sogenannten Isolationstank-Experiment.²³⁴ Der Isolationstank ist eine mit warmem Salzwasser gefüllte Dunkelkammer. Lilly tauchte ins Salzwasser ein. In dem licht- und klanglosen Wasserraum bekam er zwar keine Stimulation von Außen, aber seine Sinneswahrnehmungen befanden sich in einer zwanglosen Freiheit. Er konnte hören und sehen wie im alltäglichen Leben. Unter Wasser erfuhr er eine völlige körperliche und geistige Entspannung. Die Schwerelosigkeit des Körpers im Wasser rief bei dem Forscher eine vollkommene Einheit mit dem flüssigen Element hervor. Lilly setzte die im Wasser erlebte harmonische Stimmung mit dem Zustand der buddhistischen höchsten Seligkeit (*Samadhi*) gleich, deshalb wird der Isolationstank auch *Samadhi*-Tank genannt. Lillys Experiment erwähnte Viola 1981 in seinem Aufsatz und beschrieb die Schwerelosigkeit im Isolationstank mit den folgenden Worten: „Floating in this state of nothingness“ und „It all seems remarkably like a womb“²³⁵. Der Einfluss von Lillys Experiment auf Viola ist in der Installation *The Sleepers* (vgl. Kap.III.4.1.2) zu spüren, in der der Künstler sieben mit Wasser gefüllte Metalltonnen als Raum zum ruhigen Schlafen konzipiert.

Thomas A. P. van Leeuwen, der in seinem Buch über die Geschichte, die Funktion und die Architektur der Swimmingpools in Amerika schreibt, sieht die im Wasser erfahrene Schwere-

²³² Viola, *The stopping Mind 1991*, in: Viola 1995, S.213-217, S.216.

²³³ Freud 1971, S.63ff.

²³⁴ Vgl. Seiler 1983, S.128-129.

²³⁵ Viola. *The Porcupine and the Car* (1981). In: Viola 1995, S.59-72, S.66.

losigkeit als große Freude des Schwimmens und verbindet sie mit dem Zustand im Mutterleib. Er beruft sich zunächst auf die Behauptung Salvador Dalis, dass die Wahrnehmung vom Fliegen und Schwimmen eine Erinnerung an die erlebte Schwerelosigkeit im Fruchtwasser sei,²³⁶ und kommt zum Schluss: „Flying and falling can be transposed into swimming and diving. By diving the swimmer retraces the expulsion from paradise, brought about by birth, in the certainty that his fall will be broken by water. The water of the pool acts as shock absorber for a gradual reentry into paradise. Once in the water, a state of weightlessness envelops the diver, who becomes swimmer the moment he loses his postnatal anxiety and returns to the womb, where he regains his original state of intense well-being. In that sense diving and swimming belong to the same order of existential experience, just as Jonah and the Whale belong to each other: the dangerous journey ends in the ultimate safety of the ‚whomb‘.“²³⁷ Das Eintauchen ins Wasser und das Schwimmen darin gehören zu den existenziellen Erfahrungen, die auf Schwerelosigkeit im himmlischen Mutterleib zurückgehen kann.

Dem oben genannten Gedanken zufolge verweist die Schwerelosigkeit in der Unterwasserwelt auf die im Mutterleib. Diese Schwerelosigkeit ist das Thema der Installation *The Arc of Ascent*, in der die Bewegung eines Körpers unter Wasser wie Schweben in dunkler Leere erscheint. Diese Darstellung versinnbildlicht das menschliche Dasein. Der Durchbruch der Wasseroberfläche gleicht dem Durchbruch einer „barrier between two worlds“²³⁸. Der Aufstieg in der ersten Sequenz deutet, wie in *The Passing*, auf eine Himmelfahrt, auf einen Übergang in eine andere höhere Welt hin, den Viola als „passage through an eternal moment“²³⁹, also eine Reise durch die Ewigkeit, bezeichnet. Demgegenüber lässt das Hinunterfallen eines Körpers

²³⁶ Vgl. Dali 2004, S.56ff. „Bestimmt haben die meisten meiner Leser schon einmal das heftige Gefühl erlebt, gerade im Moment des Einschlafens plötzlich in einen leeren Raum zu fallen und ruckartig aufzuwachen [...] Sie können sicher sein, dass es sich hierbei um einen Fall brutaler, primitiver Rückerinnerung an die Geburt handelt, die so das dumpfe Gefühl exakt des Augenblicks wiederherstellt, in dem man ausgetrieben wird und nach draußen fällt.“ Dali 2004, S.56.

²³⁷ Leeuwen 1998, S.16.

²³⁸ Viola, Werkbeschreibung *The Arc of Ascent*, in: Ross/Hyde/Sellars 1997, S.105.

²³⁹ Viola, Werkbeschreibung *The Arc of Ascent*, in: Ross/Hyde/Sellars 1997, S.105. Viola versteht die Ewigkeit als einen auf das Jetzt eingegrenzten Augenblick, in dem die begrenzte Zeit eines einzelnen Individuums mit der unendlichen Zeit der Natur zusammengebracht wird. Nach ihm gehört die Einstellung der ‚augenblicklichen Ewigkeit‘ zu einer der Hauptleistungen der Mystiker. „Für mich stellt der von den Mystikern beschrittene Weg den Versuch des Einzelnen dar, die umfassendere unbegrenzte Naturzeit zu synthetisieren. Sie versuchen, diese in ihrer eigenen Person mit der finiten Dimension der Zeit zusammenzubringen, um am Rande von beidem zu leben. Dadurch erhalten sie besondere Einblicke in die Ewigkeit. Nun, was können wir von ihnen lernen? Dass sich die Ewigkeit über einen Augenblick, statt über einen langen Zeitraum erfahren lässt. Die Zeit wird so stark begrenzt, dass das Kurzzeitgedächtnis und die kurzfristige Antizipation der Zukunft verschwinden und auf ein Jetzt zusammenschmelzen. [...] Eine der Hauptleistungen der Mystiker ist, den Moment auf das Jetzt einzugrenzen, und das ist für sie Ewigkeit.“ Viola, in: Viola/Jocks 1999, S.169.

aus dem Wasser in der zweiten Sequenz an einen Geburtsvorgang denken²⁴⁰. Das dunkle Wasser, in dem das Körpergewicht aufgehoben ist, verweist auf das Fruchtwasser.

Im Gegensatz zur Bilderflut der Massenmedien reduziert Viola in *The Arc of Ascent* die Bilder auf schwarzweiß, verstellt die Sequenzen in verringerter Frequenz und fokussiert die Inszenierung alleine auf das Ab- und Aufsteigen eines Körpers. Mit den Bildern des Wassers stellt der Künstler offene Fragen nach den Mysterien der menschlichen Existenz, der Geburt und dem Tod, die in der Installation *Nantes Triptych* auf eine eindringliche Weise zum Ausdruck gebracht wird.

III.4.3 *Nantes Triptych* (1992)

Die Installation *Nantes Triptych* ist einige Monate früher als *The Arc of the Ascent* im Jahre 1992 entstanden. Sie wurde speziell für eine Kapelle des Musée des Beaux-Arts in Nantes entwickelt und besteht aus drei miteinander verbundenen Videoprojektionen, deren Konstruktion an die christliche Altarform des Triptychons angelehnt ist.

III.4.3.1 Werkbeschreibung

Nantes Triptych (Abb.III-12a) ist aus zwei hochformatigen Seitenteilen und einer größeren, quadratischen Zentraltafel zusammengesetzt. Während die Sequenzen eines Geburtsvorgangs und eines Sterbeprozesses auf den Seitenflügeln in Farbe zu sehen sind, wird die Aufnahme eines unter Wasser treibenden Mannes auf der Mitteltafel auf schwarzweiß reduziert.

Der linke Flügel zeigt die Nahaufnahme der schmerzhaften Geburtsszene einer Frau, die bereits einmal in *Angel's Gate* (1989) und *Sanctuary* (1989) vorkommt. Da die Kamera statisch auf die Frau fokussiert ist, kann man den Hintergrund nicht deutlich wahrnehmen. Die schwangere Frau, mit blauem Kleid bekleidet, hockt auf dem Boden, so dass ihr Kleid bis zum Bauch hochgezogen ist. In der Hockstellung lehnt sie sich an ihren Mann, der hinter ihr auf dem Rand eines Bettes sitzt. Er umschließt sie mit beiden Armen, legt seine Hände auf ihre Knie und streichelt sie. Man hört ständig die Geräusche schmerzerfüllten Stöhnens und tiefen Atmens. Zwei Hebammen erscheinen mehrmals im Bild. Als sie ein Stethoskop auf den Unterleib der Schwangeren setzen, sind die regelmäßigen Herztöne des noch nicht geborenen

²⁴⁰ Dickel 1999, S.236.

Babys zu hören. Die Geburt des Babys beendet die Schmerzen seiner Mutter. Der von der Mutter behutsam umarmte Säugling beginnt leicht zu wimmern. Er öffnet langsam die Augen und blickt zum ersten Mal in die Welt.

Während der linke Flügel die Geburt eines Babys inszeniert, zeigt der rechte Flügel das letzte Lebensstadium einer alten Frau – der Mutter Violas. Sie liegt regungslos und bewusstlos auf einem weißen Krankenhausbett und wird durch einen Luftröhrenschnitt künstlich beatmet. Von ihrem eingefallenen abgemagerten Gesicht, dem halbgeöffneten Mund und ihren meist geschlossenen Augen sind keine Lebenszeichen abzulesen. Nur ihre regelmäßige Atemgeräusche lassen ahnen, dass sie noch am Leben ist. Eine Hand streckt sich lautlos ins Bild hinein, betastet zärtlich die Bettdecke und entfernt sich gleich wieder geräuschlos aus dem Bild. Diese fragmentarischen Erscheinungen von Körperteilen bezeichnet Rolf Lauter als „verborgene Bilder“²⁴¹, die gegen Ende der Sequenz noch zweimal auftauchen. Ein Mann, mit dunkler Kleidung versehen, nähert sich dem Bett, betrachtet und streichelt sorgsam das leblose Gesicht der alten Frau. Er fasst ihre Hände und redet leise zu ihr. Nachdem er den Raum verlässt, tritt eine weiß gekleidete Pflegeperson ans Bett, überprüft die bewusstlose Frau und verschwindet wieder aus dem Bild. Während das Stöhnen der Geburt aus dem linken Flügel immer lauter und heftiger zu hören ist, erscheint der Sterbeprozess der alten Frau noch schweiger und einsamer. Die Kamera zeigt das nahaufgenommene Gesicht der Mutter Violas, deren trübe Augen sich langsam öffnen. In der Gegenüberstellung des ersten Blick des Neugeborenen wirft sie den letzten Blick ihres Lebens auf den Betrachter und schließt wieder die Augen (**Abb.III-12b**). Alles scheint so still und ruhig. Auch ihre Atemgeräusche werden allmählich leiser, bis sie endlich in den zunehmenden Herztönen des Säuglings vergehen.

Zwischen dem Neugeborenen und der alten Sterbenden zeigt die größere Mitteltafel eine Welt unter Wasser. Im Gegensatz zu den farbigen Sequenzen der Seitenflügel werden die schwarz-weißen Unterwasserbilder stark verlangsamt. Diese zentrale Tafel, die aus einem transparenten, dünnen Leinenstoff besteht, ist stark ausgeleuchtet. Ein Mann, in weißer Hose und weißem Hemd, taucht tief ins Wasser ein und bewegt sich langsam aufwärts im Wasser. Seine aufsteigende Bewegung lässt das ihn umgebende Wasser wie eine verschwommene Wolke aus

²⁴¹ In einigen Arbeiten, z. B. *The stopping Mind*, sind die kaum wahrnehmbaren Kopf und Hände des Künstlers zu sehen. Diese sogenannten ‚verborgenen Bilder‘ oder ‚hidden frames‘ handeln sich einerseits um die Einsetzung des Elements ‚Zufall‘, andererseits um die persönliche Singularität des Künstlers. Rolf Lauter bezeichnet das ‚verborgene Bild‘ als „geheimes fragmentarisches Selbstporträt“: „Es sind Splitter des Individuellen, des Autobiographischen, räumliche und zeitliche Bezugspunkte der Eigenwelt und Lebenszeit des Künstlers.“ Und es symbolisiert „einen Teil der Lebenswirklichkeit des Menschen, das ‚Hier und Jetzt‘, die hinter der Bildwirklichkeit verborgene ‚reale Gegenwart‘“. Lauter 1999d, S.309.

leuchtenden Luftperlen erscheinen. Mit den leicht flatternden Kleidern treibt er ziellos unter Wasser, mal rückwärts, mal quer, mal sinkend und dann aus dem Bild heraus. Bald springt er wieder ins Wasser. Gefangen von einem weißen, durchsichtigen großen Tuch bewegt er sich darin recht mühsam. Nach einer Weile befreit er sich endlich aus der Umhüllung der Textilien. Das Tuch driftet immer weiter abwärts, während der Mann mit den ausgebreiteten Armen aus dem Bild hochsteigt. Wiederum erscheint der Körper mit einem heftigen Sprung ins Wasser. Der Mann in Hemd und Hose schweift hin und her, auf und ab in dem leuchtenden, scheinbar unendlichen Wasserraum. Nach seinem kurzen Verschwinden erscheint er wieder im Wasser. Er kämpft gegen ein weißes Tuch, das ihn umwickelt und umfängt. Als seine Arme aus dem Stoff heraustreten, sind die Hände gleichzeitig auf der rechten Tafel zu sehen, die sich ans Krankenbett der alten Frau strecken. Der Körper auf der Mitteltafel schwebt langsam nach oben aus dem Bild. Kurz danach lässt sich der Mann, bewusstlos und kraftlos, von Wasserbewegungen treiben. Er sinkt unaufhörlich in den Abgrund der endlosen Leere, bis er plötzlich von einer unheimlichen Kraft aus dem Wasser in die Höhe herausgezogen wird.

III.4.3.2 Anlehnung an die sakrale Kunst

In *Nantes Triptych* greift Bill Viola auf die Altarform des Triptychons zurück, auf dessen drei Tafeln er tatsächliche Begebenheiten, die Geburt eines Säuglings und den Sterbeprozess seiner Mutter, mit einer schöpferischen Darstellung eines Körpers unter Wasser zu einem Werk integriert, das die existenziellen Fragen des menschlichen Daseins behandelt. Die Anlehnung an die Struktur des Triptychons sieht Viola als „neue Entdeckung“ seines eigenen kulturellen Ursprungs, auf den er nach der langen Beschäftigung mit dem Zen-Buddhismus und dem Sufismus zurückkommt.²⁴² Viola betrachtet das Triptychon als Kulturzeugnis der europäischen Tradition und interessiert sich besonders für den Sinn der Dreiteilung:

„[...] it is a reflection of a cosmological and social world view, ‚Heaven-Earth-Hell‘, and its tripartite structure is an image of the structure of the European mind and consciousness. These aspects can become activated energies when applied to images of a contemporary nature.“²⁴³

Viola bezeichnet das Triptychon als „multichannel“²⁴⁴ Installation, in der sich zeitliche und räumliche Querverweise zwischen den drei parallelen Bildern befinden: Das Triptychon präsentiert nicht nur die kosmische Weltordnung von Himmel, Erde und Hölle, sondern auch das Modell des menschlichen Bewusstseins für Geburt, Leben und Sterben.

²⁴² Viola, in: Viola/Zutter 1992, S.104.

²⁴³ Viola, in: Viola/Zutter 1992, S.102.

²⁴⁴ Viola, in: Viola/Hanhardt 2002, S.95

Nantes Triptych ist nicht das erste Werk Violas, in dem er sich an der christlichen Tradition orientiert. Bereits 1989 hat er die Altarform des Triptychons in der Installation *The City of Man* (1989) eingesetzt: Auf dem linken Flügel bewegen sich Autos ordentlich durch eine Hügellandschaft in Stadtnähe, während im rechten Bildraum ein lodernes Feuer wütend auf einer nächtlichen Straße und über Häuser prasselt. Zwischen Friede und Chaos zeigt die mittlere Tafel einen großen Konferenzraum, in dem Männer Akten umblättern und am Pult Reden vortragen. Die konträren Darstellungen der Dreiteilung verweisen von links nach rechts auf irdisches Leben, auf das jüngste Gericht und das feurige Jenseits. Die traditionelle christliche Altarform kommt auch in der Installation *The Greeting* (1995) vor, die vom Florentiner Künstler Jacopo Carrucci da Pontormos (1494-1556) Gemälde *Heimsuchung* (1528/29) inspiriert ist. In dieser Arbeit zeigt Viola den Prozess der Begegnung und der Begrüßung von drei Frauen in extremer Zeitlupe, um jede Veränderung der Mimik und der Gebärde im Detail zu betrachten. Das auf das klassische Gemälde bezogene Videobild bezeichnet Marilyn A. Zeitlin als „animating the frozen moment characteristic of painting“²⁴⁵, also eine Revitalisierung des eingefrorenen Moments des Gemäldes. Mit modernen technischen Möglichkeiten gibt Viola dem traditionellen Inhalt der humanistischen und christlichen Kunst eine neuartige Interpretation. Er betrachtet die Videokunst als weitere Entwicklung der künstlerischen Tradition:

„Now there is no longer any sense in talking about different strands of art history: about the history of painting, the history of film, the history of video. Now it is about the history and development of images *per se*.“²⁴⁶

Der Bezug auf traditionelle kunsthistorische Themen ist seit den 1990er Jahren in zunehmendem Maße in Violas Werken zu spüren, z.B. in *The Messenger* (vgl. Kap.III.4.5), *Five Angels for the Millennium* (vgl. Kap.III.4.6) und *Emergence* (vgl. Kap.III.4.8).

Ein weiterer Aspekt aus dem Bereich der sakralen Kunst in *Nantes Triptych* ist das weiße Tuch²⁴⁷, das den Körper unter Wasser umgibt. In den zahlreichen Meisterwerken der Kreuzabnahme, Grablegung und Auferstehung verkörpert das Tuch die Bewegung des Geschehens: Bei der Kreuzloslösung unterstützt es den heiligen Körper beim Herabgleiten vom Kreuz und dient bei der Bestattung des Leichnams als Bahrtuch. In der Auferstehung befreit sich der Körper Jesus aus der Umwicklung des Tuchs und enthüllt seine Neugeburt. Das Tuch zieht sich wie ein Faden durch die gesamten Darstellungen von Leiden, Sterben und die Wiedergeburt Jesus und wird zum verbindenden Element zwischen den Geschehnissen der unterschied-

²⁴⁵ Zeitlin 1995b, S.56.

²⁴⁶ Viola, in: Viola/Riedle 1995.

²⁴⁷ Vgl. Menekes 1999, S.224ff.

lichen Zeiten. Eine ähnliche Funktion hat das Tuch in *Nantes Triptych* und dem bereits erörterten Videoband *The Passing* (vgl. Kap.III.4.1). Während die Bewegung des Tuchs in der Malerei nur durch Linien und Farben, Licht und Schatten angedeutet wird, ermöglicht die Videotechnik Viola eine lebendige, wahrheitsgetreue Darstellung der Beweglichkeit des Geschehens. Er inszeniert in seinen Arbeiten das Tuch auf vielfältige Weise: Zwischen dem Wickeltuch des Neugeborenen und der Decke der Sterbenden schwebt ein Mann unter Wasser mit großen, transparenten Stoffen, die den Körper wehend umgeben, bedecken, mit ihm ringen und ihn wie in einen Sack hüllen. Die Tücher in *Nantes Triptych*, wie auch in *The Passing*, deuten auf eine Verbindung zwischen verschiedenen Generationen und zwischen Leben und Tod hin.

Viola sieht elektronische Medien als geeignetes Mittel zur Darstellung der Gegebenheiten des menschlichen Lebens, wie auch in der klassischen Tafelmalerei üblich, da Video und sakrale Kunst die Möglichkeiten für das Bild als Ergebnis einer inneren Auseinandersetzung mit Natur, Umwelt etc. erweitern. In *Nantes Triptych* stellt Viola die dokumentarischen Aufnahmen eines heftigen Geburtsvorgangs und eines stillen Sterbeprozesses dar, um eine überwältigende Wirkung bei den Betrachtern hervorzurufen: „[...] in order to wake up the mind, I had to wake up the body“²⁴⁸, sagte der Künstler. Etwas, das ihn am Video fasziniert, ist, dass dieses Medium zum Körper spricht. Der Künstler sieht durch das Video eine Möglichkeit, Körper und Geist wieder zusammenzubringen:

„Alles, was ich will, ist, den Weg zu bereiten. Ich möchte nicht nur meine Ideen vorführen, ich bin vielmehr daran interessiert, etwas zu öffnen, jemand zu affizieren und zu berühren – mit der Folge, dass diese Person anders über das Leben denkt.“²⁴⁹

Geburt, Leben und Sterben sind die unabänderlichen Elemente jeden Daseins, die uns umgeben und dennoch von uns nicht wirklich wahrgenommen werden. Es sind die Mysterien des Lebens, auf die Viola uns mit seiner Kunst aufmerksam machen möchte.

Bei der Anlehnung an die sakrale Kunst geht es Viola nicht um einfaches Zitieren, sondern um die Konstruktion einer „mental structure“²⁵⁰. Unter dem Einfluss von Mircea Eliade betrachtet Viola das Wissen um das Spirituelle als den Grundstein menschlichen Bewusstseins. Nach Eliade geht dieses Wissen auf den Glauben an eine wirkliche und sinnerfüllte Welt zurück: „[...] jeder Ritus, jeder Mythos, jede Glaubensvorstellung oder göttliche Gestalt spiegelt die Erfahrung des Heiligen und impliziert folglich auch Begriffe wie ‚Sein‘, ‚Bedeutung‘,

²⁴⁸ Viola, in: Viola/Ross 1993, S.15. Vgl. Viola/Torcelli 1993, S.17-19.

²⁴⁹ Viola, in: Viola/Torcelli 1993, S.18.

²⁵⁰ Viola, in: Viola/Hanhardt 2002, S.95.

Wahrheit. [...] Das ‚Heilige‘ ist also ein Element der Struktur des Bewusstseins und nicht ein Stadium in der Geschichte dieses Bewusstseins.²⁵¹ Violas Beziehung zu spirituellen Fragen bezieht sich auf die innere Gewissheit einer unsichtbaren Welt, in der wir leben und auf die unser Alltag gerichtet ist. Die Idee eines Kunstwerkes und einer sakralen Form dient ihm als seelische Reflexion und Verkörperung unbeschreibbarer Innenwelt:

„I saw the work I was about to make as more than simply appropriating a form from art history. It was an embodiment of human consciousness that would resonate within the individual in ways I couldn't predict or describe.“²⁵²

Durch seine Kunst versucht Viola, eine Verbindung zu dieser unsichtbaren Welt zu knüpfen.

Er weist darauf hin, dass die Kunst eine der Religion vergleichbare Rolle spielen kann:

“I think that any time you are making something that touches the inner self of the human being, anything that emerges out of ourselves from a genuine, unguarded place is ultimately a sacred act, no matter whether you follow a religion or not. All of the things that surround us came out of the inspiration of transforming the material world into our inner vision. So in some way, museums are functioning as religious, spiritual places.“²⁵³

Violas Kunst ist mehr als eine reine ästhetische Übung. Er versteht die Kunst, die auf existenziellen Fragen der Menschen beruht, im Sinne einer ‚Funktion‘:

„We live in a secular world in the industrial West. I feel that art has always had as its test in the long term the ability to speak to our innermost selves. People have experiences in art museums today that they used to have in church. Not ritually, but as a space for individual contemplation and reflection. When I make my work, I am making what I hope to be something functional. I want my art to be useful.“²⁵⁴

Viola hält seine Kunst für eine Form des Wissens und ein geeignetes Mittel zur Selbsterkenntnis. Sie hat eine ähnliche Funktion wie Religion: Sie hilft den Menschen, sich selbst zu begegnen, spiegelt ihre Angst, Sorge und Wünsche wider und gibt ihnen Trost, Hoffnung und Ermutigung. Sie richtet sich auf die existenziellen Mysterien und behandelt die Fragen, auf die es vielleicht keine Antwort gibt. Kunst und Religion sind zwar zwei verschiedene Dinge, aber sie gelten bei Viola zugleich als Spiegel der menschlichen Seele. Viola gehört zu den zeitgenössischen Künstlern, die die Kunst als Mittel zur Vermittlung der mysteriösen und transzendenten Sehnsucht einsetzen. In seiner Kunst führt er den Betrachter in eine Reise durch Geburt und Tod und verleiht ihnen dadurch Raum für Reflexionen über sich selbst und

²⁵¹ Eliade 1978, S.7. Ebenso zitiert Viola Eliade in seinem Aufsatz *Video Black – The Mortality of the Image* (1990), vgl. Viola 1995, S.197-209, S.197. Dieser Aufsatz erscheint zuerst in: *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art* (hrsg. von Doug Hall und Sally Jo Fifer, San Francisco/New York 1990, S.476-86). In seinem handgeschriebenen *Preface of Videotapes* ist seine Anlehnung an Eliades Vorstellung sehr deutlich zu finden: “The idea of spiritualism is chiefly the idea of higher mind – beyond genius of any other category of thought so culturally defined. The human mind is capable of reaching incredible levels of a higher knowledge, which some call union with God. In any event, these levels are not culturally determined, but are to varying degrees universal, common to people all over the world. It is through this channel, the psychological method, that the following images attempt an approach to the beauty and depth of mind.” Viola 1995, S.27.

²⁵² Viola, in: Viola/Hanhardt 2002, S.95.

²⁵³ Viola, in: Viola/Rawlings 2006.

²⁵⁴ Viola, in: Young 2005.

das Leben. Ohne Rücksicht auf den individuellen religiösen Glauben verwendet er in *Nantes Triptych* das Triptychon als Rahmen für das Thema der *Conditio Humana* und zielt damit auf narrative Bilder, die uns unmittelbar, auch ohne Worte, ansprechen.

III.4.3.3 Der Raum unter Wasser als Übergangszone

Das Motiv eines Körpers unter Wasser erscheint in der Zentraltafel des *Nantes Triptychs* als Zwischenstadium zwischen den Gegenpolen von Geburt und Tod, die jeweils in den Seitenflügeln durch die Bilder eines neugeborenen Babys und einer sterbenden Frau dargestellt werden. Nach der christlichen Symbolik verweisen die drei Tafeln des Triptychons auf das Modell von Himmel, Erde und Hölle, also Vorher, Jetzt und Nachher. Zwischen der Geburt auf dem linken ‚Paradiesflügel‘ und dem Sterben auf der ‚höllischen Seite‘ zeigt Viola in der ‚irdischen‘ Mitteltafel die Szene eines Körpers unter Wasser, die der Symbolik des Triptychons folgend das Bild des Lebens und der Gegenwart bedeutet.

In dem Video-Triptychon ist das unbeständige Wasser ein Synonym für das fortschreitende Leben der Menschen. Das Wasser ist für jedes Leben von elementarer Bedeutung. Es ist Lebensquelle, die irdisches Wesen erzeugt und ernährt. In *Nantes Triptych* treibt der Mensch haltlos, orientierungslos unter Wasser, wie ein Dasein in einem unsicheren Dämmerzustand. Im Gegensatz zum dokumentarischen Charakter der Sequenzen auf den Seitenflügeln zeigt Viola die Welt unter Wasser auf der stark beleuchteten Mitteltafel wie eine traumhafte Erscheinung. „Die flüchtige Welt ist wie ein Traum“²⁵⁵, so der berühmte chinesische Dichter Li Bai. Das Leben ist unbeständig und vergänglich wie eine im Wasser treibende Existenz und ein flüchtiger Traum. Alle Menschen sind Passagiere dieser Welt, in der wir für kurze Zeit verweilen und sie sodann wieder verlassen müssen. Wasser ist aufgrund seiner unaufhaltbaren Fortbewegung und unendlichen Wandlungsfähigkeit ein Bild der Ungreifbarkeit: Die wandelbaren Wasser strömen ständig neu und gleiten doch zerrinnend aus jedem Griff. Wie in Li Bos Gedicht bekommt das diesseitige Leben in Violas Werk etwas Illusionäres, das auf einen endlosen Wandel hindeutet.

Die Bilder im Mittelteil des *Nantes Triptychs* stammen aus der Aufnahme, die Viola bereits einmal in *The Passing* verwendete. Er erzählte in einem Gespräch von seiner Verwendung der

²⁵⁵ Li Bai, Abschnitt aus Kap.27,19, in: Li Bai 1990, Bd.3, S.1292.

Darstellung eines Körpers unter Wasser, die seit den 1990er Jahren häufig in seinen Arbeiten vorkommt:

„[...] at that time I was reacting to everything very unconsciously, grasping, really, at these images. The submerged, lifeless man was one of them. I began work on the triptych before I knew what the central image would be, and it was the structure of the triptych, that empty gap in the middle again, that brought me to this footage.”²⁵⁶

Aus dem Unbewussten stellt Viola das Bild eines Körpers unter Wasser in seinem Video-Triptychon dar. Er versteht dieses Bild als das Porträt eines Selbstverlorenen und die Darstellung eines unbekanntem, unbeschreibbaren Innenzustands:

„All of those works I made that year were portraits of a being who had been turned upside and inside out and who could not find words to speak about it or describe it. An unknown presence had welled up from the depths, creating the loss of balance and equilibrium on the surface. Is he alive or he is drowned?”²⁵⁷

Ist der Mann unter Wasser noch am Leben oder schon ertrunken? Es scheint, als wollte Viola in *Nantes Triptych* eine Ambivalenz erzeugen. Diese Zweideutigkeit ist auch in seiner Werkbeschreibung dieser Installation zu finden:

„The projected image of the body underwater hovers in midair, part material, part immaterial, held in fragile suspension before an indistinct, shadowy space, suspended between birth and death.”²⁵⁸

Inmitten des Lebensflusses schwebt der Körper in einer Übergangszone zwischen dem Vergangenen und dem Kommenden, Geburt und Tod. Diese Übergangszone kann in diesem Zusammenhang einerseits auf irdische Existenz, andererseits auf ein überirdisches Reich hinweisen. Die Welt unter Wasser ist gleichzeitig der Raum von Diesseits und Jenseits. Die gegensätzliche Bedeutung kommt in der Symbolik des Todeswassers und des Lebenswassers vor: Das Wasser als Medium der Verwandlung kann den Körper aus der Todesstarre befreien und in eine neue Seinsform überführen. Das Flusswasser versinnbildlicht den Übergang zwischen Entstehen und Erlösen eines Daseins (z.B. der *Nil* der Ägypter, der *Acheron* der Griechen, der *Ganges* der Inder, vgl. Kap.I.2.3).

Darüber hinaus wird das Urelement in vielen Kulturen als Ursprung allen Lebens bezeichnet. Es ist das Urmeer, aus dem alle Lebewesen hinaufgestiegen sind. Diese von Carl Gustav Jung als ‚Kollektives Unterbewusstsein‘ bezeichnete Vorstellung erinnert an das Wasser des Mutterschoßes, in dem der Embryo sich geschützt verbirgt. In *Nantes Triptych* treibt der Körper schwerelos unter Wasser. Diese Schwerelosigkeit im Wasser, die ich in Bezug auf *The Arc of Ascent* (vgl. Kap.III.4.2) schon erwähnt habe, deutet auf die Existenz im Fruchtwasser hin. Diese Deutung ist auch in *Nantes Triptych* zu spüren. Während auf dem linken Bild die sich

²⁵⁶ Viola, in: Viola/Belting 2003, S.193.

²⁵⁷ Viola, in: Viola/Belting 2003, S.193.

²⁵⁸ Viola, Werkbeschreibung *Nantes Triptych*, in: Ross/Hyde/Sellars 1997, S.102.

langsam öffnende Gebärmutter der Schwangeren kontrolliert wird, leuchtet eine kleine Stelle im dunklen Wasser der Mitteltafel auf. Durch diese Verknüpfung kann die Unterwasserwelt in *Nantes Triptych* auch auf die Existenz vor einer Geburt hinweisen.

In *Nantes Triptych* gilt der Wasserraum als Übergangszone zwischen zwei Welten: Zum einen wird das Wasser zum Bild eines unbeständigen Lebens zwischen dem ersten und letzten Stadium. Zum anderen verweist die Unterwasserwelt auf ein Jenseits, das sich nach dem Tod und vor der Geburt befindet. Viola legt seine eigene Lebenserfahrung und seine Existenzfragen in die bewegten Bilder und findet vor allem im Triptychon eine Struktur, welche die Aufmerksamkeit direkt auf das Werden und Vergehen des Lebens lenkt. Neben der Bezugnahme auf die spannungsvolle Übergangszone ist im *Nantes Triptych* ein weiterer Ansatz zu erkennen: Das zyklische Prinzip. Für Viola ist die Existenz nicht statisch, sondern befindet sich im immerwährenden Kreislauf von Leben, Sterben und Wiedergeburt. Diese Weltanschauung bildet sich im Lauf der Zeit immer deutlicher in Violas Kunst heraus.

III.4.4 *Stations* (1994)

III.4.4.1 Werkbeschreibung

In der Installation *Stations* (Abb.III-13a), die 1994 entstanden ist, hängen fünf transparente Projektionsleinwände von der Decke eines großen dunklen Raums herab und sind einige Zentimeter vom Boden entfernt, so dass sie wie in der Luft ‚schwebend‘ erscheinen. Vor jeder Leinwand befindet sich auf dem Boden eine schwarze Granitplatte mit den gleichen Maßen, wie die zu ihr im rechten Winkel stehenden Bilder auf der Leinwand.²⁵⁹ Nach dem Einrichtungsplan sollten die Leinwände und Granitplatten in Reihen von 3 und 2 Paaren jeweils an den gegenüberliegenden Wänden eines rechteckigen Raums angeordnet werden. Diese Verteilung wird jedoch je nach den Umständen des Installationsraums umgestaltet.

Die fünf Leinwände, auf deren gesamten Bildflächen Wasser zu sehen ist, erscheinen wie fünf Aquarien, in denen fünf stark beleuchtete nackte Körper sich wie Lichtquellen im dunklen Wasser hin und her bewegen. Es sind die farbigen Aufnahmen der Körper eines Jungens, einer jungen Frau, einer Schwangeren, eines Manns und eines Greises. Aufgrund der Umkehrung der Projektionen werden die fünf verschwommenen Gestalten auf den Leinwänden kopfüber

²⁵⁹ Die Konstruktion des im Winkel von 90 Grad stehenden Leinwand-Granitplatte-Paars kann als Vorläufer der im Jahre 2000 entstandene Installation *The World of Appearances* (vgl. Kap.III.2.4) gesehen werden.

dargestellt, während ihre Spiegelungen auf den Granitplatten aufrecht stehend wahrzunehmen sind. In der Begleitung von leisen gurgelnden Wassergeräuschen treiben die Körper schwerelos und sehr langsam, in extremer Zeitlupe, unter dem stillen Wasser. Ihre Ruhe vermittelt eine friedliche und kontemplative Atmosphäre. Nach einer Weile schwimmen sie nacheinander aus dem Bildfeld heraus. Der Raum befindet sich für einen kurzen Moment in Stille und Dunkelheit. Plötzlich tauchen die leuchtenden Körper hintereinander von den unteren Bildrahmen blitzschnell ins Wasser ein (**Abb.III-13b**). Ihre gewaltigen Stöße an die Wasseroberfläche bringen explosionsartige Geräusche und Wasserturbulenzen hervor. Umgeben von glänzenden Luftperlen drehen die Menschen sich um. Sie schweben abwärts und aufwärts, hin und her, ohne eine bestimmte Richtung im dunklen Wasser. Nach einer kurzen Zeit werden sie plötzlich nach unten aus den Bildern herausgezogen. Dunkelheit und Ruhe kehren wieder ein. Die fünf Sequenzen laufen in unterschiedlichen Zeitabständen ab und wiederholen sich ständig.

III.4.4.2 Ineinanderspiegelung von Leben und Tod

Die Bilder eines Körpers unter Wasser, die in *The Passing*, *Nantes Triptych* und *The Arc of Ascent* in schwarzweiß dargestellt werden, zeigt Bill Viola in *Stations* in Farben und vervielfältigt die einzige Gestalt auf fünf Personen in verschiedenen Lebensaltern: Diese verkörpern die drei Lebensperioden von Jugend, Reife und Alter.

Während *Stations* von manchen Kunsthistorikern und Kunsthistorikerinnen mit dem Leidensweg Christi, der in der katholischen Kirche an 14 Stationen in einer Serie von Darstellungen zu sehen ist, in Verbindung gebracht wird,²⁶⁰ gilt dieses Werk darüber hinaus als Variation der Darstellungen von Lebensaltern, z.B. bei Caspar David Friedrich oder bei Arnold Böcklin (vgl. Kap.I.3). Wie diese zwei großen Künstler sieht Viola das Wasser als grundlegendes Symbol des Lebens und setzt das Mysterium des Lebens mit dem fließenden Element gleich. In *Stations* bilden die fünf Wasserbilder einen Fluss des Lebens, der die verschiedenen ‚Stationen‘, ‚Zustände‘, miteinander verbindet. Die fünf Menschen springen ins Wasser hinein, so tauchen sie in die Lebensquelle ein. Diese lebensspendende Flüssigkeit bezieht sich sowohl auf das Fruchtwasser, als auch auf die Muttermilch, denn „tout liquide est une eau; ensuite toute eau est un lait.“²⁶¹, so Gaston Bachelard.

²⁶⁰ Vgl. Zeitlin 1995b, S.21; Melcher 2000, S.42; Wivel 2005, S.139.

²⁶¹ Bachelard 1942, S.135.

Die auf den Leinwänden dargestellten Körper im fließenden Wasser spiegeln sich jeweils auf den polierten Granitplatten auf dem Boden, die die amerikanische Kunstkritikerin Marilyn A. Zeitlin als „gravestones“²⁶², also Grabsteine, bezeichnet. Hier spiegelt sich das Leben im Tod, der Tod im Leben. Damit wird das Band des Lebens unmittelbar mit dem des Todes verknüpft. Der Wasserraum in den ‚Gräbern‘ gleicht der Unterwelt, in der die Verstorbenen sich auf die Reise zu dem Totenreich begeben. Da jedem Lebensalter ein ‚Grabstein‘ zugeschrieben wird, ist der Tod nicht nur im Lebensabend, sondern auch in jeder Lebensstufe präsent. Die haltlose irdische Existenz ist ständig vom Tod bedroht.

Die Konstruktion der Ineinanderspiegelung von Leben und Tod kommt auch in der Installation *Heaven und Earth* (Abb.III-14) vor, die zwei Jahre vor *Stations* entstanden ist: Zwei Holzsäulen strecken sich von Boden und Decke eines kleinen Raumes aufeinander zu, bis ein Abstand von einigen Zentimetern zwischen ihnen entsteht. Auf dem unteren Sockel steht ein nach oben gerichteter schwarzweißer Monitor mit der Nahaufnahme eines Neugeborenen, während von dem oberen Sockel ein Bildschirm mit dem detaillierten Schwarzweißbild einer alten Frau hängt. Aus dieser Anordnung ergibt sich eine Gegenüberstellung der Monitore, auf denen sich das Gesicht der Alten und das des Säuglings ineinander widerspiegeln, „as life and death reflect and contain each other“²⁶³. In der Geburt ist der Tod bereits enthalten.

In *Stations* verbirgt sich hinter der friedlichen, schönen Erscheinung in der Tiefe des Wassers eine geheimnisvolle Unruhe, die dem Zustand zwischen Traum und Tod ähnelt. Auch in dieser Installation schreibt Viola der Welt unter Wasser eine doppeldeutige Eigenschaft zu:

„An initial surface appearance of eerie, serene beauty resides over a deeper disturbing aspect of muted violence and disorder, with the unrooted, isolated, free-floating bodies evoking an eternal state between dream and death.“²⁶⁴

Der Wasserraum bedeutet für Viola weniger ein stabiles Gebiet für eine bestimmte Daseinsform, sondern vielmehr eine unbeständige Übergangszone zwischen verschiedenen Seinszuständen. Durch die plötzlichen Sprünge der Figuren verwandeln sich die ruhigen Wasser in wirbelnde, gewaltige Ströme. In dem Augenblick des Sprungs verbreiten sich Licht und Geräusch ungestüm im ganzen Raum. Der Sprung, den Viola zuerst in den 1970er Jahren in *Truth through mass Individuation* und dann in *The reflecting Pool* (vgl. Kap.III.2.2.3) behandelt, kommt seit den 1990er Jahren häufig in seiner Kunst vor. Bereits in den 1970er Jahren beschreibt der Künstler den Sprung als Akt des Loslassens, in dem der Körper von allen

²⁶² Zeitlin 1995b, S.61.

²⁶³ Viola, Werkbeschreibung *Heaven and Earth*, in: Ross/Hyde/Sellars 1997, S.98.

²⁶⁴ Viola, Werkbeschreibung *Stations*, in: Ross/Hyde/Sellars 1997, S.112.

rationalen Denkvorgängen und alltäglichem Bewusstsein von Raum und Zeit entlastet ist. Diese Deutung wird in *Stations* durch den kopfüber hängenden Gestus der Springenden und deren oft unsichtbare Köpfe hervorgehoben.²⁶⁵

Stations besteht aus fünf Leinwand-Granitplatten-Paaren. Die Fünf ist in dem altbabylonischen Ischtar-Pentagramm und dem chinesischen Fünf-Phasen System (vgl. Kap.I.1.3) eine Zirkularzahl und ein endloses Zeichen.²⁶⁶ Sie bedeutet einen sich ständig erneuernden Kreislauf der Zeit. Die Symbolik der Zahl Fünf, die zuerst in *Stations* zu spüren ist, kommt später häufig in Violas Werken vor, z.B. in *Catherine's Room* (2001), *Five Angels for the Millennium* (2001) (vgl. Kap.III.4.6) und *Going forth by Day* (2002) (vgl. Kap.III.4.7). Wasser, dessen ewiger Wandel im Werden und Vergehen dem Rhythmus des Daseins zutiefst verwandt ist, wird in Violas Kunst zum Bild des menschlichen Lebens: Im fortwährenden Fließen des Wassers werden die Menschen geboren, wachsen, sterben und werden wiedergeboren. Der ewige Zyklus der Existenz ist eingebettet in den ewigen Kreislauf der Natur. Violas zyklische Weltanschauung wird noch anschaulicher in der Installation *The Messenger*, die im folgenden untersucht wird.

III.4.5 *The Messenger* (1996)

III.4.5.1 Werkbeschreibung

The Messenger ist eine in Aufsicht gefilmte und in Zeitlupe gespielte Videosequenz. Am Anfang ist auf der Leinwand nur blauschwarzes Wasser zu sehen (**Abb.III-15a**). In der unabsehbaren Ferne des flüssigen Raums wogen einige winzige, abstrakte und schimmernde Teilchen, die allmählich zu einer verzerrten Form zusammenkommen. In der Begleitung der dumpfen dröhnenden Wassergeräusche bewegt sich das leuchtende Gebilde langsam empor und wird immer größer und deutlicher. Nach einer Weile erkennt man es als menschliche Gestalt (**Abb.III-15b**). Sie erhebt sich wie eine Lichtquelle aus dem dunklen Wasserraum und schwimmt in Richtung der Wasseroberfläche, dem Betrachter entgegen, nach oben. Mit ihrer Annäherung erscheint das Wasser offensichtlich unbeweglicher und ungetrübter, und die ge-

²⁶⁵ Zeitlin 1995b, S.61. Nach Violas Aussage gilt Francisco de Zurbaráns Gemälde *Der gekreuzigte Hl. Petrus erscheint dem Hl. Petrus Nolascus* (1629), das Viola 1984 während des Besuchs des Museums Prado in Madrid sah, als Inspirationsquelle für die visionäre Gestaltung der kopfüber hängenden Menschengestalten in *Stations*, vgl. Melcher 2000, S.43.

²⁶⁶ Über die Bedeutung der Fünf vgl. Endres/Schimmel 1986, S.120-136; Endres 1951, S.137-149. Dörte Zbikowski und Elizabeth Ten Grotenhuis erläutern, dass Viola seiner Verwendung der Fünf die Zahlensymbolik des Ostens zugrunde lege, vgl. Zbikowski 2000, S.30; Grotenhuis 2004, S.171ff.

dämpften Wasserklänge nehmen an Lautstärke zu. Durch das klare Wasser ist ein blasser, nackter Mann zu sehen. Um ihn verbreiten sich zahlreiche funkelnde Luftblasen, die als Lebenszeichen gelten können. Sein auf dem Rücken liegender Körper taucht langsam nach oben auf und durchbricht schließlich die Wasseroberfläche, ein Akt, der „startling, relieving and desperate“²⁶⁷ wirkt. Der Mann öffnet seine Augen sofort und holt tief Luft (**Abb.III-15c**). In diesem Moment wird der Ausstellungsraum von der Resonanz seiner Ein- und Ausatmung durchdrungen. Sein nackter Körper treibt wie ein Blatt auf dem blauen Wasser. Von einem warmen Lichtstrahl angeleuchtet, glänzen Wassertropfen auf seiner Haut. Nach kurzer Zeit atmet der Mann tief ein, bevor er mit geschlossenen Augen und Mund wieder in die Quelle zurückkehrt. Als er langsam in der schwarzen Tiefe des Wassers versinkt, entstehen zahlreiche schimmernde Luftperlen. Die männliche Gestalt verwandelt sich allmählich in den ursprünglichen abstrakten Leuchtkörper. Die dumpfen, dröhnenden Wasserklänge sind wieder hörbar. Die verzerrte Gestalt wird nach und nach vom dunklen Wasser verschluckt und löst sich schließlich in der geheimnisvollen Leere auf. Der sich ständig wiederholende Prozess des Entstehens und Erlöschens der menschlichen Figur im Urelement dauert etwa 25 Minuten.

III.4.5.2 Luft – Hauch des Lebens

Die allmählich vollendete menschliche Gestalt bewegt sich aus der Tiefe des Wassers nach oben und durchbricht die flüssige Schwelle, um Luft zu holen und sich ein bewusstes Sein einzuhauchen. Menschen brauchen die Luft zum Atmen. Der Atem ist ein Grundbestandteil des Lebens. Für die Belebung eines Seins muss Atem eingehaucht werden: „Da bildete Gott, der Herr, den Menschen aus Erde vom Ackerboden und hauchte ihm Lebensodem in die Nase; so wurde der Mensch zu einem lebendigen Seelenwesen.“ (*Gen. 2,7*)

Der ‚Atem‘ kommt mehrmals in Form des Geräuschs in einer Reihe von Werken Bill Violas vor, etwa in *The Passing* (vgl. Kap.III.4.1) und *Nantes Triptych* (vgl. Kap.III.4.2). In *Pneuma* (1994) und *The breathing Space* (1973) wird er unmittelbar im Titel geäußert. Ergänzend zur dargestellten Bindung des Menschen an das Wasser kommt in *The Messenger* der ‚Hauch des Lebens‘ zur besonderen Bedeutung, die im Anschluss an die existenzielle Erfahrung Violas bei den letzten Stunden am Totenbett seiner Mutter entsteht:

„I was extremely aware of a few last breaths which were not just an ending of life in a clinical sense but also a conclusion in a spiritual sense: the idea that breath was the last of any kind of animate life-force. My brother was with me in the room and we both commented on something leaving the body. An exhalation which was not followed by an in-

²⁶⁷ Viola, Werkbeschreibung *The Messenger*, in: Ross/Hyde/Sellars 1997, S.124.

halation was one of the most profound things I have ever experienced. It was so shocking and humbling. That exhalation was a release, a letting go: just leaving. Many months later I remembered about *praha*, and the meaning of an experience which many people had in ancient times. Witnessing the death involved seeing a connection between breath and knowledge. Clinical practice deprives that of meaning.”²⁶⁸

Das sanskritische Wort *praha*, das Viola im Text erwähnt, bezeichnet sowohl den ‚Hauch‘ und ‚Atem‘, als auch die Lebenskraft und das Bewusstsein.²⁶⁹ *Praha* hat besondere Bedeutung in der Atemübung des indischen Yogis. Durch den kontrollierten Rhythmus des Atems entsteht der Gesang des Ein- und Aushauchens, der wie ein ständiges Summen von *ham-sa* klingt. Diese Atem-Melodie, die durch Übungen hervorgebracht wird, gilt als Manifestierung des inneren Prinzips und als Unterscheidungsmerkmal zwischen dem Beseelten und Unbeseelten. Der Mensch zeigt sich in seinen beherrschbaren Atemtönen als das höchste Wesen mit unbegrenzter Erkenntnis.

Das Ein- und Ausatmen im Menschen kennzeichnet das Fortdauern eines Lebens und die unaufhörliche Kreisbewegung eines lebendigen Vorgangs. Mit den Atemgeräuschen der Boten in *The Messenger* veranschaulicht Viola eine universelle Lebenserfahrung:

„It [*The Messenger*] reminds you of where you came from. When you see the man emerge out of the water and take a breath, there is a birth every time he comes back into our world. And everybody in the room watching this has come into the world that way; [...] So both the conscious and the unconscious worlds are available to engage with in the form of artistic practice.”²⁷⁰

Viola verwendet in seiner Kunst Elemente, die eine grundlegende Bedeutung für alles Lebendige haben, aber im Alltag von Menschen nicht genügend berücksichtigt werden, z.B. Wasser und Atem. Durch die Nutzung dieser Elemente wird die Aufmerksamkeit der Betrachter darauf gelenkt, sie werden dadurch angeregt, über ihre Existenz nachzudenken. Dieser seelische Vorgang spielt eine essenzielle Rolle in der ästhetischen Erfahrung bei der Betrachtung der Werke Violas.

III.4.5.3 Kreislauf von Ein- und Auftauchen

Nach Bill Viola geht das Bild eines im Wasser ein- und auftauchenden Körpers in *The Messenger* auf die Vorstellung vom Urwasser als dem Urgrund allen Lebens zurück, nach der alle Menschen aus dem Meer emporgestiegen sind. Dieses Wasser erinnert an die Flüssigkeit des Mutterschoßes und berührt die Wassermetaphorik der christlichen Taufe (vgl. Kap.I.2.2). *The Messenger* ist eine Videoinstallation, die 1996 speziell für die romanische Durham-

²⁶⁸ Viola, in Morgan 1996, S.9.

²⁶⁹ Zimmer 1986, S.58-59.

²⁷⁰ Viola, in: Viola/Hyde 1997, S.163-164.

Kathedrale in Nordengland geschaffen wurde. Die große Projektionsleinwand wurde am westlichen Eingang (**Abb.III-15d**), der sich hinter dem Taufbecken befindet, aufgestellt.²⁷¹ Durch diese Anordnung wird der Zusammenhang mit dem Taufwasser hervorgehoben. Wasser als Sinnbild der spirituellen Reinigung in Violas Kunst kommt zuerst im Videoband *The reflecting Pool* vor, obwohl das Eintauchen des Menschen in diesem Werk nur ‚latent‘ dargestellt wird (vgl. Kap.III.2.2). Das Ein- und Auftauchen des Boten gleicht dem Taufakt, in dem der Täufling symbolisch durch das Untertauchen im Wasser stirbt und durch das Auftauchen in einer neuen irdischen Existenz wiedergeboren wird. Als Mittel der Reinigung spendet das Wasser dem Täufling geistliche Erneuerung und Wiederbelebung. In seinem Buch *Die Religionen und das Heilige* erläutert Mircea Eliade das Wasser als Ursubstanz aller Formen. Es ist aufgrund seiner auflösenden, keimtragenden und erneuernden Fähigkeit Anfang und Ende jedes Zyklus: „[...] sie [die Wasser] sind ‚vor‘ jeder Form und sie ‚tragen‘ jede Form. Eintauchen ins Wasser symbolisiert die Rückbildung ins Vorformale, die gänzliche Neuwerdung, Neugeburt, denn das Untertauchen bedeutet ein Auflösen der Formen, eine Reintegration im undifferenzierten Sein der Präexistenz; und das Auftauchen aus dem Wasser wiederholt den kosmogonischen Akt der Formwerdung. Berührung mit dem Wasser ist immer auch Regeneration; einerseits weil der Auflösung eine ‚Neugeburt‘ folgt, andererseits weil das Untertauchen fruchtbar macht und die Lebens- und Zeugungskraft steigert. Durch einen Initiationsritus macht das Wasser ‚neugeboren‘, durch ein magisches Ritual heilt es, und durch das Totenritual sichert es die Wiedergeburt post mortem. Es fasst alle Möglichkeiten in sich und wird ein Symbol des Lebens (‚lebendiges Wasser‘).“²⁷² Demzufolge bedeutet das Untertauchen auf keinen Fall endgültige Erlösung, sondern eine zeitweilige Reintegration ins Formlose, dem im Auftauchen eine neue Schöpfung, ein neues Leben oder ein neues Wesen folgt.

Die Bildsequenz von *The Messenger* beginnt und endet mit einer kleinen, abstrakten Form aus Licht, die vor dem Hintergrund einer tiefen, blauschwarzen Leere schimmert und wogt. Diese langsamen Formungs- und Auflösungs Vorgänge explizieren den Übergang zur Geburt bzw. zum Sterben. Viola beschreibt diesen Prozess als “the constant circulation of birth and death, and functioning like a great cycle of respiration in the space”²⁷³. Seine zyklische Weltanschauung basiert auf dem ganzheitlichen System (vgl. Kap.III.2.1.2), in dem die Menschen als Mikrokosmos in den Makrokosmos der Natur eingebettet sind:

²⁷¹ Wegen der Darstellung des nackten Körpers in *The Messenger* wurden damals Sichtschutzwände um das Bild aufgebaut, um den Vorwurf der ‚Obszönität‘ in der Kirche zu vermeiden. Für Viola war diese ‚Schutz-Idee‘ selbst die größte Obszönität. Vgl. Jasper 2004, S.183.

²⁷² Eliade 1986, S.221.

²⁷³ Viola, Werkbeschreibung *The Messenger*, in: Ross/Hyde/Sellars 1997, S.124.

„Schön daran ist, dass man den Zyklus erkennt. Wenn man das Leben im Zeitverlauf aus der Sicht des Einzelnen betrachtet, gelangt man zu dem traurigen Schluss, das Individuum verschwinde eines Tages. [...] Sobald man das Leben gesellschaftlich sowie in Bezug auf die konstanten Veränderungen in der Natur sieht, gelangt man zu einem Kreislauf und einem größeren Zusammenhang. Ohne unsere Kinder um uns herum, die mir quasi Leben zurückgaben, wäre ich, als meine Eltern starben, todtraurig gewesen. [...] Im Grunde wurde diese nicht mehr linear verlaufende Zeit sozusagen herausgenommen. Obgleich wir weder Rituale noch formale Systeme in unserer Kultur dafür haben, existieren diese Umstände dennoch in unserem Leben.“²⁷⁴

Der Glaube an den Kreislauf des Lebens ist für Viola die Voraussetzung der „spiritual liberation of the soul“, denn „if we do not believe in spiritual afterlife“, „we are doomed to be tormented in eternity by the hideous demons of the other side.“²⁷⁵ Eine Welt oder ein Weiterleben nach dem Tod ist für Leute, die einer wissenschaftlichen Denkweise verhaftet sind, kaum vorstellbar. Diese jenseitige Vorstellung betrachtete der Psychologe Carl Gustav Jung als „eine heilende Lebenstätigkeit“²⁷⁶, „es bedeutet für die meisten Menschen sehr viel anzunehmen, dass ihr Leben eine unbestimmte Kontinuität über die jetzige Existenz hinaus habe. Dann leben sie vernünftiger, es geht ihnen besser, und sie sind ruhiger.“²⁷⁷ Auch Viola bezieht den zyklischen Gedanken auf den psychischen Vorgang:

“Reflecting a time when the material elements of nature were effused with mind or spirit, this timeless world view is confined today to the vague subjective sensations, often described as emotional, of empathy and an awareness of a ‚larger-than-me‘ order, that often mark encounters with the remnant of the natural landscape. The evolution in cultural memory (history) of the assumed location of the artificial image describes a progressive emergence from within the heart and mind of the individual outwards to its current residence as a depiction of the external world.“²⁷⁸

Das materielle Element der Natur, das fließende Wasser, wird zur Metapher der fortwährenden Zeit, in der wir leben. Das ständige Ein- und Auftauchen eines Menschen im Wasser versinnbildlicht andauernde Übergänge, die sich sowohl auf Daseinszustände als auch auf psychische Prozesse beziehen.

Obwohl Violas Werke in deutlichen religiösen Konnotationen stehen, konzipiert der Künstler sie jedoch als überkonfessionell und verweist damit auf eine enge Beziehung zwischen Menschen und der Natur:

„[...] we shouldn’t really worship the person – like Christ, for example – but we should really take his message in our hearts, you know? And so the ultimate connection is between ourselves and the universe and nature, you know? That’s really the real connection.“²⁷⁹

²⁷⁴ Viola, in: Viola/Jocks 1999, S.166-167.

²⁷⁵ Viola, *Vegetable Memory 1978-80*, in: Viola 1995, S.87. Über die Werkanalyse von *Vegetable Memory* vgl. Kap.III.2.2.4.

²⁷⁶ Jung 1995, S.303.

²⁷⁷ Jung 1995, S.304.

²⁷⁸ Viola, *Video Black – The Mortality of the Image* (1990). In: Viola 1995, S.197-209, S.198.

²⁷⁹ Viola, in: Kacunko 2004, S.932, Anm.254.

In *The Messenger* kommt der Bote aus dem Wasser hervor und tritt ins Dasein ein. Mit seinem ersten Atemzug entfaltet sich seine neue Geburt. Kurz nach dem ersten Atemzug nähert sich bereits der letzte. Er versinkt wieder im Wasser und kehrt zu seinem Ursprung zurück. Bei dem Untertauchen befreit er sich von seinem vorherigen Zusammenhang und verwandelt sich in das flüssige Urelement. Damit kehrt er in sein ursprüngliches Sein zurück, das in dem gesamten Kosmos erhalten ist. Genau wie das Taufwasser ist das flüssige Element in *The Messenger* zugleich das lebensspendende und todbringende Wasser, aus dem der Mensch entspringt, in dem er sich auflöst und durch das er wiedergeboren wird. In dieser Installation gilt das Wasser nicht nur als Stoff endgültiger Auflösung eines Wesens, sondern auch als Keim neuer Existenz. Und der Akt des Luftholens wird zum Symbol des Neubeginns. Bei den wiederholten Vorgängen des Auf- und Eintauchens befindet sich der Bote in ständiger Transformation zwischen Gestalt und Gestaltlosigkeit, zwischen Diesseits und Jenseits. Er ist ein Bote des Todes und des Lebens zugleich. Die Botschaft, die der Künstler uns verkünden möchte, ist vielleicht die unausweichliche Sterblichkeit und die Unendlichkeit des Kreislaufs des menschlichen Daseins, oder „perhaps the creature is itself the message“²⁸⁰

In *The Messenger* ist eine künstlerische Wandlung zu spüren, die diese Installation von den oben genannten Werken dieses Kapitels unterscheidet: Eine menschliche Gestalt wird nicht lediglich unter Wasser gezeigt – so in *The Passing* (vgl. Kap.III.4.1), *Nantes Triptych* (vgl. Kap.III.4.2), *The Arc of Ascent* (vgl. Kap.III.4.3) und *Stations* (vgl. Kap.III.4.4)-, sondern taucht auch aus dem Wasser auf und schwebt wie ein Blatt auf der Wasseroberfläche. Obwohl die aufsteigende Bewegung eines Körpers sich in den früheren Arbeiten findet, wird sie immer unter Wasser und niemals über Wasser inszeniert. Es sei daran erinnert, dass die Szene des Auftauchens in Violas Kunst zuerst im Videoband *The reflecting Pool* (vgl. Kap.III.2.2) vorkommt, in dem ein nackter Mann wie ein wiedergeborenes Wesen aus dem Teich hervorkommt. In *The Messenger* greift Viola das Motiv des Auftauchens wieder auf, das in den folgenden Jahren eine bedeutende Rolle in seiner Kunst spielt.

²⁸⁰ Morgan 1996, S.10.

III.4.6 *Five Angels for the Millennium* (2001)

III.4.6.1 Werkbeschreibung

Five Angels for the Millennium ist im Jahre 2001 entstanden und gilt als Werk, das Viola dem Anbruch des 21. Jahrhunderts widmet. Die Installation besteht aus fünf großen Projektionen von 2,4 x 3,2m., die direkt auf die Wände eines dunklen Raums geworfen werden. Die fünf farbigen Videosequenzen *Departing Angel*, *Birth Angel*, *Fire Angel*, *Ascending Angel* und *Creation Angel* zeigen unterschiedliche Wasserlandschaften, in die ein ‚Engel‘ nach dem anderen mit lauten Geräuschen einbricht.

Departing Angel: Die Welt unter Wasser nimmt über zwei Drittel des Bildes ein. Die Sonne scheint durch die Wasseroberfläche hindurch und erhellt den Unterwasserraum, in dem eine friedliche, idyllische Atmosphäre herrscht. Gedämpfte Wasserklänge sind zu hören. Nach ca. 2 Minuten erscheint ein bekleideter Mann, ein ‚Engel‘, der sich ganz frei, schwerelos unter Wasser treiben lässt. Seine breite, transparente, weiße Bekleidung flattert in der lichtblauen Flüssigkeit, in der die silberblauen Luftblasen sich ausbreiten. Nach einer Weile schwebt der Mann mit dem Kopf nach unten. Das sich immer unruhiger bewegende Wasser entwickelt sich dann zum Wasserstrudel. Von der spiralförmigen Wasserdrehung umgeben steigt der Mann kopfüber langsam empor (**Abb.III-16.1**). Dieser Aufstieg besteht in der Tat aus der Umkehr eines Sprunges ins Wasser, so dass das Eintauchen ins Wasser wie ein Auftauchen erscheint. Der Mann löst sich nach und nach im Sog auf und ist schließlich nicht mehr auffindbar. Nach dem völligen Verschwinden seines Körpers legt sich der Wirbel. Der Raum unter Wasser kommt wieder zur Ruhe.

Birth Angel: Die Sequenz beginnt mit einer friedlichen Landschaft unter Wasser, dessen leicht wogende Oberfläche aufgrund der Umkehrung des Bilds am unteren Rand zu sehen ist. Die Unterwasserzone, in mystisches, grünblaues Dämmerlicht getaucht, ähnelt dem nächtlichen Himmel. Ein nackter menschlicher Körper, dessen Kopf fast unsichtbar ist, schießt plötzlich von unten ins Wasser und entfernt sich rasch aus dem oberen Bildrand (**Abb.III-16.2**). Mit der gewaltigen ‚Geburt des Engels‘ ist gleichzeitig ein explodierendes Getöse zu hören. Die hellen Luftblasen, die durch das heftige Eintauchen hervorgebracht werden, legen sich mit geringerer Geschwindigkeit. Allmählich kehrt das Bild zu seinem ursprünglichen Zustand zurück.

Fire Angel: Die Projektion zeigt zunächst eine große Wasserfläche in feierlichem roten Glanz, die nach ca. drei bis vier Minuten anfängt, zu wallen und zu wirbeln. Eine unbekleidete männliche Gestalt durchstößt unerwartet in aufrechter Haltung die Wasserschwelle (**Abb.III-16.3**) und wird bald wieder unsichtbar. Das aufgewühlte Wasser beruhigt sich allmählich und wogt im rötlichen Sonnenschein.

Ascending Angel: Die Konstruktion des *Ascending Angels* ähnelt der des *Birth Angels*. Durch die Umkehr der Projektion erscheint der Wasserraum auf der oberen Leinwand und die Wasseroberfläche am unteren Bildrand. Ein Mann, der wie die Figur in *Departing Angel* weiß gekleidet ist, taucht von unten in den Bildraum ein. Während er mit dem Bauch voran ganz langsam in die Höhe schwebt, entstehen glänzende Luftblasen, die wie Sprühregen von seinem Körper niederfallen (**Abb.III-16.4**). Nachdem der Körper gänzlich aus dem oberen Bildrand verschwunden ist, schweben zahlreiche Wasserperlen mit silberblauem Schimmer durch die dunkle Welt, die wie ein Sternhimmel erscheint. Am Ende der Sequenz wird die Wasserlandschaft in ihren dämmerigen, stillen Urzustand zurückversetzt.

Creation Angel: Ganz anders als die oben beschriebenen Sequenzen wird das Wasser in dieser Projektion aus der Vogelperspektive betrachtet. Die Wasseroberfläche kräuselt sich im Wind und spiegelt das hellblaue Licht wider. Dabei ist das Zirpen von Grillen zu hören. Nach einer etwa dreiminütigen Ruhepause werden die Wellenbewegungen zunehmend wilder und ungestümer. Weiße Schaumblasen treiben ziellos auf dem gegeneinander prallenden Wasser. Inmitten der flüssigen Masse erscheint ein Sog nach unten, aus dem ein nackter, rottoniger Körper aufwärts springt (**Abb.III-16.5**) und mit ausgestreckten Armen ganz schnell aus dem Bild emporsteigt. Allmählich beruhigt sich das stürmische Wasser.

Die fünf Sequenzen werden in Zeitlupe dargestellt. Ihre ursprünglichen Ablaufzeiten von 35 bis 40 Sekunden verlängern sich jeweils um fünf bis neun Minuten, so dass die Bläschen, Partikel, Tropfen, das Stürzen, Strömen, Fallen, Sprühen, Spritzen, Kräuseln des Wassers in Grün, in Rot und verschiedenen Blautönen bis ins Detail betrachtet werden können. Jede Sequenz ist mit einer eigenen Tonspur unterlegt. Die Tonstärke nimmt beim Durchbruch des Engels durch die Wasserschwelle zu. Durch die zyklische Wiederholung der fünf Sequenzen, die verschiedene Ablaufzeiten haben, ergibt sich eine sich ständig verändernde Kombination der Bild- und Tonfolge. Das Rauschen und Durchbrechen des Wassers und das Zirpen der Grillen sind manchmal simultan, manchmal in unterschiedlicher Verbindung zu hören.

III.4.6.2 Wassergeräusche - Klang des Lebens

In *Five Angels for the Millennium* erscheinen die Engel, außer dem *Departing Angel*, immer plötzlich und kurzfristig. Meistens zeigen die Projektionen eine menschenleere, oder besser, engelleere Wasserlandschaft, die einer grenzenlosen „metaphysical landscape“²⁸¹ ähnlich ist. Ständig wird der Ausstellungsraum neben den nur kurz hörbaren schrillen Tönen der Grillen von gedämpften Wassergeräuschen durchdrungen. Dazu äußert sich Bill Viola:

„Sound has one foot in the invisible world and one foot in the visible, tangible world. [...] With *Five Angels*, most people hear the sound of the Angels before they actually see them. Sounds of the underwater space fill the room with a continuous drone, immersing the viewer in a sonic landscape, an eternal image without a story, without a beginning, without an end. The sound literally becomes the invisible presence in the room.“²⁸²

Der Wasserklang, der in Violas Kunst als Verbindung zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem (vgl. Kap.III.2.1.4) dient, ist „the frequency of existence“²⁸³, „die Frequenz der Existenz“, so der Klangforscher und –designer Rhys Davies. Die Anwendung der gedämpften Wassertöne geht auf eine unvergessliche Erfahrung Violas zurück: Im Alter von elf Jahren hörte er einmal ein Geräusch, das er auf das menschliche Dasein bezieht und als „undersound“ bezeichnet:

„[...] for the first time in my life I heard the ‚undersound‘ of the city – the accumulation of all the traffic and all the peoples movements – this low-level, deep rumbling sound. It was constant and continuous [...] This undersound exists at all times [...]“²⁸⁴

Das „undersound“, das damals von Violas Großvater fälschlicherweise für den Klang des Meeres gehalten wurde, ist der Hauch alles Lebendigen, der Odem des ganzen Kosmos. Bereits Mitte der 1950er Jahre hatte John Cage (1912-1992) mit seiner legendären Komposition *4'33''* seinem Publikum bewusst gemacht, dass es keine absolute Stille gibt und dass es in der Welt immer geräuschvoller zugeht.²⁸⁵ Dieser permanente Ton ist der Zusammenklang der Natur und alles Lebendigen, der für Viola als „sound of Being“²⁸⁶ in unserer Welt immer vorhanden ist. Viola hat diesen Lebensklang, der dem dumpfen Laut unter Wasser ähnelt, mehrmals als akustische Kulisse zu den Wasserbildern eingesetzt. Zu erwähnen sind außer *Five Angels for the Millennium* noch *Stations* (vgl. Kap.III.4.4) und *The Messenger* (vgl. Kap.III.4.5).

²⁸¹ Belting, in: Viola/Belting 2003, S.220.

²⁸² Viola, in: Viola/Belting 2003, S.220.

²⁸³ Davies 2004, S.159.

²⁸⁴ Viola, in: Viola/Hanhardt 2002, S.91.

²⁸⁵ John Cage erfuhr 1951 in einem schalldichten Labor-Raum der Harvard-Universität die Klänge seines Nervensystems und Blutkreislaufs. Durch diese Erfahrung akzeptierte Cage, dass die absolute Stille in unserer Lebenswelt nicht gab. Ein Jahr später kam es zur Uraufführung der legendären Komposition *4'33''*: Am 29. August 1952 in der Maverick Concert Hall in Woodstock begann der Interpret David Tudor die Vorführung durch das Zuklappen des Klavierdeckels und beendet sie mit dem Aufklappen desselben. Die Klaviertöne wurden nicht hervorgebracht. Aber es gab in dem Saal viele Geräusche, die das Publikum unabsichtlich durch seine Atmen und Bewegungen produzierte. „Stille lässt sich nicht herstellen.“ schrieb Cage in *Silent Environment*, in: Block 1980.

²⁸⁶ Viola, in: Viola/Hanhardt 2002, S.91.

III.4.6.3 Ein- und Auftauchen der Engelgestalten

Die bildlichen Materialien zu *Five Angels for the Millennium* stammen aus den Aufnahmen, die Viola 1999 in einem Schwimmbad in Long Beach in Kalifornien ursprünglich für *The World of Appearances* gedreht hat²⁸⁷. Durch Bearbeitung dieser Bilder zeigt Viola fünf unterschiedliche Wasserlandschaften, auf denen die Engelfiguren immer unverhofft in den Wasser-raum einbrechen bzw. aus ihm auftauchen. Mit der Umkehrung eines Sprungs ins Wasser, so in *Departing Angel* und *Creation Angel*, und mit verkehrten Projektionen der Unterwasserwelt, so in *Birth Angel* und *Ascending Angel*, verwandelt Viola das Fallen ins Fliegen, das Absteigen ins Aufsteigen. Vor allem in *Birth Angel* und *Ascending Angel* erscheint das Eintauchen ins dunkle Wasser wie das Auftauchen ins nächtliche Firmament. Mit dem scheinbaren Aufstieg der Körper, der eigentlich das Versinken ins Wasser ist, spricht Viola von einer „visionary experience“²⁸⁸.

In ihrer fünften Projektion *Creation Angel* zeigt die Installation *Five Angels for the Millennium* ein vollständiges Auftauchen eines Engels, d.h. der Körper schwimmt nicht auf dem Wasser der Wasseroberfläche, so wie der in *The Messenger* (vgl. Kap.III.4.5), sondern taucht gänzlich aus dem Wasser auf. In *Five Angels for the Millennium* ist der *Creation Angel* die einzige Projektion, in der das Wasser aus der Vogelperspektive betrachtet wird, während die anderen vier Sequenzen aus dem Blickwinkel unter Wasser dargestellt sind. Dazu sagt der Künstler:

„*Five Angels for the Millennium* concerns what you can't see, the things that are not on the surface.“²⁸⁹

Die unermessbare Unterwasserwelt, die für Menschen für gewöhnlich unsichtbar bleibt, gleicht der geheimnisvollen Tiefe der Seele (vgl. Kap.I.2.4). Mit der Darstellung der verborgenen Unterwasserwelt zielt Viola auf eine nach innen gerichtete ästhetische Erfahrung, ein „deep seeing“²⁹⁰. Das „deep seeing“ ist mit dem geistigen Vorgang der Betrachter verbunden und verweist auf einen tiefen Einblick in den versteckten Bereich unter der Schwelle des Bewusstseins, also ins Unsichtbare:

„The invisible is always so much more present than the visible. There is a fundamental direction in life which moves from the conscious to the unconscious. [...] it is the destina-

²⁸⁷ Viola, in: Viola/Belting 2003, S.218.

²⁸⁸ Viola, in: Viola/Belting 2003, S.217.

²⁸⁹ Viola, in: Viola/Belting 2003, S.216.

²⁹⁰ Viola, in: Viola/Belting 2003, S.217. Erinnerung sei, dass Viola Kamera als innere Auge, also als Artikulationsinstrument des Geistigen. Dazu vgl. diese Arbeit Kap.III.2.1.5.

tion of all the work, whether in practice or in appreciation, to reach the unconscious, the deepest submerged layers of the self.”²⁹¹

In seiner Engelwelt will Viola den Zuschauer nicht nur mit den hochentwickelten technischen Bildern verzaubern, sondern ihm auch einen „Erfahrungsraum“²⁹² verschaffen, in dem ein seelischer Vorgang durch sinnliche Wahrnehmungen hervorgerufen werden soll. „Ein metaphorischer Wegweiser in diese ‚andere‘ Welt sind Violas ‚Engel‘“²⁹³ so schreibt Friedhelm Mennekes, der Pfarrer und Begründer der Kunst-Station Sankt Peter Köln: „Violas Interesse gilt dem künstlerischen Bedürfnis solche Bilder zu machen, die der Visualisierung von psychischen Prozessen dienen. Er dringt über die Suggestion von den äußeren Räumen in die inneren vor und von dort aus zum Zentrum, dem ‚Inneren Raum‘. Hier eröffnet Bill Viola dem Menschen, der sich diesem Werk aussetzt, die Möglichkeit zum Verweilen. Von hier aus kann er die Grenzen zwischen Körper und Umwelt, zwischen Mikro- und Makrokosmos niederlegen und in die Erfahrung eines kosmischen Raumes ‚aufbrechen‘. Es ist der Ort, der ihm ‚schöpferische‘ Visionen vermittelt, ihn zu sich selbst ‚aufsteigen‘ lässt, um wie befreit und ‚neu geboren‘ zu werden. Das Erfassen eines solchen Raumes geschieht instinktiv. Es wird von einer körperlichen Erfahrung ausgelöst.“²⁹⁴

In *Five Angels for the Millennium* lenken die Engel durch ihr Ein- bzw. Auftauchen unsere Aufmerksamkeit auf die Wasserlandschaften und führen uns in die Welt unter Wasser, die einen seelischen Raum versinnbildlicht. Das Wort ‚Engel‘ stammt aus dem griechischen *aggelos* und bedeutet der Bote, auf Englisch ‚messenger‘, den Viola direkt als Titel der Installation *The Messenger* (vgl. Kap.III.4.5) verwendet hat. Wie schon sein Name sagt, gilt der Engel in den monotheistischen Religionen wie Judentum, Christentum und Islam als Mittler zwischen Himmel und Erde, als Bote Gottes an die Irdischen. Außerdem ist der Engel der Schutzgeist der Menschen, der das *alter ego* der Menschen, ihre andere Hälfte verkörpert.²⁹⁵ Die Seelenvorstellung des Engels kommt in der Religion des alten Irans vor. Der Schutzengel, der *Fra-vashis*, weist nicht nur auf die göttliche Erleuchtung und auf Ahnengeister, sondern auch auf die externalisierte Seelenkraft des frommen Menschen hin. Nach der Archetypenlehre Carl Gustav Jungs haben religiöse Erlebnisse immer auch eine psychische Komponente. Das Gottesbild oder äquivalente Bilder können „eine Spiegelung des Selbst erklären, oder umgekehrt, das Selbst als imago Dei in homine“²⁹⁶: „Das Gottesbild koinzidiert, genau gesprochen, nicht

²⁹¹ Viola, in: Viola/Neumaier/Pühringer 1994, S.144.

²⁹² Paflik-Huber 1996, S.25.

²⁹³ Mennekes 2003, S.50.

²⁹⁴ Mennekes 2003, S.49.

²⁹⁵ Steffen 1997, S.105.

²⁹⁶ Jung 1971a, S.207.

mit dem Unbewussten schlechthin, sondern mit einem besonderen Inhalt desselben, nämlich mit dem Archetypus des Selbst. Dieser ist es, von dem wir empirisch das Gottesbild nicht mehr zu trennen vermögen.²⁹⁷ Die Engelbotschaften deuten auf die Botschaften aus dem Jenseitigen des Bewusstseins sowie des persönlichen und des kollektiven Unterbewussten hin.²⁹⁸ „Jeder Engel ist schrecklich“, schrieb der Dichter Rainer Maria Rilke, einer der spirituellen Anreger Violas, in seinem Gedicht *Duineser Elegien* und setzte den Engel mit einem Seelenraum gleich, der als „schrecklich“ bezeichnet wurde: „Jeder Engel ist schrecklich. Und dennoch, weh mir,/ ansing ich euch, fast tödliche Vögel der Seele, wissend um euch [...]“²⁹⁹ Für Rilke versinnbildlicht der Engel, der als Symbol der nach außen getretenen Seelenmacht gilt, eine Gestalt, die Raum und Zeit transzendiert und in einer einheitlichen Welt ohne Gegensätze von Leben und Tod zu Hause ist.³⁰⁰

Auch Viola betrachtet die Engel in *Five Angels for the Millennium* als eine nach außen getretene Form der Seele und setzt sie zum psychischen Vorgang und menschlichen Dasein in Beziehung. Mit der Kombination der beiden Sinnbilder der menschlichen Seelenkraft, also der Unterwasserwelten und der Engelgestalten, bemüht sich der Künstler um „the invisible world of inner images“³⁰¹. Die Engelfiguren dienen ihm als Gestalten der Transformation und als Boten zwischen zwei Welten, deren Barriere die Wasseroberfläche ist:

„[...] the human figure enters into the depths of a mysterious underwater world, a luminous void of unknown dimensions where the laws of physics seem suspended and the borders between the infinite cosmos and the finite human body merge. Shining bubbles float like stars in the night sky as the human form traverses the gap between heaven and earth, suspended between light and darkness, time and eternity, life and death.“³⁰²

Die mysteriöse, leere Landschaft unter Wasser erweist sich als die unbekannte Dimension physikalischer konkreter Wirklichkeit einerseits und metaphysischer spiritueller Welt andererseits. Zugleich deutet die unermessliche Tiefe des Wassers auf den unsichtbaren Bereich, also das Innere und das Unterbewusstsein. Das Ein- und Auftauchen der Engelgestalten versinnbildlicht gleichzeitig die Verbindung und den Durchbruch durch die Grenze zwischen zwei Welten von Innen und Außen, Sichtbarem und Unsichtbarem, Diesseits und Jenseits. Die Bewegungen der Engel durch die Wasseroberfläche können daher als physische und psychische Übergänge von einem Zustand in einen anderen begriffen werden.³⁰³ Sie symbolisieren so-

²⁹⁷ Jung 1971b, S.503.

²⁹⁸ Steffen 1997, S.108.

²⁹⁹ Rilke, Abschnitt aus *Duineser Elegien*, in: Rilke 1987, Bd.1, S.689. Marie-Jo Lafontaine hat den Satz *Jeder Engel ist schrecklich* als Titel ihrer Installation entnommen, wo das Feuer das Hauptthema ist.

³⁰⁰ Vgl. Dettmering 1969; Wegener-Stratmann 2002, S.180ff.

³⁰¹ Viola, in: Viola/Belting 2003, S.218.

³⁰² Viola, Werkbeschreibung *Five Angels for the Millennium*, in: Schmitz/Volz 2003, S.54.

³⁰³ Høgsberg 2005a, S.58.

wohl den Wandel existenzieller Zustände, als auch die Veränderung seelischer Verfassungen. Viola setzt das Wasser mit der menschlichen Seele und dem Kreislauf des Lebens gleich. Eindrucksvoll stellt Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) diese Metaphorik in seinem *Gesang der Geister über den Wassern* (1797) dar: „Des Menschen Seele/ Gleicht dem Wasser:/ Vom Himmel kommt es,/ Zum Himmel steigt es, und wieder nieder/ Zur Erde muß es,/ Ewig wechselnd.“³⁰⁴

Wie *Stations* besteht *Five Angels for the Millennium* aus fünf Teilen. Die Verbindung mit der zyklischen Zahl Fünf (vgl. Kap.III.4.4.2) kann hier als eine Anspielung auf die zyklische Lebensvorstellung verstanden werden. Auch die Titelfolge der Projektionen und ihre ständig wiederholten Abläufe beschreiben einen kreisenden Prozess von Entstehen, Vergehen und Wiedergeburt. Diese Weltanschauung konzipiert Viola später wieder in einer anderen fünfteiligen Installation *Going forth by Day*.

III.4.7 *Going forth by Day* (2002)

III.4.7.1 Werkbeschreibung

Going forth by Day ist im Auftrag des Deutschen Guggenheim Museums Berlin entstanden und wurde 2002 dort ausgestellt. Diese Installation enthält fünf Projektionen, die jeweils einen eigenen Titel tragen: *Fire-Birth*, *The Path*, *The Deluge*, *The Voyage* und *First Light*. Sie werden unmittelbar auf die vier Wände eines dunklen großen Raumes geworfen. Die Raumverteilung der fünf Sequenzen besteht aus der Gegenüberstellung der ersten Projektion *Fire-Birth* und der dritten *The Deluge* auf den beiden schmaleren Wänden. Auf der rechten Seite von *Fire-Birth* dominiert die zweite Projektion *The Path* mit ihrem übermäßigen langen Format die ganze Wand.³⁰⁵ Gegenüber von *The Path* sind die vierte Projektion *The Voyage* und die fünfte *First Light* jeweils auf der linken und rechten Fläche einer Wand zu sehen.

Fire-Birth: Die erste Projektion zeigt eine düstere Unterwasserwelt, in der feuerfarbiges Licht dunkelblaue Wasser durchflutet und dadurch rötliche unbeständige Formen hervorruft. Durch die in ständigem Fluss befindliche orangerote Flüssigkeit treibt eine verschleierte menschliche Gestalt, die immer nur mit einem einzelnen Körperteil, einer Hand (**Abb.III-17.1**) oder einem Fuß, zu sehen ist. Durch ihre Bewegungen entstehen zahlreiche Luftblasen und gluckernde,

³⁰⁴ Goethe, Abschnitt aus *Gesang der Geister über den Wassern*, in: Goethe 1902, Bd.1, S.257f.

³⁰⁵ Das extreme lange Bild (228,6x1097,2cm) von *The Path* besteht in der Tat aus drei Projektionen, die als eine Einheit nahtlos zusammen dargestellt werden.

dumpfe Geräusche. Diese Projektion wird direkt auf die Eintrittswand des Ausstellungsraumes geworfen, so dass das Bild in der Mitte des unteren Randes von der Eingangstür durchbrochen wird. Wenn der Besucher den Raum betritt, erscheint er für kurze Zeit als Teil der Darstellung. Er durchquert die Tür, als ob er aus dem Zusammenspiel von Wasser und Feuer hervorkäme.

The Path: In *The Path* ist das Panorama einer Waldlandschaft an einem sonnigen Sommermorgen zu sehen. Zwischen den von der Sonne durchschienenen hohen Bäumen erscheinen Menschen verschiedenen Alters, Geschlechts und verschiedener Rassen: Junge und Alte, Frauen und Männer sowie Schwangere bewegen sich neben- und nacheinander entlang dem gleichen Pfad, der den Vordergrund der Waldlandschaft horizontal durchzieht (**Abb.III-17.2**). Jede Person ist in sich versunken und schweigt. Im ganzen Verlauf sind fast ausschließlich Fußschritte mit gelegentlichen Hustengeräuschen zu hören. Die meisten Waldwanderer tragen verschiedene Dinge, wie z.B. Mappen, Blumen, Bücher, Einkaufstaschen etc., mit sich herum. Sie treten geräuschlos von der linken Seite des Bildes auf, marschieren in unterschiedlicher Geschwindigkeit durch den Wald und verschwinden letztendlich am rechten Bildrand, als ob sie in einen unsichtbaren Raum gingen. Ihr Lauf scheint ohne Anfang und ohne Ende zu sein.

The Deluge: Neben der Naturlandschaft von *The Path* zeigt die dritte Projektion *The Deluge* die neoklassizistische Fassade eines zweistöckigen weißen Steingebäudes im hellen Sonnenlicht. Im Hauseingang mit der Hausnummer 529 ist ein roter Teppich zu sehen, der in das zweite Geschoss führt. Einige Männer tragen Möbel aus dem Gebäude und bereiten sich auf einen Umzug vor. Passanten, die am Haus vorbeigehen, reden miteinander. Dabei sind die lauten Geräusche des Verkehrs, vor allem eines Krankenwagens, hörbar. Nach einer Weile wird die Szene des alltäglichen Lebens unterbrochen: Erschreckte Menschen rennen mit ihrem Besitz auf die Straße. Die in Angst versetzten Bewohner strömen übereinander durch die Treppe aus dem Gebäude heraus. Ihre Schreien hallen in der Luft. Plötzlich brechen Wasserströme mit voller Gewalt durch die Öffnungen des Gebäudes und reißen Menschen und Gegenstände aus dem Haus mit. Die tosende Wasserflut beherrscht nicht nur mit ihrer imposanten weißen Kaskade das Bild (**Abb.III-17.3**), sondern auch mit ihren donnerartigen Geräuschen im Ausstellungsraum. Während die Sintflut allmählich verebbt, verwandelt sich das laute Wasserrauschen in den Klang eines Regengusses. Schließlich ist das Wasser spurlos verschwunden. Es wird ruhig. Die Sequenz endet mit dem Anblick des gereinigten weißen Gebäudes an der menschenleeren Straße.

The Voyage: Im linken Vordergrund von *The Voyage* steht ein kleines Haus auf einem steinigen Hügel über einem See, der sich bis zum Horizont in den Hintergrund ausdehnt und von grünen Bergen umgeben ist. Sein leicht gewellter Wasserspiegel schimmert. Am Strand, der sich unten am Fuß des Hügels im rechten Vordergrund befindet, sitzt eine weißhaarige alte Frau wartend auf einem Hocker. Die zahlreiche Möbel neben ihr werden von einigen Männern auf ein Boot gebracht.³⁰⁶ Das Haus ist wie eine Bühne konstruiert und besteht statt aus vier lediglich aus drei Wänden. Es fehlt die Vorderseite. Durch die Öffnung kann man direkt das Geschehen im Innenraum beobachten: Ein alter Mann liegt leblos im Bett und wird umsorgt von einem jungen Mann und einer jungen Frau, Sohn und Schwiegertochter des alten Mannes.³⁰⁷ Außen an der Tür sitzt ein Mann, mit weißem Hemd und weißer Hose bekleidet, im Schneidersitz. Nachdem das junge Paar das Haus verlassen hat, schließt der Türwächter das Haus zu und verschwindet aus dem Bild (**Abb.III-17.4**). Bald darauf erscheint der alte Mann frei von Krankheit am Ufer und begrüßt die alte Frau fröhlich. Während dies geschieht, ist im Bett des dunklen Hauses immer noch der bewegungslose Körper des alten Mannes zu sehen. Der Motor des Bootes brummt. Das ältere Paar geht an Bord des mit den Möbeln beladenen Bootes, das dann langsam in die Richtung des anderen Ufers fährt. Das junge Paar kommt wieder zurück und klopft erschüttert an die abgeschlossene Tür. Niemand antwortet. Schweigend geht es schließlich fort.

First Light: Auf der rechten Seite der *The Voyage* befindet sich die fünfte und letzte Projektion *First Light*. Im Vordergrund einer Wüstenlandschaft, die von einem Wasserstrom heimgesucht wurde, zieht sich horizontal ein Wasserstreifen. Seine Oberfläche spiegelt das Geschehen am Strand wider: Drei erschöpfte Rettungsarbeiter, die in der Nacht nach Opfern der Sturzflut suchen, packen in der Morgendämmerung langsam ihre Ausrüstungen zusammen. Neben ihnen, auf der linken Seite des Strandes, steht nachdenklich eine alte Frau. Sie blickt in die Ferne, wo die überschwemmten Häuser ihrer Familie und Freunde stehen. Hinter den vier Personen liegen einige Steinblöcke, die die Menschen vom dunklen Hintergrund trennen. Dort ist ein Krankenwagen sichtbar.

Die vier Personen liegen am Ufer und versinken allmählich in Schlaf. Nach einer Weile beginnt die stille Wasserfläche zu schäumen. Ein junger Mann, der Sohn der am Teich warten-

³⁰⁶ Diese Projektion besteht aus der Zusammensetzung mehrerer Ebenen, die aus verschiedenen Perspektiven aufgenommen sind. „I’m excited about this piece because I was able to take two completely different camera angles and focal lengths and put them in the same frame and have them coexist harmoniously. The house was shot on stage with a telephoto lens from far away, while the lake was shot with a wide-angle lens from a high platform looking down.“ Viola, in: Wolff 2002a.

³⁰⁷ Viola, Werkbeschreibung *The Voyage*, in: Perov 2002, S.49.

den alten Frau,³⁰⁸ mit weißem Kleid versehen, taucht aus dem Wasser auf (**Abb.III-17.5**). Die Arme leicht seitlich ausgebreitet, schwebt er langsam aber stetig nach oben in den Himmel. Transparente Tropfen fallen von seinem nassen Gewand herunter. In dem Moment, in dem er aus dem Bild herausfliegt, fängt es an zu regnen. Der Regen weckt die Schlafenden auf. Im sanften Licht des Sonnenaufgangs verlassen sie den Ort des Geschehens, wo der heftige Regenguss nachlässt. Der Sonnenschein dringt in die Öde ein.

Die fünf Projektionen, die eine jeweils ca. 35minütige Spielzeit haben, laufen synchron und kontinuierlich ab.

III.4.7.2 Wasser als Metapher eines räumlichen und zeitlichen Zyklus

In der Vorbereitung für *Going forth by Day* besuchte Viola zahlreiche Werke der italienischen Renaissancemeister in der Toskana und war von den Freskenbildern tief beeindruckt. Das Fresko ist eine Technik der Wandmalerei, die direkt auf frischem, noch feuchtem Kalkputz aufgebracht wird. Ihre Beständigkeit beruht auf Farbstoffen, die keine chemische Reaktion mit der Kalkunterlage mehr eingehen. Die Freskomalerei, eine der bedeutendsten Leistungen der italienischen Kunst seit dem 14. Jahrhundert, wird auf den Wänden zahlreicher Kirchen und Festräume vielfach in zyklischer Ordnung und mit architekturbezogenem Charakter und narrativer Struktur ausgeführt.³⁰⁹ Aufgrund dieser Eigenschaften, nämlich der Darstellung des zeitlichen Verlaufs in den narrativen Sequenzen und dem Einbeziehen der zweidimensionalen Bilder in den drei-dimensionalen Raum, bezeichnet Viola die Freskozyklen als „the first movies“ und „the most outstanding examples of installation art in history“³¹⁰.

Für die Struktur von *Going forth by Day* greift Viola auf den Freskozyklus zurück. Dieser hat für ihn eine ähnliche Funktion wie Fernsehbilder:

“[...] in function, classic Renaissance art was a lot more like contemporary television than contemporary painting, with many of the images designed to communicate well-known stories directly to the illiterate masses in highly visible public spaces.”³¹¹

Als Inspirationsquelle von *Going forth by Day* erwähnt Viola Luca Signorellis (1441-1523) Freskozyklus *Die Verdammten des Jüngsten Gerichts* (1499-1504) im Dom von Orvieto, dessen Darstellungen des wütenden Wasserstroms, der in Panik fliehenden Menschenmassen und

³⁰⁸ Viola, Werkbeschreibung *First Light*, in: Perov 2002, S.59.

³⁰⁹ Über die Freskenmalerei vgl. Zürcher 1944; Meiss 1971; Danilova 1983.

³¹⁰ Viola, *Knowledge*, in: Perov 2002, S.123.

³¹¹ Viola, in: Viola/Zutter 1992, S.100.

des Fegefeuers als inhaltliche Anregung gelten.³¹² Wie die Freskogemälde, die unmittelbar auf die Wände gemalt werden, projiziert Viola, wie auch in *Five Angels for the Millennium* (vgl. Kap.III.4.6), die Bilder direkt auf die Wandflächen, so dass die Besucher die Sequenzen aus geringer Entfernung betrachten können.³¹³ Jede der fünf Projektionen bildet einen Teil des gesamten narrativen Zyklus und hat einen gemeinsamen räumlichen Kontext: Während Wasser (*The Deluge*) und Feuer (*Fire-Birth*) sich gegenüber stehen, wird der Lauf des Lebens (*The Path*) dem Tod und der Wiedergeburt (*The Voyage, First Light*) gegenüber gestellt. In diesen fünf Projektionen behandelt Viola nicht einen linearen Zeitlauf, sondern einen zyklischen Prozess mit „themes of human existence: individuality, society, death, rebirth“³¹⁴, in dem das Wasser eine wichtige Rolle spielt. Wie Wasser mit diesen Momenten zusammenhängt, ist Gegenstand der folgenden Analyse.

Der Titel *Going forth by Day* stammt aus der englischen Übersetzung des ägyptischen Totenbuchs *The Book of going forth by Day*³¹⁵, das sich auf den Totenkult und die mit ihm verbundenen Vorstellungen des Jenseits bezieht. Für die alten Ägypter bedeutet der Tod nicht ein Ende, sondern einen Beginn, „einen Aspekt der Transformation des Bewusstseins – jenes Unbekannten und Unsichtbaren in uns – in einen vollkommeneren Zustand [...], den jeder Mensch im Augenblick seiner Neugeburt im Grabe erleben werde.“³¹⁶ Nach dem ägyptischen Schöpfungsmythos (vgl. Kap.I.2.1), den Viola in einem Gespräch erwähnt,³¹⁷ versinkt der zum Greis gewordene Sonnengott *Rê* am Abend ins Urwasser *Nun* und verjüngt sich dort in der Nacht, um am Morgen wieder als Neugeborener den neuen Tageslauf anzufangen. *Rê* steigt morgens aus dem Wasser auf, fährt in der Tagesbarke über den Himmel und geht abends in der Abendbarke wieder ins Wasser unter. Aus diesem zyklischen Ablauf entsteht die Weltordnung. Die Toten sind an diesen kosmischen Rhythmen beteiligt, denn alles Leben nach dem Tod musste zu der Quelle des Lichts, zu der aus dem Sonnenlicht entstandenen Urflüssigkeit zurückkehren. Die Toten reisen in der Unterwasserwelt von Westen nach Osten und versuchen Wiedergeboren zu werden. Diese Erzählung erinnert an die Inszenierung der ersten Projektion

³¹² Viola, *Knowledgments*, in: Perov 2002, S.123. Über Luca Signorellis Freskozyklus vgl. Laurence B. Kanter. *The Complete Paintings Luca Signorelli*. London 2001.

³¹³ Wegen des großen Formats der Projektionen und deren unmittelbare Nähe zum Betrachter verzichtet Viola in *Going forth by Day* auf die Videotechnik mit normalem Auflösungsvermögen, sondern verwendet die Videotechnik der digitalen High-Definition, die klare und präzise Darstellungen jedes Details ermöglicht. Vgl. Wolff 2002b.

³¹⁴ Viola, Werkbeschreibung *Going forth by Day*, in: Perov 2002, S.15.

³¹⁵ Vgl. Rossiter 1979; Erman 1934; Champdor 1977.

³¹⁶ Champdor 1977, S.45.

³¹⁷ Viola, in: Viola/Hanhardt 2002, S.87f.

Fire-Birth, in der die menschliche Gestalt im Wasser, das von rötlichgelben Lichtstrahlen durchdrungen wird, treibt. Dazu bemerkt Viola:

„The body swims in the fluid of an unconscious state between death and rebirth. [...] It seeks the material form and substance necessary for it's rebirth.“³¹⁸

Die Welt unter Wasser ist eine Zone zwischen Tod und Wiedergeburt, ein Jenseits:

„I want to create a space, an absolutely real, objective representation of the place where death is – or more, to make a work not about death but the place beyond death.“³¹⁹

Nach der ägyptischen Überlieferung fahren die Toten in der Barke des Sonnengottes *Rê* mit, um durch die Führung des Totengottes *Osiris*, der zugleich der Herr der Wiedergeburt und der Ewigkeit ist, zu einem neuen Leben zu gelangen. Das Bild des aufsteigenden und versinkenden Sonnengottes wird mit dem Prozess menschlicher Entwicklung und Vollendung gleichgesetzt. Wie die Sonne sich im Kreislauf von Auf- und Untergehen bewegt, so befindet sich die menschliche Existenz im zyklischen Prozess von Leben und Tod. Das Wasser versinnbildlicht in der ägyptischen Überlieferung, wie auch in Violas *Fire-Birth*, nicht nur das Bild eines Anfangs und einer Endzeit, sondern auch das eines Zyklus.

Die zeit-räumliche Erneuerung durch Wasser ist auch das Thema der dritten Sequenz *The Deluge*. Die Darstellung der Sintflut Violas beeindruckt die Zuschauer durch ihre Lebendigkeit und Schönheit. In Begleitung der tosenden Geräusche bricht der Wasserstrom wie zwei silberweiße Wasserfälle aus den Fenstern eines weißen Hauses heraus. Das alltägliche Leben der Menschen wird plötzlich durch die Wassergewalt unterbrochen und vernichtet. Nach der biblischen Überlieferung bringt die Sintflut nicht nur Zerstörung, sondern auch einen Neuanfang. Gereinigt werden die Menschen durch die Arche Noahs zu einem neuen Leben geführt. Mircea Eliade hielt die Sintflut für ein „kosmisches Phänomen“³²⁰, das auf menschlicher Ebene der Taufe entspricht: „[...] im Wasser löst sich alles auf, jede ‚Form‘ wird desintegriert; jede ‚Geschichte‘ aufgehoben; nichts, was vor dem Eintauchen existierte, besteht nachher: keine Kontur, kein ‚Zeichen‘, kein ‚Vorkommnis‘. Das Eintauchen kommt auf der menschlichen Ebene dem Tode gleich, auf der kosmischen Ebene der Katastrophe (Sintflut), die von Zeit zu Zeit die Welt im Urozean auflöst. Das die ‚Formen‘ und die ‚Geschichte‘ aufhebende Wasser hat die Kraft zu reinigen, neu zu schaffen und wiederzubegeben, denn der, welcher in ihm untertaucht, ‚stirbt‘, und wenn er aus ihm entsteigt, ist er gleich einem Kinde ohne Sünden und ohne ‚Geschichte‘, das eine neue Offenbarung empfangen kann und ein neues ‚eige-

³¹⁸ Viola, Werkbeschreibung *Fire-Birth* von *Going forth by Day*, in: Perov 2002, S.15.

³¹⁹ Viola, Vorläufige Studien und Notizen aus dem 13.Jan.1999, in Perov 2002, S.2.

³²⁰ Eliade 1986, S.247.

nes' Leben beginnt.³²¹ Die Sintflut verweist auf die Vorstellung der periodisch-zyklischen Auflösung und Erneuerung der menschlichen Geschichte und Existenz durch das Wasser. Sowohl in dem Sintflutmythos als auch in dem Taufritual hat das flüssige Urelement eine ähnliche Funktion: es löst auf, reinigt und regeneriert. Die Auflösung ist Voraussetzung für eine Erneuerung. Die Existenz besteht aus fließenden Übergängen von einem Zustand in einen anderen.

Das zyklische Denken von Leben, Tod und Wiedergeburt, das durch Wasser zum Ausdruck gebracht wird, entwickelt sich weiter in der vierten Projektion *The Voyage*, die in den vorläufigen Studien Violas den Titel *The Crossing*³²² trägt. In *The Voyage*, die Viola seinem gestorbenen Vater widmet,³²³ ist der Glaube an die Existenz des Jenseits sehr deutlich erkennbar: Die Seele des alten Mannes entfernt sich nach dem physischen Tod aus dem Körper und erscheint wieder am Ufer, wo seine vor ihm gestorbene Frau auf ihn wartet.³²⁴ Das alte Paar kann als Verkörperung der gestorbenen Eltern des Künstlers betrachtet werden. Sie steigen ins Boot, das sich, im Kontext des ägyptischen Totenbuchs, als Barke des Sonnengottes deuten lässt, um ihrer Wiedergeburt entgegen zu streben.

In der fünften Projektion *First Light* zeigt Viola die Szene des Auftauchens vor dem Hintergrund der von der Sintflut heimgesuchten Wüste, die für Viola als „Eingang der Unterwelt“ gilt³²⁵: Ein junger Mann erhebt sich aus dem Wasser und schwebt allmählich in den Himmel empor. Das an seinem Körper heruntertropfende Wasser verwandelt sich nach seinem Verschwinden in heftigen Regen. In trockenen Gebieten ist der Regen ein kostbares und segensreiches Element, das die Wüste befeuchtet und Leben hervorbringt. Während der Regen aufgrund seiner vernichtenden Kraft im Sintflutmythos als Strafe Gottes gesehen wird, ist er mit seinen lebensspendenden, -erhaltenden und -regenerierenden Fähigkeiten im Islam Zeichen der Gnade Gottes und seiner Schöpfung.³²⁶ Diese aus dem Himmel kommende Quelle ist

³²¹ Eliade 1986, S.228.

³²² Viola, Notizen und Produktionszeichnungen aus dem Juli 2001, in: Perov 2002, S.138, 146.

³²³ “A significant portion of my personal world came to an end three years ago when my father died [1999]. He had come to live out the remaining years of his life with my family in California but fell ill a few months later. All of his belongings that were shipped from his old house in Florida, awaiting a new home in our neighborhood, remained in the moving company’s warehouse. He never recovered, and passed away a year later. My wife Kira, my brother Bob, and I were left with the task of unpacking the boxes and going through the contents of his house, which were laden with memories of our childhood. I dedicate the fourth panel in this work, *The Voyage*, to his memory. I’d like to think that the unfinished act of his relocation is now complete and that he has journeyed well beyond the Isles of the Blessed to join my mother in a world where his material possessions are no longer needed.” Viola, Nachwort des Interviews mit J. G. Hanhardt aus dem 25.Nov.2001, in: Perov 2002, S.115.

³²⁴ Viola, Vorläufige Studien und Notizen aus dem 14.Jun.2001, in: Perov 2002, S.6.

³²⁵ Viola, in: Viola/Hanhardt 2002, S.90.

³²⁶ Vgl. Blum-Heisenberg 1988, S.59-65; Dunnigan 1987.

„intermediary between heaven and earth. [...] Rain signified the descent of heavenly influences upon the earth; at times the gods themselves descended in rain or spoke in the thunder. Like the sun's ray, 'the rain from heaven' (*Gn.* 8:2) was cognate to light, illumination."³²⁷ Bei Anbruch des ersten Sonnenscheins taucht der gestorbene Mann auf. Nach dem ägyptischen Totenbuch, das ich am Anfang dieses Kapitels erwähnt habe, tauchen die Toten mit dem Sonnengott *Rê* aus dem Wasser auf und fahren in der Sonnenbarke über den Himmel, um in eine neue Welt zu kommen. Aufgrund dieser Überlieferung ist das erste Licht, das mit dem Aufgehen des Sonnengottes erscheint, sowohl für die Lebenden als auch für die Sterbenden ein Zeichen der Hoffnung: Während das Licht der Morgenröte für die Menschen der Anfang eines Tages ist, bedeutet das erste Licht den Toten den Eingang zu einer anderen Welt. Der Wunsch der Toten, am Tag mit der Sonne herausgehen zu können, spielt im Totenbuch eine große Rolle, so dass man das Totenbuch als *Das Buch vom Herausgehen am Tage*, also in Englisch *The Book of going forth by Day*, bezeichnet.³²⁸

Bill Viola befasst sich in *Going forth by Day* mit dem Gedanken zyklischer Erneuerung und konzipiert den Prozess eines Daseins als Kreislauf von Geburt, Entwicklung, Tod und Wiedergeburt, in dem das Wasser als Bindeglied zwischen unterschiedlichen Stationen dient. Wie Gaston Bachelard schrieb: „L'eau, dans son symbolisme, sait tout réunir.“³²⁹ Der Zyklus des menschlichen Lebens verbindet sich mit dem der Natur, indem Viola jeder Projektion, außer der Unterwasserzone in *Fire-Birth*, eine der vier Jahreszeiten zuschreibt: Der Lebensweg in der zweiten Projektion *The Path* befindet sich in einer sommerlichen Waldlandschaft; die verheerende Wasserkatastrophe der dritten Projektion *The Deluge* geschieht im Herbst; dann zeigt die vierte Sequenz *The Voyage* das Überqueren des verstorbenen Ehepaars über den See in einer Winterzeit; und schließlich ist die Szene der Auferstehung in *First Light* dem Frühling zuzuweisen. Der Lauf der menschlichen Existenz von Werden und Vergehen wird mit dem Wechsel der Jahreszeiten in einen Vergleich gesetzt. Viola versucht, in seinen Videoinstallationen die unterschiedlichen Stationen des Lebens bei den entsprechenden Landschaften der Jahreszeiten einzufügen,³³⁰ wie es Caspar David Friedrich und Arnold Böcklin vor über einem Jahrhundert in ihren Lebensalter- und Jahreszeiten-Landschaften meisterhaft ausgedrückt hatten. *Fire-Birth* ist die einzige der fünf Projektionen, der Viola keinen bestimmten

³²⁷ Dunnigan 1987, S.205.

³²⁸ Erman 1934, S.223.

³²⁹ Bachelard 1942, S.170.

³³⁰ Die Lebensalter- und Jahreszeiten-Darstellung ist auch in Violas Installationen *Five Angels for the Millennium* (vgl. Kap.III.4.6) und *Catherine's Room* (2001) zu sehen, die wie *Going forth by Day* und *Stations* (vgl. Kap.III.4.4) ein fünfteiliges Werk sind.

Zeitabschnitt zuschreibt. Die Welt unter Wasser, die das Hauptmotiv der *Fire-Birth* ist, ist für Viola ein undefinierbarer Bereich, der ohne raumzeitliche Begrenzung ist. Sie ist „fluid of an unconscious state between death and rebirth“³³¹.

III.4.7.3 Das Auftauchen aus dem Wasser in *First Light*

Die Auftauchszene in *First Light* hat eine ganz andere Qualität als die der Installation *Five Angels for the Millennium*, in der der Aufstieg der Engel aus der Umkehrung einer Wasserlandschaft und eines Sprungs ins Wasser besteht (vgl. Kap.III.4.6.3). Viola inszeniert in *First Light* eine ‚richtige‘ emporsteigende Bewegung eines Manns aus dem Wasser, indem der Mann durch eine Maschine hochgezogen wird.³³² Der weiß bekleidete Gestorbene, in aufgerichteter Haltung mit nach hinten geneigtem Kopf und leicht erhobenen Armen (vgl. Abb.III-17.5), steigt langsam und stetig in die Höhe. Man kann deutlich sehen, wie das Wasser an seinem beständig hochschwebenden Körper in die Wasserpfütze herunterfließt. Der Körper ist durch Licht erhellt, das dem Vorgang des Auftauchens eine unbeschreibliche Atmosphäre verleiht.

Obwohl Viola die Produktion von *Going forth by Day* bereits im Jahre 1998 begann, fanden die Dreharbeiten der Auftauchszene in *First Light* erst 2001 statt, eine Woche nach den Explosionen der Flugzeuge im World Trade Center am 11. September. Die Darstellung der Auferstehung hat für ihn eine heilende Wirkung, weil sie die Trauer und Erschütterung, die durch die Flugzeugexplosionen hervorgebracht wird, in eine Quelle neuer Kraft transformiert. Dazu äußert sich der Künstler:

„Those terrible events have lent such a deep, cathartic power to the entire production process for all our team. The making of the piece became a mission and a source of strength for us all.“³³³

So ist es kein Wunder, dass Viola in der Skizze des *First Lights* den auftauchenden Körper als ‚Angel‘ kennzeichnet hat³³⁴. Wie bereits in *Five Angels for the Millennium* (vgl. Kap.III.4.6.3) erwähnt gilt die Engelgestalt als Symbol der Seelenkraft und der Transformation. Durch diesen Zusammenhang verweist die Auferstehungsszene in *First Light* auf einen seelischen Vorgang, auf ein Bewusstsein für menschliches Dasein. Viola beschreibt das Auftauchen in *First Light* als „resurrection“³³⁵, also „Auferstehung“, die auch als der ursprünglicher Titel dieser

³³¹ Viola, Werkbeschreibung *Fire-Birth* von *Going forth by Day*, in: Perov 2002, S.15.

³³² Vgl. Viola, Notizen und Produktionszeichnungen aus dem 13.Jan.1999, in Perov 2002, S.123,149.

³³³ Viola, Nachwort des Gesprächs mit John G. Hanhardt aus dem 25.Nov.2001, in: Perov 2002, S.114.

³³⁴ Viola, Notizen und Produktionszeichnungen aus dem 13.Jan.1999, in Perov 2002, S.148.

³³⁵ Viola, Nachwort des Gesprächs mit John G. Hanhardt aus dem 25.Nov.2001, in: Perov 2002, S.114.

Projektion gilt.³³⁶ Die Auferstehung des Verstorbenen bedeutet, dass der Tod nicht ein Ende, sondern ein Übergang in einen anderen Zustand ist. Da die fünf Projektionen von *Going forth by Day* als Zyklus installiert werden, führt die Auferstehung in der fünften Sequenz *First Light* zum Ausgangswerk *Fire-Birth*, in dessen Unterwasserwelt das Wesen des Menschen seine Wiedergeburt sucht.

III.4.8 *Emergence* (2002)

III.4.8.1 Werkbeschreibung

In der Installation *Emergence* kommt dem Motiv des Auftauchens eine zentrale Rolle zu. Die Schauspielerin Weba Garretson und der Darsteller John Hay, die in *First Light* von *Going forth by Day* die Gestalten der alten Frau und ihres gestorbenen, aber auferstehenden Sohns verkörpern, spielten in *Emergence* eine ähnliche Rolle.

Vor dem graublauen Hintergrund befindet sich ein weißer schreinartiger Gegenstand, den Viola als „marble cistern“³³⁷, also Marmorbrunnen, bezeichnet. Die Stirnseite ist mit einem Kreuz auf einem roten Kreis versehen. Links und rechts des Brunnens sitzen auf dem Boden jeweils eine alte und eine junge Frau. Die alte Frau trägt eine schwarze Strickjacke, einen tiefblauen Rock und einen braunen Schal auf dem Kopf, während die junge mit einem weißen ärmellosen Hemd, einer schwarzen Hose und einem bunten Schal über ihrer Schulter bekleidet ist. Nachdenkend und verzweifelt in ihrer Pose, bewegen sich die beiden Frauen kaum. In der Luft herrscht eine gespannte Atmosphäre. Plötzlich dreht sich die junge Frau um und starrt den Brunnen an, als der Kopf eines jungen Mannes nach und nach aus dem Brunnenwasser hervorkommt (**Abb.III-18a**).³³⁸ Der Mann hat ein blasses Gesicht mit geschlossenen Augen und Mund. Das Wasser, das ständig aus dem Brunnen quillt und die Erdoberfläche überströmt, lenkt die Aufmerksamkeit der alten Frau auf diese ungewöhnliche Begebenheit. Der nackte kreidebleiche Korpus des Mannes erhebt sich allmählich aus dem Brunnen. Die alte Frau, mit unglaublich erstaunter Mimik, steht langsam auf, während die junge Frau auf dem Boden kniet und den linken Unterarm des Manns fasst und küsst (**Abb.III-18b**). Bevor der Mann, dessen Unterkörper sich noch im Wasser befindet, unerwartet hinfällt, fangen die beiden

³³⁶ Viola, Notizen und Produktionszeichnungen aus dem Juli 2001, in: Perov 2002, S.148. In einer vorläufigen Studie aus dem 15.Jun.2001 nennt Viola dieses Werk *Ascension*, in: Perov 2002, S.6.

³³⁷ Viola, Werkbeschreibung *Emergence*, in: Walsh 2003a, S.140.

³³⁸ Beim Dreh des Auftauchens muss der Darsteller John Hay mit seiner eigenen Kraft mittels einer Leiter, die unter Wasser aufgestellt ist, hinaufsteigen. Vgl. Walsh 2003c, S.261.

Frauen ihn gerade noch rechtzeitig auf. Sie bemühen sich, den Körper aus dem Brunnen herauszubringen und ihn behutsam zu Boden gleiten zu lassen. Mit einem weißen Tuch³³⁹ bedeckt die junge Frau den fahlen Leib, der bewegungslos in Rückenlage auf dem Boden liegt. Schließlich brechen die Frauen in Tränen aus.

III.4.8.2 Das unvollständige Auftauchen aus dem Wasser

Die Installation *Emergence* trägt ursprünglich den Titel *Woman Supporting Slumping Man*.³⁴⁰ Sie gehört zu einer Arbeit der Werkgruppe *The Passions*, deren Thema der Ausdruck menschlicher Emotion ist. Als Inspirationsquelle erwähnt Bill Viola in einem Interview³⁴¹ das Fresko *Pietà* (1424) des italienischen Künstlers Masolino da Panicale (um 1383-1447) (**Abb.III-19**): Im graublauen Hintergrund des Freskos steht ein großes Kreuz, auf dessen Querbalken noch zwei blutige Nägel zu sehen sind. Der vom Kreuz herabgenommene tote Christus wird aufrecht bis zur Taille in einem rechteckigen Sarkophag dargestellt. Auf seiner rechten und linken Seite zeigen sich die heilige Jungfrau Maria und der Evangelist Johannes mit gramvollen Mienen. Maria in dunkelbraunem Gewand hält die rechte Hand Christus, während St Johannes in kniender Haltung den linken Unterarm des Christus nimmt.

Emergence zeigt eine deutliche Anlehnung an die Konstruktion des Freskos *Pietà*. Darüber hinaus unterscheidet sich *Emergence* aber von *Pietà* durch zwei Merkmale: Erstens, statt des Versinkens, wie es beim Begräbnis vorkommt, inszeniert Viola das Aufsteigen. Es sei daran erinnert, dass das Emporsteigen eines Körpers in *First Light* von *Going forth by Day* auf eine Auferstehung hinweist (vgl. Kap.III.4.7.3). Eine ähnliche Andeutung ist in *Emergence* auch zu spüren. Während der Körper in dem ersten Werk völlig aus dem Bild verschwindet, was eine vollständige Auferstehung versinnbildlicht, scheint dieser Vorgang in *Emergence* unvollendet, indem der Körper auf den Boden fällt. Weist Viola damit auf das Geborenwerden hin? Die Reaktion der Frauen, traurig und weinend, lässt dennoch an etwas anders denken, nämlich an den Tod. Zweitens, statt des Sarkophags stellt Viola in *Emergence* einen Brunnen dar, aus dem das Wasser im Verlauf des Herausgleitens des Körpers dauernd hervorquillt. Werden und Erneuerung sind mit dem Symbol des Wassers und des Quellbrunnens eng verknüpft. Dem Quellwasser wird eine schöpferische und verwandelnde Kraft zugeschrieben, die eine grund-

³³⁹ Über die Rolle des Tuches in der Kunst Violas vgl. Kap.III.4.3.2.

³⁴⁰ Walsh 2003b, S.55.

³⁴¹ Viola, in: Kidel 2003.

legende mütterliche Deutung hat. Das fließende Quellwasser ist ‚lebendiges Wasser‘. Es keimt, ‚heilt, verjüngt, gibt ewiges Leben. [...] Lebendiges Wasser, Jungbrunnen, Lebenswasser usw. sind mythische Formeln ein und derselben religiösen und metaphysischen Realität: Im Wasser ist das Leben, die Kraft und die Ewigkeit.³⁴² Viola fügt in *Emergence* das Wasser ein, um die Idee des Werdens oder der Erneuerung zu veranschaulichen. In dem Marmorbrunnen, der dem Taufbrunnen ähnlich ist, verbirgt sich das Quellwasser, und „es wird ein neues, erneuertes Wesen geboren“³⁴³. Die Brunnenmetapher ist aber auch mit der Todessymbolik verbunden. Marianne Mathes schreibt in ihrer Dissertation *Quellen und Brunnen als Hoffnungssymbole*: „In der Bibel bedeutet der Quellbrunnen Leben, Segen, Heil, Rettung, Hoffnung. Wie wir uns am Taufbrunnen vergegenwärtigen, verschmilzt im assoziativen Denken von Juden, Christen, ‚Helden‘ das nasse Grab eines meerbefahrenden Jona und der Brunnensturz eines Josef, die Schilfmeerdurchquerung wie auch die Jordan-Durchschreitung eines Volkes ‚Israel‘, der ‚Engel‘-Kampf eines Jakob ‚im‘ Unterweltfluss Jabbok und die Todesnot einer Hagar im wasserlosen Glutofen der Wüste [...] aber auch mit der Todessymbolik des Brunnens und des Meeresgrundes.“³⁴⁴ Wasser ist ein Element mit vielen symbolischen Anspielungen (vgl. Kap.I.2). Es ist schöpferisch aber auch zerstörend, keimfähig aber auch auflösend.

Die dem Wasser innewohnende Doppeldeutigkeit fasziniert Viola. In den meisten seiner Werke, in denen das Wasser als Motiv vorkommt, findet sich häufig die Koexistenz vom Wasser des Lebens und dem Wasser des Todes. Geborenwerden und Sterben lassen sich selten getrennt voneinander betrachten. Sie sind fast immer gleichzeitig vorhanden. Während der Kunsthistoriker Mikael Wivel den Vorgang des Auftauchens in *Emergence*, der Bedeutung der *Pietà* zufolge, als „an inverted entombment“³⁴⁵ versteht, erklärt Viola selbst seine Arbeit als zweideutige Verkörperungen:

„To our contemporary eye, it’s a drowning; in my inner eye, midwifery. Images like these have a life of their own because they are untethered and free-flowing.“³⁴⁶

Obwohl Violas ‚inner eye‘ dazu tendiert, das Bild des Auftauchens in *Emergence* als Geburtsvorgang zu betrachten, wollte er andere Interpretationsmöglichkeiten nicht ausschließen, weil sie von der Erfahrung und der Einbildungskraft der Zuschauer abhängen.

Viola versucht in seiner Arbeit auf der Basis der fixierten kunsthistorischen Tradition eine neue Bedeutung zu schaffen, indem er das Element Wasser ins Werk einsetzt. Ohne Einsatz

³⁴² Eliade 1986, S.226f.

³⁴³ Eliade 1986, S.231.

³⁴⁴ Mathes 1992, S.118.

³⁴⁵ Wivel 2005, S.146.

³⁴⁶ Viola, in: Kidel 2003.

des Wassers wäre *Emergence* eine reine Übertragung des Altmeisterwerks.³⁴⁷ Das fließende Wasser, das ein vieldeutiges Symbol ist, verleiht *Emergence* Räume zur Imagination. Das unvollendete Auftauchen des blassen männlichen Körpers ruft eine ambivalente Anspielung hervor. Bringt das Wasser den Mann zum Ertrinken? Oder ist es das Fruchtwasser, in dem das Leben der Menschen beginnt? Das Wasser ermöglicht Viola in seiner Arbeit viele verschiedene Auslegungen, wie John Walsh, einer der Hauptinterpreten der Kunst Violas in Amerika, es formuliert: „In Viola’s poetic imagination, the images of immersion and re-emergence are not merely untethered, they coalesce in new ways. We are compelled to see the element of water – which gives life and takes it away – as we should see everything else in our experience, as having many diverse aspects simultaneously.”³⁴⁸

III.4.9 Zusammenfassung

Das Motiv einer menschlichen Gestalt im Wasser, das zuerst 1989 im Videoband *Angel’s Gate* erscheint, dominiert seit den 1990er Jahren Violas Kunstschaffen: Von *The Passing* aus spannt sich ein weiter Bogen über *Nantes Triptych*, *The Arc of Ascent*, *Stations* und *The Messenger* zu den im 21. Jahrhundert entstandenen Werken *Five Angels for the Millennium* und die erste Projektion *Fire-Birth* von *Going forth by Day*. Diese Werke bilden eine eindrucksvolle Reihe, in der das für den Künstler so zentrale Thema der Existenz in einer umfassenden, in sich zusammenhängenden und abgeschlossenen Weise mit dem Motiv Wasser gestaltet wird. Die Ausdrucksstärke dieser Bildmaterialien basiert dabei vor allem auf allen technischen Möglichkeiten, z.B. des großen Bildformats, der eindringlichen Zeitdehnung und der subtil erstellten Lichtsetzung. Anfangs zeigt der Künstler schwarzweiße Aufnahmen, so in *The Passing*, *The Arc of Ascent* und in der Mitteltafel des *Nantes Triptychs*, später verwendet er ausschließlich farbige Sequenzen in den übrigen Arbeiten dieser Werkgruppe.

Die Welt unter Wasser, die Viola als Kind beim Ertrinken zum ersten Mal erfuhr, wird von ihm wie folgt beschrieben: „it was like paradise”, “endless” und “existence of another order or another domain of experience” (vgl. Kap.II.3). Er transformiert dieses visionsartige Erlebnis in seine ästhetische Darstellung. Die Tiefe des Wassers gleicht der Tiefe der Seele und deutet auf das Jenseits des Bewusstseins, des Sichtbaren und des Irdischen hin. Sie ist Übergangszo-

³⁴⁷ Mikael Wivel bezeichnet Violas Anlehnung an Altmeisterwerke, die seit dem 21. Jahrhundert immer deutlicher wird, als “naiv-like”, Wivel 2005, S.146. Auch Otto Neumaier sieht *Emergence* als misslungene Übertragung des Altmeisterwerks in den neuen Kontext, siehe Neumaier 2004, Anm.21, S.279.

³⁴⁸ Walsh 2003b, S.57.

ne, in der das Wasser einerseits ein unbeständiges Leben zwischen Geborenwerden und Sterben, andererseits ein jenseitiges Reich nach dem Tod und vor der Geburt versinnbildlicht. Dazu ist die Unterwasserwelt für Viola „weightless void“ “like a womb” (vgl. Kap.III.4.2.2) und ihr Wasser ist „fluid of an unconscious state between death and rebirth“ (vgl. Kap.III.4.7). Mit den Darstellungen der Welt unter Wasser spricht Viola von einer nach innen gerichteten Kunsterfahrung, die mit dem geistigen Vorgang der Betrachter verbunden ist und auf einen tiefen Einblick in den unterschwelligeren Bereich des Bewusstseins und die universellen Mysterien menschlichen Daseins verweist.

Seit der Mitte der 1990er Jahre wird der Körper nicht mehr lediglich unter Wasser, sondern auch auf dem Wasser sichtbar. Gemeint ist die Installation *The Messenger*, in der eine menschliche Gestalt langsam aus dem Wasser auftaucht, wie ein Blatt auf der Wasseroberfläche treibt und wieder ins Wasser eintaucht – ein sich wiederholender Prozess, der den Zyklus von Geburt, Tod und Wiedergeburt symbolisiert. Ab dem Anfang des 21. Jahrhunderts konzentriert sich der Künstler neben dem Motiv der Unterwasserwelt bzw. des Eintauchens in Wasser zusätzlich mit dem Thema des Auftauchens aus dem Wasser. Ein Körper wird vollständig über Wasser dargestellt. Im Grunde genommen ist das Motiv des gänzlichen Auftauchens keine neue Erfindung in Violas Kunst. Bereits 1976 ist es im Videoband *The reflecting Pool* zu finden, in dem ein nackter Mann aus einem Teich gewissermaßen als Akt einer Wiedergeburt aufsteigt. Ein Vierteljahrhundert später greift Viola dieses Bildelement wieder auf und entwickelt es in *Five Angels for the Millennium*, *Going forth by Day* und *Emergence* zu einer Art symbolischer und ikonographischer Handlung. Der religiöse Bezug ist seit Ende der 1980er Jahre in Violas Kunst zunehmend zu spüren. Der Künstler verwendet die Idee der sakralen Kunst als Struktur menschlicher Psyche. Das Aufgreifen einer sakralen Form – das Triptychon (*Nantes Triptych*), der Bote und Engel (*The Messenger*, *Five Angels for the Millennium*) und die Auferstehung (*Going forth by Day*, *Emergence*) - dient ihm nicht als einfaches Zitieren. Vielmehr versucht er auf der Basis der fixierten kunsthistorischen Tradition eine neue Bedeutung zu schaffen, indem er das Element Wasser ins Werk implementiert.

Die Entwicklung von dem Motiv des Eintauchens ins Wasser zu dem des Auftauchens aus dem Wasser kennzeichnet einen künstlerischen Wandel: Viola betrachtet die Welt nicht mehr nur aus dem Blickwinkel unter Wasser, sondern auch von dem über Wasser. Die Darstellung des Auftauchens gilt als Sinnbild der Geburt, der Auferstehung und der Hoffnung auf eine Wiedergeburt. Da das Wasser in Violas Kunst sich gleichzeitig auf weltliche und auf geistliche Ebenen bezieht, deutet der Durchbruch durch die Wasseroberfläche sowohl auf physische

als auch auf psychische Übergänge von einem in einen anderen Zustand hin. Das Ein- und Auftauchen kann als Durchqueren zwischen Außen und Innen, Leben und Tod verstanden werden. Der elektronische Bildfluss ist ein „immaterial visual stream, Styx and Lethe in one“³⁴⁹. In Wasser sieht Viola nicht nur das Urbild eines unweigerlichen Endpunkts, sondern auch das eines neuen Beginns. Der sich wiederholende Prozess von Eintauchen, Untertauchen und Auftauchen kann als Ausdruck zyklischer Weltanschauung von Leben, Tod und Wiedergeburt verstanden werden. Was im Wasser untergeht, kommt wieder daraus hervor – ein Kreislauf, der nie endet. Der Eindruck eines fortwährenden Zyklus wird durch die dumpfen Geräusche, die auf die Klänge der Unterwasserwelt hindeuten, verstärkt. Viola behandelt Themen, die sich um das Wesen des Lebens drehen und jeden von uns direkt betreffen. Seine Kunst weist dem Rezipienten den Weg zu einer inneren Welt, in der man über den Sinn des menschlichen Daseins nachdenkt.

Die in diesem Kapitel vorgestellten Werke mit dem Motiv einer menschlichen Gestalt im Wasser sind im Anschluss an Bill Violas existenzielle Erlebnisse - der Nahtoderfahrung während des Ertrinkens, dem Tod seiner Eltern und der Geburt seines Sohnes - entstanden. Der Künstler betrachtet die Darstellung eigener Erlebnisse als eine andere Auffassung von Erinnerung, die nicht eine Rückbesinnung, sondern eher eine Form der Erkenntnis bedeutet. Sie befreit die Begebenheit aus ihrer Vergänglichkeit und transformiert sie zu einem Teil des Unbewussten. Dadurch geht die Erinnerung über Zeit und Raum hinaus. Viola findet, dass die Videotechnik eine vergleichbare Funktion hat: Die Aufnahmen, die immer vergangene Geschehnisse zeigen, sind in ständiger Wiederholung nicht mehr eine stille Erinnerung, sondern ein lebendiges Element, als ob es keine festgelegte Vergangenheit gäbe.³⁵⁰ Er kombiniert immer wieder die Bilder neu und arbeitet sie um. Die Darstellung eines Körpers im Wasser ist manchmal nackt, manchmal bekleidet, manchmal aufrecht und manchmal kopfüber zu sehen. Er taucht ins Wasser ein und steigt wieder auf. Er erscheint in manchen Bildern wie leblos und in anderen in voller Bewegung. Die Umgestaltung dieser Wasserbilder ist für Viola die Umschreibung seiner Erinnerung, seines Denkens.

„So wurde mir klar, dass diese Bilder wie Gedanken sind und dass ein Gedanke eine Funktion der Zeit ist.“³⁵¹

Eine der fundamentalen Eigenschaften der Kunst ist für Viola “to share and give others an experience that has been profound and important in our own lives”³⁵². Ausgehend von seinen

³⁴⁹ Kuspit 1993, S.145.

³⁵⁰ Viola, in: Viola/Hyde 1997, S.163f.

³⁵¹ Viola, in: Viola/Torcelli 1993, S.20.

³⁵² Viola 1995, S.172.

persönlichen Erfahrungen aus vermittelt Viola dem Rezipienten mit Bildern eines ins Wasser stürzenden, in ihm treibenden oder aus ihm herausgezogenen Körper das komplexe Mysterium des Lebens, das nicht analysiert, sondern nur erfahren werden kann. Das Wasser, auf das Viola seine eigenen Erlebnisse und Erinnerung projiziert, wird dadurch nicht nur zum Motiv künstlerischer Erfindung, sondern auch zum Gegenstand existenzieller Erfahrung.

III.5 Zusammenfassung

Die vorangegangenen Kapitel haben Bill Violas Videoinstallationen und Videobänder von den 1970er Jahren bis zum Jahre 2003 analysiert, in denen das Wasser das Hauptmotiv bildet. Nach einer ausführlichen Untersuchung der Forschungsgegenstände können folgende Ergebnisse herausgearbeitet werden:

Das Wasser tritt in Violas Kunst in vielen verschiedenen Arten auf. Es wird in der Form eines Flusses, Stromes, Sees, Teichs, und in Form von Tropfen sowie in einem Glas oder einer Schüssel präsentiert. Es erscheint in seinem gasförmigen Aggregatzustand (vgl. Kap.III.1), als spiegelnde Oberfläche (vgl. Kap.III.2) und in der Kombination mit anderen Elementen, vor allem mit dem Feuer (vgl. Kap.III.3). Dazu wird das Wasser in eindringlicher Weise veranschaulicht, indem ein menschlicher Körper in seine Tiefe abtaucht und aus dieser aufsteigt (vgl. Kap.III.4). Es ist bemerkenswert, dass das Wasser in seinem festen Aggregatzustand, als Eis, bis hierher noch nicht von Viola als Hauptmotiv behandelt wird. Aus der Mannigfaltigkeit heben sich zwei Werkgruppen von Motiven „Wasserspiegelung“ und „menschliche Gestalt im Wasser“ - hinsichtlich ihrer größeren Anzahl - hervor. Während das erste Motiv von Anfang an öfter Bestandteil der Arbeiten Violas ist, dominiert das andere seit den 1990er Jahren seine Kunst.

Das reale Wasser setzt Viola selten als Material in seinen Installationen ein, von denen bis hierher nur drei frühere Werke zu nennen sind: *II Vapore* (vgl. Kap.III.1.1), *He weeps for You* (vgl. Kap.III.2.1) und *An Instrument of simple Sensation* (vgl. Kap.III.2.3). Meistens wird das natürliche Element durch die Videotechnik vermittelt, d.h. es wird durch die Kamera aufgenommen und als elektronisches Bild dargestellt. Der Grund dafür mag darin liegen, dass das Wasser als Videobild auf vielfältige Weise technisch bearbeitet werden kann. Durch virtuose technische Umsetzung (abstrahiert, zeitlich gedehnt oder gerafft) erhält das Wasser eine eindrucksvolle Inszenierung. Obwohl Viola mit allen technischen Feinheiten arbeitet, immer auf dem neuesten Stand der technischen Entwicklung ist, lehnt er die Überbetonung der Tech-

nologie ab. Er legt den Schwerpunkt eines Kunstwerkes auf den inhaltlichen Kontext, der mit der Zeit, der Erinnerung und dem Bewusstsein des Rezipienten sowie mit den Lebenserfahrungen des Künstlers zusammenhängen muss. Es geht Viola immer um die Suche nach Innerem, um die imaginative Kraft des Rezipienten, die im bewegenden Bildfluss – im Vergleich zu den traditionellen Kunstformen – beträchtlich aktiviert wird. Dadurch, dass er das Wasser - eine Wasserspiegelung oder das Eintauchen der menschlichen Gestalt ins Wasser - in seine Kunst einsetzt, hat er über das technische Verfahren hinaus andere Wege gefunden, um sinnliche und mentale Wahrnehmung zu erforschen. Der Künstler verwendet sowohl das Wasser als auch das Video als Medium zur visuellen und zugleich psychischen Transformation. Seine Anlehnung an die Struktur der sakralen Kunst in seinen späteren Werken dient ihm auch als Mittel zum selben Zweck.

Das Wasser als Motiv künstlerischer Erfindung in Violas Werk beruht zum einen auf der allgemeingültigen Symbolik und physikalischen Eigenschaft des Wassers, zum anderen auf der persönlichen Erfahrung Violas (vgl. Kap.II.3; III.4.1.3). Der Bildübertragungsprozess des Wassers ist für Viola mit dem der Videotechnik vergleichbar: Das technische Verfahren des Videosystems zur elektromagnetischen Aufzeichnung, Speicherung und Wiedergabe von Bildern entspricht der reflektierenden Gegebenheit des Wassers. Wie Wasserspiegelung vom Licht abhängt, so beruht eine Videoprojektion auf denselben Gesetzmäßigkeiten. Durch die Verbindung mit dem natürlichen Medium, die Aufnahme einer unbeständigen Wasserspiegelung und eines Eintauchens ins Wasser sowie eines Auftauchens aus diesem, versucht der Künstler, seine technisch produzierten Bilder aus dem Rahmen einer reinen Fernseaufzeichnung zu befreien. In dem elektronischen Bildfluss scheinen die Darstellungen der Wasserströme, der spiegelnden Fläche und der Wassertiefe lebendiger zu sein: „[...] the fluidity of the video medium itself making it as elemental as water, and indeed it flows as ‚naturally‘ as water.“³⁵³

Dazu beschäftigt sich Viola mit Metaphern und Überlieferungen des Wassers aus östlichen und westlichen Kulturen und setzt sie in seiner Kunst miteinander in Beziehung. In seinen Arbeiten gesellen sich die vielschichtigen und komplexen symbolischen Bedeutungen vom Wasser als Ursprung allen Lebens, als Zeichen der Erneuerung, als Symbol der Fruchtbarkeit, Reinigung und Heilung über das Wasser als Sinnbild des menschlichen Lebens und der Zeit bis hin zum Wasser als Metapher für die Seele und das Unbewusste. Über die tradierten sym-

³⁵³ Kuspit 1994, S.90.

bolischen Bedeutungen hinaus entwickelt Viola aus dem ästhetischen Gebrauch des Wasser seine eigene Symbolsprache, die vor allem in dem Motiv ‚menschliche Gestalt im Wasser‘ (vgl. Kap.III.4) bzw. Eintauchen in das flüssige Element oder Auftauchen aus diesem bestehen. Daher lässt sich sagen, dass das Wasser in Violas Kunst eine ästhetische Funktion für die kulturelle Symbolbildung hat, wie auch in den Bildern Arnold Böcklins und Edvard Munchs (vgl. Kap.I.3).

Über den physischen und symbolischen Aspekt hinaus dient das Wasser bei Viola als wesentliches empirisches Element (vgl. Kap.III.4.1.3), das vor allem auf Violas Erfahrung des Beinahe-Ertrinkens zurückzuführen ist. Kunst muss für Viola zum alltäglichen Leben gehören. Er nimmt die persönliche Auseinandersetzung mit Geburt und Tod in seiner Familie zum Anlass und verbindet Gedanken über existenzielle Fragen zu einer Reihe von Arbeiten, in denen dem Bildelement eines im Wasser treibenden, aus diesem auftauchenden Körpers eine zentrale Bedeutung zukommt. In der Welt unter Wasser vermittelt der Künstler Mystik und eigene erlebte Gefühle, rechnet jedoch mit einer je individuellen Rezeption.

Die Besonderheit der Verwendung des Wassers in Violas Videokunst besteht darin, dass er es, wie etwa die Romantiker, als Form des Geistes betrachtet und in ihm zeitgemäße Bilder für die menschliche Existenz und Psyche findet. Die Wasserwelt wird zum Resonanzraum der Seele. Mittels des Motivs Wasser, dessen endlose Wandlung im Entstehen und Vergehen dem menschlichen Empfinden und dem Rhythmus des Lebens ähnlich ist, behandelt Viola in seinen Videowerken die Grundfragen des Seins, die für gewöhnlich in den traditionellen Kunstgattungen Malerei und Skulptur zu Hause sind. Der Künstler versucht mit der Kombination der neuen Medien und des natürlichen Elements den unbewussten Bereich des menschlichen Daseins zu erkunden und an Emotionen und Einbildungskraft des Betrachters zu appellieren. Ihm ist es in seinen Arbeiten gelungen, neue Seh- und Denkerfahrungen zu eröffnen und zu zeigen, dass die technischen Bilder eine der traditionellen Kunstgattung gleichwertige transformierende Kraft auf das Individuum haben und nicht lediglich ein seelenloses ästhetisches Medium sind.

Violas Beschäftigung mit dem Wasser als Hauptmotiv in seiner Kunst ist von Anfang an eine bewusst getroffene Entscheidung. Das Wasser ist ein Element, das zwar für alle Menschen alltäglich ist, dennoch existenzielle Bedeutung hat. Die Symbolik des Wassers in ihrer Mehrdeutigkeit, die für alle Kulturen universale Gültigkeit besitzt, schützt vor intellektuellen Verengungen und macht den Betrachtern Violas Werke, deren Themen uns alle angehen, zugäng-

licher. Die in den vergangenen Jahren gesammelten Bildmaterialien entwickelt Viola zu einer neuen Produktion für das Opernprojekt von Richard Wagners *Tristan und Isolde* von Regisseur Peter Sellars, das 2005 in der Pariser Opéra Bastille aufgeführt wurde.³⁵⁴ Die Sequenzen, in den alle Motive – die Wasserspiegelung, Wasser und Feuer, Ab- und Auftauchen eines Körpers – vorkommen, bilden den Bühnenhintergrund für die Liebesgeschichte von Tristan und Isolde, die von Liebe und Leiden, von Tod und Erlösung handelt. Das Wasser wird in Violas Kunst zur Manifestation der menschlichen Existenz schlechthin. In der 2007 entstandenen Videoinstallation *Ocean without a Shore*, die zunächst auf der 52. Biennale Venedig in der Kapelle San Gallo in Venedig ausgestellt wird, thematisiert Viola noch einmal das Wasser, hier auch das Licht, als Ursubstanz der Lebewesen und Schwelle der endlosen Transformation zwischen Leben und Tod. Im Lauf der Zeit wurde das Wasser zum ‚Markenzeichen‘ von Violas Kunst. Ohne Zweifel bleibt es weiterhin der wichtigste Gegenstand seines künstlerischen Schaffens, da es für den Künstler ein Element mit vielen gestalterischen Möglichkeiten und symbolischen Bedeutungen ist:

„I’ve been using water imagery for thirty-five years and I probably could use it for another thirty-five years and without exhausting its possibilities, what it represents and what it can teach us.“³⁵⁵

³⁵⁴ Vgl. Young 2005.

³⁵⁵ Viola, in: Viola/Obigane 2006, S.186.

IV Wasser in der Kunst Fabrizio Plessis

„Wasser, also jenes Element, ohne das die Kunst von Plessi nicht zu denken ist.“¹ So kommentiert Carl Haenlein die Kunst des italienischen Künstlers Fabrizio Plessi. Die wichtige Rolle des Wassers in seinen Werken verschafft Plessi einen Namen als „medialer Wasserkünstler“² und "Poet des Wassers und ein Poet des aquamarinen Grundtons des Videobildes“³. Seine Arbeiten werden 1975 als ‚Water Art‘⁴ ausgestellt.

Fabrizio Plessi wurde 1940 in Reggio Emilia in Norditalien geboren. Anfang der 1960er Jahre lebte er in Venedig. Dort besuchte er das musische Lyzeum (Liceo Artistico) und studierte Malerei an der Akademie der schönen Künste (Accademia delle Belle Arti), wo er nach dem Studium den Lehrstuhl für Malerei innehatte.

Bereits in seinen Frühwerken zeichnet sich Plessis Faszination für das Wasser aus (vgl. Kap.IV.I). Dies hängt mit seiner Wahlheimat Venedig, der ‚Stadt des Wassers‘, zusammen:

„Seit meiner Jugend hat Wasser einen großen Einfluss auf mein Leben gehabt, vielleicht weil ich in Venedig lebe. Die Reflexe des Wassers drangen durch die Fenster in das Innere der Häuser, sie vermischten sich mit den Linien meiner Zeichnungen, veränderten sie. Alles wurde damals flüssig, alles kam in Bewegung, wurde mehrdeutig. Es war, als würde eine imaginative Zeichnung auf dem realen Wasser entstehen.“⁵

Seitdem Plessi nach Venedig umgezogen ist, beginnt er systematisch, das Wasser als Hauptmotiv seiner Kunst zu entwickeln, von der *Acquabiografico* (vgl. Kap.IV.2) über die Zusammenarbeit mit der deutschen Künstlerin Christina Kubisch (vgl. Kap.IV.3) bis hin zur Beschäftigung mit Videoskulpturen und Videoinstallationen (vgl. Kap.IV.4).

Bereits seit den 1960er Jahren zeigt Plessi seine Arbeiten in zahlreichen Ausstellungen. Er wurde von 1970 an mehrmals zur Biennale nach Venedig eingeladen. Plessis künstlerische Beschäftigung beschränkt sich nicht auf Zeichnungen, Videoskulpturen und Videoinstallationen. Er entwirft die Bühnenbilder für Enzo Cosimis Ballett *Sciame* (1987), Frederic Flamands Opern *The Fall of Icarus* (1989), *Titanic* (1992) und *Ex machina* (1994). Von 1990 bis 2000 war er Professor an der Kunsthochschule für Medien in Köln und hatte den Lehrstuhl für ‚Humanisierung der Technologien‘ und seit 1994 für ‚Elektronische Szenografie‘ inne. Heute lebt und arbeitet der Künstler in Venedig und Mallorca.

¹ Haenlein 2004b, S.16.

² Klotz 1998, S.8.

³ Ahrens 2000, S.13.

⁴ ‚Water Art‘ ist der Name der Ausstellung Fabrizio Plessis in ICC Internationaal Cultureel Centrum Antwerpen vom 17.05-15.06.1975. Vgl. Plessi 1975.

⁵ Plessi, in: Plessi/Ahrens 2000, S.62-63.

IV.1 Ein zeichnerischer Darstellung von Wasser und Fernseher

Fabrizio Plessis künstlerische Laufbahn fängt mit der Zeichnung an. Dazu sagt er:

„Ich war der beste. Mit sechzehn Jahren konnte ich mühelos Tiepolo und Tizian nachahmen. Ich war in der Tat ein großer Virtuose [...]“⁶

Das Zeichnen zählt zu seiner Leidenschaft. Für den Wahl-Venezianer Plessi hat das flüssige Element, das in Venedig immer und überall präsent ist, eine besondere Eigenschaft, die seinen Zeichnungen Lebendigkeit verleiht:

„In Venedig zu zeichnen, bedeutet etwas ganz anderes, als in Berlin oder Rom zu zeichnen. Der Ort hebt sich über das Gezeichnete hinaus. Venedigs Wasser deutet sich überall an, es schleicht sich in jeden Winkel, auch den geheimsten. Dieses Wasser überzieht alles mit seinen Lichtreflexen, breitet sich auf den Zeichnungen aus, verwischt ihre Ränder und versetzt mit seinem Schimmern die Bleistiftzeichnungen in wogendes, fließendes Schweben. Dieses leuchtende Schimmern, das durch große Fenster einfällt, lässt die Zeichnungen fließender wirken, unsteter, beweglicher, flüchtig und kaum fassbar. Wäre es absurd zu behaupten, dass der Stift meinem Unterbewusstsein folgend über das Blatt schwebt?“⁷

Ab dem Ende der 1960er Jahre verwendet Plessi das Zeichnen zunehmend als Ideenskizze, die seiner Phantasie Raum gibt. Dies ist z.B. in der 1968 entstandenen Zeichnung *Water TV – previsioni del tempo (Water TV – Wettervorhersage, 1968)*⁸ zu sehen: Plessi entwirft einen Fernsehapparat, aus dessen dunklem Bildschirm Wasser in einem Strahl herausströmt. In der zeichnerischen Zusammenstellung von Wasser und Fernsehgerät stellt der Künstler in humorvoller Weise eine neue Art der Wettervorhersage für Venedig vor. Was ihn zu dieser Zeit besonders interessiert, ist „eine Art visueller Provokation durch Wasser“⁹. Der ironische Gedankenflug bildet eine grundlegende Charakteristik seiner künstlerischen Aktivität in dem folgenden Jahrzehnt.

In Plessis Kunst spielt das Zeichnen eine wesentliche Rolle. Es ist für ihn einerseits ein Medium, in dem er seine Ausdrucksfreiheit verwirklichen kann, und andererseits ein unmittelbares Mittel, Augenblicke in assoziative Wahrnehmungen, Gedanken, Ideen zu übersetzen.¹⁰ Auch

⁶ Plessi, in: Plessi/Haenlein 2004, S.44.

⁷ Plessi, *Plessi über Plessi. Plessi su Plessi* (1997), in: Plessi 2001, S.12-25, S.21. („Disegnare a Venezia è molto diverso che disegnare a Berlino o a Roma. Il luogo stesso ti altera il tracciato. L’acqua di Venezia si insinua ovunque, si infiltea in ogni anfratto, anche il più segreto; quest’acqua avvolge con i suoi riflessi ogni cosa, dilatandosi sui disegni, confondendone i confini e con il suo riverbero modifica i segni a matita come un elastico instabile et ondulatorio. Questo tremolio luminoso, entrando dalle grandi finestre rende il disegno più fluido, instabile, mobile, evanescente, impalpabile. Potrei dire per assurdo che la matita galleggia a mia insaputa sul foglio.“ Plessi 2001, S.20.) Diesel Aufsatz erschien zuerst in: Weiss 1993.

⁸ Fabrizio Plessi, *Water TV – previsioni del tempo*, 1968, Mischtechnik auf Leinwand, 130x162cm, Privatsammlung. Bildverweis: Fagone 1983, ohne Seitenangabe.

⁹ Plessi, in: Plessi/Haenlein 2004, S.42.

¹⁰ Plessi 2001, S.23f.

wenn Plessi sich später mit dem Video beschäftigt, verwendet er die Zeichnungen als Gestaltungsgrundlagen seiner Videokulpturen und Videoinstallationen.

IV.2 *Acquabiografico* - Paradoxe Handlungsweise mit dem Wasser

Mit einer Vielzahl von Projektskizzen und Aktionen beginnt Plessi Ende der 1960er Jahre, sich ausschließlich mit dem Wasser zu beschäftigen. Die ersten 250 Projekte wurden 1972 unter dem Titel *Acquabiografico* (*Aquabiografie*) ausgestellt, die sich bis 1977 zu 3000 Projekten ausweiteten. *Acquabiografico* ist nämlich eine Zusammenfassung der Werke von 1968 bis 1977, die Plessi als ein „offenes, elastisches ‚Work in progress‘“ und eine „alltägliche und private Verifikation“ seiner Tätigkeit sieht.¹¹ Indem Plessi ‚Acqua‘ und ‚Biografico‘, das Wasser und das Leben, verknüpft, verweist er auf eine essenzielle Wichtigkeit des Wassers in seiner biographischen und künstlerischen Laufbahn. Die umfassenden Projektideen beruhen in gleichmäßiger Weise auf paradoxen, ironischen Denk- und Handlungsweisen, die dem alltäglichen Umgang und der gewöhnlichen Erfahrung mit dem Wasser entgegengesetzt sind. Es ist hier unmöglich, auf jede der umfangreichen Ideen des *Acquabiografico* einzugehen. Im folgenden werden einige Projekte als Beispiele genannt, die für eine Annäherung an die Grundzüge dieser Werkphase sorgen.

In *Acquabiografico* widmet Plessi viele Projekte seiner Wahlheimat Venedig. In den 1970 entstandenen Projekten *Spugne d'emergenze in caso di alta marea a Venezia interventi* (*Schwämme für den Ausnahmezustand im Fall von Hochwasser in Venedig, 1970*)¹², die aus den Collagen der Stadtfotos Venedigs und der Bilder der Schwämme bestehen, denkt sich Plessi eine Hilfsmaßnahme bei Überschwemmungen aus: Nach seinem Plan sollten die riesigen Schwämme, die auf der Piazza von San Marco oder im Canale Grande installiert werden, das Hochwasser in kurzer Zeit aufsaugen und die Stadt wieder in einen Normalzustand bringen. Weitere Vorschläge Plessis zum Rettungs- und Sanierungsprogramm der Stadt sind z.B. die Einrichtung einer großen Saugpumpe neben Santa Maria della Salute und der Einbau eines Filtersystems im Canale Grande.

Plessis kreative Ideen sind immer mit Wasser verbunden und auch in der ironischen Verwendung des Werkzeugs zu finden: Wasserhähne, die statt Wasser Konfetti (*rapporto sull'acqua*,

¹¹ Plessi, Werkbeschreibung *Acquabiografico*, in: Plessi 1977, ohne Seitenangabe.

¹² Fabrizio Plessi, *Spugne d'emergenze in caso di alta marea a Venezia interventi*, 1972, Collage, 21x15cm. Bildverweis: Plessi 1973, S.27.

1970), eine Schnur (*Rapporto sull'acqua*, 1971) oder einen Staubwedel (*Rapporto sull'acqua*, 1972) hervorquellen lassen. Eine Brause, aus der bunte Fäden spritzen. Ein Fernseher, mit Wasser gefüllt, verwandelt sich in *Televisione ad acqua* (*Fernseher nach Wasserart*, 1972)¹³ in ein Aquarium. Oder der Wasserkäfig (*Gabbia d'acqua*, 1972)¹⁴, in dem das real vorhandene Element eingeschlossen ist. Dieser Wasserkäfig wird 1972 auf der Biennale 36 in Venedig präsentiert und gilt als erste Wasserskulptur Plessis¹⁵. Sie besteht aus einem pyramidenförmigen Gerüst aus metallenen Stäben, an dem, mit einer Kette an einem Flaschenzug befestigt, ein mit blauem Wasser gefüllter quaderförmiger Behälter in der Luft schwebt. Der blaue Farbstoff des Wassers setzt sich mit der Zeit ab. Nur durch eine erneute Bewegung des Käfigs wird die Flüssigkeit durcheinandergeschüttelt und erscheint wieder als blaue Färbung, die jedoch nach einer gewissen Zeit wiederum verschwindet.

Manche Ideen, die Plessi auf seinen Blättern entwirft, werden in Performances umgesetzt. Sind die Schwämme zum Absaugen des Hochwassers in Venedig niemals realisiert worden, so stellt Plessi ihre Saugfähigkeit in der Aktion *Schiaccia Acqua* (*Die Wasserpresse*, 1972)¹⁶ dar. Diese Aktion wird nur durch ein Foto dokumentiert. Dazu schreibt Plessi, wie er einen Schwamm, der drei Liter Wasser aufnimmt, auf einen Schraubstock montierte und das Wasser auspresste. Diesen Prozess wiederholte er in den folgenden Tagen mit unterschiedlichen Schwämmen und mit anderem Wasser.¹⁷

Eine andere widersinnige Handlung mit dem Wasser ist *100 pezzi d'acqua* (*Hundert Wasserstücke*, 1973)¹⁸ Dazu berichtet Plessi:

„Mit einer Küchenschere habe ich den Wasserstrahl, der aus dem Wasserhahn meines Bades kommt, in 100 gleiche Stücke von der Länge von je einer Minute geschnitten. Die gleiche Aktion habe ich an darauffolgenden Tagen mit anderen Längen und Zeiten wiederholt.“¹⁹

Auf unterschiedlichste Weisen setzte sich Plessi mit den Experimenten des Wassers auseinander, die in der Wirklichkeit unmöglich sind. In der Aktion *Un buco nell'acqua* (*Ein Loch im*

¹³ Fabrizio Plessi, *Televisione ad acqua*, 1972, Collage, 21x15cm. Bildverweis: Zweite 1974a, S.46.

¹⁴ Fabrizio Plessi, *Gabbia d'acqua*, 1972, Skulptur, 36. Biennale, Venedig. Bildverweis: Koelen 1998, S.17.

¹⁵ Koelen 1998, S.17.

¹⁶ Fabrizio Plessi, *Schiaccia Acqua*, 1972, Performance. Abbildung Dorflès 1977a, ohne Seitenangabe.

¹⁷ Plessi, Werkbeschreibung *Schiaccia Acqua*, in: Dorflès 1977a, ohne Seitenangabe.

¹⁸ Fabrizio Plessi, *100 pezzi d'acqua*, 1973, Performance. Bildverweis: Dorflès 1977a, ohne Seitenangabe.

¹⁹ Plessi, Werkbeschreibung *Forbice Taglia acqua*, in: Plessi 1977, ohne Seitenangabe. („Con una forbice norma lissima da cucina, ho tagliato il filo d'acqua uscente dal rubinetto del mio bagno, in cento pezzi ugualy della lunghezza ciascuno de un minuto. Successivamente ho compiuto la stessa azione con micurer tempi differenti.“ in: Dorflès 1977a, ohne Seitenangabe.)

Wasser, 1973)²⁰ schlug er mit einem Hammer und einem großen Nagel vermeintliche Löcher in der Oberfläche des Wassers:

„Am 6. September 1973 habe ich mit einem Hammer und einem Nagel 300 Löcher im Abstand von je einem Meter in die Oberfläche der Seine geschlagen.“²¹

In *Segare il lago Stichter in due parti uguali* (*Den Stichtersee in zwei gleiche sägen*, 1975) zerteilte Plessi mit einer Säge den See in zwei gleiche Teile. Oder in *Operation Antwerpen* (1975) inszenierte er eine ähnliche vergebliche Handlung: Von einem Polizeiboot gezogen, versuchte er den durch Antwerpen fließenden Fluss Schelde von einem Ufer zum anderen durchzusägen. Nach der Aktion verteilte er einen Fragebogen an die Bevölkerung von Antwerpen. Sie wurde gefragt, ob die Scheide ihnen besser vor oder nach der ‚Operation‘ gefiel.²²

Solche absurden Aktionen unternimmt Plessi wiederholt, wie auch in *Camminare sull’acqua* (*Auf dem Wasser gehen*, 1975):

„Am 14. Juni 1975 habe ich hundertvierunddreißigmal versucht, über die Wasseroberfläche des Stichtersees zu gehen – aber vergeblich.“²³

Diese Performances werden entweder durch die Fotografie, so *Schiaccia Acqua*, 100 pezzi d’acqua, *Un buco nell’acqua* und *Segare il lago Stichter in due parti uguali*, oder durch das Video, so *Camminare sull’acqua* und *Operation Antwerpen*, aufgenommen. Die Fotoserien und Videobänder dienen Plessi zu dieser Zeit als Mittel künstlerischer Dokumentation und ästhetischer Provokation. Vor allem war das Video für den jungen Künstler „das logischste Medium“²⁴ für seine Arbeiten:

„Das [Video] war am einfachsten, und außerdem konnte ich die Ergebnisse unmittelbar sehen. Und: Das Video war damals immer noch ziemlich unentdeckt.“²⁵

Hinter den als Tatsache dokumentierten Handlungen birgt sich jedoch die für Plessi charakteristische Ironie. Plessis Aktionen bzw. Konzepte, die immer mit genauen Maß-, Zeit- und Ort-anweisung ausgestattet sind, suggerieren „einen hohen Grad an Wissenschaftlichkeit, doch ihre Genauigkeit ist fiktiv“, erläuterte Eberhard Freitag:

„Es ist nur scheinbar so, dass er den Graben zwischen der Welt der Künstler und der Welt der Techniker und Ingenieure zuschütten will. Der Sinn von Wissenschaft ist auf Zwecke und Nutzeffekt gerichtet, der Sinn von Kunst auf ein Sichtbarmachen von Ideen, auf ein

²⁰ Fabrizio Plessi, *Un buco nell’acqua*, 1973, Performance in der Seine, Paris. Abbildung Dorfles 1977a, ohne Seitenangabe.

²¹ Plessi, Werkbeschreibung *Un buco nell’acqua*, in: Plessi 1977, ohne Seitenangabe. („Il 6 settembre 1973 con un martello e un chiodo, ho fatto trecento buchi sulla superficie del fiume ad una distanza precisa di un metro l’uno dall’altro.“ in: Dorfles 1977a, ohne Seitenangabe.)

²² Plessi, Werkbeschreibung *Operation Antwerpen*, in: Plessi 1977, ohne Seitenangabe.

²³ Plessi, Werkbeschreibung *Camminare sull’acqua*, in: Plessi 1977, ohne Seitenangabe. („Il 14 giugno 1975 per centotrentaquattro volte ho cercato di attrando sull’acqua, ma inutilmente.“ in: Dorfles 1977a, ohne Seitenangabe.)

²⁴ Plessi, in: Plessi/Drateln 1990, S.238.

²⁵ Plessi, in: Plessi/Drateln 1990, S.238.

spontanes Denken in Bildern, und dieser Unterschied lässt sich an Plessis Projektcollagen deutlich ablesen.²⁶

In den Jahren von 1975 bis 1977 bringt Plessi eine Projektgruppe mit dem Titel *Water Works Series* hervor, die ebenfalls zum Bestandteil des *Acquabiografico* gehört. Als Grundlage dieser Projekte verwendet Plessi die Illustrationen aus amerikanischen Do-it-yourself-Büchern, die er nur wenig verändert, dafür aber mit neuen Textbeschreibungen versieht. Dadurch, dass er die abgebildeten Baumaterialien wie Hölzer, Eisen, Fliesen usw. mit blauer Farbe bemalt, kann er sie als aus Eis bzw. Wasser bestehende Gegenstände deklarieren. Beispielweise heißt es:

„Über die Möglichkeit, in einem Bad die normalen blauen Fliesen mit Fliesen aus Eis zu ersetzen, die [in] Form und Farbe identisch sind. Nicht die Heizung anstellen!“²⁷

Oder

“Über die Möglichkeit, eine komplexe Primärstruktur aus blauen Eisblöcken zu bilden. Mit einem Videotape den vollständigen Verfall der Struktur bis zur Auflösung in eine blaue Wasserpfütze filmen.“²⁸

Plessis Absicht, das Wasser wie einen Werkstoff zu behandeln, ist in *Water Works Series* sehr deutlich zu erkennen. „Durch höchst verschiedene Analogiebildungen verliert nämlich das Element seine gewohnten materiellen und ideellen Eigenschaften“²⁹, so schrieb Armin Zweite im Katalog *Aquabiographie*. Entgegen dem rationalen Denken lässt Plessi das Wasser in seinen Aktionen zerbohren, zerschneiden, zersägen oder es wird zu Fliesen und Balken umgestaltet. Wie der Künstler sich dazu äußert: Es ist ein „Terminkalender voll überraschender und außergewöhnlicher Begegnungen mit dem Wasser, voll absurder und ironischer Situationen zwischen Spaß und Ernst“³⁰.

Die Irrealität und Absurdität sind auch ein Charakteristikum der Aktion *Geometria Liquida* (*Flüssig Geometrie*, 1977), die Plessi 1977 in der Ostsee vor der Kieler Kunsthalle ausführte: Mit Hilfe von Tauen und Bojen zeichnete er auf der Wasserfläche drei große geometrische Formen - ein Quadrat, einen Kreis und ein Dreieck - und ‚sägte‘ bzw. ‚schnitt‘ sie aus. Der Moment des Durchsägens wurde aufgenommen und in der Kunsthalle wiedergegeben, wodurch das Wasser als ‚flüssige Geometrie‘ ins Museum kam. Ein Jahr später setzte Plessi diese reine konzeptuelle Aktion in eine konkrete Arbeit um, indem er die Aufnahmen verschiedener geometrischer „Meeresstücke“ mit dem lithographischen Druckverfahren auf Blechplatten

²⁶ Freitag 1977, ohne Seitenangabe.

²⁷ Plessi, Werkbeschreibung *Water Works Series*, in: Plessi 1977, ohne Seitenangabe.

²⁸ Plessi, Werkbeschreibung *Water Works Series*, in: Plessi 1977, ohne Seitenangabe.

²⁹ Zweite 1974, ohne Seitenangabe.

³⁰ Plessi, *Reflecting Water* (1979), in: Plessi 2001, S.80-85, S.81. (“Un calendario di appuntamenti con l’acqua inaspettato e stravagante, zeppo di situazioni assurde ed ironiche sempre in bilico tra lo sberleffo ed il graffio.“ Plessi 2001, S.80) Dieser Aufsatz erschien zuerst in: Salzmann 1980, S.24-33.

übertrug und sie als Skulpturen ausstellte. Für Gillo Dorfles beweist Plessi damit, dass die Hypothesen des Künstlers tatsächlich realisierbar sind. „Die ‚Hydrischen (sic!) Paradoxe‘ sind weniger paradox als sie erscheinen“³¹.

Die Videotechnik wird seit 1974 in Plessis Kunst eingesetzt, zunächst um Aktionen zu dokumentieren, wie in den oben genannten Videobändern *Camminare sull'acqua* und *Operation Antwerpen*. Gelegentlich entstehen auch Videotapes über Experimente mit dem Wasser, wie beispielweise *A Morte Venezia (Tod für Venedig, 1976)*³²: Vor einer Ansichtskarte der Rialtobrücke auf einer Wand sind zwei Gläser mit Wasser zu sehen. Ein schmaler Löschpapierstreifen, dessen beide Enden jeweils in die Gläser eintauchen, wird von der Form her ebenso wie die Rialtobrücke aufgestellt. Die ‚Papierbrücke‘, mehr und mehr vom Wasser durchtränkt, verliert allmählich ihre Stabilität bis zum totalen Verfall. Auf ironische Weise weist Plessi somit auf die zerstörerische Kraft des Wassers hin.

In den oben vorgestellten Werken ist Plessis paradoxer Umgang mit dem Wasser kennzeichnend. Plessi interessiert sich für das flüssige Element, weil grenzenlose Gestaltungsmöglichkeiten in ihm enthalten sind:

„Es war die berückende Ursprünglichkeit des Wassers, die mich angezogen, ja mehr noch, sie faszinierte mich. Es gibt im Wasser tatsächlich immer etwas, das einen einzuhüllen scheint, das vergessen lässt, das die Dürre des Alltäglichen und Banalen auslöscht.“³³

In *Acquabiografico*, sowohl in den Konzeptskizzen als auch in den konkreten Aktionen, wird das Wasser nicht als naturgegebenes Element, sondern eher als das mitgestaltende Material eines absurden Bezugssystems behandelt und weitestgehend von seinen üblichen Gebrauchsformen befreit. Indem Plessi alle normalen Qualitäten und Funktionen des Wassers negiert, manifestiert er eine ablehnende Haltung gegenüber der Vernunft und Reglementierung. In seinen Wasser-Aktionen versucht Plessi, eine Geste zu zeigen, die nicht zur Verfestigung einer identifizierbaren Aussage, sondern zum Werk als Energie und Kraft führt.

„Meine Ideen waren immer Ideen des Bruchs, etwa ein Wasser zu verwenden, das nicht einer romantischen Sonnenuntergangsstimmung am Meer entspricht, sondern ein Wasser, das eine neue Energie haben sollte, das die Idee der Kommunikation modifizieren konnte. Wasser war für mich immer ein Objekt der Kommunikation [...]“³⁴

Plessis paradoxe Handlungen mit dem Wasser haben wenig mit der Frage nach Ökologie oder Umweltschutz zu tun. Absichtlich zielt der Künstler in seinen Handlungen nicht nur auf die

³¹ Dorfles 1977b: ohne Seitenangabe.

³² Fabrizio Plessi, *A Morte Venezia*, 1976, Videoband 30:00min., s/w, Ton, Galleria d'Arte Moderna, Ferrara. Bildverweis: Plessi 1977, ohne Seitenangabe.

³³ Plessi, *Reflecting Water* (1979), in: Plessi 2001, S.80-85, S.83. („La semplicità incantatoria dell'acqua mi aveva sempre, più che attratto, affascinato. C'è nell'acqua in effetti, sempre qualcosa di avvolgente, di amniotico, che depura la percezione delle secche del quotidiano e del banale.“ Plessi 2001, S.82)

³⁴ Plessi, in: Plessi/Haenlein 2004, S.43.

Vernachlässigung überkommener Logik, sondern auch auf ein vergebliches Tun, das „ohne Resultat“ ist³⁵. Aufgrund dieser charakteristischen Vergeblichkeit in Plessis Frühwerk bezeichnet Carl Haenlein den italienischen Künstler als modernen „Sisyphus, der nicht mit dem Berg, sondern mit dem Wasser arbeitet“³⁶.

Der neodadaistische Ansatz in der Anfangsphase Plessis steht im Zusammenhang mit der Kunstströmung der 1960er und 1970er Jahre. Die Werkphase von *Acquabiografico* nimmt wesentlich Bezug auf die Konzeptkunst, die die Idee als geistige Konzeption in das Zentrum der künstlerischen Nachforschungen stellt. Plessis Umgang mit dem Wasser in seinen Aktionen entspricht nicht so sehr einer durch Vernunft bedingten Naturerfahrung. Das flüssige Element dient ihm vielmehr dazu, seine Ideen durchzuführen. „Das quirlige Element ist ihm vielmehr ‚Quelle‘ der Inspiration, Katalysator seiner ‚sprudelnden‘, ‚überschäumenden‘ Fantasie, Stimulanz der Kreativität“³⁷, so Hans Gerke. Anhand dieses Anhaltspunkts stellt Gerke zweierlei Betrachtungen an: „Das Motiv des Wassers ist in gewisser Hinsicht austauschbar - in anderer freilich wiederum nicht, denn schon in seiner Materialität eignet es sich wie kein anderes zur Demonstration gerade solcher Bezüge und Ambivalenzen: Von alters her steht das Wasser als Symbol und Synonym für die Polarität von Lebenskraft und Lebensbedrohung.“³⁸ Sicherlich ist das Wasser aufgrund seiner Mannigfaltigkeit und reichen Symbolik ein Element mit vielen gestalterischen Möglichkeiten. In Plessis frühen projektbezogenen Arbeiten nehmen jedoch die symbolischen Bedeutungen des Wassers ganz wenig Platz ein, denn, wie Gillo Dorfles erläutert, das „Wasser transformiert sich vom vieldeutigen Sinnbild zum präzisen, individuellen, persönlichen Bedeutungsträger.“³⁹ Durch die graphischen Ideenskizzen und die persönlich ausgeführten Aktionen gelingt es Plessi, dieses lebensspendende und lebensvernichtende Element zu seinem Eigentum, zum eigenartigen Medium seiner ästhetischen Reflexion zu machen. Mit reicher Phantasie definiert er das Naturelement neu und schreibt ihm neue Eigenschaften zu, „um die Grenze zwischen dem Möglichen und dem Unmöglichen zu überschreiten“⁴⁰, wie 1974 der französische Kunstkritiker Pierre Restany feststellte. Im Versuch vom Durchbruch der Grenze zwischen Möglichem und Unmöglichem handelt es sich

³⁵ Plessi, in: Plessi/Haenlein 2004, S.43.

³⁶ Haenlein, in: Plessi/Haenlein 2004, S.43.

³⁷ Gerke 1983, ohne Seitenangabe.

³⁸ Gerke 1983, ohne Seitenangabe.

³⁹ Dorfles 1977b, ohne Seitenangabe.

⁴⁰ Restany 1974b, ohne Seitenangabe.

weder um utopische Szenerie noch um Beherrschung der Natur. Vielmehr bemüht sich Plessi, „unsere Umwelt etwas menschlicher und poetischer zu gestalten“⁴¹.

IV.3 Musikalisch-visuelle Performances mit Christina Kubisch

In der zweiten Hälfte der 1970er Jahre vollzieht Fabrizio Plessi mit der Musikerin und Komponistin Christina Kubisch eine Reihe von Performances. In diesen wird das Motiv Wasser nicht nur mit dem Video, sondern auch mit Musik in Verbindung gebracht.

Christina Kubisch wurde 1948 in Bremen geboren, wo sie für zwei Jahre die Kunstschule besuchte. Danach studierte sie Querflöte, Klavier und Komposition an den Musikhochschulen in Hamburg, Graz und Zürich. Gelegentlich nahm sie an Internationalen Ferienkursen für Neue Musik⁴² in Darmstadt und Köln teil und arbeitete mit verschiedenen Gruppen zeitgenössischer Musik in Europa und USA zusammen. Plessi lernte sie 1973 kennen. Seit 1975 arbeiteten sie zusammen, um ihre aus verschiedenen Richtungen kommenden Fähigkeiten und Interessen zu verbinden und daraus eine Integration von verschiedenen Ausdrucksmitteln zu erreichen. Kubisch beschrieb ihre Zusammenarbeit als „Kommunikation“, „Ideenaustausch und gegenseitige Bereicherung“⁴³. Das Künstlerpaar beschäftigte sich in seinen Werken vor allem mit der Integration von Musik und Video, indem es sowohl traditionelle Instrumente als auch elektronische Klangerzeuger und Objekte sowie Filme, Video und anderen Materialien verwendete. Die Zusammenarbeit dauerte bis zum Ende der 1970er Jahre.

Liquid Piece (1975)⁴⁴ ist das erste gemeinsame Werk von Kubisch und Plessi: Plessi sitzt auf dem Boden eines rechteckigen Raums und ist von zahlreichen mit Wasser gefüllten Gläsern

⁴¹ Restany 1974b, ohne Seitenangabe.

⁴² Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik, die alle zwei Jahre vom Internationalen Musikinstitut Darmstadt veranstaltet werden, zählten zu der in Deutschland einflussreichsten internationalen Veranstaltung Neuer Musik. Der Terminus ‚Neue Musik‘ wird 1919 in einem Vortrag von Paul Bekker für Tendenzen des damals aktuellen Musikschaffens dargelegt. Er gilt heute als allgemeine Bezeichnung unterschiedlicher Musik- und Kompositionsrichtungen des 20. und 21. Jahrhunderts. Neue Musik, die als Gegenbewegung der romantischen Tradition des 19. Jahrhunderts entstanden ist, ist einerseits auf klaren Formen, andererseits gegen übermäßigen Gefühlsausdruck gerichtet. Sie kann aber auch als konsequente Umsetzung der in der Spätromantik bereits fortgeschrittenen Auflösung der traditionellen Funktionsharmonik innerhalb der europäischen Konzertmusik betrachtet werden. Die bedeutendsten Vertreter sind Arnold Schönberg in Europa und John Cage in USA. Cage verbindet Musik mit diversen Medien und verschiedenen Kunstformen. Unter seinem Einfluss sind gegen Ende der 1950er Jahre die Kunstbewegungen von Happening und Fluxus entstanden. Als ein szenisches Geschehen bringen sie bildende Kunst, Musik, Theater und Tanz zusammen, so dass die Sinne des Zuschauers auf höchst unterschiedliche Weise angesprochen und die traditionellen Grenzen zwischen den Künsten aufgebrochen werden. Die zentrale Ziele sind die Durchdringung von Kunst und Leben, das Bewusstmachen der Wahrnehmungen und die Erweiterung des Kunstbegriffs. Vgl. Frisius 1993; Blumröder 1981.

⁴³ Kubisch, in: Plessi/Kubisch/Schwarzbauer 1979, S.208.

⁴⁴ Christina Kubisch/Fabrizio Plessi, *Liquid Piece*, 1975, Performance in Internationaal cultureel Centrum (ICC),

umgeben. Er setzt das Glas an, schüttet das Wasser in seinen Rachen und bringt es auf alle nur denkbaren Weisen gurglerisch zum Klingen und spuckt es in einen vor ihm stehenden Zink-eimer wieder aus. Dieser Vorgang wird mehrfach wiederholt. Die gurgelnden Töne werden durch einen Lautsprecher im Raum verbreitet. Währenddessen spielt Kubisch Querflöte. Ihr Spielen bringt scharfe, aggressive und zugleich dichte und fließende Töne her. Nach Plessi liegt der Sinn dieser Arbeit in der Integration des Klangs der Flöte und der Geräusche „des Wassers in der Kehle“ („suono dell’acqua in gola“). Es ist nämlich eine Verbindung des künstlichen (Flötentöne) und natürlichen (Wassergeräusche) Elements in einem sich ständig entwickelnden musikalischen Zustand.⁴⁵

In *Two and Two* (1976/77) entwickelt das Künstlerpaar eine komplizierte akustisch-optische Performance, die wie ein Musikwerk in vier Sätzen von Erde, Luft, Feuer und Wasser aufgebaut ist. Aus der Kombination der verschiedenen Instrumente (Flöten, Violoncello, Akkordeon, Stahltrommel) und Objekte (dem elektronischen Metronom, Mikrofon, Ventilator, Wasserstrahl, der menschlichen Stimme) entstehen vielfältige Klangmöglichkeiten, die von den Künstlern jeweils den vier Elementen zugeschrieben werden. Die Aufführung, die in *Two and Two* als ‚Wasser‘ bezeichnet wird⁴⁶, ist ursprünglich als ein selbständiges Werk im März 1976 für das Pro Musica Nova Festival in Bremen entstanden und mit *Water Percussion* (*Wasserschlagzeug*) betitelt. In der Inszenierung hält Plessi einen Wasserschlauch, aus dem das Wasser herausspritzt. Der Wasserstrahl schlägt direkt auf eine Stahltrommel, deren Oberfläche mit musikalischen Symbolen versehen ist. Die Trommel ist an einer Stütze befestigt, die in einer Art Planschbecken steht und das fallende Wasser auffängt. Das Prasseln des Wassers auf die Trommel ist laut zu hören.

Das musikalische Geschehen in den vier Sätzen von *Two and Two* wird noch mannigfaltiger durch technische Modifikationen und weitere Verbindungen mit anderen Materialien. Dadurch entsteht eine kontinuierlich variierende Klangstruktur, in der die Klänge der einzelnen Instrumente und Objekte miteinander verschmelzen und schwer voneinander zu unterscheiden sind.

Zwei Videokameras nehmen die Performance auf und geben sie direkt auf acht bzw. zehn Monitoren wieder, die gleichzeitig als eine Trennwand zwischen Publikum und Aktionsort dienen. Die Zuschauer verfolgen die Performance durch die Live-Aufnahmen auf den Bild-

Antwerpen, Bildverweis: Dorfles 1977a, ohne Seitenangabe.

⁴⁵ Plessi, in: Dorfles 1977a, ohne Seitenangabe; vgl. Plessi 1977, ohne Seitenangabe.

⁴⁶ Christina Kubisch/Fabrizio Plessi, *Two and Two*, 1976/77, Performance in Studio Marconi, Milano (1976); galleria d’Arte Moderna, Ferrara (1977). Bildverweis: Plessi/Kubisch 1979, S.27; 29.

schirmen. Darauf sind jedoch nur Fragmente des Geschehens, d.h. bestimmte Details von Instrumenten und Objekten, Ausschnitte von Gesten und Bewegungen des Künstlerpaars, zu sehen, so dass die Bilder, wie die Klangquellen in der akustischen Handlung, nicht sofort identifizierbar sind. Damit zielen Kubisch und Plessi auf eine Umstellung der Seh- und Hörgewohnheiten. Sie sprechen von einer neuen Art der Rezeption, in der eine gesamte Wahrnehmungserfahrung in den musikalisch-visuellen Prozessen hervorgerufen wird.

„So wie das Auge auf dem Bildschirm Details wahrnimmt, die erst nach und nach eine Gesamtform ergeben, so nimmt das Ohr minimale musikalische Strukturveränderungen wahr, die erst im Verlauf der Aktion als Einheit empfunden werden. Nur durch Hören und Sehen gemeinsam wird die optische und akustische Situation hinter der Trennwand von Monitoren verständlich, die Realität wird, wie in einem Puzzle, aus einzelnen Details neu zusammengesetzt.“⁴⁷

Eine weitere Zusammenarbeit von Kubisch und Plessi ist *Tempo Liquido* (*Flüssige Zeit*, 1978)⁴⁸. Die Performance findet im verdunkelten Raum statt. In diesem sind die musikalischen Klänge einer japanischen *Sho* und einer Stahltrommel sowie die hellen Töne von zwei Carillons über Tonband zu hören.

An den Vorderseiten von zwei transparenten Glasscheiben mit unregelmäßiger Oberfläche wird ein speziell dafür entwickeltes Filtersystem angebracht, das einen ständigen Wasserlauf erzeugt. Am Anfang der Performance werden zwei runde Wanduhren langsam auf die Rückseiten der zwei Glasscheiben angebracht, bis die Zeitangabe auf dem Zifferblatt deutlich zu sehen ist. Kurz darauf werden die Uhren wieder allmählich von den Gläsern entfernt.

Die beiden Performer, die hinter den Glasscheiben sitzen, beginnen mit ihrer rechten Hand, mit metallenen Fingerhüten bedeckt, Kreisbewegungen auf der rauhen Glasoberfläche zu machen. Dieser Gestus gilt als Analogie zum Zeitablauf der Uhr. Die Art und Weise, die Sequenz und Dauer der Handbewegungen sind festgelegt. Die daraus entstandenen Geräusche werden durch mehrere Tonabnehmer auf eine Verstärkeranlage übertragen und im Raum verbreitet. Die Intensität und Aggressivität der Geräusche nimmt zu, bis sie die andere Musik im Raum überlagern. Die Performer verlangsamen nach und nach ihre kreisförmigen Handbewegungen, so dass die Geräusche der Berührungen immer schwächer werden. Am Ende ist im Raum nur die Musik aus der Tonbandaufnahme zu hören.

Die Performance wird durch zwei Videokameras, die auf die Glasscheiben gerichtet sind, auf zwölf, manchmal auf 24 Monitore übertragen. Die Fernsehapparate sind in einem großen

⁴⁷ Plessi, in: Plessi/Kubisch 1979, S.20.

⁴⁸ Christina Kubisch/Fabrizio Plessi, *Tempo Liquido*, 1978, Performance in Internationaal cultureel Centrum (ICC), Antwerpen. Bildverweis: Plessi/Kubisch 1979, S.40-42.

Kreis angeordnet. Das Publikum befindet sich innerhalb dieses Kreises und verfolgt die Aktion durch die Live-Videoaufnahme.

In *Tempo Liquido* steht das Konzept des kreisförmigen Verlaufs der Zeit im Mittelpunkt. Auf diese Ansicht weisen sowohl die Kreisform der Monitore, Uhren und Handbewegungen der Performer, als auch das fließende Wasser, ein Symbol der zeitlichen Erneuerung, hin (vgl. Kap.I.2.3).

Water Face (1979)⁴⁹ ist eine der letzten veröffentlichten gemeinsamen Arbeiten von Kubisch und Plessi. Die Uraufführung fand im September 1979 in der Neue Galerie-Sammlung Ludwig in Aachen statt. Kubisch und Plessi stehen jeweils an einem Kopfe eines großen Saals. Zwischen ihnen befinden sich im Raum mehrere Monitorpaare, auf die zwei Videokameras die verschiedenen Performances von Kubisch und Plessi übertragen. Plessis Auftritt ist ähnlich wie die Aktion ‚Wasser‘ in *Two and Two*: Er richtet einen Wasserstrahl aus einer Leitung auf eine Strahltrummel, auf deren Oberfläche musikalische Symbole gezeichnet sind. Währenddessen rezitiert Kubisch wiederholt einen langen Text: „Mit Wasser gleiten/ mit Wasser berühren/ Mit Wasser schweißen/ Mit Wasser gären/ Mit Wasser sehnen/ Mit Wasser erkalten/ Mit Wasser stoßen/...“⁵⁰ Rund um den Mund der Künstlerin wird die Negativzeichnung der musikalischen Symbole, die auf der Strahltrummel erscheinen, gemalt. Da die Kameras jeweils auf die Trummel und die Mundpartie von Kubisch fokussieren, sieht das Publikum auf den Monitorpaaren gleichzeitig ein positives und ein negatives Bild der Musikzeichen. Dieser visuelle Kontrast entspricht dem akustischen Gegensatz der eintönigen Stimme und des Wassergeräusches.

In ihren akustisch-visuellen Performances benutzen Kubisch und Plessi das Video immer live, also nicht zur Aufzeichnung. Dazu äußerte sich Kubisch:

„Für uns ist die Videokamera ein autonomes Element und nicht ein technisches Mittel, das nur zur Reproduktion dient. Wir versuchen, die Kamera so einzusetzen, als wäre sie eine dritte Person, die als Filter zum Publikum dient und uns selbst in Spannung hält. Uns wird Video ein integrierter und unentbehrlicher Teil unserer Performances, aber nie wiederholbar.“⁵¹

Das Video wird nicht als einfaches Dokumentationsmittel, sondern als lebendiges, autonomes Element in der Integration von musikalischen und optischen Ereignissen eingesetzt, um eine Art von Intermedia zu schaffen und einem Eindruck Leben zu vermitteln. So kennzeichnet Georg F. Schwarzbauer, der sich mit dem Thema ‚Performance‘ beschäftigt, das Einbeziehen

⁴⁹ Christina Kubisch/Fabrizio Plessi, *Water Face*, 1979, Performance in Neue Galerie-Sammlung Ludwig, Aachen. Bildverweis: Pohlen 1979, S.178.

⁵⁰ In: Plessi/Kubisch 1979, S.46.

⁵¹ Kubisch, in: Plessi/Kubisch/Schwarzbauer 1979, S.13

der Videotechnik in der Zusammenarbeit von Kubisch und Plessi als „verdeutlichendes Demonstrativum“ der Live Performance⁵². Dabei spielen Klang und Geräuschabwicklungen ebenso eine wichtige Rolle wie die Bildwelt. Das Künstlerpaar nennt seine Performances „video concerts“, in denen das musikalische Instrumentarium und das visuelle Erleben miteinander verbunden sind und voneinander nicht getrennt werden können. In einer Performance dieser Art gilt die Musik, Schwarzbauer zufolge, nicht so sehr als reine Musik, sondern als Rohstoff wie jeder andere.⁵³ Auch das Element Wasser wird zum Rohmaterial der Arbeiten des Künstlerpaars: „Wasser als Instrument“⁵⁴, so Plessi. Das Wasser dient in ihrem Videokonzert als Material des Visuellen einerseits und als das des Akustischen andererseits.

IV.4 Videoskulpturen und Videoinstallationen

Parallel zu den zahlreichen Konzepten und Aktionen von *Acquabiografico* und den Performances mit Christina Kubisch schaffte Fabrizio Plessi 1976 seine erste Videoskulptur *Mare Orizzontale* (*Horizontales Meer*, 1976)⁵⁵: Zwei Monitore, auf denen ein Meereshorizont mit bewegtem Wasser zu sehen ist, sind jeweils in zwei nebeneinanderstehende Holzgehäusen eingebaut. In der linken aufrechten Holzkonstruktion ist der Bildschirm in gewöhnlicher Weise aufgestellt und scheinbar bis zur unteren Hälfte mit Wasser gefüllt. Dagegen ist das rechte Holzgehäuse nach rechts abgeknickt, so dass sein Monitor sich in schräger Position befindet. Auf diesem verläuft die Wasserlinie diagonal zur Stellung des Monitors, erscheint trotzdem in der Waagerechten wie der Horizont auf dem anderen Bildschirm. In der gesamten Konstruktion zeigen sich die Wasserhorizonte der beiden Monitore in gleicher Höhe, als ob sie zwei Ausschnitte aus demselben gleichen Meer wären.

In den späteren Versionen der *Mare Orizzontale* (1984)⁵⁶ ändert sich die Grundgestaltung nur wenig. Die zwei Monitore in den Holzgehäusen stehen nicht mehr eng beieinander, sondern sind in größerer Entfernung voneinander aufgestellt. Ein Bildschirm ist immer schräg angeordnet, während der andere entweder auf der Schmalseite oder auf der Breitseite steht. Die gleiche Ebene der Wasserhorizontale auf beiden Monitoren wird durch ein über beide Holzgehäuse gespanntes Stahlseil betont.

⁵² Schwarzbauer 1977, S.47.

⁵³ Schwarzbauer 1977, S.48.

⁵⁴ Plessi, in: Plessi/Kubisch 1979, S.46.

⁵⁵ Fabrizio Plessi, *Mare Orizzontale*, 1976, Videoinstallation, Holzkonstruktion, zwei Monitore, zwei Videorecorder, zwei bespielte Kassetten, Ton. Bildverweis: Fagone 1983, ohne Seitenangabe.

⁵⁶ Fabrizio Plessi, *Mare Orizzontale*, 1984, Videoinstallation, Holzkonstruktion (160x250cm), zwei Monitore, gespannter Stahldraht, zwei Videorecorder, zwei bespielte Kassetten, Ton, Neue Galerie, Linz, 1988. Bildverweis: Koelen 1998, S.33.

Mit *Mare Orizzontale* beginnt Plessi die eigentliche Phase seiner Videokunst, in der Wasser und Video zu gleichberechtigten Materialien der künstlerischen Gestaltung werden. Das Wasser, das in Plessis Projektskizzen als Idee und in seinen Performances real vorkommt, wird in den Videoskulpturen und Videoinstallationen durch ein technisches Verfahren als bewegtes Bild wiedergegeben.

Plessi sieht seine künstlerische Entwicklung von der Zeichnung hin zur Videokunst als „be-trächtlichen moralischen Kraftakt“⁵⁷. Dazu äußert er sich in einem Interview:

„In meinem Leben hatte ich eine große Chance, ein sehr guter Zeichner zu sein. Und öffentlich darauf zu verzichten, [...] bedeutet, dass die Idee, die man von der Kunst hat, weit über jene Kapazität hinausgeht, die man in den Händen besitzt. Die Kapazität des Kopfes, des Herzens ist weitaus höher als die, die Sie in der Hand haben können.“⁵⁸

Er hält das Fernsehen im künstlerischen Bereich für ein Mittel, um die Ausdrucksform seiner Kunst zu erweitern. Für ihn ist es nicht wichtig, welches Gestaltungsmedium verwendet wird. Vielmehr legt er Wert auf die inhaltliche Aussage eines Kunstwerks. Das Zeichnen spielt weiterhin eine wichtige Rolle in Plessis Videoskulpturen und Videoinstallationen: Diese beruhen auf zuvor von ihm gemachten zeichnerischen Entwürfen, die die Grundlage für die Struktur und Thematik seiner Werke bilden.

IV.4.1 Wasserspiegelung

Neben *Mare Orizzontale* entsteht in den 1970er Jahren noch eine andere Videoskulptur, in der Plessi das Thema ‚Wasserspiegelung‘ behandelt. Gemeint ist das Werk *Reflecting Water*⁵⁹: Auf einem Fernsehapparat steht die leuchtende Neonschrift ‚WATER‘, die wiederum als verschwommene Wasserspiegelung, seitenverkehrt und auf dem Bildschirm des gleichen Apparates. 1984 zeigt Plessi auf der 41. Biennale in Venedig diese Videoarbeit zusammen mit der dazu gehörigen Projektskizze, die als malerischer Hintergrund hinter der elektronischen Repräsentation an eine Wand gehängt wird⁶⁰. Hier treffen die traditionelle künstlerische Form mit dem modernen technischen Verfahren zusammen. Mit der Zusammenstellung der zeichnerischen und medialen Medien weist Plessi auf ihre enge Beziehung und Gleichwertigkeit in seiner künstlerischen Reflexion und Spekulation hin.

⁵⁷ Plessi, in: Plessi/Haenlein 2004, S.44.

⁵⁸ Plessi, in: Plessi/Haenlein 2004, S.44.

⁵⁹ Fabrizio Plessi, *Reflecting Water*, 1976-79, Videoinstallation, Neon, Monitor, bespielte Kassette, Folkwang Museum 1979, Essen. Bildverweis: Fagone 1983, ohne Seitenangabe.

⁶⁰ Fabrizio Plessi, *Reflecting Water*, 1984, Videoinstallation, Leinwand, Neon, Monitor, bespielte Kassette, 41. Biennale, Venedig. Bildverweis: Bartsch 1993, S.21.

Im gleichen Jahr, 1984, entsteht eine weitere Variation von *Reflecting Water*⁶¹: Auf zwei Fernsehgeräten, die einander frontal gegenübergestellt und durch einen kleinen Petroleumkanal verbunden sind, stehen jeweils die Neonbuchstaben ‚REFLECTING‘ und ‚WATER‘ auf dem Kopf. Dieselben Wörter erscheinen richtig herum im blauen Wasserspiegel auf den Bildschirmen. Die gesamte Konstruktion von Fernsehern und Neonschriften spiegeln sich in der Oberfläche des Petroleums.

Die Entstehung der Videoarbeit *Reflecting Water* steht im unmittelbaren Zusammenhang mit der Inszenierung in Duisburg, die Plessi *Reflecting Water, Berta-See, 1979*⁶² nennt: 5 große Buchstaben – W, A, T, E und R – aus blauen Neonröhren wurden am Ufer des Bertasees angebracht. Die auf den Kopf gestellten Schriftzeichen ergaben in der Reflektion auf der Wasseroberfläche ein seitenrichtiges, unbeständiges Wortbild – WATER, dessen Ablesbarkeit von der Naturumgebung abhängig war, ja von der Bewegung des Wassers, dem Wechsel der Tageszeiten und der Veränderung des Wetters. Wenn die Wasserfläche in absoluter Ruhe blieb, war die klare Spiegelung der gesamten Buchstaben zu sehen. Eine ähnliche Neon-Installation baute Plessi 1982 in Lyon an der Rhône auf, wobei das englische Wort ‚WATER‘ zu der französischen Variante ‚EAU‘ umgestaltet wurde. „Das Wort ‚Wasser‘ bezeichnet das Wasser und den Widersinn zwischen Begriff und tatsächlich vorhandener Materie.“⁶³ So schrieb Siegfried Salzmann und führte weiter aus:

„Das reflektierte und transparente Wortbild deutet an, dass die herkömmliche Polarität zwischen Natur und Kunst aufgehoben ist. Mit seinem Eingriff durch sein Objekt prägt Plessi der Materie Wasser seinen Stempel auf und macht sie als eine andere sinnliche Qualität fassbar. Er spielt auf die poetische und paradoxe Umdeutung der Situation und der Materie an. Wenn das Abbild des Wortes ‚Wasser‘ mit der Materie identisch erscheint, so verfremdet es diese gleichzeitig.“⁶⁴

Das Wort kennzeichnet als Spiegelbild den flüssigen Stoff. Aber das Spiegelbild ist eigentlich immateriell.

Die Widersinnigkeit der Neon-Installation erinnert an den paradoxen Charakter der Aktionen von *Acquabiografico* (vgl. Kap.IV.2). Doch anders als in den vorherigen Handlungen, sollte diesmal die Operation „friedvoll, unschädlich sein, in gewissem Sinne ökologisch“⁶⁵ sein. Der

⁶¹ Fabrizio Plessi, *Reflecting Water*, 1984, Videoinstallation, Monitor, Neon, Eisenbecken, Videorekorder, Petroleum, bespielte Kassetten, Musée de Villeneuve d’Ascq, Lille. Bildverweis: Bartsch 1993, S.23.

⁶² Fabrizio Plessi, *Reflecting Water, Berta-See, 1979*, Neon-Installation, Berta See, Lehnbruck Museum, Duisburg. Bildverweis: Salzmann 1980, S.4.

⁶³ Salzmann 1980, S.13.

⁶⁴ Salzmann 1980, S.14.

⁶⁵ Plessi, *Reflecting Water* (1979), in: Plessi 2001, S.80-85, S.83.

Ausgangspunkt der Wasserspiegelung ist hier das Licht der Neonröhren, das das Wasser ‚zeichnet‘:

„Reflexion auf einem Reflektor – und was könnte wohl besser reflektieren, als der Spiegel einer Wasseroberfläche?“⁶⁶

Diese ‚Neonzeichnung‘ weist auf einen Kontrast und zugleich auf den Zusammenhang zwischen dem natürlichen und industriellen Material hin.

Das im Duisburger und Lyoner Projekt real vorhandene Element Wasser wird in der Videoarbeit *Reflecting Water* durch ein analoges Videobild übermittelt. Die natürliche Materie wird vom immateriellen elektrischen Schein ersetzt. Das bewegte und leuchtende Videobild wird zum Abbild des fließenden und reflektierenden Elements, das Plessi als „acqua elettronica“, elektronisches Wasser, bezeichnet⁶⁷.

In der Videoinstallation *Reflecting Water* ist die Neonröhre neben dem Video und dem Motiv Wasser der dritte Hauptbestandteil. Die Neonröhre wird seit den 1960er Jahren zu einem der beliebten künstlerischen Materialien, z.B. in der Kunst von Dan Flavin und Mario Merz. Die Faszination, die von der leuchtenden Neonröhre ausgeht, beruht auf dem Gedanken des Lichts bzw. des Energiestroms. Bei dem italienischen Künstler Mario Merz, dem Hauptvertreter der Arte povera (vgl. Kap.IV.4.3), ist der Gebrauch von Neon insbesondere mit der Idee der Transformation in der Natur verbunden:

“Ich habe also, immer mit der Idee, Elemente zu durchdringen, die Pflanzen im Wasser mit der Neonröhre kombiniert, die durch das Wasser führt, und man hatte wirklich den Eindruck eines leuchtenden Stromkreislaufs, sichtbar und wahrnehmbar fürs Auge geworden, der mit seinem Lichtstrahl Wasser, Pflanze und Wurzeln durchquert. [...] Ich hatte dabei die Vorstellung, eine Skulptur zu schaffen, die nicht fest sein sollte, [...] sondern eine Umwandlung. Da ja das Neon wirklich die elektrische Energie zur Eigenschaft hat, wandelt es sich in Licht um, indem es wahrnehmbar durch den ganzen Glasgegenstand, das heißt die Röhre, fließt; mit der Neonröhre das Auto, die Flasche, das Glas, das Wasser und selbst die Pflanze zu durchstoßen, bedeutete diesen Vorgang der Umwandlung physisch von einem Element auf das andere zu übertragen.“⁶⁸

Plessi bezeichnet Mario Merz als eine der bedeutenden Figuren in der italienischen Kunst des 20. Jahrhunderts.⁶⁹ Der Einfluss von Merz auf Plessis Interesse für die Neonröhre ist nicht zu unterschätzen. Dabei ist die Eigenschaft des Neons bei Merz der des Videos und des Wassers bei Plessi vergleichbar. Für ihn sind Wasser und Video Gegenstände für Energieübertragung.

⁶⁶ Plessi, *Reflecting Water* (1979), in: Plessi 2001, S.80-85, S.81. (“E che cosa poteva esserci di più ‚riflettente‘ di uno ‚specchio‘ d’acqua?”)

⁶⁷ Dies ist in manchen Skizzen zu Videoinstallationen zu sehen, z.B. in *Reflecting Water* (1976, 165x220cm) und *Water* (1984, 205x295cm). Vgl. Weiss 1993.

⁶⁸ Merz 1985, S.31.

⁶⁹ Plessi, in: Plessi/Haenlein 2004, S.39.

In einem Gespräch mit Hanae Komachi spricht Plessi von dem besonderen Verhältnis zwischen beiden Elementen in seiner Kunst:

„Mein Verhältnis mit dem Wasser hat schon eine recht lange Geschichte. Ich lebe in Venedig und vielleicht ähnelt mein Gefühl gegenüber dem Wasser dem der Japaner, deren Land ringsum von Wasser umgeben ist. Wasser und Video sind auf den ersten Blick zwei Materialien, die scheinbar diametral entgegengesetzt sind. Das Wasser ist ein Urelement, aus dem die Natur seit Urzeiten, schon vor Beginn der Geschichte, besteht. Video wird immer mit den modernsten Technologien aufs engste verbunden, es ist ein aktuelles und unverwechselbares Medium der Technologie. Wasser und Video: Ich habe über Jahre die geheime Komplizenschaft zwischen diesen beiden Erscheinungen untersucht. Wasser und Video haben beide eine blaue Oberfläche, eine ähnliche Haut. Ich selbst würde gern das Blau der Wasseroberfläche mit dem Blau des Bildschirms vereinen. Wasser und Video sind beide flüssig und haben die Funktion etwas zu transportieren. Wasser transportiert Gegenstände. Video transportiert Informationen. Auf dem Bildschirm fließt es; alles verändert sich ständig. So ist es auch mit dem Wasser. Beide haben eine tiefe Beziehung zum Licht. Beide gewinnen durch das Licht ihre Schönheit. [...] Blau ist nicht nur die Farbe des Wassers, sondern auch die Farbe der Elektronik. Das Blau des Himmels, das des Meeres, eine blaue Farbe, die die Hoffnung oder die Unendlichkeit zu symbolisieren vermag, koexistiert heute mit dem künstlichen Blau der Fernsehmonitore und Neonleuchten. Dieses artifizielle Blau existiert im eigentlichen Sinne ebensowenig wie das Blau des Himmels oder des Meeres. Es ist eine Imagination, eine Erscheinung unserer Wahrnehmung.“⁷⁰

Für Plessi gibt es eine tiefgreifende Analogie und vergleichbare Eigenschaften zwischen dem Wasser und dem Video. Sie sind zwei Gestaltungsmedien zum Transport von Ideen und dienen dem Künstler als Mittel zur Erforschung der Wahrnehmung.

Die Verbindung der Neonlichtröhre, des Fernsehapparats und des Elements Wasser, das sich in Form des Videobilds zeigt, kommt auch in der Videoskulptur *Arco Liquido* (*Flüssiger Bogen*, 1981)⁷¹ vor: Die zwei Endpunkte eines halbkreisförmigen Bogens aus Neonröhre stützen sich auf zwei Monitore, auf deren Bildschirmen die Reflektionen der Neonröhre auf dem Wasser zu sehen sind. Indem Plessi den Lichtbogen der Neonröhre als ‚flüssigen Bogen‘ bezeichnet, deutet er darauf hin, dass nicht nur Wasser, sondern auch Licht sowie Strom und Energie fließen kann.⁷²

Plessi verwendet häufig die Zusammensetzung der drei Elemente – Monitor, Wasserbild und Neonröhre -, um das Thema ‚Spiegelung‘ zu behandeln. Ein weiteres Beispiel ist *Narciso* (*Narziss*, 1985)⁷³. Diese Videoskulptur besteht aus einer pyramidenförmigen Dreiecksstruktur aus Holz. Auf deren Unterseite ist ein Fernsehgerät unter der Holzplatte eingebaut,

⁷⁰ Plessi, in: Plessi/Komachi 1994. Deutsche Übersetzung zit. nach Haenlein 1999, S.66.

⁷¹ Fabrizio Plessi, *Arco Liquido*, 1981, Videoinstallation, Neon, Eisengitter, zwei Monitore, bespielt Kassetten, Galerie Dorothea van der Koelen, Art Cologne, Köln, 1997. Bildverweis: Koelen 1998, S.45.

⁷² Vgl. Koelen/Klotz 1998, S.45f.

⁷³ Fabrizio Plessi, *Narciso*, 1985, Videoskulptur, 300x250x250x60cm, Holz, Neon, Monitoren, mechanischen Teilen, Videorekorder, Rotonda della Besana, Mailand. Bildverweis: Bartsch 1993, S.31.

so dass man nur den Bildschirm sehen kann. An der Spitze der Pyramide hängt ein Neonstab, der sich wie ein Pendel hin und her bewegt. Jedes Mal wenn das Neonlicht den Monitor passiert, erscheint im Bildschirm eine leuchtende Wasseroberfläche. Diese wird wieder unsichtbar, sobald das Licht sich von dem Monitor entfernt. Das Hin- und Herschwingen des Neonstabs läuft synchron zu dem Erscheinen und Erlöschen des Videobilds. In diesem Werk sind die typischen ironischen Züge von Plessis Handlungen zu spüren. Narziss, der sich in Ovids Mythos in sein eigenes Wasserspiegelbild verliebt und schließlich vor unbefriedigter Liebe ins Wasser fällt, verwandelt sich in Plessis Arbeit in Neonlicht. Die Absurdität liegt darin, dass das Licht selbst genauso körperlos und flüchtig wie seine Wasserspiegelung ist.

Das Thema der Wasserspiegelung bringt Plessi 1981 in einer Zeichnung direkt zum Ausdruck, indem er sie *Sulla Riflessione* (*Über die Reflexion*, 1981) betitelt. Aus dieser entsteht drei Jahre später die Videoinstallation *Acciaio Molle* (*Weicher Stahl*, 1984)⁷⁴: Vor dem Hintergrund einiger geometrischer Eisenplatten ist ein Fernsehgerät, mit dem Bildschirm nach oben gerichtet, mit vier rechteckigen Stahlplatten umstellt. Die Platten sind von allen Seiten gegen den Apparat gelehnt, so dass das Gehäuse des Monitors hinter den Eisenplatten verschwindet und nur der Bildschirm sichtbar ist. Ein Stahlrohr steht diagonal auf dem Bildschirm, der eine leuchtende Linie als Wasserspiegelung des Stahlrohrs zeigt.

Die Idee, das Metall als gespiegelten Gegenstand zu thematisieren, setzt Plessi in der Multi-monitor-Installation *Bronx* (1986)⁷⁵ fort. Diese Arbeit besteht aus 26 Monitoren, die eine ähnliche Konstruktion wie das Fernsehgerät in *Acciaio Molle* (*Weicher Stahl*) haben. Die Monitore, deren Gehäuse von rostigen Eisenplatten ummantelt sind, liegen mit ihrer Bildschirmseite nach oben gerichtet auf dem Boden. Auf jedem Bildschirm steht aufrecht eine Schaufel. Ihre Spitze steckt scheinbar in dem Videobild des Monitors, das den Schatten der Schaufel in blauer Wasseroberfläche zeigt. Das elektronische Bildrauschen aller Monitore dient als klanglicher Hintergrund. Die große Anzahl der Fernsehapparate in einem dunklen Raum mit Eisenwänden ist für den Betrachter durch verrostete Eisengitter zu sehen. Nach Edith Decker-Phillips weist dies darauf hin, dass „das Zeitalter des Eisens ruht, lebendig ist nur die Spiegelung im elektronischen Medium.“⁷⁶

⁷⁴ Fabrizio Plessi, *Acciaio Molle*, 1984, Holz- und Stahlplatten, Eisenrohr, Monitor, bespielte Kassette, Musée du Nord, Villeneuve d'Ascq. Bildverweis: Koelen 1998, S.80-81.

⁷⁵ Fabrizio Plessi, *Bronx*, 1985, Videoinstallation, Eisenkonstruktion, 740x880cm, 26 Schaufeln, 26 Monitore, rostige Eisenplatten, industriell gefertigtes Eisengitter, zwei Videorecorder, zwei bespielten Kassetten, Ton, 42. Biennale, Venedig, 1986. Bildverweis: Haenlein 1999, S.74; Haenlein 2004a, S.131.

⁷⁶ Decker-Phillips 1996, S.7.

Die Videoinstallation *Bronx*, die 1986 auf der Biennale in Venedig ausgestellt wird, geht auf die Zeichnungen *Buco nell'acqua* (*Loch im Wasser*, 1972) und *Bucare l'acqua* (*Wasser durchlöchern*, 1972) von 1972 zurück. Das Konzept erinnert an die parodistischen Handlungen der 1970er Jahre, in denen Plessi mit einer Schere, einem Nagel und einer Säge das Wasser schnitt, durchlöcherte und zerteilte (vgl. Kap.IV.2). In dem durch Video visualisierten Wasser erscheint eine dunkle Nachbildung der real vorhandenen Schaufel, als wäre sie die Wasserspiegelung des Werkzeugs. Dabei handelt es sich um den Kontrast zwischen dem Wirklichen und dem Virtuellen:

„Ich verwende die neue Technologien gleichsam nach dem Prinzip der ‚Kommunizierenden Röhren‘. Die primäre und [die] virtuelle Realität stehen in wechselseitiger Abhängigkeit voneinander, zumindest was ihre Wahrnehmung und den Umgang mit dieser betrifft.“⁷⁷

Der in seiner physischen Realität präsentierte Gegenstand, das von Plessi „primäre“ genannte Material, wird der Darstellung dem elektronisch simulierten Material gegenübergestellt. Die Abbildung auf dem Bildschirm ist einerseits die „Verdoppelung“ der sichtbaren Welt, besitzt andererseits eine eigenständige Bedeutung, die durch die Wahrnehmung und Rezeption der Betrachter hervorgebracht wird.⁷⁸ Plessi verwendet Video und Wasser zugleich als physisch-psychischen Spiegel, der nicht nur Dinge sichtbar werden lässt, sondern auch Zugang zum geistigen Bereich, zum Entstehungsort für Imaginäres, gewährt. Hier wird „aus dem Fernsehen quasi ein Element der Natur gemacht [...] Die Natur wird von dem Fernsehgerät reflektiert [...]“⁷⁹

Als Variante von *Bronx* entstand 1987 die Videoinstallation *Winner*⁸⁰, in der jedoch nur ein Monitor zu sehen ist. Der einzelne Monitor, auf dessen Bildschirm eine Schaufel vertikal angebracht ist, befindet sich in einem Haufen von anderen Schaufeln und Eisenplatten, die durcheinander auf dem Boden liegen. Die aufrecht auf dem Bildschirm stehende Schaufel, wie der Werktitel bereits ankündigt, geht als Sieger über die anderen hervor. Damit weist Plessi darauf hin, dass weder die rohen Materialien – die Eisen und die Schaufel –, noch die Technologie – das Video und der Monitor – allein eine dominierende Rolle in seinen Arbeiten spielen, sondern ihre Verbindung, die zu einer der Eigenschaften der Kunst Plessis zählt.

⁷⁷ Plessi, in: Plessi/Gerke 1995, ohne Seitenangabe. („lo utilizzo le nuove tecnologie in un certo senso secondo il principio dei vasi comunicanti. La realtà primaria e quella virtuale dipendono, intercambiabilmente, l'una dall'altra, per lo meno per quanto riguarda la percezione e il rapporto con essa.“)

⁷⁸ Hegyi 1991, S.6.

⁷⁹ Weiss, in: Plessi/Weiss 1994, S.7-8.

⁸⁰ Fabrizio Plessi, *Winner*, 1987, Videoinstallation, 700x700cm, Schaufeln, Eisenplatten, Eisengitter, Monitor, Videorekorder, bespielte Kassette, Biennale Nagoya, Japan, 1989, Privatsammlung. Bildverweis: Koelen 1998, S.121.

IV.4.2 Wasserbild auf verstecktem Monitor

Natürliche und technische Elemente koexistieren von Anfang an in Plessis Videowerken. Dabei spielt Plessi mit den entgegengesetzten Wahrnehmungsebenen von Realität und visueller Täuschung. Seine Intention ist bereits in einer seiner frühesten Videoinstallationen, *Water Wind I* (1981)⁸¹, eindeutig erkennbar, in der neben das Wasser der Wind als Thema hinzukommt: In der Ecke eines kargen Raums befindet sich ein kleiner Ventilator, der auf einen Heuhaufen auf der anderen Seite des Raums gerichtet ist. In jenem verbirgt sich eine rechteckige Wasserlache. Diese wird scheinbar durch den Luftzug des Ventilators in eine wellenartige Bewegung versetzt. Tatsächlich ist die Pfütze ein simuliertes Videobild auf dem Bildschirm eines Monitors, dessen Gehäuse vom Heu verdeckt ist.

Das 1981 entstandene Werk *Water Wind I* modifiziert Plessi im gleichen Jahr zur zweiten Version, indem er die Anzahl der im Heuhaufen eingebetteten Monitore auf sechs erhöht (*Water Wind II*, 1981). In der dritten Fassung dieser Arbeit wird die Anzahl der ähnlichen Monitor-Konstruktion bis auf 30 erweitert. Diese sind diesmal jedoch nicht von Heu, sondern von Kohlehagen umschlossen (*Water Wind III*, 1983)⁸². Auch hier scheint das elektronisch abgebildete Wasser durch den Wind eines großen Ventilators in Bewegung zu geraten. Die vierte Version dieser Arbeit von 1984 hat eine ganz andere Struktur (*Water Wind IV*, 1984)⁸³: Auf der Schiene einer Rampe bewegt sich ein Holzgehäuse, in dem ein Monitor vertikal eingebaut ist, auf und ab. Am Ende der Schiene ist ein Ventilator gegenüber dem Monitorschirm angebracht, der ein durchsichtiges Glas, zu Zweidrittel gefüllt mit Wasser, zeigt. Je mehr sich das Holzgehäuse mit dem Monitor dem laufenden Ventilator nähert, desto unruhiger wird das Wasser im Glas. Zwei Jahrzehnte später erlebt die Installation *Water Wind* ihre fünfte Variation, die Plessi 2006 für seine Ausstellung *Digital Island* im Wilhelm-Hack-Museum in Ludwigshafen am Rhein realisiert: Ein Monitor, der in ein verrostetes Eisengehäuse eingepasst ist, zeigt bewegtes Wasser. In einem Abstand von ca. 4 Meter erzeugt ein Gebläse realen Wind. Dabei sind Windgeräusche zu hören. Wie in allen anderen Versionen von *Water Wind* konstruiert Plessi hier eine imaginäre Situation, in der die Veränderung des Wassers auf dem Bildschirm durch den realen Wind hervorgerufen zu werden scheint. Damit thematisiert Plessi das

⁸¹ Fabrizio Plessi, *Water Wind I*, 1981, Videoinstallation, Ventilator, Heuhaufen, Monitor, Videorecorder, bespielte Kassette, Frigo, Lyon. Bildverweis: Koelen 1998, S.49.

⁸² Fabrizio Plessi, *Water Wind III*, 1983, Videoinstallation, Windmaschine, Kohlehäufen, 30 Monitore, Videorecorder, bespielte Kassette, Musée de Grenoble, Grenoble. Bildverweis: Koelen 1998, S.75.

⁸³ Fabrizio Plessi, *Water Wind IV*, 1984, Videoinstallation, Holzkonstruktion (800x200x100cm), Ventilator, mechanische Teile, Monitor, Videorecorder, bespielte Kassette, Ton, Museo Espano de Arte Contemporaneo, Madrid, 1988. Bildverweis: Koelen 1998, S.87.

Verwirrspiel von Vorstellung und Realität und die illusorische Eigenschaft des Fernsehbilds, eine virtuelle Wahrnehmung hervorzubringen.

In *Water Wind* wird der Realitätscharakter der Wassererscheinung auf dem Monitor durch die Konstruktion des verdeckten Fernsehgehäuses verstärkt. Plessi verdeckt in seinen Arbeiten oft den Fernsehapparat, mit der Bildfläche nach oben gerichtet, durch natürliche Gegenstände (z.B. Heu, Stein, Holz, Eisen), so dass der Zuschauer nur elektronische Wassererscheinungen sieht. Im folgenden werden einige Werke dieser Art thematisiert, zunächst das Werk *Water Desert*.

In *Water Desert* (1985)⁸⁴ baut Plessi ein Wasserwerk nach, auf das er in einer Wüste stieß. Auf dem mit Sand bedeckten Boden befindet sich eine Brunnenanlage. Daneben steht ein hohes Eisengestell, worauf ein mit zwei dünnen Metalldrähten befestigtes Blechfass waagrecht liegend angebracht ist. Aus einer kleinen Öffnung auf der Fassdecke erstreckt sich ein Wasserschlauch in den Brunnen hinein bis zum Grund, wo das Wasser einer runden Quelle schäumend herauszufließen scheint. Dies ist jedoch kein reales Wasser, sondern seine Repräsentation auf einem Monitorschirm. Der in ein Gehäuse eingebaute Monitor zeigt seine Bildschirmoberfläche nicht wie üblich rechteckig, sondern kreisförmig, so dass er kaum noch als solcher erkennbar ist. Plessi beschreibt diesen Brunnen als ein „einfacher Brunnen. [...] Wie eine Fata Morgana lässt die Sinnestäuschung aus der Tiefe warme, exotische Sehnsüchte zu uns aufsteigen.“⁸⁵

Einen ähnlichen Aufbau des versteckten Monitors setzt Plessi 1987 wieder in *Videoland*⁸⁶ ein. Im Raum befinden sich zwölf große Eisentrichter, deren obere Öffnungen einen Durchmesser von ca. sechs Meter haben. An jedem Trichter lehnt eine eiserne Leiter, die den Betrachtern beim Hochsteigen einen Blick ins Innere des Trichters ermöglicht. In seinem Inneren ist blaues Wasser auf einem Bildschirm zu sehen, dessen Oberfläche, wie in *Water Desert*, in Kreisform erscheint. Dabei wird der Realcharakter der Wassererscheinung noch durch das Geräusch eines gelegentlich ins Wasser fallenden Steines verstärkt, der nur im Bildschirm wahr-

⁸⁴ Fabrizio Plessi, *Water Desert*, 1985, Videoinstallation, Eisenregal (120x260cm), Gummi, Sand, Monitor, Videorekorder, bespielte Kassette, Ton, Rocca Paolina, Perugia, 1995, Privatsammlung Rom. Bildverweis: Koelen 1998, S.116.

⁸⁵ Plessi, *Progetti del Mondo* (1997), in: Plessi 2001, S.26-51, S.27. („Un pozzo d’acqua rudimentale. [...] Come una ‚fata morgana‘ l’inganno percettivo, dal suo profondo, fa risalire verso di noi calde nostalgie esotiche.“ Plessi 2001, S.26.) Dieser Aufsatz erschien zuerst in: Goodrow 1997, S.38-49.

⁸⁶ Fabrizio Plessi, *Videoland*, 1987, Videoinstallation, zwölf Eisentrichter (Ø 200x600cm), zwölf Holzleitern, Strohhaufen, zwölf Monitore und Kassentten, Galleria d’Arte Moderna, Bologna. Bildverweis: Koelen 1998, S.135.

nehmbar ist. Als *Videoland* zum ersten Mal 1987 auf der Cavaillon-Festival Avignon gezeigt wurde, standen die Trichter in großen Lavendelbüscheln - bei späteren Varianten auch in Stroh, Ästen und Hölzern. Die Auswahl der Materialien verweist auf einen Ortsbezug. So konstatiert der Künstler:

“Jeder neuen Situation suchte ich mit kindlicher Neugierde zu begegnen [...] Zum kontinuierlichen Studium der situativen Bedingungen gesellte sich ein zweites, ebenso fiebrhaftes Studium der Materialien. Die ständige Jagd nach immer besseren Trägerstoffen zur Realisierung einer Serie neuer Projekte.“⁸⁷

Angepasst an die jeweiligen örtlichen Ausstellungsgegebenheiten realisiert Plessi 2006 für das Wilhelm-Hack-Museum in Ludwighafen am Rhein eine neue Version von *Videoland*, in der fünf brusthohe Trichter aus verrostetem Eisen in einer Linie aufgestellt werden. Die Leiter und die Haufen unterschiedlicher Materialien, die Bestandteile der vorherigen Versionen sind, kommen hier nicht vor. Der geometrisch bzw. vertikal gegliederte Grundriss und die einfache Form des Werkes wird durch den Sammlungsschwerpunkt des Museums, die konstruktiv-konkrete Kunst, angeregt.

Plessi hat seine Werke immer wieder umgestaltet, Teile für andere Arbeiten verwendet, Ideen umgearbeitet. In *Colatorao* (*Kolatorao*, 1988) verbindet er die Elemente aus *Water Desert* und *Videoland* und stellt drei gleichmäßige schwarzsteinerne Brunnenanlagen her, deren innere Konstruktion trichterförmig ist. Auf dem Grund der Brunnen befindet sich ebenfalls ein versteckter Monitor, der das Fallen eines Steins ins Wasser durch Geräusche simuliert. Aus den oben genannten drei Arbeiten entwickelt Plessi 1989 die Videoinstallation *La Máquina Salada* (*Salzmaschine*, 1989)⁸⁸: In einem von Scheinwerfern beleuchteten Raum stehen nebeneinander drei große, mit Kalk verputzte Eisentrichter, deren unterer Teil in architektonischer Zylinderstruktur aus übereinandergeschichteten Bruchsteinen eingemauert ist. Diese Steinanlagen werden wiederum von Salzsäcken und Metalleimern, gefüllt mit vor Ort produzierten Salzen, umkreist. Am Rand jedes Trichters lehnt eine Holzleiter, die einen Einblick in das Innere der Behälter – das Wasserbild auf dem verdeckten Monitor – erlaubt.

Basierend auf dem Prinzip des verdeckten Monitors konstruiert Plessi 1993 für das Café Florian am Markusplatz in Venedig die Videoinstallation *Cristalli Liquidi* (*Flüssige Kristalle*)⁸⁹,

⁸⁷ Plessi, *Reflecting Water* (1979), in: Plessi 2001, S.80-85, 81f. (“Ogni volta che mi ero trovato faccia a faccia ad una nuova situazione [...] A questa continua ricerca per le ‚situazioni‘ se ne affiancava una seconda altrettanto febbrile, per i ‚materiale‘: la costante caccia a nuovi supporti che meglio avrebbero potuto evidenziare tutta una serie di nuovi progetti in via di realizzazione.” Plessi 2001, S.80)

⁸⁸ Fabrizio Plessi, *La Máquina Salada*, 1989, Videoinstallation, drei Eisenkegel mit kalk verputzt, drei Holzleitern, Steine, Metalleimer mit Salz, Wasser, Salzsäcke, drei Monitore, drei Videorekorder, drei bespielte Kassetten, Ton, Palau Solleric, Palma de Mallorca, 1989. Bildverweis: Koelen 1998, S.227.

⁸⁹ Fabrizio Plessi, *Cristalli Liquidi*, 1993, Videoinstallation, 500 venezianische Gläser, vierzehn Zinkeimer, vier-

die parallel zur Eröffnung der 45. Biennale ausgestellt wird. An der Decke des Raums hängen 500 Murano-Gläser in unterschiedlichen Formen. Ihre Öffnungen richten sich zum Boden hin, wo vierzehn Zinkeimer unregelmäßig nebeneinander stehen. In jedem Eimer versteckt sich ein mit dem Bildschirm nach oben liegender Monitor, dessen Bild durch die Rundöffnung der Eimer zu sehen ist. Es ist die Darstellung leuchtend blauen Wassers, das sich, vom Geräusch der Tropfen begleitet, kreisend bewegt. Es scheint, als ob die Tropfen aus den Gläsern in die Eimer fallen. In *Cristalli Liquidi* verbindet Plessi die traditionellen venezianischen Gläser mit den ‚flüssigen Kristallen‘ der hochauflösenden Bildschirme.⁹⁰ Dieses Werk bekommt 1995 seine zweite Version *Cristallo Liquido*, in der nur ein einziges Glas und eine einzige Monitor-Eimer-Konstruktion einander gegenüberstehen. Das mit der Öffnung nach unten zeigende Glas wird nicht unter der Decke angebracht, sondern ist an der Platte eines Tisches befestigt, der, mit der Tischplatte nach unten gerichtet, schräg an der Decke hängt.

Auch in der Videoinstallation *Foresta Sospesa (Der hängende Wald)*⁹¹, die 1999 für die Kestner Gesellschaft Hannover entstanden ist, konzipiert Plessi ein artifizielles Bild durch das Verschwindenlassen des Fernsehapparats. In einer großen Halle hängen neun mächtige, ca. 3m lange, Baumstämme senkrecht von einem Stahlgestell, das an der Decke befestigt ist, herab. Unter jedem schwebenden Stamm befindet sich ein mit realem Wasser gefülltes flaches Bassin, in dessen Mitte ein mit dem Bildschirm nach oben weisender Monitor in den Boden eingelassen ist. Der zur Kreisform gestaltete Monitorschirm zeigt sprudelndes Wasser, das scheinbar mit dem realen Wasser im Bassin zusammenfließt. Diese virtuelle Wirkung steigert sich durch das Geräusch des tropfenden Regens. In diesem „artistischen Zauberwald“ vereinigen sich die natürlichen und technischen Elemente zu einem „artifizialen Bild der Imagination“.⁹²

Plessis Interesse für die Schaffung von Illusionen durch das Verstecken der Monitore variiert auf vielfältige Weise. In *La Stanza del Mare (Meeresraum, 1990)*⁹³ verbindet sich dieses Spiel mit einer langen Reihe hochrechteckiger Schränke, in deren oberen Bereich jeweils das Bild wellenden Wassers auf einem Monitorschirm zu sehen ist. In der Frontseite der Schränke sind

zehn Monitore, vier Videorekorder, vier bespielte Kassetten, Ton, Venedig, Café Florian, Privatsammlung Venedig. Bildverweis: Koelen 1998, S.352, 353.

⁹⁰ Möntmann 2000, S.6.

⁹¹ Fabrizio Plessi, *Foresta Sospesa*, 1999, Videoinstallation, Baumstämme, Hängekonstruktion, Bassin, Wasser, Videorekorder, bespielte Kassetten, Ton, Kestner Gesellschaft, Hannover. Bildverweis: Haenlein 1999, S.51.

⁹² Ahrens 1999, S.73.

⁹³ Fabrizio Plessi, *La Stanza del Mare*, 1990, Videoinstallation, Eisenregale mit unbearbeitetem Holz (1600x260x60cm), 20 Monitore, Cd-System, Sammlung Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe. Bildverweis: Goodrow 1997, S.61.

zahlreiche querliegende Holzplatten angebracht, die die untere Fächer-Reihe vollständig verschließen und die Bildschirme in den oberen Fächern teilweise oder gänzlich verdecken. In dieser Konstruktion sind die Wassererscheinungen nur noch fragmentarisch wahrnehmbar. Dabei sind die Wasserklänge jedoch sehr deutlich zu hören.

Der im Holzschrank versteckte Monitor erinnert an den Fernsehapparat in den 1930er und 1940er Jahren. Zu dieser Zeit war der Fernseher immer in ein Holzgehäuse oder eine Kommode eingebaut, weil er als technisches Gerät in bürgerlichen Wohnräumen fremdartig wirkte. Darüber hinaus erscheinen die Wasserbilder hinter den Holzplatten wie eine durch ein Gitterfenster durchscheinende Meereslandschaft. Der Monitorschirm wird häufig mit einem Fenster verglichen, das einen Blick zur Außenwelt freigibt. Andererseits weist die Fenstermetapher auf die Wahrnehmung und Empfindung der Menschen hin, also auf einen Blick nach innen.⁹⁴

Die Schrankkonstruktion setzt Plessi seit 1989 häufig in seinen Arbeiten ein. Diese Schränke bestehen aus rostigem Eisen und sind auf Rollen montiert. Sie bestehen meistens aus vertikalen Fächern mit einem kleineren Fach oben und einem größeren darunter. Im oberen Fach ist stets ein Monitor eingelassen, dessen Bild manchmal die im unteren Fach real vorhandenen Materialien (Holz, Stein, Eisen usw.) wiedergibt. So entsteht eine direkte Konfrontation zwischen natürlichen Gegenständen und ihren technischen Nachbildungen. Die Schränke, die entweder als offene Räume – z.B. in *L'armadio dell'architetto* (Schrank des Architekten, 1990)⁹⁵, oder als verschlossene Gehäuse – so in *La Stanza del Mare* – gestaltet werden, sind für Plessi „Behälter der Phantasie“⁹⁶.

Die oben vorgestellten Arbeiten sind einige Beispiele für die versteckte Monitorkonstruktion in Plessis Kunst. Die technischen Bezüge des Fernsehgeräts in solcher Gestaltung sind auf ein Minimum reduziert. Dadurch ist die virtuelle Realität der Wassererscheinung erhöht. Das Bild zeigt sich als Vertreter des Naturelements. Dieses „eingemauerte Bild“ dient als „Oberfläche“ eines Körpers, einer räumlichen Gestalt, und als ‚Abbildung‘ eines Prozesses, eines nicht physisch-empirisch existierenden Materials, also als ‚Mimesis‘ von etwas Abwesendem“.⁹⁷ Es führt den Betrachter über die real vorhandenen Bestandteile – Stein, Stroh, Holz, Eisen usw. – hinaus in eine schillernde Welt, in der Vorstellungsvermögen erforderlich ist.

⁹⁴ Vgl. Gaetgens 1997.

⁹⁵ Fabrizio Plessi, *L'armadio dell'architetto*, 1990, Videoinstallation, Eisenstruktur mit Fächern (260x320x60cm), 500 gebrannte Ziegel, vier Monitore, zwei Videorekorder, zwei bespielte Kassetten, Museum am Ostwall, Dortmund, 1993. Bildverweis: Koelen 1998, S.253.

⁹⁶ Plessi, in: Plessi/Weiss 1994, S.15.

⁹⁷ Hegyi 1991, S.5.

Plessis Arbeiten basieren auf dem „Prinzip der Simulation und der Mimesis oder Imitation“⁹⁸, durch das er die Spannung zwischen Imagination und Wirklichkeit konstruiert. Er nimmt Bezug auf die Natur als Vorbild seines eigenen Schaffens. Wie die modernen Künstler, etwa Paul Klee oder Wassily Kandinsky, die eine Analogie zwischen „Schöpfung in der Natur“ und „Schöpfung in der Kunst“ sehen,⁹⁹ betrachtet Plessi eine Entsprechung zwischen der Entstehung der Welt und der der Kunst durch technische Medien:

„Ich sehe das Video als so etwas wie die Erfindung des Feuers, wie den Ursprung des Lichts; in der Entstehung der Technik sehe ich durchaus Vergleichbares wie in der Entstehung der Welt.“¹⁰⁰

Die analoge Auffassung von Kunst und Natur deutet darauf hin, dass die Kunst das Abbild der Natur ist. Dass „die Natur mit Gegensätzen ‚arbeitet‘, kann so auch die Verwendung von Gegensätzen in der Kunst rechtfertigen“.¹⁰¹

In seiner Verwendung des Videobilds als Mimesis des natürlichen Grundelements Wasser wird Plessi mit dem Bildmacher der Vorgeschichte gleichgesetzt, der versucht, die sichtbare Welt möglichst getreu wiederzugeben, um ihre natürliche Wirkung nicht zu beeinträchtigen.¹⁰² Hans Dickel äußert sich in seinem Aufsatz *Feuer, Erde, Wasser, Luft: Die Elemente in den Bildern der Medienkunst* über die Nachahmung der Natur im Zeitalter der Massenmedien: „Die Massenkommunikationsmittel liefern zusammengesetzte Bilder der Welt, nach deren Mustern sich nun auch die Lebenswelten selbst verändern. Die Wirklichkeit beginnt zu interferieren mit der Wirklichkeit der Bilder, sie wird virtueller, aber auch wandlungsfähiger. Gleiches gilt für die Natur, die Momente natürlicher, technisch angeeigneter und künstlich simulierter Natur enthält. Aufgrund ihrer strukturellen Analogie kann die technisch vermittelte Kunst mit neuen Medien vielleicht noch einmal die Auseinandersetzung mit dem Thema Natur eröffnen. Die Montage verschiedener Bilder ermöglicht Chancen, das heutige Naturverhältnis zu erfassen und künstlerisch neu zu definieren.“¹⁰³ Dickel zufolge kann gerade die technische Simulation den Unterschied zwischen wirklicher Natur und künstlicher Natur in Erinnerung bringen. Das Simulationsprinzip dient in Plessis Arbeiten als „mnemonisches Prinzip“¹⁰⁴, als Mittel zur Erinnerung der Wahrheit über die elektronische Aufzeichnung. Was der Betrachter auf dem Bildschirm sieht, erinnert ihn daran, dass er nicht reales Wasser, sondern eine Illustration davon sieht. Im Unterschied zu Plessis frühen ironischen Aktionen (vgl.

⁹⁸ Goodrow 1995, ohne Seitenangabe.

⁹⁹ Über der Nachahmung der Natur bei der autonomen Kunst vgl. Recki 1991, S.120ff.

¹⁰⁰ Plessi, in: Plessi/Drateln 1990, S.244.

¹⁰¹ Recki 1991, S.120.

¹⁰² Reitbauer 1991, S.14.

¹⁰³ Dickel 1993, S.104-105.

¹⁰⁴ Conti 1993, S.179. Vgl. Goodrow 1995, ohne Seitenangabe.

Kap.IV.2), in denen es kaum um das Problem der Umwelt geht, kann die Simulation des Wassers in seinen Videoinstallationen als eine Vorwarnung betrachtet werden, dass die Natur in der Zukunft nur als elektronische Imitation wahrgenommen werden könne. Mit dem zeitgenössischen Mittel versucht Plessi den Betrachtern bewusst zu machen, was Natur einmal war und was sie werden könnte.

IV.4.3 Wasser, Feuer und andere Materialien – Plessis ästhetische Auffassung in Bezug auf ‚Arte povera‘

Plessi thematisiert außer dem Wasser auch andere Naturelemente. So bezieht er den Wind in einigen seiner Installationen, z.B. *Water Wind* (vgl. Kap.IV.4.3) und *Mare de Marmo* (vgl. Kap.IV.4.5), als imaginäre Antriebskraft ein. Seit Ende der 1980er Jahre integriert er die Motive Wasser und Feuer in seinen Arbeiten. Dies ist zunächst 1988 in der Installation *Videocruz* (*Videokreuz*)¹⁰⁵ verwirklicht. An den beiden Wänden eines engen Ganges sind jeweils elf dreieckige Holzgehäuse angebracht. Auf ihrer Oberfläche ist eine kreuzförmige Öffnung, durch die der Bildschirm eines Monitors zu sehen ist. Die eine Reihe der Monitore zeigt Wasserbilder, die andere Feuerbilder, so dass die Kreuze des blau wirbelnden Wassers der des rotleuchtenden Feuers gegenüber stehen. Neben jedem Holzgehäuse steht eine Holzleiter. Es sind unterschiedliche Materialien auf dem Boden verteilt. Auf dem Boden der Wasser-Reihe befindet sich eine Salzschiicht und mehrere Metalleimer mit realem Wasser, auf dem Grund der Feuer-Reihe eine Kohleschiicht. *Videokreuz* ist die Grundlage der im selben Jahr entstandenen Videoinstallation *Il Peso del Mondo* (*Die Last der Welt*), in der die Anzahl der gegenüberstehenden Wasser-Feuer-Kreuzpaare auf eins reduziert ist.

Wasser und Feuer, zwei mächtige Naturkräfte, sind gegensätzlich aber auch komplementär.¹⁰⁶ In *Videocruz* zeigt Plessi die Wasser- und Feuerbilder in der Kreuzform. Die Verbindung der zwei Urelemente mit dem religiösen Zeichen lässt einerseits an die religiöse Reinigung (Wasser- und Feuertaufe) denken, andererseits an die biblische Sintflut des alten Testaments und den ‚Weltbrand‘ der christlichen Apokalypse. Die beiden Überlieferungen verweisen auf die lebenszerstörenden Gewalten von Wasser und Feuer. Darüber hinaus wird auf ihre lebensspendenden Kräfte durch die auf dem Boden liegenden Materialien hingewiesen: Das reale Wasser,

¹⁰⁵ Fabrizio Plessi, *Videocruz*, 1988, Videoinstallation, 240x300x240cm, Holz, 22 Monitore, Kreuzstrukturen, 24 Leitern, Metalleimer, Wasser, Salz, Kohle, Recorder, bespielte Kassetten, Museo Espanol de ArteContemporaneo, Madrid, 1988. Bildverweis: Bartsch 1993, S.46; Koelen 1998, S.141.

¹⁰⁶ Dieser Aspekt wird bereits im Bezug auf Bill Violas Videoinstallation *The Crossing* (1996) erläutert, vgl. Kap.III.3.1.

das Salz – ein Meeresprodukt-, und die Kohle – ein Brennstoff – sind lebensnotwendige Rohstoffe für die Menschen.

Die religiöse Assoziation von Wasser und Feuer ist in der Videoinstallation *Movimenti Catodici Barocchi* (*Katholische barocke Bewegungen*)¹⁰⁷, die 1996 zum ersten Mal in der Kirche S. Lorenzo in Neapel ausgestellt wird, durch die Verwendung von Beichtstühlen¹⁰⁸ vermittelt. Zahlreiche Beichtstühle, auf den Kopf gestellt und durch einen Drehmechanismus aufgehängt, schweben in einer langsamen Bewegung um ihre eigene Achse in einem großen Raum. In den seitlichen Öffnungen der Beichtstühle sind Monitore eingebaut, so dass lediglich ihr rechteckiger Bildschirm sichtbar ist. Die meisten Bildschirme zeigen lodernes Feuer, nur auf einem Monitorschirm ist rauschendes Wasser zu sehen. In dem ‚Aquarium‘ und ‚Brandherd der Virtualität‘¹⁰⁹ findet „ein Bild, dessen Offenheit jenseits der religiösen Konnotationen Raum lässt für jene elementaren Reflexionen, die Plessis Werk immer wieder zu entzünden vermag.“¹¹⁰

Seit Mitte der 1990er Jahre erscheint das flackernde Licht des Feuers zunehmend in Plessis Arbeiten. In manchen Werken spielt es eine dominierende Rolle. Z.B. in der 1995 entstandenen Videoinstallation *Fuochi Fatui* (*Irrlichter*), die auf dem Konzept von *Movimenti Catodici Barocchi* beruht, werden ausschließlich Feuerbilder auf den Monitoren in Beichtstühle eingesetzt. Oder in *La Flotta di Berlino* (*Berlinflotte*)¹¹¹, eine Hommage an die deutsche Metropole, sind einige unter der Raumdecke aufgehängte Holzschiffe mit den Bildern mächtigen Feuersturms versehen. So wie Plessi das Wasser und das Video als Energieträger und Transportmittel für verschiedene Substanzen, Objekte und Ideen betrachtet, sieht er auch das Feuer in einer ähnlichen Funktion und Symbolik:

„Wenn mich in letzter Zeit gerade auch die anderen Elemente, Feuer und Luft, mehr oder mehr interessieren, so unterstreicht dies noch den Aspekt des Dynamischen und Energetischen, der mir an den elektronischen Medien wichtig ist.“¹¹²

¹⁰⁷ Fabrizio Plessi, *Movimenti Catodici Barocchi*, 1996, Videoinstallation, 7 Beichtstühle (je 280x100x200cm), aufgehängt mit Drehmechanismus, je zwei Monitore, Videorekorder, bespielte Kassetten, Ton, Fondazione IDIS, Napoli, 1996. Bildverweis: Haenlein 2004a, S.85.

¹⁰⁸ Der Beichtstuhl ist ein dreiteiliges Holzgehäuse mit einem Mittelbereich für den Beichtvater und zwei Seitenöffnungen, die für den Beichtenden mit einem Gitter zum Sprechen versehen sind.

¹⁰⁹ Haenlein 2004b, S.23.

¹¹⁰ Ahrens 1999, S.73.

¹¹¹ Fabrizio Plessi, *La Flotta di Berlino*, 2003, Videoinstallation, Eisenkonstruktion mit zwölf aufgehängten Lastkähen, Antriebsmotor, Monitore, Videorekorder, bespielte Kassetten, Ton, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 2003. Bildverweis: Haenlein 2004a, S.111.

¹¹² Plessi, in: Plessi/Gerke 1995, ohne Seitenangabe. („Negli ultimi tempi mi interessano sempre maggiormente anche gli altri elementi, il fuoco e l'aria, che sottolineano l'aspetto dinamico ed energetico per me così importanti nei media elettronici.“)

Die dynamische Eigenschaft der technischen Medien ist für Plessi mit den elementaren Kräfte vergleichbar. In *Movimenti catodici barocchi* wird die Dynamik der Präsentation noch durch die Drehbewegung der Beichtstühle hervorgehoben.

In der 1995 entstandenen *Le due anime della materia* (*Die zwei Seelen der Materie*)¹¹³ setzt Plessi die Motive Wasser und Feuer zu einem drehbewegten Objekt in Beziehung: Von der Decke eines Raumes hängt eine Schaukel herab, die sich durch die Verbindung mit einer Drehvorrichtung unaufhörlich bewegt. Über der Schaukel liegt quer ein Baumstamm, an jedem seiner beiden Enden ist ein Monitor eingebaut. Auf den kreisförmig erscheinenden Bildschirmen nimmt man jeweils blaues Wasser und rote Flammen mit ihrer akustischen Präsenz wahr. Dabei werden die Eigenschaften der Elemente dadurch unterstrichen, dass das Ende des Baumstamms auf der Wasserseite feucht und das auf der Feuerseite verbrannt ist. Die blaufließende und rot-flammende Erscheinung leuchtet aus dem Inneren des Baumstamms, der sich in einem langsamen, aber unendlichem Kreislauf befindet. Die Grundkonzeption dieses Werks geht auf die im selben Jahr in dem ehemaligen Atelier Mirós in Palma de Mallorca inszenierte Arbeit *Fuoco Fatuo* (*Irrlicht*, 1995) zurück, in der jedoch nicht Wasser, sondern nur Feuer auf den beiden Stirnseiten eines Baumstamms dargestellt wird. In *Le due anime della materia* verbergen sich das elektronische Wasser und Feuer im Inneren des Baumstamms, so wie ‚die zwei Seelen der Materie‘. Dabei dient die Videotechnik als Hilfsmittel, diese ‚Seelen‘ erscheinen zu lassen.

Neben den Motiven Wasser und Feuer ist die ‚Erde‘ in den oben genannten Arbeiten, eigentlich in nahezu allen Werken Plessis, vorhanden. Durch Plessis Aussage manifestiert sie sich in Materialien von Stein, Holz, Kohle¹¹⁴, die zu den für gewöhnlich benutzten Medien der italienischen ‚Arte povera‘ gehören. Plessi, obwohl er nie zu den Künstlern der Arte povera zählt, hat sich nicht nur einmal geäußert, dass seine Kunst stark von dieser künstlerischen Bewegung beeinflusst ist.¹¹⁵ Der Terminus ‚Arte povera‘, ‚arme Kunst‘, wurde 1967 vom Kunsthistoriker Germano Celant für die skulpturalen Werke einiger junger italienischer Künstler eingeführt, die sich vor allem durch karge Materialien wie Asche, Erde, Wasser, Kohle, Holz, Steine etc. und eine äußerst einfache Formensprache auszeichnen.¹¹⁶ Außerdem sind die Aufhebung der unterschiedlichen Wertigkeit der Werkstoffe, die Abkehr vom Konsumdenken und

¹¹³ Fabrizio Plessi, *Le due anime della materia*, 1995, Videoinstallation, Hängevorrichtung, Drehmechanismus, Baumstamm, zwei Monitore, zwei Videorekorder, bespielte Kassetten, Galerie Piece Unique, Paris. Bildverweis: Koelen 1998, S.431-433.

¹¹⁴ Plessi, in: Plessi/Gerke 1995, ohne Seitenangabe.

¹¹⁵ Vgl. Plessi, in: Plessi/Drateln 1990, S.43-45; Plessi/Weiss 1994, S.4; Plessi/Haenlein 2004, S.37.

¹¹⁶ Über die Arte povera vgl. Bätzner 1995a; Ruhrberg, 1992.

den Massenmedien sowie die sinnliche Präsenz der Materialien und ihre poetische Ausstrahlung weitere Merkmale. Wichtig ist vor allem die geistige Durchdringung der Materie, ohne dass diese sich im Konzeptuellen verflüchtigt. Zu der ‚armen Kunst‘ bemerkt Nike Bätzner: „‚Arm‘ heißt also nicht ärmlich, dürftig, schäbig [...] ‚Arm‘ meint eine Reduktion der instrumentellen Mittel, eine Besinnung auf die eigene Person, die Möglichkeiten des eigenen Körpers und die Interaktion mit dem unmittelbaren Umfeld, eine Wertschätzung der Materialien und der Natur. ‚Arm‘ versteht sich in Gegenüberstellung zu einer von Wirtschaftswunder, Massenmedien und Technologie geprägten Umwelt.“¹¹⁷ In der *Arte povera* bestehen viele Berührungspunkte mit anderen zeitgenössischen Tendenzen, z.B. mit Happening und Performance, mit Concept- und Minimal Art. Als Vertreter der *Arte povera* sind beispielweise Mario Merz, Jannis Kounellis, Luciano Fabro, Giuseppe Penone zu erwähnen.

Die Naturauffassung der *Arte povera* beruht auf dem Glauben an eine belebte und beseelte Materie und der Idee von der Analogie zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos. Sie steht damit in der naturmystischen und alchemistischen Tradition.¹¹⁸ Germano Celant nennt die Künstler der *Arte povera* „Künstler-Alchemisten“, die sich in ihrem Schaffen bemühen, „den magischen und wunderbaren Wert der Elemente der Natur zu entdecken, aufzuzeigen, ihren Aufstand herbeizuführen“.¹¹⁹ Sie bedienen sich der Materialien als Werkzeug der Erkenntnis im Hinblick auf ein tieferes Erfassen der Natur und stellen ein neues Verhältnis zu den Dingen der Welt her: „Die Kunst ergibt sich also als eine Möglichkeit in der Materie (der pflanzlichen, tierischen, mineralischen, geistigen); die eigene Dimension, die sich mit dem Erkennen und Wahrnehmen identifiziert, wird zum ‚Leben in Kunst‘ als phantastische Existenz in fortwährender Variation mit der täglichen Wirklichkeit[...]“¹²⁰

Wie die Künstler der *Arte povera* hat Plessi ein besonderes künstlerisches Verhältnis zur Materie und Natur. Er sieht sich selbst als einen großen „Beobachter der Körperlichkeit der Materialien“, der die Materialien ‚fühlen‘ oder mit ihnen ‚kommunizieren‘ kann.¹²¹ Seine Werke dienen ihm als Mittel der Annäherung und des vollständigen Verstehens des ursprünglichen physischen Wesens des Rohstoffs.¹²² Jedoch unterscheidet sich seine Verwendung der Materialien von der *Arte povera*, indem er die technischen Medien in sein Werk einbezieht. Dazu äußert sich der Künstler:

¹¹⁷ Bätzner 1995b, S.21-22.

¹¹⁸ Ruhrberg 1992, S.138ff.

¹¹⁹ Celant 1969, S.87-88.

¹²⁰ Celant 1969, S.93.

¹²¹ Plessi, in: Plessi/Weiss 1994, S.14.

¹²² Plessi, *Plessi über Plessi* (1997), in Plessi 2001, S.12-25, S.15.

„Es war die *arte povera*, die keine Wechselbeziehungen mit der Technologie eingehen wollte – vielleicht, weil diese in gewisser Weise ein zu reiches Element darstellte. Diese Teilung hat bewirkt, dass ich wie ein einsamer Seefahrer parallel zur *arte povera* arbeiten musste, wobei meine Arbeit große Affinität zur *arte povera* besaß, sie jedoch mit den neuen Technologien kontaminierte.“¹²³

Das Einbeziehen der variablen elektronischen Elemente ermöglicht Plessi, ein breites Spektrum von Ausdrucksformen zu entwickeln:

„Meine Arbeit ist die eines ungewöhnlichen Alchimisten, der die glanzlosen und ärmlichen Elemente des ‚Natürlichen‘ mit den schillernden und lebhaften des ‚Künstlichen‘ zusammen leben lassen möchte, wie kommunizierende Röhren. Das Wasser, das durch die Zauberhand der neuen Technologie ein elektronisches geworden ist, wird weiter bis in alle Ewigkeit vor uns dahinströmen, schimmernd und lebendig [...]“¹²⁴

Plessi bezeichnet das Zusammenfügen der unterschiedlichen Materialien in seinen Arbeiten als eine Art Alchimie. Die Grundannahme der Alchimie geht davon aus, „dass es nur einen Urstoff gibt, aus ihm kann, durch Veränderung der Form, eine unendliche Anzahl von Körpern entstehen. Dieser Urstoff wird *Materia Prima* genannt [...]“¹²⁵. Auf die *Materia Prima*, die Urmaterie seiner Kunst, verweist Plessi mit der 1989 für die Ausstellung *Video-Skulptur retrospektiv und aktuell* im Kölnischen Kunstverein entstandenen Installation, die er treffend als *Materia Prima (Urmaterie)*¹²⁶ betitelt¹²⁷: Zahlreiche Fernsehapparate, jeweils von angelehnten Steinplatten eingerahmt, liegen unregelmäßig mit den Bildschirmen nach oben auf dem Boden eines großen Raums. In der 1992 entstandenen *Materia Prima II* werden die Monitore zur Kreisform zusammengestellt. In den beiden Versionen sind alle Monitore ausgeschaltet, so sieht man auf den Bildschirmen nicht die ‚immaterielle‘ Lichterscheinung vibrierender Wasserbilder, sondern den stillbleibenden Grauton. „Die Geräte präsentieren sich in ihrer puren

¹²³ Plessi, in: Plessi/Haenlein 2004, S.37.

¹²⁴ Plessi, *Die Humanisierung der Technologie* (1990), in: Plessi 2001, S.120-125, S.123. („Il mio lavoro é quello di uno strano e atipico alchimista che cerca di far convivere, come vasi comunicanti, gli elementi opachi e poveri del ‚naturale‘ con quelli cangianti e accesi dell’ ‚artificiale‘. L’acqua, divenuta ora elettronica, grazie alla magia delle nuove tecnologie, continuerà a scorrere ai nostri piedi per l’eternità, luminescente e viva [...]“, Plessi 2001, S.122.) Eine ähnliche Aussage Plessis findet sich in: Plessi/Ahrens 2000, S.62.

¹²⁵ Gebelein 2000, S.64.

¹²⁶ Fabrizio Plessi, *Materia Prima*, 1989, Videoinstallation, 25 abgeschaltete Monitore, Stein, bronze Schrift auf graue Wände, Kölnischer Kunstverein, Köln. Bildverweis: Bartsch 1993, S.67, 69.

¹²⁷ Zu diesem Werk denkt Plessi ein Gedicht mit dem Titel *Urmaterie* aus: „Noch vor der Geburt des Lichts,/ als alles starre und regungslose Asche war,/ Noch vor dem großen Erwachen des Quarzes,/ als das Aufleuchten einzig jenes rituelle der Sonne war,/ Noch vor der dunklen Körperlichkeit der Erde,/ als alles Schlamm und feuchter Schmutz war,/ Noch vor dem eisigen Strom des Wassers,/ als alles glühendes Magma aus Basalt war,/ Noch vor der Eigensinnigen Erstarrung des Fossils,/ als alle grauen Steine der Erde noch schliefen,/ Noch bevor sich die große Stille mit Lava bedeckte,/ als der Äther noch keine düsteren, codierten Alarmsignale übertrug von überdrehten, fernen Terminals,/ Das! – ja das war die Zeit der Urmaterie.“ Plessi, *Urmaterie* (1989), in: Plessi 2001, S.87. („Prima ancora della nascita della luce,/ quando tutto era cenere immobile ed inerte,/ Prima ancora del grande risveglio del quarzo,/ quando il chiarore era solo quello rituale del solo,/ Prima ancora della fisicità opaca della terra,/ quando tutto era fango e melma umida,/ Prima ancora dello scorrere gelido dell’acqua,/ quando tutto era incandescente magma di basalto,/ Prima ancora dello solidità ostinata del fossile,/ quando tutte le pietre grigie della terra ancora dormivano,/ Prima ancora che i grandi silenzi si coprissero di lava,/ quando l’etere ancora non trasmetteva sinistri segnali d’allarme in codice,/ da lontani terminali impazziti,/ Quello! si, quello era il tempo della ‚materia prima‘.“ Plessi 2001, S.86.)

materiellen Existenz¹²⁸, so Edith Decker. Durch den Verzicht auf die Funktion bildlicher Wiedergabe betont Plessi das TV-Gerät in seiner Kunst als materielles Element:

„Ich habe immer die Elektronik oder genauer gesagt das Fernsehen als nichts anderes angesehen als ein Material, ein beliebiges Material, mehr oder weniger wie das Eisen, die Kohle, das Stroh oder der Marmor.“¹²⁹

In Plessis Videokunst ist der Fernseher eine Urmaterie, die das Urelement Wasser erscheinen lässt. In dem Zusammenspiel des Natürlichen und Technischen sind Wasser und Video zwei unentbehrliche Elemente, aus denen sein Werk hervorgeht und neue Formen sich entwickeln können.

„Wasser und Video, und dies kann ich gut vertreten, waren die Konstanten einer ganzen Reihe von Vorgängen.“¹³⁰

Während die meisten Materien – Stein, Holz, Eisen etc. – bei Plessis Installationen als Gestaltungsbestandteile real vorhanden sind, wird das Wasser, sein Fließen und Strömen immer durch das elektronische Medium als Videobild repräsentiert. Wulf Herzogenrath sieht darin die Visualisierung des Naturmaterials als Lichterscheinung des Videos als wirksame Maßnahme zum Beleben eines Videowerks: „Die Materialisierung des immateriellen Videobildes erhält eine umfassende, allseitige Wirkung, so dass die ‚Kälte‘ des oft als distanzschaffend definierten Mediums völlig überspielt scheint.“¹³¹ Auch Plessi, der in den 1990er Jahren an der Kölner Kunsthochschule für Medien ‚Humanisierung der Technologien‘ lehrt, hebt bei der unmittelbaren Verbindung bzw. Konfrontation zwischen natürlichen Rohstoffen und TV-Materien, der „unmögliche Koexistenz“¹³² in seiner Kunst, den gedanklichen Aspekt hervor:

„Die Arbeit mit Technologien und dem Bewusstsein der eigenen Vergangenheit ist aber ein Vorgang, der eben das nötig hat, was ich als die Humanisierung der Technologien bezeichne.“¹³³

Durch die „unmögliche Koexistenz“, die Plessi vorwiegend als Sichtbarmachung gedanklicher Prozesse dient, zielt der Künstler auf eine neue Vision vom Umgang mit der Technologie: Er will die Technologie humanisieren und poetisieren. Dazu sagt er:

„Alles, was auf unsere Netzhaut trifft, muss über den Verstand unser Herz treffen. [...] Der Künstler ist ein Mensch, der eine Leuchte trägt und die Welt heller werden lässt, um sie schließlich in einem anderen Licht sichtbar zu machen.“¹³⁴

¹²⁸ Decker 1989, S.249.

¹²⁹ Plessi, in: Plessi/Weiss 1994, S.4. („Io ho sempre considerato l’elettronica e più precisamente la televisione, nient’altro che un materiale, un materiale qualsiasi, più o meno come il ferro, il carbone, la paglia o il marmo. L’acqua e il video, posso ben affermare, sono state le costanti ossessive di tutta una serie di operazioni [...]”)

¹³⁰ Plessi, In: Plessi/Weiss 1994, S.4. („Io ho sempre considerato l’elettronica e più precisamente la televisione, nient’altro che un materiale, un materiale qualsiasi, più o meno come il ferro, il carbone, la paglia o il marmo. L’acqua e il video, posso ben affermare, sono state le costanti ossessive di tutta una serie di operazioni [...]”)

¹³¹ Herzogenrath 1993a, S.57.

¹³² Plessi, in: Plessi/Weiss 1994, S.6.

¹³³ Plessi, in: Plessi/Haenlein 2004, S.41.

¹³⁴ Plessi, in: Plessi/Haenlein 2004, S.44. Vgl. Plessi, in: Plessi/Drateln 1990, S.243, 244; Plessi/Ahrens 2000, S.63.

IV.4.4 Monitore als Bildgeber und Bausteine plastischer Gestaltung

Unter dem Einfluss der *Arte povera* hält Fabrizio Plessi die Fernsehgeräte in seiner Kunst für materielle Substanzen, die in Verbindung mit natürlichen Elementen zum einheitlichen Werk werden. Er verwendet die Monitore einerseits als Bildgeber und andererseits als Bausteine plastischer Gestaltung:

„Ich kann in einem Fernseher so etwas wie eine mit Himmels- oder Meeresblau gefüllte Schachtel sehen.“¹³⁵

Seit Mitte der 1980er Jahre beginnt Plessi, sich mit raumgreifenden Installationen zu beschäftigen, die aus mehreren, bis zu Hunderten aus solchen ‚mit Himmels- oder Meeresblau gefüllten Schachteln‘ bestehen. Diese Tendenz zur sogenannten „Multi-Monitor-Installation“ (vgl. Einleitung, Anm.15) ist zunächst in der oben erwähnten Arbeit *Wind Water III* (vgl. Kap.IV.4.2) von 1983 zu spüren. Die zwei Jahre später entstandenen Werke *Bronx* (vgl. Kap.IV.4.1) und *Mare de Marmo* beinhalten dasselbe Prinzip.

Mare de Marmo (*Meer aus Marmor*, 1985)¹³⁶ besteht aus 100 gleichformatigen Monitoren, in späterer Präsentation aus 80, die mit ihrer Bildschirmseite nach oben in unbestimmtem Abstand nebeneinander auf dem Boden eines großen Raums stehen. Zahlreiche ockerfarbene travertinische Marmorplatten liegen ungeordnet übereinander zwischen den Fernsehgehäuse und ummauern sie. In dieser Gestaltung sind die Fernseher nur durch ihre nach oben gerichteten Bildschirme erkennbar. Auf diesen erscheint bewegendes Wasser. Wie in *Wind Water* (vgl. Kap.IV.4.2) erzeugt eine Windmaschine im Saal eine reale Luftbewegung. Es scheint, als ob die Wasserkräuselung in den Monitoren durch den wirklichen Wind im Raum hervorgerufen würde.

In *Mare de Marmo* setzt sich die große Menge der von Steinen umrahmten elektronischen Wasserbilder zum ‚Meer aus Marmor‘ zusammen. Die Konfrontation der bewegungslosen Steine mit den vibrierenden Wasserbildern veranschaulicht eine direkte Begegnung der Beständigkeit mit der Flüchtigkeit, der realen Naturgegebenheit mit der virtuellen Repräsentation eines nicht existierenden Materials. Das elektronische Bild zeigt sich als Vertreter eines abwesenden Elements, also als Abbildung des Wassers.

¹³⁵ Plessi, in: Plessi/Drateln 1990, S.43.

¹³⁶ Fabrizio Plessi, *Mare de Marmo*, 1985, Videoinstallation, Windmaschine, 800 Travertinplatten, 100 Monitore (spätere Präsentation: 80), zwei Videorekorder, zwei bespielte Kassetten, Palacio de Sástago, Zaragoza, 1988. Bildverweis: Koelen 1998, S.105.

Ähnlich wie bei Nam June Paik setzt Plessi die Monitore als plastisches Gestaltungselement in seine Kunst ein. Jedoch ist Plessis Verwendung der Technik ganz verschieden von der Paiks, der in seinen Arbeiten immer auf neuester technischer Entwicklung basierend komplizierte und ausgearbeitete Programme zum Einsatz bringt. Plessi benutzt technische Medien, denn er findet „ein Bild, das sich nie bewegt, äußerst langweilig“¹³⁷. Dennoch basiert sein technischer Einsatz auf einer eher dezenten Weise. Im großen Teil seiner Installationen zeigen die Monitore einheitliche und einförmige Wasserbilder, die sich meistens in Bewegungswiederholung befinden und einen statischen Eindruck vermitteln. Dieselben Bilder werden über Jahre in unterschiedlichen Werken, in neuen Zusammenhängen immer wieder eingefügt:

„Ich halte es [das Fernsehapparat] mit den Bildern wie mit der Skulptur, sie sind statisch; wenn sie sich bewegen, sind das Bewegungswiederholung, die auch wieder einen statischen Eindruck evozieren; es gibt keine Entwicklung, keine Erzählung – es sind Bilder vom Stein, vom Wind, vom Wasser, vom Feuer, von Ursprungselementen, als wenn ein Höhlenmensch eine Videokamera benutzt hätte.“¹³⁸

Der italienische Künstler versteht sich als so etwas „wie ein Barbar der Technologie“¹³⁹:

„Oftmals sage ich sehr provokativ: ‚Ich benutze das Fernsehen genauso wie ich den Kühlschrank benutze.‘ In der Tat weiß ich nichts über den internen Mechanismus des Monitors, genauso wie es stimmt, dass ich nichts über den internen Vorgang des Kühlschranks weiß, wie er es bewirkt, dass Eis produziert wird. Mich interessiert nur, dass das, was ich aus ihm herausnehme, kalt ist. Vielleicht ist es dies alles sehr oberflächlich, aber es ist so: in der Tat ‚nutze‘ ich das Fernsehen ohne Furcht.“¹⁴⁰

Die Technik ist für Plessi nichts anders als ein Werkzeug wie Pinsel oder Bleistift. Das Video bedeutet ihm ein Material wie alle anderen, das als Medium zur Umsetzung seiner bildnerischen Ideen dient. Demgemäß lehnt es der italienische Künstler ab, als ‚Videokünstler‘ bezeichnet zu werden:

„Nein, ich bin ein Künstler, der das Video benutzt und nicht ein Videokünstler. Michelangelo war ein Künstler, der den Marmor benutzte, und dennoch wird er nicht ‚Marmor-künstler‘ genannt.“¹⁴¹

Stattdessen ist sein Selbstbild das eines Bildhauers:

„Denn ich arbeite ja nicht nur mit dem Video; ich schaffe Skulpturen, die das Element Video einbeziehen. Ich bin Bildhauer. Ich will mit dem Video nichts erzählen, es ist nur ein Baustein.“¹⁴²

Plessis Absicht, die moderne Technik als integralen Bestandteil seiner Kunst, als skulpturale Komponente neben anderen zu nutzen, lässt sich insbesondere in der Installation *Materia*

¹³⁷ Plessi 1993, S.325.

¹³⁸ Plessi, in: Plessi/Drateln 1990, S.244.

¹³⁹ Plessi, in: Plessi/Drateln 1990, S.43.

¹⁴⁰ Plessi, in: Plessi/Weiss 1994, S.7. („Tante volte io dico provocatoriamente: “io uso la televisione esattamente come uso il frigorifero”. In effetti non conosco niente della meccanica interna del monitor, come è altrettanto vero che che non so niente del processo che all’interno del frigo fa sì che si produca il ghiaccio. A me interessa solo che ciò è semplicistico, però è così: in effetti io “uso” la televisione senza alcun timore reverenziale.”)

¹⁴¹ Plessi, in: Plessi/Weiss 1994, S.10. („No, io sono un artista che usa il video e non un videoartista. Michelangelo era un artista che usava il marmo eppure non la chiamiamo ‚marmoartista‘.”)

¹⁴² Plessi, in: Plessi/Drateln 1990, S.44-45.

Prima (vgl. Kap.IV.4.3) erkennen, in der er die Monitore ausschaltet und diese als Material plastischer Gestaltung verwendet.

Ausgenommen von *Materia Prima* sind die Monitore in Plessis Werken immer eingeschaltet, deren Bildschirme zeigen fast ausschließlich flüssiges Wasser. Für das Gebäude Sony Europe, das der Architekt Helmut Jahn auf dem Potsdamer Platz in Berlin entworfen hat, realisiert Plessi einen monumentalen *Electronic Waterfall*¹⁴³. Diese Arbeit wird offiziell im Juni 2000 eingeweiht. Der zwölf Meter hohe Wasserfall besteht aus 33 Bildschirmen, die in drei Reihen zu je elf Monitoren angeordnet sind. Auf den Bildschirmen sind Wasserbilder zu sehen, die in ihrer Zusammenstellung einen hinabfließenden Strom bilden. An seinem Ende befindet sich ein realer Wasserfall, der rauschend aus einigen Metern Höhe ins Bassin am Boden hinabfällt. Der virtuelle und der wirkliche Wasserlauf werden eingerahmt von einer massiven Konstruktion aus rostfarbenen Eisenplatten, die mit der Transparenz der gläsernen Flächen der Architektur kontrastieren. Die Zusammenarbeit mit Sony, einem der bedeutendsten Medienunternehmen der Welt, erschließt für Plessi eine neue technische Möglichkeit. In diesem Werk arbeitet er erstmals mit einem komplizierten Computerprogramm, durch das sich die Farbigkeit der Wasserbilder ständig verändern lässt. Dieses Programm ermöglicht einen Wechsel von 16 Millionen Farben. Trotz des Einsatzes der hochentwickeltesten Technologie in *Electronic Waterfall* ist nicht die technische Innovation Plessis Anliegen. „Es geht eher um archetypische Bilder, um thematisch gebundene Zyklen, um die Erkundung neuer formaler Strukturen und Materialien“.¹⁴⁴

In *Electronic Waterfall* sind die zahlreichen Monitore zwar für die Wiedergabe eines Videobandes zuständig, haben aber zugleich auch eine je eigene Gestaltungsqualität. Indem Plessi den Monitor über dessen Funktion als Bildgeber hinaus als skulpturalen Baustein verwendet, bietet er eine andere Sichtweise. Der Betrachter nimmt den zur Skulptur gewordenen Fernsehapparat als plastisches Objekt wahr, das in Plessis Kunst oft zum Teil einer „minimalen Formwelt“¹⁴⁵ wird. Die Verbindung mit der Minimal Kunst bei Plessi wird einerseits in der Hinwendung zu elementarer geometrischer Form und andererseits in dem Gestaltungsprinzip der seriellen Reihung von identischen Materialien in Kombination mit schlichten und repetierenden Videobildern gesehen.¹⁴⁶ Diese Eigenschaften zeigen sich z.B. in *Roma* (vgl.

¹⁴³ Fabrizio Plessi, *Electronic Waterfall*, 2000, Videoinstallation, Zentrale der Sony Europe am Potsdamer Platz, Berlin. Bildverweis: Ahrens 2000, S.65.

¹⁴⁴ Plessi, in: Plessi/Ahrens 2000, S.62.

¹⁴⁵ Plessi, in: Plessi/Drateln 1990, S.244.

¹⁴⁶ Vgl. Gassen 2006b, S.33-34.

Kap.IV.4.5), *Bombay-Bombay* (vgl. Kap.IV.4.5) und *Il Peso del Mondo* (vgl. Kap.IV.4.3). Im Unterschied zu Minimalisten wie Carl Andre, Sol Le Witt oder Donald Judd, die in ihren Arbeiten jede Art von assoziativen, illusionistischen, geistigen Bezügen ausschließen, verweist Plessi in seiner Kunst auf eine erkennbare assoziative Verbindung zur Geschichte, Zeit und Räumlichkeit, die im folgenden weiter erläutert wird.

IV.4.5 Untrennbarer Zusammenhang von Zeit und Raum

Fabrizio Plessi benutzt in seiner Kunst die Monitore mit ihren bildnerischen Qualitäten als Baumaterial, das auf dem Prinzip der Analogiebildung archaischer Formen von Meer, Fluss, Wasserfall und Brunnen gestaltet wird. Dabei sind die elektronischen Wasserbilder und die skulpturalen Formen zugleich Träger des Inhaltes. Die Bildflut kreist oft um die Metapher der fließenden Zeit. Zu einer der bedeutendsten Beispiele dafür gehört die beeindruckende Videoinstallation *Roma I*.

*Roma I*¹⁴⁷ wird zuerst 1987 auf der *dokumenta 8* in Kassel ausgestellt. In einem rotbraun gestrichenen Großraum sind 36 auf dem Rücken liegende Monitore zu einem Halbkreis angeordnet, der von Travertinplatten umrahmt wird. Auf den Bildschirmen ist gleichmäßig fließendes Wasser zu sehen. Ringsum an den Wänden und Fensterlaibungen des Raums stehen weitere größere Travertinplatten. In einer Wandnische befindet sich ein rumpelndes Förderband, das sich in etwa an der Mitte des halbkreisförmigen Monitorbands anschließt. Man hört in regelmäßigen zeitlichen Abständen den Aufprall eines fallenden Steins ins Wasser und sieht gleichzeitig auf den Monitoren einen Stein ins Wasser versinken. Es scheint, als falle ein Stein hin und wieder von dem aktiven Förderband ins fließende Element des Monitors. Aber in der Realität fällt kein Stein, der Fluss ist auch nur elektronische Abbildung. Wie nahezu in all seinen Arbeiten thematisiert Plessi die Imagination und die Täuschung der visuellen und akustischen Wahrnehmungen. Die ständige Entgegensetzung zwischen Wirklichem und Virtuellem in Plessis Werk deutet auf die menschliche Naturerfahrung unserer Zeit hin, die in zunehmenden Maße über die Technologie vermittelt wird.

Roma I ist eine Hommage an die antike Stadt, wo die topographische Herkunft der farbigen Marmore in der Architektur und Skulptur eine wichtige Rolle spielte. Dabei versinnbildlicht der elektronische Fluss den Tiber. Mit *Roma I* auf der *dokumenta 8* ist der italienische Künst-

¹⁴⁷ Fabrizio Plessi, *Roma I*, 1987, Videoinstallation, Förderband in Bewegung, Holzgehäuse, Travertinplatten, 36 Monitore, zwei Videorekorder, zwei bespielte Kassetten, Ton, *documenta 8*, Kassel. Bildverweis: Haenlein 1999, S.68.

ler international bekannt geworden. Im folgenden Jahr, 1988, entstanden hintereinander aus der ursprünglichen Konzeption drei verschiedene Modifikationen, in denen unterschiedliche Mengen an Fernsehgeräten im Einsatz standen. In **Roma II** (1988)¹⁴⁸ sind 30 Monitore nach dem gleichen Formprinzip zu einem geschlossenen Kreis gestaltet, damit bildet das Wasser auf dem Bildschirm einen Kreislauf. Innerhalb dieser Kreiskonstruktion, die von den römischen Travertinplatten eingefasst ist, liegen zahlreiche weitere Steinplatten übereinander. Das Förderband, der Bestandteil der ersten Version, ist aus **Roma II** entfernt. Die zyklische Symbolik des Wassers wird in **Roma II** durch den kreisförmigen Videokanal hervorgehoben. Alles fließt „in einem unablässigen Replay der Geschichte“¹⁴⁹. Es geht um ein ewiges Kreisen der Zeit. In **Roma III** (1988) verbindet Plessi die kreisförmige Flut der Videobilder von **Roma II** mit dem Einsatz des Förderbands der ursprünglichen Fassung, während er in der vierten, der bisherigen letzten Modifikation eine gründliche Änderung vornimmt. Die 1988 im Palacio de Sástago in Zaragoza Spanien aufgebaute **Roma IV**¹⁵⁰ besteht aus 44 von den Travertinplatten umstellten Monitoren, die zwischen zehn Säulen nebeneinander gelegt und in einem langen Rechteck gegliedert werden. Diese Präsentation bezieht sich auf die architektonische Lage.

Seit **Roma I** entstehen in den folgenden Jahren zahlreiche Werke, die Plessi direkt mit Städtenamen betitelt. Sie gelten für den viel reisenden Künstler als Berichte bzw. Erzählungen von seinen Begegnungen mit Städten in der ganzen Welt und fremden Kulturen, als Ergebnis von Reisen zwischen Epochen und unterschiedlichen Kulturbereichen.¹⁵¹ Manche dieser Arbeiten tragen Doppelnamen wie **Cairo-Cairo**, **Paris-Paris**, **Fez-Fez** oder **Bombay-Bombay**. Die Doppelung des Stadtnamens bedeutet einerseits die sichtbare Wirklichkeit eines Ortes, andererseits die künstlerische Reflexion über diesen Ort. Sie verweist auf ein Zusammentreffen von Realität und Vorstellung.¹⁵² In der Videoinstallation **Bombay-Bombay**¹⁵³, die 1993 für das Museum Ludwig in Köln entstand, rekonstruiert Plessi die öffentlichen Waschplätze der alten Stadt, von denen er bei seiner Reise nach Indien sehr beeindruckt war: Auf dem Boden des Ausstellungsraums liegen parallel zwei große schrankartige Eisenstrukturen, die jeweils in

¹⁴⁸ Fabrizio Plessi, **Roma II**, 1988, Videoinstallation, Travertinplatten, 30 Monitore (spätere Präsentation: 50), zwei Videorecorder, zwei bespielte Kassetten, Museo d'Arte Contemporanea "Luigi Pecci", Prato. Bildverweis: Bartsch 1993, S.65.

¹⁴⁹ Plessi 1997, S.38. („in un instancabile replay della storia“)

¹⁵⁰ Fabrizio Plessi, **Roma IV**, 1988, Videoinstallation, Travertinplatten, 44 Monitore, zwei Videorecorder, zwei bespielte Kassetten, Palacio de Sástago, Zaragoza, 1988. Bildverweis: Koelen 1998, S.167.

¹⁵¹ Vgl. Plessi/Gerke 1995, ohne Seitenangabe; Plessi, *Plessi über Plessi* (1997), in: Plessi 2001, S.12-25, S.19.

¹⁵² Plessi, in: Plessi/Haenlein 2004, S.42.

¹⁵³ Fabrizio Plessi, **Bombay-Bombay I**, 1993, Videoinstallation, zwei Eisenschränke (60x1440x650cm), weiße Baumwolle, 36 Monitore, zwei Videorecorder und bespielte Kassetten, Ton, Museum Ludwig, Köln. Bildverweis: Koelen 1998, S.346, 348.

zwei Reihen von 16 Fächern unterteilt werden. In die Reihe der kleineren Fächer werden Monitore, mit den Bildschirmen nach oben weisend, eingelassen. Auf den Bildschirmen sind Wasserbilder zu sehen, die in der linearen Anordnung zur Nachbildung eines Wasserlaufs werden. In der größeren Fächerreihe befinden sich zahlreiche zusammengestopfte feuchte weiße Tücher aus Baumwolle. Dabei sind Wassergeräusche zu hören. Auf solch eigenartige Weise inszeniert Plessi die indischen Waschlhäuser als Merkmal seiner Erinnerung an Bombay. Über die äußere Formgebung hinaus handelt es um „ein metaphorisches ‚Eintauchen‘“¹⁵⁴:

„Es gibt kein Wasser, aber es gibt das elektronisch-symbolische Vorhandensein des Wassers; auch dies reinigt, säubert, wäscht. Natürlich gibt es eine Simulation, aber ich glaube, daß das elektronische Mittel ein großer Behälter von Spiritualität ist.“¹⁵⁵

Die Waschung spielt im Hinduismus eine bedeutende Rolle (vgl. Kap.I.2.3). Sie symbolisiert sowohl körperlich-seelische Reinigung, als auch zeitliche Erneuerung, den Zyklus des menschlichen Lebens.

Anhand der räumlichen Gegebenheiten variiert Plessi die Konstruktion der zweiten und dritten Version von *Bombay-Bombay*. Die Eisenschränke mit den weißen Tüchern und den Wasserbildern werden in *Bombay-Bombay II* (1995)¹⁵⁶ in eine lineare Anordnung unter einen architektonischen Rundbogen gelegt, während sie in *Bombay-Bombay III* (1995) um die vier Säulen eines Raumes herum im Viereck gegliedert sind.

Plessi verändert bzw. gestaltet die Installationen nach den jeweiligen Umständen des Ausstellungsorts, der spezifischen Atmosphäre, dem historischen und geistigen Hintergrund. Dies ist z.B. sehr deutlich in der Videoinstallation *Porfido A Pergine* (*Porphyry in Pergine*, 1991)¹⁵⁷ zu sehen, die 1991 im Kastell von Pergine entsteht: Der zentrale achteckige Pfeiler des Waffensaals ist mit Porphyrlplatten aus der Umgebung von Pergine ummantelt und durch zwei Eisenbänder an der Wand befestigt. Um den Pfeiler herum kreisen vierzehn Monitore, die wie üblich mit der Bildschirmseite nach oben liegen und die gleichen Wasserbilder zeigen. Dieser runde Videofluss wird ebenfalls von Platten aus Porphyry umrandet, so dass die Fernsehgehäuse hinter den Steinen verschwinden und nur die leuchtenden Bildschirme zu sehen sind. Die Videoinstallation steht in einem Kohärenzverhältnis zu den örtlichen Gegebenheiten, sowohl Material, als auch die Räumlichkeit betreffend. Wie in *Roma* ist hier ein Hinweis auf die ge-

¹⁵⁴ Plessi, in: Plessi/Weiss 1994, S.19.

¹⁵⁵ Plessi, in: Plessi/Weiss 1994, S.19. (Non c'è l'acqua, ma c'è la presenza simbolico-elettronica dell'acqua; anche questa purifica, pulisce, lava. Naturalmente c'è una simulazione ma il mezzo elettronico credo sia un grande contenitore di spiritualità.)

¹⁵⁶ Fabrizio Plessi, *Bombay-Bombay II*, 1995, Videoinstallation, Eisenschränke (60x960x260cm), weiße Wolle, zwölf Monitore, Videorekorder, bespielte Kassetten, Ton, Perugia, Rocca Paolina. Bildverweis: Koelen 1998, S.413.

¹⁵⁷ Fabrizio Plessi, *Porfido A Pergine*, 1991, Videoinstallation, Steinplatten aus Porphyry, Eisenbänder, 14 Monitore, Videorekorder, bespielte Kassetten, Ton, Castello de Pergine, Waffensaal. Bildverweis: Bartsch 1993, S.93.

schichtliche Verbindung zwischen dem Alten und dem Neuen zu spüren. Der Raum der Installation ist ein Ort, in dem eine komplexe Wechselwirkung zwischen gegebenem Material und gemachtem Videobild, zwischen Natur und Technik, zwischen „geschichtlicher Zeit und physischer Zeit als gebauter, architektonischer Substanz“¹⁵⁸ besteht.

Die räumlichen und zeitlichen Bezüge stehen auch in der Videoinstallation *Il Fiume della Storia* (*Der Fluss der Geschichte*, 1996)¹⁵⁹ im Vordergrund, die 1996 in der Steinhalle des Mainzer Landesmuseums in Verbindung mit den vorhandenen Architekturfragmenten ausgestellt wird. Ein ca. 20 Meter langer Videokanal aus 22 Monitoren wird in die Mitte einer schwarzen Stahlanlage eingebaut und rechts und links von zwei parallelen Gängen eingerahmt. Über zwei kleine Treppen können Betrachter diese Anlage hinaufsteigen und den elektronischen Kanal entlang einen römischen Triumphbogen durchqueren. Der Fluss aus Monitoren zeigt eine Reihe leuchtender Mosaikmuster, die sich in der Begleitung sonorer Geräusche scheinbar wie fließendes Wasser bewegen. Überall im Raum stehen und liegen zahlreiche antike Stücke, die sich mit der Videoinstallation zu einer Gesamtheit zusammenfügen. *Il fiume della storia* trägt den Untertitel *Mosaico liquido* (*Flüssiges Mosaik*), der 1997 zum Name einer Videoskulptur werden wird. In dieser späteren Arbeit zeigt Plessi die mosaikartigen Videobilder aus der Mainzer Installation auf fünf Monitoren, die auf einem schwarzen Schrank aufgestapelt sind.

Auf dem Videofluss der Mainzer Installation werden römische Mosaiken aus weiß und schwarz glänzenden Steinen, wie sie auch im Museum vorhanden sind, wiedergegeben. Der Gegenstand der Antike vereinigt sich mit dem der Gegenwart im *Fluss der Geschichte*. Das elektronische visuelle Medium ist für Plessi eine „merkwürdige Alchemie kommunizierender Röhren“ („una strana alchimia di vasi comunicanti“), in der die Geschichte von gestern und die von heute jede Art scheinbaren Widerspruchs vermischen könnten.¹⁶⁰ Im *Fluss der Geschichte* treffen das Konkrete und das Scheinbare, das Vergängliche und das Augenblickliche aufeinander. Der Bildschirm dient Plessi einerseits, wie bereits in Kap.4.2 erwähnt, als spiegelnde Oberfläche, auf der ein konkreter Stoff als imaginäre Realität erscheint, und andererseits als Ebene, auf der das Vergangene vergegenwärtigt wird.

¹⁵⁸ Hegyi 1991, S.6.

¹⁵⁹ Fabrizio Plessi, *Il Fiume della Storia*, 1996, Videoinstallation, Stahlkonstruktion, antikes Portal, 22 Monitore, Videorekorder, bespielte Kassetten, Ton, Landesmuseum, Mainz. Bildverweis: Haenlein 2004a, S.71.

¹⁶⁰ Plessi, *Der Fluss der Geschichte. Il Fiume della Storia* (1996), in: Plessi 2001, S.112-113.

Das Motiv des schimmernden elektronischen Flusses in *II fiume della storia* erinnert an die im Jahre 1988 entstandene Videoinstallation *Canal d'Oro* (*Goldener Kanal*, 1988)¹⁶¹, in der ein Videokanal mit goldenen kaleidoskopischen Erscheinungen auf den Bildschirmen durch einen goldenen Triumphbogen hindurchfließt. Jedoch bezieht sich *Canal d'Oro* auf Plessis Wahlstadt Venedig und weist auf das bekannte Bauwerk Ca' d'Oro (das Haus aus Gold) und die venezianischen Kanäle hin.¹⁶²

„Obwohl ihre Wirkung von der Wissenschaft der High-Technology abhängt, ist Plessis Kunst mehr als alles andere von der romantischen Sehnsucht nach vergangenen Zeiten geprägt.“¹⁶³ Neben den oben genannten Werken ist dies auch in *Rovina Elettronica* (*Elektronische Ruine*, 1995) zu sehen: Eine Reihe von acht untereinander verbundenen Monitoren wird eingefasst in eine schmale, stufenförmige Konstruktion aus rosafarbenem Buntsandstein, an deren oberem Abschluss sich ein Bogen befindet. Es handelt sich um „eine Kaskade“¹⁶⁴, bei der das elektronisch simulierte Wasser auf den Bildschirmen scheinbar aus dem Bogen herausfließt. Der real vorhandene Buntsandstein, der in vergangenen Zeiten für Klöster, Schlösser und Burgen verwendet wurde, steht in der ‚elektronischen Ruine‘ in unmittelbarem Kontrast zur Video-Simulation des Flusses, dazu äußert sich Plessi:

„Wichtig sind mir die Brüche, die dabei auftreten. Es wird, mit verschiedenen Mitteln, an Vergangenheit erinnert, an Natur. Aber immer wird zugleich die Illusion als solche, die Entfernung von der Realität, bewusst gemacht – ein romantisches Konzept.“¹⁶⁵ Das bereits erörterte Simulationsprinzip (vgl. Kap.IV.4.2) gilt als Unterstützung für die menschliche Erinnerung an frühere Zeiten, an die Unmittelbarkeit der Naturerfahrung.

Die Idee des fließenden Wassers als eines Sinnbildes der vergehenden Zeit wird insbesondere in *Tempo liquido* (*Flüssige Zeit*) hervorgehoben. Diese 1989 für das Museum für zeitgenössische Kunst in Prato, Italien, entworfene Videoinstallation¹⁶⁶ entwickelt Plessi im Jahr 1993 zur zweiten Vision¹⁶⁷, die sich heute im ZKM (Zentrum für Kunst und Medientechnologie) in

¹⁶¹ Fabrizio Plessi, *Canal d'Oro*, 1988, Videoinstallation, Holzkonstruktion (60x320x3000cm), Verkleidung mit venezianischem Gold-Mosaik, 24 Monitore, zwei Videorekorder und bespielte Kassetten, Museo Correr, Venezia. Bildverweis: Koelen 1998, S.145.

¹⁶² Koelen/Klotz 1998 S.118.

¹⁶³ Goodrow 1995, ohne Seitenangabe.

¹⁶⁴ Plessi, in: Plessi/Gerke 1995, ohne Seitenangabe.

¹⁶⁵ Plessi, in: Plessi/Gerke 1995, ohne Seitenangabe. („Per me sono importanti le rotture, le trasgressioni presenti nell' opera che rievocerà il passato, la natura. Ma nello stesso tempo, rimarrà chiara l' illusione, il distanziamento dalla realtà – un concetto romantico.“)

¹⁶⁶ Fabrizio Plessi, *Tempo liquido I* (Teilansicht), 1989, Videoinstallation, Stahlkonstruktion mit Motorantrieb in ständiger Drehung, Wasser, Wasserpumpe, 21 Monitore, Videorekorder, bespielte Kassette, Ton, Museo d'Arte Contemporanea „Luigi Pecci“, Prato. Bildverweis: Bartsch 1993, S. 81.

¹⁶⁷ Fabrizio Plessi, *Tempo liquido II*, 1993, Videoinstallation, Eisenkonstruktion mit Antriebsmotor in kontinuierlicher Drehung, Wasser, Wasserpumpe, 21 Monitore, Videorekorder, bespielte Kassetten, Ton, Zentrum für

Karlsruhe befindet. *Tempo liquido* besteht aus einer großen Eisenkonstruktion in Gestalt eines Mühlrads. An dessen Flanke werden Monitore eingebaut, auf deren Bildschirmen strömendes Wasser erscheint. Dieses elektronische Wasserrad wird durch den Antrieb eines Motors in ständiger Drehung gehalten. Dabei stoßen die Bildschirme auf real vorhandenes Wasser, das unter dem Rad in einem Becken wirbelt und schäumt. Es scheint, als ob das technisch reproduzierbare Wasser aus dem realen stamme und die „elektronische Mühle“ („Mulino Elettronico“)¹⁶⁸ in Umdrehung versetze. Die unmittelbare Gegenüberstellung zwischen dem wirklichen Wasser und dem künstlichen ist bei Plessi üblich.

Tempo liquido gilt als Abwandlung der gleichnamigen Video-Performance, die Plessi 1978 zusammen mit Christina Kubisch ausführte (vgl. Kap.IV.3). In beiden Arbeiten setzt Plessi das Wasser und die Zeit sowie das Video gleich: alles fließt. Die dynamische Bewegung des Wassers und des elektronischen Mediums versinnbildlicht einen metaphorischen Kreislauf der Zeit:

In Plessis Kunst verweist der aus Monitoren installierte Videofluss, ob kreisförmig oder geradlinig, auf einen historischen Ablauf, der nicht linear, sondern wiederkehrend ist. In diesem Fluss strömen unterschiedliche Epochen zusammen. Das Traditionelle und das Gegenwärtige stehen zueinander in Beziehung. Es ist deutlich, wie sehr die Wasser- und Flussbilder für Plessi mit der Zeit verbunden sind. „So erscheint das Wasser in der Spiegelung einer unaufhörlichen Flut der Videobilder als metaphorischer Strom der Zeit durch die Jahrhunderte, als stetiger Fluss, in dem die Dinge sich wandeln – und bei aller Wandlung sich doch ähneln, wenn nicht gar gleichen.“¹⁶⁹ Wie die Zeit schreitet der Fluss ununterbrochen fort; wie der Fluss verbindet sich die Zeit immer mit dem Vergangenen.

Plessi, der „Mann der flüssigen Zeit“¹⁷⁰, ist ein Künstler mit einem geschichtlichen Bewusstsein, das seiner Meinung nach in der heutigen Welt in Vergessenheit gerät. Für seine künstlerische Gestaltung ist die Vergangenheit die erforderliche Grundlage neuer Ideen. Er versucht, in seinen Arbeiten eine Technik mit einer Art persönlicher Kultur ineinanderzufügen:

„Ich glaube zu den wenigen Künstlern der Welt zu gehören, die nicht versucht haben, die eigene Geschichte wegzuworfen, sondern das geschichtliche Bewusstsein in ihrer Arbeit wiederherzustellen und ihm auf selbstverständliche Weise eine Koexistenz mit der Technologie zu verschaffen, die gerade ihren Höhenflug antrat. Eben deshalb habe ich ver-

Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe. Bildverweis: Minas 1996, S.10.

¹⁶⁸ Plessi in einem Entwurf der *Tempo liquido*, in: Bartsch 1993, S.78.

¹⁶⁹ Ahrens 1999, S.69f.

¹⁷⁰ Restany 1993.

sucht, Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft in einer für mich natürlichen Vision der Dinge zu vereinen.¹⁷¹

1998 führt Plessi einen Dialog mit der Kunstgeschichte in *L'arca dell'arte* (*Floß der Kunst*)¹⁷² aus. Der Floß besteht aus einer schwarzen, langrechteckigen Stahlkonstruktion mit einem weißen ausgespannten Segel an einer der Seiten. Das Schiff ist mit zahlreichen verschiedenen altmodischen Bilderrahmen beladen, in denen jedoch keine Gemälde eingefasst sind. Stattdessen sind auf der Segelfläche Projektionen zu sehen. Unter dem Floß sind vier Monitor-Reihen angebracht, deren Bildschirme Wasser darstellen. Die Flut der Videobilder bildet zusammen ein strömendes Gewässer, auf dem der Floß der Kunst treibt. Der ganze Schiffaufbau ist durch Metallsaiten aufgehängt und dreht sich langsam in Kreis.

Plessis *L'arca dell'arte* ist sowohl mit malerischen als auch mit technischen Gestaltungsmitteln befrachtet. Der Bilderrahmen, das traditionelle Arbeitsmaterial des Malers, deutet auf Plessis enge Beziehung mit dem Zeichnen hin, dem Ausgangspunkt seiner Videoskulpturen und Videoinstallationen. Es findet hier ein Dialog zwischen Tradition und Moderne, zwischen Überlieferung und Erneuerung statt. Das Video ist für Plessi wie das Wasser ein Transportmittel, das das Boot der Geschichte fortbewegt. Die Videokunst ist eine Passage in dem kunsthistorischen Fluss, ein Bindeglied zwischen der Vergangenheit und der Zukunft.

IV.5 Zusammenfassung

Seit Fabrizio Plessis Umzug Anfang der 1960er Jahre nach Venedig, der Stadt des Wassers, entwickelt er eine besondere Beziehung zu jenem Element. Fast „wie unter dem Druck einer Zwangsidee“¹⁷³ bringt er systematisch eine Reihe von Arbeiten hervor, die sich dem Thema Wasser widmen. Es durchströmt in unterschiedlichen Erscheinungsformen und Dimensionen sein ästhetisches Universum. In einer Vielzahl von Projektskizzen und den dadaistisch-parodistischen Aktionen von *Acquabiografico* verkörpert das liquide Material die Quelle und Dynamik der künstlerischen Ideen (vgl. Kap.IV.2). Plessi spielt mit Wasser in jeder denkbaren Möglichkeit und schreibt ihm neue Eigenschaften zu, die den konventionellen Vorstellungen entgegengesetzt sind. In den gemeinsamen Aufführungen mit der deutschen Künstlerin Christina Kubisch wird Plessis Experiment mit dem Wasser um ein akustisch-musikalisches Terrain erweitert (vgl. Kap.IV.3). Dabei ist das Naturelement als eine Art ‚Instrument‘ an der Zusam-

¹⁷¹ Plessi, in: Plessi/Haenlein 2004, S.38-39. Vgl. Plessi 1993, S.325.

¹⁷² Fabrizio Plessi, *L'arca dell'arte*, 1998, Videoinstallation, aufgehängte Stahlkonstruktion in ständiger Drehung, antike Bilderrahmen, Windmaschine, Segeltuch, Diaprojektion, 28 Monitore, zwei Videorekorder und Kassetten, Ton, Kunsthistorisches Museum, Wien. Bildverweis: Koelen 1998, S.47.

¹⁷³ Dorfles 1977b, ohne Seitenangabe.

menarbeit des Künstlerpaars beteiligt. In den oben erwähnten Werkphasen verwendet Plessi das Video vorwiegend als adäquates Dokumentationsmedium seiner Aktionen bzw. Performances.

Ab 1976 beschäftigt sich Plessi mit den Videoskulpturen und –installationen, die in den folgenden Jahren bis heute seine hauptsächliche künstlerische Gestaltungsweise bilden (vgl. Kap.4). In dieser Werkgruppe wird das Wasser, das in den Performances als reales Material anwesend ist, über den Bildschirm des Monitors repräsentiert. Plessi bedient sich der Videotechnik, um die Ausdruckskraft seiner Kunst auszuweiten. Das Video bietet ihm nämlich eine Möglichkeit, die Natur in Bewegung darzustellen. Plessis Werke mit Video basieren auf einem grenzüberschreitenden Einsatz unterschiedlicher Medien. Seine künstlerische Tätigkeit steht in enger Verknüpfung mit dem Zeichnen (vgl. Kap.IV.1), das die Grundlage und den Ausgangspunkt der Gestaltung seiner Arbeiten bildet und dessen Umsetzung in dem zeitgenössischen Medium liegt. Das Video und der Monitor sind für ihn ein erweitertes Mittel für die Visualisierung seiner Ideen, für die ‚Spiegelung‘ seiner zeichnerischen Konzepte. Die mit dem Film festgehaltene Spiegelung auf dem Wasser wird zur künstlerischen Reflexion. Neben dem Bezug zur Zeichnung gibt es bei Plessi einige Berührungspunkte zu anderen zeitgenössischen Tendenzen, zu Minimal Art, Concept Art und vor allem Arte povera (vgl. Kap.IV.4.3). Unter dem Einfluss von Arte povera steht das Motiv Wasser in Plessis Videokunst in einem Materialzusammenhang. Das technisch simulierte Wasser steht immer in direkter Verbindung mit anderen Materialien – Stein, Eisen, Holz, Stroh, Kohle, Stoff etc. – die Plessi als Manifestation der ‚Erde‘ bezeichnet. Er unterscheidet sich von den Künstlern der Arte povera durch den ästhetischen Einsatz der technischen Medien. Jedoch verwendet er diese, im Vergleich zu den meisten Videokünstlern, auf reduzierte Weise und eher als ‚armes‘ Material. Seine ästhetische Auffassung beruht auf der besonderen Ausdrucksform der Zusammensetzung von den natürlichen Materialien und modernen Formen der virtuellen Technologie, ohne auf vordergründige Schockeffekte abzielen. Er sieht sich selbst als Bildhauer, der die Fernsehapparate und die natürlichen Rohstoffe als skulpturales Objekt nutzt und je nach architektonischen Gegebenheiten verschiedene archaische Formen von Meer, Fluss, Wasserfall und Brunnen (vgl. Kap.IV.4.4; IV.4.5) installiert. Dabei zeigen die Bildschirme meistens eine schlichte, nicht erzählerische und einheitliche Nachbildung des Wassers. Die vielfältigen gestalterischen Möglichkeiten der technischen Medien werden auf ein einfaches Analogon des Elementes reduziert. Im Vordergrund steht die klare Formensprache. In diesem Kontext ist das Video in

Plessis Kunst noch den klassischen Kunstgattungen verhaftet: „der Fernseher kommt als Skulptur und die Bildfläche als animiertes Tafelbild zum Einsatz.“¹⁷⁴ Plessi verwendet die technischen Medien nicht um ihrer selbst willen, sondern eher als Träger seines bevorzugten Motivs Wasser. Der Monitorschirm dient fast ausschließlich der Wiedergabe des Wassers – seit dem Ende der 1980er Jahren auch zunehmend für die des Feuers. Durch die Verbindung der modernen Technologie mit dem elementaren Naturphänomen, durch Analogie und Kontrast erzeugt Plessi eine Spannung zwischen dem Natürlichen und dem Künstlichen, Realität und Virtualität, die sich dem Problem der Repräsentation stellt. Diese charakteristische Spannung wird durch das Verstecken bzw. die Umgestaltung des Monitors (vgl. Kap.IV.4.2) und durch die Konfrontation vom real fließenden und elektronisch simuliertem Wasser, z.B. in *Reflecting Water* von 1984 (vgl. Kap.IV.4.1) *Electronic Waterfall* (vgl. Kap.IV.4.1) und *Tempo liquido* (vgl. Kap.IV.4.5), hervorgehoben. Der spielerische Umgang mit technischen Geräten und der Verzicht auf die vielfältigen Effekte des Videomediums bei Plessi reflektieren sein künstlerisches Selbstverständnis, das in der anthropozentrischen Weltansicht der italienischen Renaissance verankert ist. Das Einbeziehen der Naturelemente in seine Videokunst ist für den Künstler ein notwendiger Vorgang für sein Bestreben, die Technologie zu humanisieren.

Der Schlüssel für eine konzeptionelle Einheit des Videowerkes Plessis scheint in der Handlung der Nachahmung der Natur zu liegen. In dieser Hinsicht findet sich bei Plessi eine weitere Bindung an das Kunstverständnis der italienischen Renaissance. Es handelt von der Kunst als *imitatio naturae*, als Nachahmung der Natur, die sich dabei der Geometrie, der Perspektive, der Arithmetik und der Naturphilosophie zur Verfügung stellt. „Nachahmung der Natur‘ ist keine Parole, die zum Abmalen von Blumensträußen auffordert, sie steht für eine komplexe Strategie der Assimilation mittels vernünftiger Begriffe in der Konstruktion der Erkenntnis und der sinnlichen Darstellung von Welt. Durch den beobachtenden und erkennenden Abstand von der Natur und der Teilhabe an ihr in den sinnlichen Dimensionen des Körpers sind die Extrempunkte der Geltung ihres Begriffs markiert. ‚Nachahmung der Natur‘ ist ein Konzept der Vermittlung von Begriff und Wahrnehmung.“¹⁷⁵ Nachahmen der Natur ist nicht ein einfaches Abmalen oder Imitieren, sondern ein kreativer Akt, in dem ein Umformungsprozess von ‚Natur‘ in Kultur aus jeder der künstlerischen Schöpfungen entsteht. Wie die Meister der Renaissance versucht Plessi, die Bedingungen der Darstellung durch die künstlerischen Medien, sei es die Malerei oder das Video, zu reflektieren und den Abstand zwischen der menscheng-

¹⁷⁴ Decker-Phillips 1996, S.3.

¹⁷⁵ Samsonow 1991, S.422.

geschaffenen Kunstwelt und der nicht vom Menschen geschaffenen Naturwelt vermittelt eines kritischen Konzepts von Wahrnehmung zu überbrücken. Die natürlichen Elemente werden bei Plessi als Idee verstanden. Das Wasser ist Grund und Vehikel aller seiner künstlerischen Denkansätze. Mit diesem Element visualisiert er seine Phantasien, Ideen und insbesondere seine poetische Aussage über Kunst und Leben.

Schluss

In der vorliegenden Arbeit zum Thema Wasser wurde die Kunst von Fabrizio Plessi und insbesondere von Bill Viola analysiert und zugleich ein Überblick über die kulturelle Bedeutung und die umfassende kunstgeschichtliche Entwicklung dieses wesentlichen Elements des menschlichen Lebens gegeben. Das Wasser gehört zu einem der populärsten Bildmotive der Kunstgeschichte und ist in allen Bereichen der bildenden Kunst zu finden. Wie bei anderen Kunstgattungen hat es auch in der Videokunst ein breites Spektrum von Bedeutungen und künstlerischen Gestaltungsmöglichkeiten hervorgebracht. Dies wurde am Vergleich der Werke von Plessi und Viola deutlich.

Die Art und Weise, wie Viola und Plessi das Wasser als zentrales Motiv ihrer Videokunst veranschaulichen, ist deutlich unterschiedlich. Plessi zeigt oft einheitliche, eher statische und unerblickliche Wasserbilder auf den Monitoren mehrerer Fernsehapparate, die als skulpturales Material die Formen von Wasserfall, Fluss, Meer, Brunnen und Wassermühle nachbilden. Demgegenüber setzt Viola verhältnismäßig selten Monitore in seinen Videoinstallationen ein. Er bevorzugt Projektoren, die das Bild von der Fernsehbox befreien und vergrößert auf einer beliebigen Projektionsfläche eine wie die Wasserspiegelung fließende und freilaufende Darstellung ermöglichen. Während Plessis Verwendung des Motivs Wasser hauptsächlich auf skulpturaler, ästhetischer und poetischer Dimension beruht, legt Viola seiner Kunst die metaphysischen und symbolischen Bedeutungen des Wassers zugrunde. Das Wasser wird bei Viola meist in eine erzählerische Begebenheit einbezogen und dient dabei als Leitfaden und Bühne für die Inszenierungen, die immer wieder auf die essenziellen Themen der menschlichen Existenz verweisen. Die allgemeingültige Symbolik des Wassers und die biographische Erfahrung Violas mit diesem Element sind der Schlüssel für das Verständnis seiner Arbeiten.

Mit zeitgemäßen Kunstmitteln haben Viola und Plessi das tradierte Motiv Wasser umgestaltet, neu erzählt und anders inszeniert. Es wird abweichend von der bisherigen Tradition dargestellt, weil die Art, wie der Mensch in der Gegenwart lebt, sich verändert hat. Obwohl die Werke von Viola und Plessi auf technischen Medien basieren, distanzieren die beiden Künstler sich explizit von dem Spiel mit der Technologie als Selbstzweck. Für sie zählt das Inhaltliche als das Wesentliche allen künstlerischen Schaffens, sei es die Malerei, Fotografie, Videokunst oder Computer-Art. Einerseits ermöglichen die neuen Medien ihnen alternativen künstlerischen Nutzen und künstlerischen Ausdruck, andererseits trägt das Einbeziehen des natürlichen Elements in ihrer Videokunst zu der Unterordnung der Medientechnologie unter den gestalte-

rischen Prozess und Inhalt bei. Die technischen Medien bieten den beiden Künstlern zwar neue Gestaltungsmöglichkeiten, aber keine neue Themen. Ihre Kunst bezieht sich auf die Thematik des Menschen und behandelt Grundthemen, die im Fluss der Kunstgeschichte nicht neu sind. Auch ihre Haltung gegenüber der Natur steht in einem geschichtlichen Zusammenhang. Mit der Nachahmung der Natur durch technische Medien rekurriert Plessi auf das Kunstkonzept der Renaissance, in der die Nachahmung der Natur als ein kreativer Akt, als ein Umformungsprozess der Natur in Kultur angesehen wird. Bei Viola, der als Romantiker der Videokunst bezeichnet werden kann, heißt die Natur soviel wie ‚Leben‘ und ‚Seele‘. Die in seinen Arbeiten beobachtbare ‚Beseelung‘ und ‚Belebung‘ des Wassers, die in der Literatur und Kunst des 18. Jahrhunderts als Reaktion auf die Naturentseelung und die Entlebung menschlicher Seinserfahrung durch die neuzeitliche Physik anzusehen ist, ist eine moderne Wiederbelebung des alten Vorgangs und gilt als Mittel, Kunst und Technik mit Natur und menschlicher Existenz einander anzunähern.

Durch die Verbindung von modernen Mitteln und überlieferten Themen kulminiert die Kunst Violas und Plessis in der überzeugenden Aussage, dass das technische Kunstschaffen kein geschichtloses und seelenloses Kunstwerk ist.

Literatur

- Adriani 1999:** Götz Adriani (Hrsg.). *Bruce Nauman: Werke aus den Sammlungen Froehlich und FER*. Ausst.-Kat. Karlsruhe: Museum für Neue Kunst, ZKM 05.Dez.1999-26.März 2000. Ostfildern-Ruit 1999.
- Adriani 2000:** Götz Adriani (Hrsg.). *Stations – Bill Viola im Museum für Neue Kunst*. Ausst.-Kat. Karlsruhe: Museum für Neue Kunst ZKM 16.Apr.-01.Okt.2000. Ostfildern-Ruit 2000.
- Ahrens 1999:** Carsten Ahrens. *Der Fluss alter Dinge*. In: Haenlein 1999, S.65-79.
- Ahrens 2000:** Carsten Ahrens. *Plessis electronic Waterfall in Berlin*. In: Haenlein/Ahrens 2000, S.11-17.
- Alberti 2002:** Leon Battista Alberti. *Über die Malkunst*. Hrsg., eingeleitet, kommentiert und übers. von Oskar Bätschmann/Sandra Gianfreda. Darmstadt 2002.
- Alfter 1993:** Dieter Alfter (Hrsg.). *Der Klang des Wassers: Bilder vom Wasser in der Kunst Japans*. Ausst.-Kat. Bad Pyrmont: Museum im Schloss 12.Aug.-26.Sep.1993. Bad Pyrmont 1993.
- Allan 1997:** Sarah Allan. *The Way of Water and Sprouts of Virtue*. Albany, New York 1997.
- Alliez 1999:** Éric Alliez. *Für eine Realphänomenologie der virtuellen Bilder*. Übers. aus dem Französischen von Leopold Federmair. In: Alliez/Samsonow 1999, S.13-27.
- Alliez/Samsonow 1999:** Éric Alliez/Elisabeth von Samsonow (Hrsg.). *Telenoia: Kritik der virtuellen Bilder*. Wien 1999.
- Amelunxen 1992:** Hubertus von Amelunxen. *Sprünge: Zum Zustand gedanklicher Unwägbarkeit in der Fotografie*. In: Hubertus von Amelunxen (Hrsg.). *Sprung in die Zeit: Bewegung und Zeit als Gestaltungsprinzipien in der Fotografie von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Ausst.-Kat. Berlin: Museum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, Martin-Gropius-Bau 20.Nov.1992 - 17.Jan.1993. Berlin 1992, S.25-34.
- Andree 1977:** Rolf Andree. *Arnold Böcklin: Die Gemälde*. Basel/München 1977.
- Bachelard 1942:** Gaston Bachelard. *L'Eau et Les Rêves: Essai sur l'imagination de la matière*. Paris 1942.
- Bachelard 1959:** Gaston Bachelard. *Psychoanalyse des Feuers*. Übers. aus dem Französischen von Hans Naumann. Stuttgart 1959.
- Bachelard 1999:** Gaston Bachelard. *Water and Dreams: An Essay on the Imagination of Matter*. Übers. aus dem Französischen von Edith R. Farrell. 3. Aufl., Dallas 1999 [1. Aufl., Paris 1942 (*L'Eau et Les Rêves: Essai sur l'imagination de la matière*)].
- Bancroft 1974:** Anne Bancroft. *Religions of the East*. London 1974.
- Barde 1999:** Bernd Barde (Hrsg.). *Marie-Jo Lafontaine*. Ostfildern-Ruit 1999.
- Barth 1971:** Suse Barth. *Lebensalter-Darstellungen im 19. und 20. Jahrhundert – Ikonographische Studien* [Diss. München 1970]. München 1971.
- Bartsch 1993:** Ingo Bartsch (Hrsg.). *Fabrizio Plessi: Retrospektive 1976-93*. Ausst.-Kat. Dortmund: Museum am Ostwall 20.Jun.-26.Sep.1993. Dortmund 1993.
- Battock 1978:** Gregory Battock (Hrsg.). *New Artists' Video: A critical Anthology*. New York 1978
- Bätzner 1995a:** Nike Bätzner (Hrsg.). *Arte povera: Manifeste, Statements, Kritiken*. Dresden/Basel 1995.
- Bätzner 1995b:** Nike Bätzner. *Arte povera: Erdhaufen und die intelligible Schönheit*. In: Bätzner 1995a, S.9-26.
- Baudson 1994:** Nichel Baudson (Hrsg.). *Flamand – Plessi: Icare, Titanic, Ex Machina*. Charleroi/Bruxelles 1994.
- Baum 1991:** Peter Baum. *Zwischen Archaisk und heutiger Technologie: Anmerkung zum Werk von Fabrizio Plessi*. In: Reitbauer 1991, 11-12.
- Baum 1998:** Peter Baum (Hrsg.). *Plessi: Videoland-Videolinz*. Ausst.-Kat. Linz: Neuer Gallerie 22.Sep.-30.Okt.1998. Linz 1998.
- Becker 1995:** Ingeborg Becker (Hrsg.). *Wasserwelten: Das Motiv des Wassers in der Kunst des Jugendstils*. Ausst.-Kat. Berlin: Bröhan-Museum 1995. Berlin 1995.
- Belting 1998:** Hans Belting. *Das unsichtbare Meisterwerk: Die modernen Mythen der Kunst*. München 1998.
- Benjamin 1973:** Walter Benjamin. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936).

In: Walter Benjamin. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Hrsg. von Günther Busch. 6. Aufl.. Frankfurt a. M. 1973 [1. Aufl. 1963], S.7-63.

Berswordt-Wallrabe 2000: Kornelia von Berswordt-Wallrabe (Hrsg.). »*Faszination Wasser*«. Ausst.-Kat. Güstrow: Schloss 07.Jun.-05.Nov.2000. Hamburg 2000.

Bertelsen 2005: Lisbet Kroglund Bertelsen. *The Messenger*. In: Krog/Sørensen 2005, S.93.

Betthausen 1980: Peter Betthausen. *Philipp Otto Runge*. Leipzig 1980.

Blake 1972: *The Poem of William Blake*. Hrsg. von W. H. Stevenson mit Texte von David V. Erdman. New York/London 1972.

Block 1980: René Block (Hrsg.). *Für Augen und Ohren: Von der Spieluhr zum akustischen Environment; Objekte, Installationen, Performances in der Akademie der Künste*. Ausst.-Kat. Berlin: Akademie der Künste 20.Jan.-02.März 1980. Berlin 1980.

Blume 1966: Bernhard Blume. *Lebendiger Quell und Flut des Todes: Ein Beitrag zu einer Literaturgeschichte des Wassers*. In: Horst Rüdiger (Hrsg.). *Arcadia: Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft*. Bd.1. Berlin 1966, S.18-30.

Blum-Heisenberg 1988: Barbara Blum-Heisenberg. *Die Symbolik des Wassers: Baustein der Natur – Vielfalt der Bedeutung*. München 1988.

Blumröder 1981: Christoph von Blumröder. *Der Begriff ‚neue Musik‘ im 20. Jahrhundert*. München/Salzburg 1981.

Boetzkes 1984: Manfred Boetzkes (Hrsg.). *Max Klinger, Wege zum Gesamtkunstwerk*. Ausst.-Kat. Hildesheim: Roemer- und Pelizaeus-Museum 04.Aug.-04.Nov.1984. Mainz 1984.

Böhme 1988a: Hartmut Boehme (Hrsg.). *Kulturgeschichte des Wassers*. Frankfurt a. M. 1988.

Böhme 1988b: Hartmut Böhme. *Umriss einer Kulturgeschichte des Wassers. Eine Einleitung*. In: Böhme 1988a, S.7-42.

Böhme 1988c: Hartmut Böhme. *Eros und Tod im Wasser – „Bändigen und Entlassen der Elemente“*. *Das Wasser bei Goethe*. In: Böhme 1988, S.208-233.

Böhme 1992: Gernot Böhme. *Die Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*. In: Gernot Böhme. *Natürlich Natur: Über Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a. M. 1992, S.107-124.

Böhme 1996a: Gernot Böhme/Hartmut Böhme. *Feuer, Wasser, Erde, Luft: Eine Kulturgeschichte der Elemente*. München 1996.

Böhme 1996b: Hartmut Böhme. *Die Elemente in der Kunst*. Berlin 1996 [Paragrana, Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie. Bd.5. Heft 1. 1996].

Böhme 1996c: Gernot Böhme. *Philosophie- und Wissenschaftsgeschichte der vier Elemente*. In: Böhme 1996b, S.13-35.

Böhme 2000: Hartmut Böhme. *Anthropologie der vier Elemente*. In: Busch/Förster 2000, S.17-37.

Börsch-Supan/Jähniß 1973: Helmut Börsch-Supan/Karl Wilhelm Jähniß. *Caspar David Friedrich: Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*. München 1973.

Bösch 2001: Gabriele Bösch (Hrsg.). *Only Fire: Fabrizio Plessi*. Ausst.-Kat. Klosterneuburg: Sammlung Essl 28.Nov.2001-17.Feb.2002. Klosterneuburg 2001.

Boyle 1988: Deirdre Boyle. *Bill Violas Phenomenology of the Soul*. In: Zeitlin 1988, S.9-13.

Bredenkamp 1988: Horst Bredenkamp. *Wasserangst und Wasserfreude in Renaissance und Manierismus*. In: Böhme 1988a, S.145-188.

Brunner/Theil 2004: Michael Brunner/Andrea C. Theil (Hrsg.). *Wasser in der Kunst : Vom Mittelalter bis heute*. Veröffentlichung anlässlich der Sonderausstellung *Wasser in der Kunst - Von Turner bis Nolde* in Überlingen: Städtische Galerie 22.Mai-12.Sep.2004. Überlingen (Bodensee) 2004.

Brunotte 2002: Ulrike Brunotte. *Wasserkatastrophen-Katastrophenwasser: Von der Urflut bis zum Maelstrom*. In: Wally 2002a, S.97-115.

Bürger 1977: Susanne Burger (Hrsg.). *Arnold Böcklin 1827-1901: Gemälde, Zeichnungen, Plastiken*. Ausst.-Kat. Basel: Kunstmuseum 11.Jun.-11.Sep.1977. Basel 1977.

- Burke 1990:** Edmund Burke. *Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Hrsg. und engl. von Adam Phillips. New York 1990.
- Busch/Förster 2000:** Bernd Busch/Larissa Förster (Hrsg.). *Wasser*. Veröffentlichung anlässlich des internationalen Kongresses vom 21.-25.Okt.1998 im Forum der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. Köln 2000 [Schriftenreihen Forum, Bd.9: *Elemente des Naturhaushalts*, 1].
- Capelle 1968:** Wilhelm Capelle (Übers.). *Die Vorsokratiker: Die Fragmente und Quellenberichte*. Übers. und eingel. von Wilhelm Capelle, 4. Aufl.. Stuttgart 1968 [1. Aufl. 1935].
- Cardinal 1995:** Roger Cardinal. *Hymnen an die Nacht – Traum und Unbewusstes*. In: Christoph Vitali (Hrsg.). *Ernste Spiele: Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990*. Ausst.-Kat. München: Haus der Kunst 04.Feb. - 01.Mai 1995. 2. Aufl.. München 1995 [1. Aufl. 1994 (*The romantic spirit in German art 1790 – 1990*)], S.540-543.
- Carus 1955:** Carl Gustav Carus. *Neun Briefe über Landschaftsmalerei: Geschrieben in den Jahren 1915-1824*. Hrsg. von Kurt Gerstenberg. 2. durchges. Aufl.. Dresden 1955 [1. Aufl. 1927].
- Celant 1969:** Germano Celant. *Ars povera* (1969). In: Bätzner 1995a, 87-97.
- Champdor 1977:** Albert Champdor. *Das Ägyptische Totenbuch in Bild und Deutung*. Hrsg. von Manfred Lurker. Bern/München/Wien 1977.
- Cheng 2003:** Chung-Ying Cheng. *Dao (Tao): The Way*. In: Encyclopedia of Chinese Philosophy 2003, S.202-206.
- Christ/Geelhaar 1990:** Dorothea Christ/Christian Geelhaar (Hrsg.). *Arnold Böcklin: Die Gemälde im Kunstmuseum Basel*. Basel 1990.
- Claudé 1962:** Paul Claudé. *Erkenntnis des Ostens*. Übers. aus dem Französischen von Eduard Plüss nach der 2. Ausgabe 1907 [*Connaissance de l'Est*]. Köln 1962.
- Claus 1972:** Jürgen Claus. *Planet Meer: Kunst und Umweltforschung Unterwasser*. Köln 1972.
- Claus 1982:** Jürgen Claus. *Umweltkunst: Aufbruch in neue Wirklichkeiten*. Osnabrück 1982.
- Conti 1993:** Viana Conti. Ohne Titel. In: Bartsch 1993, S.178-180.
- Couchot 1991:** Edmond Couchot. *Die Spiele des Realen und des Virtuellen*. Übers. aus dem Französischen von Florian Rötzer. In: Rötzer 1991, S.346-355.
- Coulmas 2003:** Florian Coulmas. *Die Kultur Japans: Tradition und Moderne*. München 2003.
- Daemmerich 1987:** Horst S. Daemmerich/Ingrid Daemmerich. *Wiederholte Spiegelungen: Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch*. Bern/München 1987.
- Dali 2004:** Salvador Dali. *Das Geheime Leben des Salvador Dali* [Sonderausgabe zum 100. Geburtstag]. Übers. und Nachwort von Ralf Schiebler. München 2004 [1. Aufl. New York 1942 (*The Secret Life of Salvador Dali*)].
- Danilova 1983:** Irina E. Danilova. *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien*. Dresden 1983.
- Däubler-Hauschke 2004:** Claudia Däubler-Hauschke. *Elemente des Lebens, der Liebe und des Todes*. In: Brunner/Theil 2004, S.8-24.
- Dauids 1890:** T.W. Rhys Dauids (Übers.). *The Questions of King Milinda*. Übers. aus dem Pâli von T.W. Rhys Dauids. In: Friedrich Max Müller (Hrsg.). *The Sacred Books of the East*. Bd.35. Oxford 1890.
- Davies 2004:** Rhys Davies. *The frequency Existence*. In: Townsend 2004, S.143-159.
- Decker 1988:** Edith Decker. *Paik, Video* [Diss. Hamburg 1985]. Köln 1988.
- Decker 1989:** Edith Decker. *Künstlerlexikon*. In: Herzogenrath/Decker 1989, S.51-320.
- Decker-Phillips 1996:** Edith Decker-Phillips. *Wasser, Stahl, Licht – der Videokünstler Fabrizio Plessi*. In: Minas 1996, S.2-11.
- Der Koran:** *Der Koran: Das heilige Buch des Islam*. Neu bearb. von L. W.-Winter. Übers. aus dem Arabischen von Ludwig Ullmann. 15. Aufl.. München 1985 [1. Aufl. 1959].
- Deshimaru 1991:** Taisen Deshimaru. *Die Lehren des Meister Dōgen: Der Schatz des Sōtō-Zen*. Übers. aus dem Französischen von Regina Krause. München 1991
- Detel 1988:** Wolfgang Detel. *Das Prinzip des Wassers bei Thales*. In: Böhme 1988a, S.43-64.

- Dettmering 1969:** Peter Dettmering. *Rilkes ‚Engel‘, psychologisch gesehen.* In: Peter Dettmering. *Dichtung und Psychoanalyse: Thomas Mann - Rainer Maria Rilke - Richard Wagner.* München 1969. S.81-154.
- Dickel 1993:** Hans Dickel. *Feuer, Erde, Wasser, Luft: Die Elemente in den Bildern der Medienkunst.* In: Felix/Herzogenrath 1993, S.104-221.
- Dickel 1996:** Hans Dickel. *Die Sehnsucht nach Natur in den Medien der bildenden Kunst: Caspar David Friedrich – Gerhard Richter – Bill Viola.* In: Böhme 1996b, S.153-169.
- Dickel 1999:** Hans Dickel. *The Arc of Ascent.* In: Lauter 1999a, S.235-240.
- Dickel 2000:** Hans Dickel. *Poseidon und H₂O: Ästhetische Entwürfe des Wassers im Zeitalter seiner technischen Verfügbarkeit.* In: Busch/Förster 2000, S.246-258.
- Die Bibel:** *Die Bibel.* Nach der Übers. Martin Luthers. Mit Apokryphen. Stuttgart 1990.
- Dinkla 2003:** Söke Dinkla. *Räume des Erinnerung: Zu den Werken Violas.* In: Schmitz/Volz 2003, S.20-33.
- Dogen 1986:** Dōgen Zenji. *Dōgen Zenjis Shōbōgenzō: Die Schatzkammer der Erkenntnis des wahren Dharma.* Übers. aus dem Englischen von Manfred Eckstein. Bd.1-2. Bd.2. Zürich 1986.
- Dorfles 1977a:** Gillo Dorfles (Hrsg.). *Fabrizio Plessi: Azioni, Interventi, Videotapes, Films, Performances 1970/76.* Padova 1977.
- Dorfles 1977b:** Gillo Dorfles. Ohne Titel. In: Plessi 1977, Ohne Seitenangabe [Auch in: Dorfles 1977a, Ohne Seitenangabe; Plessi 1978, Ohne Seitenangabe].
- Dornbracht 1998:** Andreas Dornbracht (Hrsg.). *Fabrizio Plessi: Guggenheim Museum SoHo, New York.* Ausst.-Kat. New York: Guggenheim-Museum SoHo 16.Jun.-20.Sep.1998. Mainz/München 1998.
- Draxler 1987:** Hermut Draxler. *Das brennende Bild: Eine Kunstgeschichte des Feuers in der Neueren Zeit.* In: *Kunstforum international.* Bd.87 (Jan./Feb.). Ruppichterorth 1987, S.70-79.
- Drechsler 1995:** Wolfgang Drechsler. „Die Welle nimmt die Welle an der Hand, im Weinberg schwillt die Traube, springt und fällt.“: *Wasser und Wein als Motiv und Material in der Kunst des 20. Jahrhunderts.* In: Hofmann 1995a, S.114-128.
- Dronsfield 2004:** Jonathan Lahey Dronsfield. *On the Anticipation of Responsibility.* In: Townsend 2004, S.72-87.
- Duncan 1998:** Michael Duncan. *Bill Viola: Altered Perceptions.* In: *Art in America.* Bd.86.1. New York 1998, S.63-69.
- Dunnigan 1987:** Ann Dunnigan. *Rain.* In: *Encyclopedia of Religion* 1987. Bd.12, S.201-205.
- Eckell 1992:** Almut Eckell (Hrsg.). *Jacobo Borges: Berliner Bilder II – Übergänge.* Ausst.-Kat. Berlin: Galerie Eva Poll 14.Sep.-28.Okt.1992. Berlin 1992.
- Eliade 1978:** Mircea Eliade. *Geschichte der Religiösen Ideen.* Bd.1 (*Von der Steinzeit bis zu den Mysterien von Eleusis*). Übers. aus dem Französischen von Elisabeth Darlap. Freiburg/Basel/Wien 1978 [Originalausgabe: *Histoire des croyances et des idées religieuses*, Paris 1976].
- Eliade 1986:** Mircea Eliade. *Die Religionen und das Heilige: Elemente der Religionsgeschichte.* Übers. aus dem Französischen von M. Rassem und I. Köck. Frankfurt a. M. 1986 [Originalausgabe: *Traité d'histoire des religions*, Paris 1949].
- Elias 1986:** Norbert Elias. *Über die Natur.* Übers. aus dem Englischen und hrsg. von Michael Schröter. In: Karl Heinz Bohrer (Hrsg.). *Merkur: Deutsch Zeitschrift für europäisches Denken.* Heft.6 (Jun.). Nr.448. Stuttgart 1986, S.469-481.
- Elliott 2006:** David Elliott (Hrsg.). *Bill Viola: Hatsu-Yume, first Dream.* Ausst.-Kat. Tokyo: Mori Art Museum 14.Okt.2006-08.Jan.2007 / Hyogo: Prefectural Museum of Art 23.Jan.-21.März 2007. Tokyo 2006.
- Emmerling 1992:** Leonhard Emmerling. *Kurzbeschreibungen der einzelnen Videos.* In: Kaeppele/Emmerling 1992, S.6-12.
- Encyclopedia of Chinese Philosophy 2003:** *Encyclopedia of Chinese Philosophy.* Hrsg. von Antonio S. Cua. New York/London 2003.
- Encyclopedia of Religion 1987:** *The Encyclopedia of Religion.* Hrsg. von Mircea Eliade. Bd.1-15. New York/London 1987.
- Endres 1951:** Franz Carl Endres. *Mystik und Magie der Zahlen.* 3. überarb. u. verm. Aufl.. Zürich 1951 [Fruehe-

re Aufl. u.d.T.: *Die Zahl in Mystik und Glauben der Kulturvoelker*. Zürich 1935].

Endres/Schimmel 1986: Franz Carl Endres/Annemarie Schimmel. *Das Mysterium der Zahl: Zahlensymbolik im Kulturvergleich*. 3. Aufl.. Köln 1986.

Erman 1934: Adolf Erman. *Die Religion der Ägypter: Ihr Werden und Vergehen in vier Jahrtausend*. Berlin/Leipzig 1934.

Ertz 2003: Klaus Ertz (Hrsg.). *Die flämische Landschaft 1520-1700*. Ausst.-Kat. Essen: Kulturstiftung Ruhr, Villa Hügel 23.Aug.-30.Nov.2003. Lingen 2003.

Ettl 1999: Thomas Ettl. *The Sleepers*. In: Lauter 1999a, S.289-301.

Fagone 1983: Vittorio Fagone (Hrsg.). *Fabrizio Plessi: Water, Video, Projects*. Ausst.-Kat. Heidelberg: Kunstverein 03.Jul.-24.Jul.1983. Heidelberg 1983.

Fagone 1989: Vittorio Fagone. *Licht, Materie und Zeit: Zwischen Videoinstallationen und Videokulpturen*. In: Herzogenrath/Decker 1989, S.35-37.

Falconer 2001: Morgan Falconer. *Immersion Therapy*. In: *Art Review: The essential monthly Guide*. Bd.April. London 2001, S.40-43.

Fayet, N. 2001: Nathalie Fayet. *Neue Nixen: Das Wasser und die Videokunst*. In: Fayet, R. 2001, S.53-59.

Fayet, R. 2001: Roger Fayet (Hrsg.). *Unter Wasser: Kunst im Submarinen*. Ausst.-Kat. Zürich: Museum Bellerive 31.Mai-02.Sep.2001. Zürich 2001.

Fehrenbach 1996: Frank Fehrenbach. *Leonardo da Vinci: Mikrokosmos und Zweite Natur Krise einer naturphilosophischen Analogie*. In: Ingensiep/Hopps-Sailer 1996, S.42- 68.

Felix 1981: Zdenek Felix (Hrsg.). *Shigeo Kubota: Video Sculptures*. Ausst.-Kat. Berlin: DAAD Galerie 12.Dez.1981-24.Jan.1982 / Essen: Museum Folkwang 02.Apr.-02.Mai 1982 / Zürich: Kunsthaus 28.Aug.-03.Okt.1982. Übers. aus dem Englischen von Anna Berger/Matthias Müller. Essen 1981.

Felix/Herzogenrath 1993: Zdenek Felix/Wulf Herzogenrath (Hrsg.). *Feuer, Erde, Wasser, Luft: Die vier Elemente*. Ausst.-Kat. Hamburg: Deichtorhallen 05.Feb.-28.März 1993. In: Klaus Meyer (Hrsg.). *Mediale, Hamburg: Das erste Festival für Medienkunst und Medienzukunft*. Hamburg 1993, S.48-111.

Fischer 2000: Antje Marthe Fischer. *Das Wasser in allegorischer und mythologischer Deutung*. In: Berswordt-Wallrabe 2000, S.10-21.

Fliedl 1989: Gottfried Fliedl (Hrsg.). *Gustav Klimt 1862-1918: Die Welt in weiblicher Gestalt*. Köln 1989.

Freeland 1999: Cynthia A. Freeland. *Bill Viola and the Video Sublime*. In: *Film-Philosophy*. Bd.3. Nr.28 (Jul.). London 1999.

Freitag 1977: Eberhard Freitag. *Kunst, Wasser, Leben: Zu den Arbeiten von Fabrizio Plessi*. In: Plessi 1977, ohne Seitenangabe.

Fremantle/Trungpa 1985: Francesca Fremantle/Chögyam Trungpa (Hrsg.). *Das Totenbuch der Tibeter*. Übers. aus dem Chinesischen von Stephan Schuhmacher. 8. Aufl.. Köln 1985 [1. Aufl. 1976].

Freud 1971: Sigmund Freud. *Abriss der Psychoanalyse: Das Unbehagen in der Kultur*. Mit einem Nachwort von Thomas Mann. Frankfurt a. M./Hamburg 1971.

Freud 1974: Sigmund Freud. *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker (1912-13)*. In: Sigmund Freud, *Studienausgabe*. Bd.9 (Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion). Hrsg. von Alexander Mitscherlich u.a.. Frankfurt a.M. 1974, S.287-444.

Freudenthal 1931: Herbert Freudenthal. *Das Feuer im Deutschen Glauben und Brauch* [Diss. Hamburg 1928]. Berlin/Leipzig 1931.

Friedel 2002: Hermut Friedel (Hrsg.). *Verweile doch....* Ausst.-Kat. München: Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau 16.Nov.2002-09.Feb.2003. München 2002.

Friedrich 1968: *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*. Hrsg. von Sigrid Hinz. Berlin 1968.

Frisius 1993: Rudolf Frisius. *Versuch eines Neubeginns: Aus der Frühzeit der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt*. In: *Geschichte der Musik*. Bd.1-4. Bd.4 (Das 20. Jahrhundert). München 1993, S.289-299.

Fürst 2004: Ulrich Fürst. *Sinnbild und Sinnlichkeit: Der Schauplatz Wasser in den bildhaften Inszenierungen des Barock*. In: Brunner/Theil 2004, S.48-63.

- Gaetgens 1997:** Thomas W. Gaetgens. *Der kritische Blick durch das Fenster: Die Künstler und das Fernsehen*. In: Herzogenrath 1997a, S.76-87.
- Gaensheimer/Friedel 1999:** Susanne Gaensheimer/Helmut Friedel (Hrsg.). *Geschichte des Augenblicks: Über Narration und Langsamkeit*. Ausst.-Kat. München: Lenbachhaus Kunstbau 28.Apr.-13.Jun.1999. München 1999.
- Gassen 2006a:** Richard W. Gassen (Hrsg.). *Fabrizio Plessi: Digital Island*. Ausst.-Kat. Ludwigshafen am Rhein: Wilhelm-Hack-Museum 22.Okt.2006-25.Feb.2007. Übers. aus dem Englischen von Mitch Cohen. Heidelberg 2006.
- Gassen 2006b:** Richard W. Gassen. *Digitale Inseln oder die Archaik der Zukunft*. In: Gassen 2006a, S.26-45.
- Gassert 1992:** Siegmund Gassert. *Video-Kunst – ein Rückblick nach vorn*. In: *Das Kunst-Bulletin*. Nr.12 (Jul./Aug.). Kriens 1992, S.12-15.
- Gebelein 2000:** Helmut Gebelein. *Alchemie*. Kreuzlingen/München 2000.
- Gemmeke 2001:** Claudia Gemmeke/Hartmut John/Harald Krämer (Hrsg.). *Euphorie digital?: Aspekte der Wissensvermittlung in Kunst, Kultur und Technologie*. Bielefeld 2001.
- Gercke 1995:** Hans Gercke (Hrsg.). *Fabrizio Plessi: Rovina Elettronica*. Ausst.-Kat. Kraichtal: Ursula-Blickle-Stiftung 11.Mär.-09.Apr.1995. Übers. aus dem Italienischen von Francesca Romana Onofri/Stefani Steindor. Kraichtal 1995.
- Gerke 1983:** Hans Gerke. *Fabrizio Plessi und der Schatten Marcel Duchamps*. In: Fagone 1983, ohne Seitenangabe.
- Gerlitz 1997:** Peter Gerlitz (Hrsg.). *Wasser und Quelle, Engel und Dämonen*. Vorträge der Gesellschaft für wissenschaftliche Symbolforschung aus den Jahren 1995 und 1996 gehalten in der Johann-Sebastian-Bach-Akademie in Klingenmünster. Frankfurt a. M./Berlin/Bern/New York/Paris/Wien 1997 [*Symbolon: Jahresbuch für Symbolforschung*. Neue Folge Bd.13].
- Glasesnapp 1985:** Helmuth von Glasesnapp. *Die Philosophie der Inder: Eine Einführung in ihre Geschichte und ihre Lehren*. 4. Aufl.. Stuttgart 1985 [1. Aufl. 1949].
- Goethe 1902:** Johann Wolfgang von Goethe. *Goethes sämtliche Werke*. Bd.1-40. Bd.1 (*Gedichte*). Hrsg. von Eduard von der Hellen. Stuttgart 1902.
- Goethe 1958:** *Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799-1805*. Hrsg. von Walther Scheidig. Weimar 1958 [Schriften der Goethe-Gesellschaft, Bd.57].
- Goodrow 1995:** Gérard A. Goodrow. *Naturrau-Kunstraum*. In: Gercke 1995, ohne Seitenangabe.
- Goodrow 1997:** Gérard A. Goodrow (Hrsg.). *Fabrizio Plessi: Progetti del Mondo*. Übers. Aus dem Italienischen von Gérard A. Goodrow/Francesca Romana Onofri/Barbara Thiemann. Köln 1997.
- Goodrow 1997a:** Gérard A. Goodrow. *Eine Phantastische Reise um die Welt mit Fabrizio Plessi*. In: Goodrow 1997, S.6-12.
- Grotenhuis 2004:** Elizabeth Ten Grotenhuis. *Something rich and strange: Bill Violas Use of Asian Spirituality*. In: Townsend 2004, S.160-179
- Gruber/Vedder 1983:** Bettina Gruber/Maria Vedder (Hrsg.). *Kunst und Video: Internationale Entwicklung und Künstler*. Köln 1983.
- Grynsztejn/Birnbaum/Speaks 2002:** Madeleine Grynsztejn/Daniel Birnbaum/Michael Speaks (Hrsg.). *Olafur Eliasson*. London 2002.
- Guanzi 1988:** *Guanzi: Guanzi-jinquan*. Kommentiert von Shi Yican. Beijing 1988 [Text: Chinesisch].
- Guanzi 1998:** Guanzi: Political, economic, and philosophical Essays from early China. Hrsg. von W. Allyn Rickett. New Jersey 1998.
- Haacke 1972:** Hans Haacke. *Werkmonografie*. Mit einer Einleitung von Edward F. Fry. Übers. aus dem Englischen von Wilhelm Höck. München 1972.
- Haenlein 1995:** Carl Haenlein. *Das luzide Bild - die Transparenz der Imagination*. In: Zeitlin 1995a, S.8-11.
- Haenlein 1999:** Carl Haenlein (Hrsg.). *Fabrizio Plessi: Der hängende Wald. l'anima della materia*. Ausst.-Kat. Hannover: Kestner Gesellschaft und Norddeutschen Landesbank 11.Dez.1999-13.Feb.2000. Hannover 1999.
- Haenlein 2004a:** Carl Haenlein (Hrsg.). *Fabrizio Plessi: Traumwelt*. Ausst.-Kat. Berlin: Martin-Gropius-Bau 27.Feb-31.Mai 2004. München 2004.

- Haenlein 2004b:** Carl Haenlein. *Traumwelt*. In: Haenlein 2004a, S.11-32.
- Haenlein/Ahrens 2000:** Carl Haenlein/Carsten Ahrens (Hrsg.). *Fabrizio Plessi: Electronic Waterfall. Installation für die Zentrale der Sony Europe am Potsdamer Platz, Berlin*. Übers. aus dem Italienischen von George Frederick Takis. Hannover 2000.
- Hall/Fifer 1990:** Doug Hall/Sally Jo Fifer. *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*. New York 1990.
- Hamker 2003:** Anne Hamker. *Emotion und ästhetische Erfahrung: Zur Rezeptionsästhetik der Video-Installationen Buried Secrets von Bill Viola* [Diss. Frankfurt a. M. 1999]. Münster/New York/München/Berlin 2003 [Internationale Hochschulschriften. Bd.407].
- Hanhardt 1986:** John G Hanhardt. *Video Culture: A critical Investigation*. 1986.
- Hansen 1994:** Dorothee Hansen (Hrsg.). *Munch und Deutschland*. Ausst.-Kat. München: Hypo-Kulturstiftung 23.Sep.-27.Nov.1994 / Hamburg: Kunsthalle 09.Dez.1994-12.Feb.1995 / Berlin: Nationalgalerie 24.Feb.-23.Apr.1995. Stuttgart 1994.
- Hansmann 1983:** Wilfried Hansmann. *Gartenkunst der Renaissance und des Barock*. Köln 1983.
- Hartau 1995:** Johannes Hartau. „Welch entsetzliches Gewässer“ – *Das Wasser als Katastrophe*. In: Hofmann 1995a, S.171-180.
- Haustein 2003:** Lydia Haustein. *Videokunst*. München 2003.
- Hegyí 1991:** Lóránd Hegyí. *Von Technik zum Mythos*. In: Reitbauer 1991, S.5-8.
- Henderson 2003:** John B. Henderson. *Cosmology*. In: Encyclopedia of Chinese Philosophy 2003, S.187-195.
- Henderson 2003a:** John B. Henderson. *Wuxing (Wu-hsing): Five Phases*. In: Encyclopedia of Chinese Philosophy 2003, S.786-789.
- Hennig 1993a:** Karl Hennig. *Reale und künstliche Wasserlandschaften in Japan*. In: Alfter 1993, S.11-24
- Hennig 1993b:** Karl Hennig. *Der Klang des Wassers: Zur Kulturgeschichte des Wassers in Ostasien*. In: Alfter 1993, S.6-10.
- Hentschel 1996:** Martin Hentschel (Hrsg.). *Bill Viola: Stations*. Ausst.-Kat. Stuttgart: Württembergischer Kunstverein 06.Jun.-07.Jul.1996 / Los Angeles: Lannan Foundation 10.Jul.-22 Dez.1996. Übers. aus dem Englischen von Fiona Elliott/Uta Nusser. Ostfildern-Ruit 1996.
- Hermann 1979:** Armin Hermann. *Natur und Technik*. Stuttgart 1979.
- Herrigel 1959:** Eugen Herrigel. *Zen in der Kunst des Bogenschießens*. 8.Aufl.. München-Planegg 1959 [1. Aufl. 1948].
- Herzogenrath 1982:** Wulf Herzogenrath. *Videokunst: Ein neues Medium – aber kein neuer Stil*. In: Wulf Herzogenrath (Hrsg.). *Videokunst in Deutschland 1963-1982: Videobänder, Videoinstallationen, Video-Objekte, Video-performances, Fotografien*. Stuttgart 1982, S.10-25.
- Herzogenrath 1989:** Wulf Herzogenrath. *Die Closed-Circuit-Installationen oder: Die eigenen Erfahrungen mit dem Doppelgänger*. In: Herzogenrath/Decker 1989, S.39-50.
- Herzogenrath 1993a:** Wulf Herzogenrath. *Vier Elemente: Das Gleiche im Wandel – vom Materiellen zum Immateriellen*. In: Felix/Herzogenrath 1993, S.52-57.
- Herzogenrath 1993b:** Wulf Herzogenrath. *Der Paradigmenwechsel bei Nam June Paik. Von Materialität zur Immaterialität zur Schein-Materialität*. In: Klaus Bußmann (Hrsg.). *Nam June Paik – eine Data Base*. Veröffentlichung anlässlich der Biennale Venedig 13.Jun.–10.Okt.1993. Stuttgart 1993, S.78-80.
- Herzogenrath 1993c:** Wulf Herzogenrath. *Der Bildmacher Bill Viola*. In: Heinrich Klotz/Michael Rosnagl (Hrsg.). *Medienkunstpreis 1993*. Ostfildern-Ruit 1993.
- Herzogenrath 1997a:** Wulf Herzogenrath (Hrsg.). *TV-Kultur: Das Fernsehen in der Kultur seit 1879*. Dresden 1997.
- Herzogenrath 1997b:** Wulf Herzogenrath. *Der Fernseher als Objekt: Videokunst und Videoskulptur in vier Jahrzehnten*, in: Herzogenrath 1997a, S.110-123.
- Herzogenrath 2000:** Wulf Herzogenrath. *Vier Elemente: Das Gleiche im Wandel – vom Materiellen zum Immateriellen*. In: Busch/Förster 2000, S.259-265.
- Herzogenrath 2003:** Wulf Herzogenrath (Hrsg.). *Peter Campus: Analog+Digital Video+Foto 1970-2003*.

Ausst.-Kat. Bremen: Kunsthalle 13.Sep.-09.Nov.2003. Köln 2003.

Herzogenrath/Decker 1989: Wulf Herzogenrath/Edith Decker (Hrsg.). *Video-Skulptur retrospektiv und aktuell: 1963-1989*. Köln 1989.

Hildegard von Bingen 1965. *Welt und Mensch: Das Buch »De Operatione Dei«*. Übers. aus dem Genter Kodex und erläutert von Heinrich Schipperges. Salzburg 1965.

Hoberman 1987: J. Hoberman. *The reflecting Pool: Bill Viola and the visionary Company*. In: London 1987, S.63-72.

Hoffmann 1997: Thomas Hoffmann (Hrsg.). *Wasser in Asien: Elementare Konflikte*. Osnabrücke 1997.

Hofmann 1973: Werner Hofmann (Hrsg.). *Runge in seiner Zeit: Kunst um 1800*. Ausst.-Kat. Hamburg: Kunsthalle 21.Okt.1977-08.Jan.1978. München 1977.

Hofmann 1995a: Werner Hofmann (Hrsg.). *Wasser & Wein: Zwei Dinge des Lebens aus der Sicht der Kunst von der Antike bis heute*. Ausst.-Kat. Krems: Kunsthalle 20.Mai-29.Okt.1995. Wien/Köln/Weimar/Krems 1995.

Hofmann 1995b: Werner Hofmann. *Vom Trinken und Ertrinken*. In: Hofmann 1995a, S.11-39.

Hofmannsthal 1928: Hugo von Hofmannsthal. *Der Tor und der Tod*. Leipzig 1928.

Høgsberg 2005a: Milena Maria Høgsberg. *Five angels For the Millennium*. In: Krog/Sørensen 2005, S.58-59.

Høgsberg 2005b: Milena Maria Høgsberg. *The Crossing*. In: Krog/Sørensen 2005, S.71-86.

Hohenzollern/Lange 2005: Johann Georg Prinz von Hohenzollern/Christiane Lange (Hrsg.). *Mythos und Naturgewalt Wasser: Cranach, C.D. Friedrich, Nolde, Beckmann* Ausst.-Kat. München: Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung 03.Jun.-21.Aug.2005. München 2005.

Hohl 1965: Hanna Hohl. *Die Darstellung der Sintflut und die Gestaltung des Elementaren*. Tübingen 1965.

Hopp 1997: Joseph Hoppe. *Wie das Fernsehen in die Apparate kam: Die Anfänge von technik und Programm der Television*. In: Herzogenrath 1997a, S.24-47.

Huineng 1989: Hui-neng [Huineng]. *Das Sutra des Sechsten Patriarchen: Das Leben und die Zen-Lehre des chinesischen Meisters Hui-neng (638-713)*. Mit Erläuterungen von Soko Morinaga Roshi. Übers. aus dem Chinesischen und dem Japanischen von Ursula Jarand. Bern/München/Wien 1989.

Humboldt 2004: Alexander von Humboldt. *Kosmos: Entwurf einer psychischen Weltbeschreibung*. Hrsg. von Ottmar Ette. Frankfurt a. M. 2004.

Illich 1986: Ivan Illich. *H₂O and the Waters of Forgetfulness*. London 1986.

Ingensiep/Hopps-Sailer 1996: Hans Werner Ingensiep/Richard Hopps-Sailer (Hrsg.). *Naturstücke: Zur Kulturgeschichte der Natur*. Ostfildern 1996.

Jacob 1991: Mary Jane Jacob (Hrsg.). *Shigeko Kubota: Video Sculpture*. Ausst.-Kat. New York: American Museum of the Moving Image 26.Apr.-15.Sep.1991. New York 1991.

Jacobus 1994: Jacobus de Voragine. *Legenda Aure: Heiligenlegenden*. Anmerkung, Nachwort und übers. aus dem Latein von Jacques Laager. 4. Aufl.. Zürich 1994 [1. Aufl. 1982].

Jahn 2001: Andrea Jahn, *Die Begegnung mit dem Blick hinter der Maske*, in: Schmidt 2001, S.48-57.

Janhsen 2005: Angeli Janhsen. *Kunst sehen ist sich selbst sehen: Christian Boltanski, Bill Viola*. Berlin 2005.

Jasper 2004: David Jasper. *Screening Angels: The Messenger, Durham Cathedral, 1996*. In: Townsend 2004, S.181-195.

Jax 1996: Kurt Jax. *Über die Leblösigkeit ökologischer Systeme: Zur Rolle des individuellen Organismus in der Ökologie*. In: Ingensiep/Hopps-Sailer 1996, S.209-230.

Joch 2003: Peter Joch (Hrsg.). *»Some Times« - Nan Hoover, Bill Viola*. Ausst.-Kat. Darmstadt: Kunsthalle 03.Jun.-03.Aug.2003. Darmstadt 2003.

Jonas 1994: Justus Jonas. *Passion: Goya-Serra-Viola*. In: Schmidt 1994, S.30-35.

Jonas 2001: Joan Jonas. *Woman in the Well*. In: Schmidt 2001, S.204-208.

Jung 1971a: Carl Gustav Jung. *Versuch einer psychologischen Deutung des Trinitätsdogmas*. In: Carl Gustav Jung. *Gesammelte Werke*. Bd.1-21. Bd.11 (*Zur Psychologie westlicher und östlicher Religion*). Hrsg. von Mari- anne Niehus-Jung/ Lilly Jung-Merker (u.a.). Olten 1971, S.119-218.

- Jung 1971b:** Carl Gustav Jung. *Antwort auf Hiob*. In: Carl Gustav Jung. *Gesammelte Werke*. Bd.1-21. Bd.11 (*Zur Psychologie westlicher und östlicher Religion*). Hrsg. von Marianne Niehus-Jung/ Lilly Jung-Merker (u.a.). Olten 1971, S.385-506.
- Jung 1971c:** Carl Gustav Jung. *Zur Psychologie östlicher Meditation*. In: Carl Gustav Jung. *Gesammelte Werke*. Bd.1-21. Bd.11 (*Zur Psychologie westlicher und östlicher Religion*). Hrsg. von Marianne Niehus-Jung/ Lilly Jung-Merker (u.a.). Olten 1971, S.603-621.
- Jung 1976:** Carl Gustav Jung. *Über die Archetypen des kollektiven Unbewussten*. In: Carl Gustav Jung. *Gesammelte Werke*. Bd.1-21. Bd.9.1 (*Die Archetypen und das kollektive Unbewusste*). Hrsg. von Marianne Niehus-Jung/ Lilly Jung-Merker (u.a.). Olten 1976, S.11-52.
- Jung 1987:** Carl Gustav Jung. *Kinderträume*. In: Carl Gustav Jung. *Gesammelte Werke*. Suppl.-Bd. Seminare. Hrsg. von Lorenz Jung/Maria Meyer-Grass. Olten 1987.
- Jung 1991:** Carl Gustav Jung. *Traumanalyse: Nach Aufzeichnungen der Seminare 1928-1930*. Übers. aus dem Englischen von Brigitte Stein. In: Carl Gustav Jung. *Gesammelte Werke*. Suppl.-Bd. Seminare. Hrsg. von William McGuire. Olten 1991.
- Jung 1995:** Carl Gustav Jung. *Über das Leben nach dem Tod*. In: *Erinnerung, Träume, Gedanken von C. G. Jung*. Hrsg. und aufgezeichnet von Aniela Jaffé. 9. Aufl. Solothurn/Düsseldorf 1995 [1. Aufl. 1962].
- Kacunko 2004:** Slavko Kacunko. *Closed-Circuit-Videoinstallationen*. Berlin 2004.
- Kaeppele/Emmerling 1992:** Susanne Kaeppele/Leonhard Emmerling (Hrsg.). *Bill Viola: Videos 1976-1991*. Ausst.-Kat. Frankfurt a. M.: Museum für Moderne Kunst 21-28.Mai 1992. Frankfurt a. M. 1992.
- Kaiser 1962:** Otto Kaiser. *Die mythische Bedeutung des Meeres in Ägypten, Ugarit und Israel*. 2. Aufl.. Berlin 1962 [1. Aufl. 1959].
- Kaiser/Matejovski/Fedrowitz 1993:** Gert Kaiser/Dirk Matejovski/Jutta Fedrowitz (Hrsg.). *Kultur und Technik im 21. Jahrhundert*. Frankfurt a. M./New York 1993 [Schriftenreihe des Wissenschaftszentrums Nordrhein-Westfalen; Bd.1].
- Kalil 1995:** Susie Kalil. *Buried Secrets*. In: Zeitlin 1995a, S.13-25.
- Kaminski 1999:** Gabi Kaminski. *Return*. In: Lauter 1999a, S.72-75.
- Kant 1978:** Immanuel Kant. *Kritik der Urteilskraft*. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. 3. Aufl.. Frankfurt a. M. 1978 [1 Aufl. 1974].
- Kayser 1992:** Walter Kayser. *Zur Symbolisierung des Wassers bei Goethe* [Diss. Freiburg i. Breisgau 1991]. Berlin 1992.
- Kidel 2003:** Mark Kidel (Regie). *Bill Viola, The Eye of the Heart: A Filmportrait of the Artist*. VHS 59:00Min.. Farbe. Originalton mit deutschen Untertiteln. Bristol 2003.
- Kindler 2004:** Simone Kindler. *Ophelia: Der Wandel von Frauenbild und Bildmotiv* [Diss. Berlin 2002]. Berlin 2004.
- Klotz 1992:** Heinrich Klotz (Hrsg.). *Moving Image: Electronic Art*. Ausst.-Kat. Barcelona: Fundació Joan Miró, Parc de Montjuïc 02.Jun.-06.Sep.1992. München/Stuttgart 1992.
- Klotz 1997:** Heinrich Klotz (Hg.). *Contemporary Art*. München/New York 1997.
- Klotz 1998:** Heinrich Klotz. *Fabrizio Plessi*. In: Koelen/Klotz 1998, S.7-12.
- Knoblauch 1999:** Hubert Knoblauch. *Berichte aus dem Jenseits: Mythos und Realität der Nahtod-Erfahrung*. Freiburg/Basel/Wien 1999.
- Koelen 1998:** Dorothea van der Koelen. *Vorwort*. In: Koelen/Klotz 1998, S.13-22.
- Koelen/Klotz 1998:** Dorothea van der Koelen/Heinrich Klotz. *Fabrizio Plessi: Opus Video Sculpture. Werkverzeichnis der Video-Sculpturen und -Installationen 1976-1998*. Veröffentlichung anlässlich der der Ausstellungen von Fabrizio Plessi New York: Guggenheim Museum SoHo 16. Jun. - 20.Sep.1998; San Diego: Museum of Contemporary Art 08.Nov.1998 - 31.Jan.1999. Mainz/München 1998.
- Köhren-Jansen 1993:** Helmut Köhren-Jansen. *Giottos Navicella, Bildtradition, Deutung, Rezeptionsgeschichte*. Worms am Rhein 1993.
- Konzi 1992:** *Kongzi jiyay zhuzi suoyin: A Concordance to the Kongzi jiyay*. Hrsg. von D. C. Lau. Hongkong 1992 [Text: Chinesisch].

- Kotzenberg 1992:** Heike Kotzenberg. *Berg und Wasser – kosmische Elemente der Landschaftsmalerei*. In: Ströber/Schlombs 1992, S.27-29.
- Kranz 1956:** Walther Kranz (Hrsg.). *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Bd.1-3. Bd.1. Übers. aus dem Griechischen von Hermann Diels. 8.Aufl.. Berlin 1956 [1. Aufl. 1906].
- Krog/Sørensen 2005:** Anna Krog/Jens Erik Sørensen (Hrsg.). *Bill Viola: Visions*. Ausst.-Kat. Dänemark: ARoS Aarhus Kunstmuseum 18.Feb.-16.Mai 2005. Übers. aus dem Englischen von Dan Marmorstein. Aarhus 2005.
- Küble 2004:** Monika Küble. *Wasser in der Literatur*. In: Brunner/Theil 2004, S.112-151.
- Kuspit 1987:** Donald Kuspit. *Bill Viola: Deconstructing Presence*. In: London 1987, S.73-80.
- Kuspit 1993:** Donald Kuspit. *Bill Viola: The Passing*. In: *Artforum*. Bd.33.2. Denville, NY 1993, S.145f.
- Kuspit 1994:** Donald Kuspit. *Deep TV: Bill Viola's Via Negativa*. In: *Artforum*. Bd.33.1. Denville, NY 1994, S.86-90.
- Kuspit 1996:** Donald Kuspit. *Bill Viola: The mystical Defense against the Feeling of being mad*. In: Donald Kuspit. *Idiosyncratic Identities: Artist at the End of the Avant-Garde*. Cambridge, Mass./New York 1996, S.258-266.
- Lai 1979:** Whalen Lai. *Ch'an Metaphors: Waves, Water, Mirror, Lamp*. In: *Philosophy East and West: A quarterly of comparative Philosophy*. Bd.29.3 (Jul.), Honolulu, Hawaii 1979, S.243-253.
- Lampalzer 1992:** Gerda Lampalzer. *Videokunst: Historischer Überblick und theoretische Zugänge*. Wien 1992.
- Laozi 1985:** Laozi [Laozi]. *Tao Te King: Das Buch vom Sinn und Leben*. Übers. und kommentiert von Richard Wilhelm. Köln 1985.
- Lauter 1992:** Rolf Lauter. *The Passing: Die Erinnerung der Gegenwart oder Schmerz und Schönheit des Daseins*. In: Syring 1992a, S.57-64.
- Lauter 1999a:** Rolf Lauter (Hrsg.). *Bill Viola: Europäische Einsichten, European insights. Werkbetrachtungen*. München 1999.
- Lauter 1999b:** Rolf Lauter. *Einführung*. In: Lauter 1999a, S.9-34.
- Lauter 1999c:** Rolf Lauter. *The Passing*. In: Lauter 1999a, S.209-216.
- Lauter 1999d:** Rolf Lauter. *The Stopping Mind*. In: Lauter 1999a, S.302-322.
- Lechner 1995:** Gregor Martin Lechner. *Wasser und Wein: Funktion und Bedeutung in Kunst und Liturgie der Barockzeit*. In: Hofmann 1995a, S.77-89.
- Leewen 1998:** Thomas A. P. van Leeuwen. *The Springboard in the Pond: An intimate History of the Swimming Pool*. London 1998.
- Levin 1978:** Kim Levin. *Video Art in the TV Landscape: Notes on southern California*. In: Battock 1978, S.65-75.
- Levine 1978:** Les Levine. *One-Gun Video Art*. In: Battock 1978, S.76-94.
- Lewis 2001:** Franklin D. Lewis. *Rumi, Past and Present, East und West: The Life, Teaching and Poetry of Jalâl al-Din Rumi*. Glasgow 2001.
- Lexikon der christlichen Ikonografie 1990:** *Lexikon der christlichen Ikonografie*. Hrsg. von Engelbert Kischbaum in Zusammenarbeit mit Günter Bandmann. Freiburg 1990.
- Lexikon der Gegenwartskunst 2000:** *Künstler Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*. Hrsg. von Lothar Romain und Detlef Bluemler. München 2000.
- Lexikon der Kunst 1987:** *Lexikon der Kunst: Architektur, bildende Kunst, angewandete Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie*. Hrsg. von Harald Olbrich. Leipzig 1987.
- Lexikon der Literatur 1988:** *Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*. Hrsg. von Walther Killy. Gütersloh/München 1988.
- Li Bai 1958:** Li Bai. *Li Tai Bo: Rausch und Unsterblichkeit*. Hrsg. von Günther Debon. München 1958.
- Li Bai 1990:** Li Bai. *Li-Taibai-quanji*. Bd.1-3. Bd.3. Beijing 1990 [Text: Chinesisch].
- Lindberg 1931:** Henrik Lindberg. *To the Problem of Masolino and Masaccio*. Bd.1-2. Stolckholm 1931.
- London 1987:** Barbara London (Hrsg.). *Bill Viola: Installations and Videotapes*. Ausst.-Kat. New York: Museum

of Modern Art 16.Okt.1987–03.Jan.1988. New York 1987.

Lyotard 1985: Jean-François Lyotard. *Immaterialität und Postmoderne*. Im Gespräch mit Jacques Derrida, François Burkhardt, Gairo Daghini, Bernard Blistène, Th. Chapus und dem Team des CCI. Übers. aus dem Französischen von Marianne Karbe. Berlin 1985.

Maderna-Lauter 1999: Catharina Maderna-Lauter. *The Crossing*. In: Lauter 1999a, S.343-358.

Malsch 1994: Friedemann Malsch. *Globale Allegorien: Der Prozess symbolischer Codierung in den Videobändern Bill Violas*. In: Pühringer 1994, S.188-199.

Marani/Villata 1999: Pietro C. Marani/Edoardo Villata. *Leonardo: Una carriera di pittore*. Milano 1999.

Martin 1999: Jean-Clet Martin. *Die Mauer des Bildes*. Übers. aus dem Französischen von Leopold Federmair. In: Alliez/Samsonow 1999, S.182-195.

Mathes 1992: Marianne Mathes. *Quellen und Brunnen als Hoffnungssymbole: Zur Geschichte eines Bildfeldes in der Bibel und der deutschen Literatur* [Diss. Düsseldorf 1991]. Düsseldorf 1992.

Matzner 2004: Florian Matzner. »Das Meer ist eine Idee. Oder besser, ein Streifzug der Phantasie.«: *Das Wasser in der Kunst der 20. Jahrhunderts*. In: Brunner/Theil 2004, S.100-111.

Meiss 1971: Millard Meiss. *Das Große Zeitalter der Freskenmalerei*. München/Wien/Zürich 1971.

Melcher 2000: Ralph Melcher. *Stations*. In: Adriani 2000, S.41-54.

Mennekes 1999: Friedhelm Mennekes. *Nantes Triptych*. In Lauter 1999a, S.223-234.

Mennekes 2003: Friedhelm Mennekes. *Fünf Engel für das Jahrtausend*. In: Schmitz/Volz 2003, S.44-53.

Mertens 1987: Sabina Mertens. *Seesturm und Schiffbruch: Eine Motivgeschichte Studie*. Hamburg 1987.

Merz 1985: Mario Merz. Ausst.-Kat. Zürich: Kunsthau 03.Apr.-27.Mai 1985. Zürich 1985.

Metken 1993: Günther Metken. *Künstler in ihrem Element: Zur Wiederkehr des Natürlichen in der Spätmoderne*. In: Felix/Herzogenrath 1993, S.98-103.

Miers 1988: Charles Miers (Hrsg.). *Stopping Mind: Die Fotografie von Harold Edgerton*. Übers. aus dem Englischen von Gert Koshofer. Schaffhausen 1988 [Zuerst New York 1987 (*StoppingTime: The photographs of Harold Edgerton*)].

Miller 1998: Jonathan Miller. *On Reflection*. Ausst.-Kat. [*Mirror Image: Jonathan Miller on Reflection*]: London: The National Gallery 16.Sep.-13.Dez.1998. London 1998.

Minas 1996: Günther Minas (Hrsg.). *Fabrizio Plessi: Il Fiume dell Storia, Fluß der Geschichte*. Ausst.-Kat. Mainz: Landesmuseum 02.Jul.-01.Sep.1996. Mainz 1996.

Molon 1996. Dominic Molon (Hrsg.). *Pipilotti Rist: Sip my Ocean*. Ausst.-Kat. Chicago: Museum of contemporary Art. Chicago 1996.

Möntmann 2000: Nina Möntmann. *Fabrizio Plessi: Das Video als Energiequelle und digitaler Bilderfluss*. In: Lexikon der Gegenwartskunst 2000.

Morgan 1996: Stuart Morgan. *Coming up for Air*. In: Sparrow 1996, S.9-11.

Morgan 2004: David Morgan. *Spirit and Medium: The Video Art of Bill Viola*. In: Townsend 2004, S.89-109.

Morrissey 1992: Lee Morrissey. *The Kitchen turns Twenty: A Retrospective Anthology*. New York 1992.

Nannen 1985: Henri Nannen (Hrsg.). *Ludolf Backhuysen: Emden 1630 - Amsterdam 1708; ein Versuch, Leben und Werk des Künstlers zu beschreiben*. Emden 1985.

Nash 1989: Michael Nash. *Eye and I, Auge und Ich: Bill Violas zweifache Vision*. Übers. aus dem Englischen von Nansen. In: *Parkett*. Bd.20. Zürich 1989, S.14-21.

Nelson 1980: Kristina Nelson. *The Art of Reading the Koran* [Diss. California, Berkeley 1980]. Austin 1980.

Neumaier 2004: Otto Neumaier. *Space, Time, Video, Viola*. In: Townsend 2004, S.47-71.

Ninck 1921: Martin Ninck. *Die Bedeutung des Wassers im Kult und Leben der Alten. Eine symbolgeschichtliche Untersuchung*. Leipzig 1921.

Obrist/Phelan/Bronfen 2002: Hans Ulrich Obrist/Peggy Phelan/Elisabeth Bronfen (Hrsg.). *Pipilotti Rist*. London 2002.

- Orlowsky 1992:** Ursula Orlowsky/Rebekka Orlowsky. *Narziss und Narzissmus im Spiegel von Literatur, Bildender Kunst und Psychoanalyse: Vom Mythos zur leeren Selbstinszenierung*. München 1992.
- Ovid 1982:** Publius Ovidius Naso. *Metamorphosen: Epos in 15 Büchern*. Hrsg. und übers. aus dem Latein von Hermann Breitenbach mit einer Einleitung von L.P. Wilkinson. Nachdruck von 2. Aufl. [1964]. Stuttgart 1982 [1. Aufl. Zürich 1958].
- Paflik-Huber 1996:** Hannelore Paflik-Huber. „In jedem Augenblick entsteht und erlischt eine Welt.“: *Die Phänomenologie der Beobachtung bei Bill Viola*. In: Hentschel 1996, S.24-41.
- Paracelsus 1930:** *Sämtliche Werke: Theophrast von Hohenheim, gen. Paracelsus*. Bd.1.2. Hrsg. von Karl Sudhoff. München 1930.
- Partsch 1993:** Susanna Partsch. *Klimt: Leben und Werk*. München 1993.
- Pelizzari 1996:** Maria Antonella Pelizzari. *Experiencing Bill Viola's Buried Secrets*. In: *Millennium Film Journal* (MFJ). Bd.29 (Herbst). New York 1996, S.62-68.
- Perov 2002:** Kira Perov (Hrsg.). *Bill Viola: Going forth by Day*. Ausst.-Kat. Berlin: Deutsche Guggenheim 09.Feb.-05.Mai 2002. New York 2002.
- Perov 2006:** Kira Perov (Hrsg.). *Bill Viola, Love/Death: The Tristan Project*. Ausst.-Kat. London: Haunch of Venison 21.Jun.-02.Sep.2006. London 2006.
- Perucchi-Petri 1996:** Ursula Perucchi-Petri (Hrsg.). *Künstler-Videos: Entwicklung und Bedeutung. Die Sammlung der Videobänder des Kunsthhauses Zürich*. Ostfildern-Ruit 1996.
- Pfister-Burkhalter 1946:** Margarete Pfister-Burkhalter. *Die Darstellung des Schlafes in der Abendländischen Kunst*. Basel 1946.
- Platon 1985:** Platon. *Der Sophist: Griechisch-deutsch*. Hrsg. von Reiner Wiehl [Auf der Grundlage der Übers. von Otto Apelt (2. Aufl. 1922) neu bearbeitet und eingeleitet von Reiner Wiehl]. Hamburg 1985.
- Platon 1991:** Platon. *Phaidon: Griechisch-Deutsch*. Hrsg. und übers. von Barbara Zehnpfennig. Hamburg 1991 [Philosophische Bibliothek, Bd.431].
- Plessi 1973:** Fabrizio Plessi. *Plessi: Acquabiografico*. Ausst.-Kat. Milano: Galleria Vinciana. Milan 1973.
- Plessi 1975:** Fabrizio Plessi. *Plessi: Water Art*. Ausst.-Kat. Antwerpen: Internationaal Cultureel Centrum (ICC) 17.Mai-15.Jun.1975. Antwerpen 1975.
- Plessi 1977:** Fabrizio Plessi. *Fabrizio Plessi*. Ausst.-Kat. Kiel: Kunsthalle 13.März-17.Apr.1977. Padova 1977.
- Plessi 1978:** *Fabrizio Plessi: Geometria Liquida*. Ausst.-Kat. Paris: Galerie Lara Nincy 1978. Paris 1978.
- Plessi 1993:** Fabrizio Plessi. *Marmor, Eisen, Video: Materialität und Medialität*. In: Kaiser/Matejovski/Fedrowitz 1993, S.325-328.
- Plessi 2001:** Fabrizio Plessi. *Deutschlandreise*. Übers. aus dem Italienischen von Bettina Gräfin Pfeil. München 2001.
- Plessi/Ahrens 2000:** Carsten Ahrens. *Ein grenzenloser Raum: Ein Interview mit Fabrizio Plessi*. In: Haenlein/Ahrens 2000, S.61-63.
- Plessi/Drateln 1990:** Doris von Drateln. *Fabrizio Plessi: Das Medium Maschine in einem italienischen Licht*. In: *Kunstforum International*. Bd.108 (Jun./Jul.). Ruppichterorth 1990, S.238-247.
- Plessi/Gerke 1995:** Hans Gerke. *Die elektronische Ruine: Ein Gespräch mit Fabrizio Plessi*. In: Gerke 1995, ohne Seitenangabe. Übers. aus dem Italienischen von Francesca Romana Onofri/Stefani Steindor.
- Plessi/Haenlein 2004:** Carl Haenlein. *Über Sisyphus, digitale Ureinwohner und wie man Wölfe und Füchse zum Heulen bringt: Ein Gespräch über die Humanisierung von Technologie zwischen Fabrizio Plessi und Carl Haenlein*. Übers. aus dem Italienischen von Marita Slavuljica. In: Haenlein 2004a, S.36-45.
- Plessi/Komachi 1994:** Hanae Komachi. *Interview mit Fabrizio Plessi*. In: *Wind*. Bd.5. Tokyo 1994.
- Plessi/Kubisch 1978:** Fabrizio Plessi/Christina Kubisch. *Kubisch/Plessi*. In: *Kunstforum international*. Bd.28.4. Ruppichterorth 1978, S.191-211.
- Plessi/Kubisch 1979:** *Christina Kubisch & Fabrizio Plessi: Konzert. Video. Performances. Installationen*. Ausst.-Kat. Aachen: Neue Galerie - Sammlung Ludwig 1979 / Antwerpen: Internationaal Cultureel Centrum 1979. Aachen 1979.

- Plessi/Kubisch/Schwarzbauer 1977:** Georg F. Schwarzbauer. *Performance: 14 Interviews, Christina Kubisch - Fabrizio Plessi*. In: *Kunstforum international*. Bd.24.6. Ruppichterorth 1977, S.116-117.
- Plessi/Kubisch/Schwarzbauer 1979:** Georg Schwarzbauer. *Interview mit Christina Kubisch und Fabrizio Plessi*. In: Plessi/Kubisch 1979, S.10-15.
- Plessi/Kuder/Staron 2004:** Lena Kuder/Joachim Staron. Interview mit Plessi. *Kunst und Identität. „Ich kann die Beliebigkeit nicht mehr ertragen“*. In: *Kulturaustausch: Zeitschrift für internationale Perspektiven*. Bd.1. Regensburg 2004, S.37-38.
- Plessi/Weiss 1994:** Evelyn Weiss. *Gespräch mit Fabrizio Plessi*. Übers. aus dem Italienischen von Gérard A. Goodrow/Francesca Romana Onofri/Barbara Thiemann. In: Weiss 1994, S.4-20 [Auch in: Weiss 1993, ohne Seitenangabe].
- Plessner 1941:** Helmuth Plessner. *Lachen und Weinen: Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens*. Arnheim 1941.
- Poe 1965:** Edgar Allan Poe. *The Complete Works of Edgar Allan Poe*. Bd.1-17. Hrsg. von James A. Harrison. New York 1965.
- Pohlen 1979:** Annelie Pohlen. *Christina Kubisch/Fabrizio Plessi: Neue Galerie – Sammlung Ludwig, Aachen, 22.9.79*. In: *Kunstforum international*. Bd.35.5. Ruppichterorth 1979, S.178-179.
- Pohlen 1999:** Annelie Pohlen (Hrsg.). *Rewind to the Future*. Ausst.-Kat. Bonn: Kunstverein 01.Dez.1999-13.Feb.2000 / Berlin: Neuer Berliner Kunstverein 14.Jan.-20 Feb.2000. Bonn 1999.
- Pörtner 1988:** Peter Pörtner. *Mizu ni e o kaku – Bilder ins Wasser malen. Das Wasser in Japan*. In: Böhme 1988a, S. 279-313.
- Pühringer 1994:** Alexand Pühringer (Hrsg.). *Bill Viola*. Ausst.-Kat. Salzburg: Kunstverein und Künstlerhaus 11.Aug.-02.Okt.1994. Übers. aus dem Englischen von Otto Neumaier. Klagenfurt 1994.
- Ravenal 2002:** John B. Ravenal (Hrsg.). *Outer und Inner Space: Pipilotti Rist, Shirin Neshat, Jane & Louise Wilson, and the History of Video Art*. Richmond 2002.
- Ravenal 2002:** John B. Ravenal. *Pipilotti Rist: Sip my Ocean*. In: Ravenal 2002, S.30-37.
- Recki 1991:** Birgit Recki. *Mimesis: Nachahmung der Natur. Kleine Apologie eines mißverstandenen Leitbegriffs*. In: *Kunstforum international*. Bd.114 (Jul./Aug.). Ruppichterorth 1991, S.116-126.
- Rehder 1932:** Helmut Rehder. *Die Philosophie der unendlichen Landschaft: Ein Beitrag zur Geschichte der romantischen Weltanschauung*. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Hrsg. von Paul Kluckhohn/Erich Rothacker. Bd.19. Stuttgart 1932, S.1-225.
- Reich 1992:** Anne Reich. *Pipilotti Rist: Der Reiz des Unsauberen – ein Interview*. In: *Das Kunst-Bulletin*. Bd.12. (Jul./Aug.). Kriens 1992, S.16-25.
- Reiche 1999:** Reimut Reiche. *The Space between the Teeth*. In: Lauter 1999a, S.92-97.
- Reinitzer 1988:** Heimo Reinitzer. *Wasser des Todes und Wasser des Lebens: Über den geistigen Sinn des Wassers im Mittelalter*. In: Böhme 1988a, S.99-144.
- Reitbauer 1991:** Robert Reitbauer (Hrsg.). *Plessi*. Ausst.-Kat. Wien: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig 26.Okt.-24.Nov.1991. Wien 1991.
- Reitbauer 1991:** Robert Reitbauer. *Res Aeterna Immaterialis*. In: Reitbauer 1991, S.13-15.
- Reski 2001:** Petra Reski. „Kunst kann das Leben retten“ – *Fabrizio Plessi*. In: *Art*. Bd.6. Hamburg 2001, S.48-53.
- Restany 1974a:** Pierre Restany (Hrsg.). *Plessi*. Ausst.-Kat. Freiburg: Galerie Regio 08.März–04.Apr.1974 [In Zusammenbindung mit Ausst.-Kat. *Concetto Pozzati*]. Freiburg 1974.
- Restany 1974b:** Pierre Restany. Ohne Titel. In: Restany 1974a. Ohne Seitenangabe.
- Restany 1993:** Pierre Restany. *Fabrizio Plessi: Der Mann der flüssigen Zeit*. In: Bartsch 1993, S.171.
- Riedel 1997:** Ingrid Riedel (Hrsg.). *Die vier Elemente im Traum*. München 1997.
- Riemschneider/Grosenick 1999:** Burkhard Riemschneider/Uta Grosenick (Hrsg.). *Art at the Turn of the Millennium : Ausblick auf das neue Jahrtausend*. Köln/London/Madrid/New York/Paris/Tokyo 1999.
- Rilke 1987:** Rainer Maria Rilke. *Sämtliche Werke*. Bd.1-6. Bd.1 (*Die Gedichte*). Hrsg. vom Rilke Archiv in Ver-

bindung mit Ruth Sieber-Rilke [Besorgt durch Ernst Zinn]. Frankfurt a. M. 1987.

Rinke/Billeter 1979: Klaus Rinke, Gespräch mit Erika Billeter. In: Erika Billeter (Hrsg.). *Weich und plastisch*. Ausst.-Kat. Zürich: Kunsthau 16.Nov.1979–04.Feb.1980. Zürich 1979.

Rinsche/Kröger 1991: Burkhard Rinsche/Franz Kröger (Hrsg.). *Naturraum, Kunstraum* [Dokumentation des gleichnamigen Symposiums der Kulturpolitischen Gesellschaft in Zusammenarbeit mit dem Kulturbüro der Stadt Dortmund vom 11.-12.Jan.1990]. Hagen 1991.

Rist 1997: Pipilotti Rist. *Die Bildröhre ist der Flammenwerfer, der Raum ist der Wasserstrudel, und du bist die Perle darin*. In: Herzogenrath 1997a, S.130-133.

Rist/Doswald 1994: Christoph Doswald. *Ich halbiere bewusst die Welt: Pipilotti Rist im Gespräch mit Christoph Doswald*. In: *Be Magazin*. Bd.1. Berlin 1994, S.91-96.

Röder 2000: Kornelia Röder. *Vom Wasserfall, der nicht gemalt wurde: Das Element Wasser in Werken von Marcel Duchamp*. In: Berswordt-Wallrabe 2000, S.48-57.

Roger 2003: Ames T. Roger. *Ying and Yang*. In: *Encyclopedia of Chinese Philosophy* 2003, S.846-847.

Ross 1968: Werner Ross. *Vom Schwimmen in Seen und Flüssen: Lebensgefühl und Literatur zwischen Rousseau und Brecht*. In: *Arcadia: Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft*. Bd.3. Hrsg. von Horst Rüdiger. Berlin 1968, S.262-291.

Ross 1997: David A. Ross. *Foreword: A Feelings for the Things themselves*. In: Ross/Hyde/Sellars 1997, S.19-29.

Ross/Hyde/Sellars 1997: David A. Ross/Lewis Hyde/Peter Sellars (Hrsg.). *Bill Viola*. Ausst.-Kat. Los Angeles: County Museum of Art 02.Nov.1997–11.Jan.1998 / New York: Whitney Museum of American Art 12.Feb.–10.Mai 1998 / Amsterdam: Stedelijk Museum 12.Sep.–29.Nov.1998 / Frankfurt a. M.: Museum für Moderne Kunst, Shirn Kunsthalle und Karmeliterkloster 05.Feb.–25.Apr.1999 / San Francisco: Museum of Modern Art 25.Jun.–14.Sep.1999 / Chicago: The Art Institute 16.Okt.1999–16.Jan.2000. New York 1997 [Deutsche Ausgabe: *Bill Viola*. Ostfildern 1999].

Rossiter 1979: Evelyn Rossiter (Hrsg.). *Die ägyptischen Totenbücher*. Übers. aus dem Englischen von Peter Aschner. Gütersloh 1979.

Rötzer 1991: Florian Rötzer (Hrsg.). *Digitaler Schein: Ästhetik der elektronischen Medien*. Frankfurt a. M. 1991.

Ruhrberg 1992: Bettina Ruhrberg. *Arte povera: Geschichte, Theorie und Werke einer künstlerischen Bewegung in Italien* [Diss. Bonn 1991]. Bonn 1992.

Rumi 1975: Maulána Jalálu-'d-dín Rumi. *Teachings of Rumi: The Masnavi of Maulána Jalálu-'d-dín Muhammad*. Übers. von E. H. Whinfield. New York 1975.

Salzmann 1979: Siegfried Salzmann (Hrsg.). *Schwimmende Plastik*. Ausst.-Kat. Duisnurg: Wilhelm-Lehmbruck-Museum 14. Aug.-14.Okt.1979. Duisburg 1979.

Salzmann 1980: Siegfried Salzmann. *Fabrizio Plessi: Reflecting Water*. Treviso 1980.

Samsonow 1991: Elisabeth von Samsonow. *Leben und Tod der Natur: Überlegungen zur Mechanik Leonardo da Vincis*. In: Rötzer 1991, S.419-434.

Sani 2000: Nicola Sani. *Wassererinnerung*. In: Busch/Förster 2000, S.287-292.

Schaarschmidt-Richter 1999: Irmtraud Schaarschmidt-Richter. *Gartenkunst in Japan*. München 1999.

Schelling 1985: Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling. *System der gesamten Philosophie und der Naturphilosophie insbesondere (1804)*. In: Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling. *Ausgewählte Schrift*. Bd.1-6. Bd.3. Frankfurt a. M. 1985, S.141-587.

Schimmel 1980: Annemarie Schimmel. *Rumi: Ich bin Wind und du bist Feuer: Leben und Werk des großen Mystikers*. Düsseldorf 1980.

Schimmel 1993: Annemarie Schimmel. *Maulana Dschelaladdin Rumi: Aus dem Divan*. Stuttgart 1993.

Schipperges 1938: Elisabeth Schipperges (Hrsg.). *Der Hitda-Codex: Ein Werk ottonischer Kölner Buchmalerei*. Bonn 1938.

Schlombs 1992: Adele Schlombs. *Lebensquelle und Schicksalsstrom – das Wasser im Buddhismus*. In: Ströber/Schlombs 1992, S.93-96.

- Schmidt 1992a:** Hans-Werner Schmidt (Hrsg.). *Klaus Rinke: Retroaktiv 1954-1991*. Ausst.-Kat. Düsseldorf: Kunsthalle 10.Apr.-14.Jun.1992. Düsseldorf 1992.
- Schmidt 1992b:** Hans-Werner Schmidt (Hrsg.). *Klaus Rinke: Wasser+Schwerkraft=Harmonie*. Ausst.-Kat. Kiel: Kunsthalle 24.Jul.-13.Sep.1992. Rendsburg 1992.
- Schmidt 1994:** Hans-Werner Schmidt (Hrsg.). *Passion: Goya, Serra und Viola*. Ausst.-Kat. Kiel: Kunsthalle 16.Okt.-30.Nov.1994. Kiel 1994.
- Schmidt 2001:** Johann-Karl Schmidt (Hrsg.). *Joan Jonas: Performance, Video, Installation 1968-2000*. Ausst.-Kat. Stuttgart: Galerie der Stadt 16.Nov.2000–18.Feb.2001. Ostfildern-Ruit 2001.
- Schmitz/Volz 2003:** Jeanette Schmitz/Wolfgang Volz (Hrsg.). *Five Angels: Bill Viola im Gasometer*. Ausst.-Kat. Oberhausen: Gasometer 17.Mai-05.Okt.2003. Essen 2003.
- Schneider/Korot 1976:** Ira Schneider/Beryl Korot (Hrsg.). *Video Art: An Anthology*. New York/London 1976.
- Schoch/Mende/Seherbaum 2002:** Rainer Schoch/Mathias Mende/Anna Scherbaum (Hrsg.). *Albrecht Dürer: Das druckgraphische Werk*. Bd.1-3. Bd.2 (*Holzschnitte und Holzschnittfolgen*). München/Berlin/London/New York 2002.
- Schröder 1996:** Johannes Lothar Schröder. *Naturwissenschaft, Hitze und Zeit*. In: Ausst.-Kat. *Chris Burden, Beyond the Limits, Jenseits der Grenzen*. Wien: Museum für Angewandte Kunst 28.Feb.-04.Aug.1996. Hrsg. von Peter Noever. Ostfildern 1996, S.192-209.
- Schwarzbauer 1977:** Georg F. Schwarzbauer. *Performance: Anmerkungen zum Themenbereich artifizierlicher Direktarstellungen*. In: *Kunstforum international*. Bd.24.6. Ruppichteroth 1977, S.39-54.
- Schwenk 1995:** Theodor Schwenk. *Das sensible Chaos: Strömendes Formenschaffen in Wasser und Luft*. 9. Aufl.. Stuttgart 1995 [1. Aufl. 1962].
- Seel 1991:** Martin Seel. *Eine Ästhetik der Natur*. Frankfurt a. M. 1991.
- Seiderer 1999:** Ute Seiderer (Hrsg.). *Panta rhei: Der Fluß und seine Bilder. Ein kulturgeschichtliches Lesebuch*. Leipzig 1999.
- Seiderer 2000:** Ute Seiderer. *Die Zeit und die Flüsse: Vom historisch bedingten Blick auf Natur am Beispiel europäischer Kunst und Literatur*. In: Busch/Förster 2000, S.194-214.
- Seiler 1983:** Susanne G. Seiler. *Delphine und Menschen: John C. Lillys Studien*. In: Rüdiger Lutz (Hrsg.). *Bewusstseins-(R)evolution: Veränderungsmodelle von Gregory Bateson, Fritjof Capra, Marilyn Ferguson, Stanislav Grof, Michael Harner, Robert Jungk, Karl Popper, John C. Lilly, Charlene Spretnak u.a.*. Weinheim/Basel 1983.
- Selbmann 1995:** Sibylle Selbmann. *Mythos Wasser: Symbolik und Kulturgeschichte*. Karlsruhe 1995.
- Sello 1992:** Thomas Sello (Hrsg.). *Wasser in der Kunst*. Ausst.-Kat. Hamburg: Kunsthalle 21.Mai-16.Aug.1992. Hamburg 1992.
- Senzaki/McCandless 1992:** Nyogen Senzaki/Ruth Strout McCandless (Hrsg.). *Keine Spuren im Wasser: Eine Einführung in Zen*. Übers. aus dem Englischen von Günther Cologna. Zürich/München 1992 [Zuerst New York 1953 (*Buddhism and Zen*)].
- Silvester/Supuis-Tate/Fischesser 2000:** Hans Silvester/Marie-France Supuis-Tate/Bernard Fischesser. *Wasser: Quell des Lebens*. Übers. aus dem Französischen von Egbert Baqué. Paris 2000.
- Smithson 1979:** *The Writings of Robert Smithson: Essays with Illustrations*. Hrsg. von Nancy Holt. New York 1979.
- Sparrow 1996:** Felicity Sparrow (Hrsg.). *Bill Viola: The Messenger*. Ausst.-Kat. Durham: Durham Cathedral England 07.Sep.–12.Okt.1996. Durham 1996.
- Specht 1998:** Annette Specht. *Der Zhuangzi-Kommentar des Zhu Dezhi (fl. 16 Jh.): Zur Rezeption des Zhuangzi in der Ming-Zeit* [Diss. Bonn 1996]. Hamburg 1998 [Boethiana: Forschungsergebnisse zur Philosophie, Bd.33].
- Spector 1998:** Nancy Spector. *Die Dynamik des Fließenden*. In: *Parkett*. Bd.48. Zürich 1998, S.88-91.
- Spies 1979:** Werner Spies (Hrsg.). *Max Ernst: Oeuvre-Katalog*. Bd.1-5. Bd.4 (*Werke 1929-1938*). Köln 1979.
- Stang 1979:** Ragna Thiis Stang. *Edvard Munch: der Mensch und der Künstler*. Königstein i. Ts. 1979.
- Steffen 1997:** Uwe Steffen. *Zwei Aspekte der Engelvorstellung*. In: Gerlitz 1997, S.105-115.

Stephan 1988: Inge Stephan. *Weiblichkeit, Wasser und Tod: Undinen, Melusine und Wasserfrauen bei Eichen-dorff und Fouqué*. In: Böhme 1988a, S.234-262.

Stephan 2000: Inge Stephan. *Wasser und Weiblichkeit: Von den Gefahren des Ertrinkens und der Lust am Unter-gang*. In: Busch/Förster 2000, S.177-193.

Stich 1994: Sidra Stich. *Yves Klein*. Übers. aus dem Englischen von Birgit Herbst. Veröffentlichung anlässlich der Ausstellung *Yves Klein* in Köln: Museum Ludwig und Düsseldorf: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen 08.Nov.1994 - 08.Jan.1995; London: Hayward Gallery 09.Feb.1995 - 23.Apr.1995; Madrid: Museo National Centro de Arte Reina Sofia 24.Mai - 29.Aug.1995. Ostfildern 1994.

Stohler 2001: Peter Stohler. *Luft in die Lungen pressen: Mouth to Mouth – ein Videoinstallation von Smith/Stewart*. In: Fayet, R. 2001, S.61-65.

Stoichita 1999: Victor I. Stoichita. *Eine kurze Geschichte des Schattens*. Übers. aus dem Französischen von Heinz Jatho. München 1999.

Storr 2002: Robert Storr (Hrsg.). *Gerhard Richter: Malerei*. Ausst.-Kat. New York: The Museum of Modern Art 14.Feb.- 01.Mai 2003. New York 2002.

Ströber 1992: Eva Ströber. *Einführungstext*. In: Ströber/Schlombs 1992, S.9-17.

Ströber/Schlombs 1992: Eva Ströber/Adele Schlombs (Hrsg.). *Quellen: Das Wasser in der Kunst Ostasiens*. Ausst.-Kat. Hamburg: Museum für Kunst und Gewerbe 19.Jun.-16.Aug.1992 / Köln: Museum für Ostasiatische Kunst 11.Sep.-22.Nov.1992. Hamburg 1992.

Stubbe-Diarra 1997: Ira Stubbe-Diarra. *Die Bedeutung des Wassers in den Religionen Asiens*. In: Hoffmann 1997, S.82-99.

Suzuki 1958: Daisetz Teitaro Suzuki. *Zen und die Kultur Japans*. Übers. aus dem Englischen von Otto Fischer. Hamburg 1958 [Zuerst Kyoto 1938 (*Zen Buddhism and its Influence on Japanese Culture*)].

Suzuki 1963: Daisetz Teitaro Suzuki. *Über Zen-Buddhismus*. In: Erich Fromm/Daisetz Teitaro Suzuki/Richard de Martino, *Zen-Buddhismus und Psychoanalyse*. Übers. aus dem Englischen von Marion Steipe. München 1963 [Zuerst New York 1960 (*Zen Buddhism & Psychoanalysis*)], S.9-78.

Suzuki 1986: *A Zen Life: D. T. Suzuki Remembered*. Hrsg. von Masao Abe. New York 1986.

Suzuki 1987: Daisetz Teitaro Suzuki. *Satori: Der Zen-Weg zur Befreiung. Die Erleuchtungserfahrung im Budd-hismus und im Zen*. Übers. aus dem englischen Ausgabe (Essays in Zen Buddhism) von Jochen Eggert. Bern 1987.

Suzuki 1988: Daisetz Teitaro Suzuki. *Koan: Der Sprung ins Grenzenlose. Das Kōals Mittel der meditativen Schulung im Zen*. Übers. aus dem englischen Ausgabe (*Essays in Zen Buddhism*) von Jochen Eggert. München 1988.

Syring 1992a: Marie Luise Syring (Hrsg.). *Bill Viola: Unseen Images/Nie gesehene Bilder/Images jamais vues*. Ausst.-Kat. Düsseldorf: Städtische Kunsthalle 19.Dez.1992-28.Feb.1993 / Stockholm: Moderna Museet 08.Apr.-23.Mai 1993 / London: Whitechapel Art Gallery 10.Dez.1993-13.Feb.1994. Übers. von Stephen Buhles u.a.. Düsseldorf 1992.

Syring 1992b: Marie Luise Syring. *Der Weg zur Transzendenz oder: Die Versuchung des Hl. Antonius*. In: Sy-ring 1992a, S.13-20.

Syring 1992c: Marie Luise Syring. Biografie Bill Violas. In: Syring 1992a, S.133-138.

Takuan 1986: Takuan Soho. *The unfettered Mind: Writings of the Zen Master to the Sword Master*. Übers. aus dem Japanischen von William Scott Wilson. Tokyo/New York/San Francisco 1986.

Takuan 1992: Takuan Soho. *Immovable Wisdom: The Art of Zen Strategy. The Teachings of Takuan Soho*. Übers. aus dem Japanischen und bearb. von Nobuko Hirose. Shaftesbury, Dorset/Rockport, Massachusetts/Brisbane, Queensland 1992.

Tarkovsky 1987: Andrei Tarkovsky. *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*. Übers. aus dem Russischen von Kitty Hunter-Blair. New York 1987.

Tisdall 1979: Caroline Tisdall. *Joseph Beuys*. New York 1979.

Torcelli 1992: Nicoletta Torcelli. *Bill Viola: The Silent Power of the Image*. In: *Das Kunst-Bulletin*. Bd.12 (Jul./Aug.). Kriens 1992, S.26-31.

Torcelli 1996: Nicoletta Torcelli. *Video Kunst Zeit: Von Acconci bis Viola* [Diss. Freiburg i. Breisgau 1994].

Weimar 1996.

Townsend 2004: Chris Townsend. (Hrsg.). *The Art of Bill Viola*. London 2004.

Traeger 1975: Jörg Traeger. *Philipp Otto Runge und sein Werk: Monografie und kritischer Katalog*. München 1975.

Treumann 1997: Rudolf Treumann. *Die Elemente Feuer, Erde, Luft und Wasser in Mythos und Wissenschaft*. München 1997.

Unschuld 1997: Paul U. Unschuld. *Chinesische Medizin*. München 1997.

Viola 1976: Bill Viola. *The European Scene and other Observations*. In: Schneider/Korot 1976.

Viola 1995: Bill Viola. *Reasons for knocking at an empty House: Writings 1973-1994*. Hrsg. von Robert Violette. London 1995.

Viola/Bellour 1985: Raymond Bellour. *An Interview with Bill Viola*. Übers. aus dem Französischen ins Englische von Lisa Kruger. In: *October*. Bd.34 (Herbst). Cambridge, Mass. 1985, S.91-119.

Viola/Belting 2003: Hans Belting. *A Conversation with Bill Viola*. In: Walsh 2003a, S.189-221.

Viola/Campbell 2003: Clayton Campbell. *Bill Viola: The Domain of the human Condition*. In: *Flash Art*. März/Apr.. Milano 2003, S.88-91.

Viola/Friedman 1995: Martin Friedman. *Landscape as Metaphor* (1993) [Interview mit Bill Viola]. In: Viola 1995, S.253-255.

Viola/Hanhardt 2002: John G. Hanhardt. Bill Viola im Gespräch mit John G. Hanhardt an 05/06.Sep.2001. In: Perov 2002, S.85-115.

Viola/Hyde 1997: Lewis Hyde. Interview mit Viola. In: Ross/Hyde/Sellars 1997, S.143-165.

Viola/Jocks 1999: Heinrich-Nobert Jocks. *Soldat an der Zeitfront: Ein Gespräch über Zeitschwellen*. In: *Kunstforum international*. Bd.150. Ruppichteroth 1999, S.156-169.

Viola/Nash 1988: Michael Nash. *Re-vision of Mortality*. In: Zeitlin 1988, S.50-55.

Viola/Nash 1990: Bill Viola, *Interview with Michael Nash*. In: *Journal of contemporary Art* (JCA). Bd.3. Nr.2 (Herbst/Winter). New York 1990, S.63-73 [Auch in: Viola 1995, S.175-181].

Viola/Neumaier/Pühringer 1994: Otto Neumaier/Alexander Pühringer. *Putting the Whole back together: Bill Viola in Conversation with Otto Neumaier and Alexander Pühringer*. Bill Viola im Gespräch mit Neumaier und Pühringer am 20.Dez.1992 [Der Text wurde vom Künstler für die Publikation überarbeitet]. In: Pühringer 1994, S.138-156 [Auch in: Viola 1995, S.265-283].

Viola/Obigane 2006: Akio Obigane. *Interview with Bill Viola*. Gespräch am 03.März 2006. In: Elliott 2006, S.162-186.

Viola/Rawlings 2006: Ashley Rawlings. *Interview with Bill Viola*. Gespräch am 06.Nov.2006 anlässlich der Ausstellung *Bill Viola: Hatsu Yume (First Dream)* vom 21.Apr.–01.Sep.2007 im Mori Art Museum, Tokyo [Das vollständige Interviewgespräch ist der Website des Tokyo Art Beat (Bilingual Art & Design Guide) im Internet zu entnehmen URL: http://www.tokyoartbeat.com/tablog/entries.en/2006/10/bill_viola_interview.html].

Viola/Riedle 1995: Gabriele Riedle. Bill Viola im Gespräch mit Gabriele Riedle. In: *Die Woche*, 08.Dez.1995.

Viola/Ross 1993: Christine Ross. *Corpus: Bill Viola* [Interview]. In: *Parachute: Revue d'art contemporain*. Bd.70. Montréal 1993, S.14-21.

Viola/Rutledge 1998: Virginia Rutledge. *Art at the End of the optical Age*. In: *Art in America*. Bd. März. New York 1998, S.70-77.

Viola/Torcelli 1993: Nocoletta Torcelli. *Bill Viola: Ein Interview*. Übers. aus dem Englischen von Nocoletta Torcelli. In: *Kunst-Bulletin*. Bd.Nov.. Kriens 1993, S.14-23.

Viola/Zutter 1992: Jörg Zutter. Interview mit Bill Viola. In: Syring 1992a, S.99-104 [Auch in: Viola 1995, S.239-252].

Vogel 1989: Matthias Vogel. „Melusine ... das lässt aber tief blicken“: *Studien zur Gestalt der Wasserfrau in dichterischen und künstlerischen Zeugnissen des 19. Jahrhunderts* [Diss. Zürich 1986]. Bern/Frankfurt a. M./New York/ Paris 1989 [Europäische Hochschulschriften: Reihe 28, Kunstgeschichte. Bd.101].

Wackerbarth 1977: Horst Wackerbarth (Hrsg.). *Kunst und Medien: Materialien zur documenta 6*. Kassel 1977.

- Wagner 1996:** Monika Wagner. *Dynamische Liebschaften: Die Elemente im Natur- und Landschaftskonzept nach 1800*. In: Böhme 1996b, S.78-91.
- Wagner 2001:** Monika Wagner. *Das Material der Kunst: Eine andere Geschichte der Moderne*. München 2001.
- Waldmann 2005a:** Susann Waldmann. *Die Taufe*. In: Hohenzollern/Lange 2005, S.24-31.
- Waldmann 2005b:** Susann Waldmann. *Sintflut und Schiffbruch*. In: Hohenzollern/ Lange 2005, S.46-65.
- Wally 1996a:** Barbara Wally (Hrsg.). *Jacobo Borges: Der Himmel senkte sich*. Ausst.-Kat. Salzburg: Residenzgalerie 04.Aug.-24.Nov.1996 / Caracas: Museo Jacobo Borges 1998 / Berlin: Haus der Kulturen der Welt 1998. Salzburg 1996.
- Wally 1996b:** Barbara Wally. *Der Himmel senkt sich: Jacoba Borges' Interpretation des Sintflut-Mythos*. In: Wally 1996a, S.55-90.
- Wally 2002a:** Barbara Wally (Hrsg.). *Aquaria: Über die außergewöhnliche Beziehung von Wasser & Mensch*. Ausst.-Kat. Linz: Landesgalerie am Oberösterreichischen Landesmuseum 07.Feb.-07.Apr.2002 / Chemnitz: Kunstsammlungen 05.Mai-30.Jun.2002. Weitra 2002.
- Wally 2002b:** Barbara Wally. *Vom Menschen und vom Wasser – aus der Sicht zeitgenössischer Künstlerinnen*. In: Wally 2002a, S.11-38.
- Walsh 2003a:** John Walsh (Hrsg.). *Bill Viola: The Passions*. Ausst.-Kat. Los Angeles: J. Paul Getty Museum 24.Jan.-27.Apr.2003 / London: The National Gallery 22.Okt.2003-04.Jan.2004. Los Angeles 2003.
- Walsh 2003b:** John Walsh. *Emotions in extreme Time: Bill Viola's Passions Project*. In: Walsh 2003a, S.25-64.
- Walsh 2003c:** John Walsh. *The Artist in his Studio*. In: Walsh 2003a, S.259-263.
- Wegener-Stratmann 2002:** Martina Wegener-Stratmann. *Über die „unerschöpfliche Schichtung unserer Natur“: Totalitätsvorstellungen der Jahrhundertwende. Die Weltbilder von Rainer Maria Rilke und C.G. Jung im Vergleich* [Diss. Oldenburg 2001]. Frankfurt a. M./Berlin/Bern/Bruxelles/New York/Oxford/Wien 2002 [Giesseiner Arbeiten zur Neueren Deutschen Literatur und Literaturwissenschaft, Bd.22.].
- Weinand 1958:** Heinz Gerd Weinand. *Tränen: Untersuchungen über das Weinen in der deutschen Sprache und Literatur des Mittelalters* [Diss. Bonn 1957]. Bonn 1958.
- Weingart 2000:** Ralf Weingart. *Landschaft am Meer – Vom Motiv zur Farbe: Das Bild der Natur zwischen Gegenstandsbezug und Bildautonomie*. In: Berswordt-Wallrabe 2000, S.34-47.
- Weiss 1993:** Evelyn Weiss (Hrsg.). *Fabrizio Plessi: Bombay-Bombay. Eine Installation und hundert Zeichnungen 1976-1992*. Ausst.-Kat. Köln: Museum Ludwig 28.Mai-20.Aug.1993. Treviso 1993.
- Weiss 1994:** Evelyn Weiss (Hrsg.). *Fabrizio Plessi: Hundert Zeichnungen 1976-1992*. Ausst.-Kat. Linz: Neuer Galerie 24.Nov.1994-21.Jan.1995. Übers. aus dem Italienischen von Gérard A. Goodrow/Francesca Romana Onofri/Barbara Thiemann. Linz 1994.
- Weskott 1979:** Hanne Weskott. „Performances '79“: *Städtische Galerie im Lenbachhaus, München*. In: Kunstforum international. Bd.32.2. Ruppichterorth 1979, S.172-181.
- Wijsenbeek 1968:** Louis Jacob Florus Wijsenbeek. *Piet Mondrian*. Recklinghausen 1968.
- Wilde 1982:** Oscar Wilde. *Der Schüler*. In: *Oscar Wilde: Sämtliche Werke in zehn Bänden*. Bd.2 (*Märchen und Erzählungen*). Hrsg. von Norbert Kohl. Übers. aus dem Englischen von Franz Blei/Christine Hoepfener. Frankfurt a. M. 1982.
- Wilhelm 1983:** Richard Wilhelm (Hrsg.). *I Ging: Das Buch der Wandlungen*. Übers. aus dem Chinesischen von Richard Wilhelm. Köln 1983.
- Windelband 1963:** Wilhelm Windelband. *Geschichte der Abendländischen Philosophie im Altertum*. Bearb. von Albert Goedeckemeyer. Unveränderter Nachdruck der vierten Aufl. (1923). In: *Handbuch der Altertumswissenschaft*. Begr. von Iwan von Müller. Fortgef. von Hermann Bengtson. Bd.1-5. Bd.1. München 1963.
- Winkler 1939:** Friedrich Winkler (Hrsg.). *Die Zeichnung: Albrecht Dürer*. Bd.1-4. Bd.4 (1520-1528). Berlin 1939.
- Wivel 2005:** Mikael Wivel. *From Here to Eternity*. In: Krog/Sørensen 2005, S.132-142.
- Wolff 2002a:** Ellen Wolff. *Digital Cathedral*. In: *Millimeter: The Magazine of the Motion Picture and Television Industries*. 01.Feb.2002. New York 2002 [Der Aufsatz ist im Internet zu entnehmen URL: <http://industryclick.com/magazinearticle.asp?releaseid=9931&magazinearticleid=142423&siteid=15&magazinei>

d=124#bottom].

Wolff 2002b: Ellen Wolff. *A Room with a View*. In: *Video Systems: The idea Magazine for Video professionals*. 01.Mai 2002. Overland Park (Kanada) 2002 [Der Aufsatz ist im Internet zu entnehmen URL: <http://industryclick.com/magazinearticle.asp?magazineid=127&releaseid=10199&magazinearticleid=148874&seiteid=15>].

Young 2005: Clara Young. *Real time Players: Bill Viola and Peter Sellar's new Production of Tristan and Isolde*. In: *Modern Painters*. Bd.18. Nr.5 (Dez./Jan. 2004/05). London 2005, S.56-61.

Youngblood 1988: Gene Youngblood. *Metaphysical Structuralism: The Videotapes of Bill Viola*. In: *Millennium Film Journal (MFJ)*. Bd.20/21. New York 1988, S.90-114 [Ein Teil des Aufsatzes wird veröffentlicht in: Zeitlin 1988, S.22-37].

Zbikowski 2000: Dörte Zbikowski. *Zur Rezeption ostasiatischen Gedankengutes*. In: *Adriani 2000*, S.23-33.

Zeitlin 1988: Marilyn A. Zeitlin (Hrsg.). *Bill Viola: Survey of a Decade*. Ausst.-Kat. Houston: Contemporary Arts Museum 13.Feb.–17.Apr.1988. Houston 1988.

Zeitlin 1995a: Marylin A. Zeitlin (Hrsg.). *Bill Viola: Buried Secrets/Vergrabene Geheimnisse*. Ausst.-Kat. Venedig: The United States Pavilion auf der 46th Venice Biennale 11.Jun.-15.Okt.1995 / Hannover: Kestner-Gesellschaft 02.Dez.1995–28.Jan.1996 / Tempe, Arizona: Arizona State University Art Museum 16.März–16.Jun.1996 / Boston: The Institute of Contemporary Art 03.Jul.–29.Sep.1996. Tempe, Arizona 1995.

Zeitlin 1995b: Marilyn A. Zeitlin. *Continuities in the Work of Bill Viola*. In: *Zeitlin 1995a*, S.53-63.

Zimmer 1978: Heinrich Zimmer. *Maya: Der indische Mythos*. Hrsg. und eingl. von Friedrich Wilhelm. Frankfurt a. M. 1978.

Zimmer 1986: Heinrich Zimmer. *Indische Mythen und Symbole: Schlüssel zur Formenwelt des Göttlichen*. Übers. aus dem Englischen von Ernst Wilhelm Eschmann. 3. Aufl.. Köln 1986 [Zuerst New York 1946 (*Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*)].

Zürcher 1944: Richard Zürcher. *Italienische Wandmalerei*. Zürich 1944.

Zürcher 1975: Hanspeter Zürcher. *Stilles Wasser: Narziss und Ophelia in der Dichtung und Malerei um 1900* [Diss Zürich 1974]. Bonn 1975.

Zweite 1974a: Armin Zweite (Hrsg.). *Fabrizio Plessi: Aquabiografie*. Ausst.-Kat. München: Städtische Galerie im Lenbachhaus 10 Jul.-01.Sep.1974. München 1974.

Zweite 1974b: Armin Zweite. *Zu Plessis Aquabiografie*. In: *Zweite 1974a*, ohne Seitenangabe.