

Marion Thielebein

Strategien der Verlangsamung

Marion Thielebein

STRATEGIEN DER VERLANGSAMUNG

Bill Violas Videoinstallationen 1983-2007

Wilhelm Fink

Umschlagabbildung: Bill Viola, Going Forth By Day, 2002 Video/sound installation
„The Path“ (Panel 2) © Kira Perov

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2015 Wilhelm Fink, Paderborn
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5786-8

Meinen Eltern
und
Ingeborg Mücke
(1909-2001)

INHALT

Vorwort	II
Einleitung	17
I. ZUR BILDLICHKEIT VON VIDEO: AUDIOVISUELLES MEDIUM – REFLEXIVES MEDIUM	29
1. Zeit und Zeit in Bezug auf Video	29
1.1 Bill Violas Video-Installationen – Auseinandersetzung mit Werken der Kunstgeschichte	32
<i>Verlangsamung – Erinnerungsbilder – Verkörperlichung – Symbolische Bilder – „Umgekehrt eingestellte“ technische Bilder – Vorwurf des „Kitsches“ – Going Forth By Day – Beziehung zu Religion und Jenseitigkeit</i>	
1.2 Prämissen der Gattung Video: elektronische Bewegung, Dialog und Collage	47
2. Video – interessantes „Werkzeug“ und „Geste“ (Vilém Flusser)	52
2.1 Bildlichkeiten von Video	58
2.2 Die lange Geschichte der Mimesis: von Projektionen und Schatten zu Simulacren	67
2.3 Camera obscura als Möglichkeit, einen Beobachtungsstand zu gewinnen	74
2.4 Der Status des elektronischen Bewegungsbildes	76
2.5 Wie werden Videobilder wahrgenommen?	79
3. Bill Viola über „Unseen Images“ und Walter Benjamin über Bilder der „mémoire involontaire“	82
3.1 <i>Going Forth By Day</i> (2002): ein Hauptwerk Violas und Mittelpunkt dieser Arbeit	84
3.2 Anlass zur Auseinandersetzung mit den Videoarbeiten Bill Violas	86

4.	Magie und kollektives Gedächtnis	89
4.1	Vernunft, leibliche Erfahrung und kollektives Gedächtnis	91
4.2	Allein in Bildern erzählen ... Aby Warburgs und Walter Benjamins Bildverständnis und werkhistorische Entstehung von <i>Going Forth By Day</i>	92
II.	CHRONOTOPOI – VIOLAS PERFORMATIVER UMGANG MIT RAUMZEIT	101
I.	Akustisch-taktile Erfahrungsangebote	101
1.1	Visuelle und simultane Raumwahrnehmungen	105
1.2	Sind technische Medien in der Lage, Präsenz zu erzeugen?	106
1.3	Der Schritt in die Ausstellung: Dauer, Unterbrechungen, Pausen und Schwellen.	108
2.	Chronotopoi: Räumliche und zeitliche Interaktionen – Michail M. Bachtins Denkfigur, die den Blick auf Scharniere und Übergänge lenkt.	111
2.1	<i>The Path</i> : Der Chronotopos ‚Weg‘ als Lebensweg	113
2.2	<i>The Deluge</i> : Die Flut als Wendepunkt des gesamten Zyklus – Haus und Straße: Beziehungen zwischen dem Innenraum und dem Raum der Begegnungen und Ereignisse	116
	<i>Straßenszene – Bedrohliche Hektik – Die Sintflut – Die andere Zeit</i>	
2.3	<i>The Voyage</i> : Das Haus und die Reise – Kino und Video, Vertikalachse und Tiefenraum	126
2.4	<i>First Light</i> : Der Chronotopos der Vertikalachse und das Warten	132
2.5	<i>Fire Birth</i> : Der Betrachter schwebt im Bildraum	137
2.6	„529“: Zeit- und Raum-Verhältnisse als Ziffer ausgedrückt	139
2.7	Chronotopische Bezüge als „submedialer Raum“, der Bilder und Medium, Kultur und Technik verwebt und so eine besondere „Zeitform“ etabliert	143
III.	ÜBERGÄNGE – SCHWELLEN ALS ZONEN DES WANDELS ZWISCHEN LEIBRAUM UND BILDRAUM	147
I.	Kollektives Gedächtnis – Anknüpfungsmöglichkeiten und Erinnerungen.	147
1.1	Umgang mit Bildern und Erinnerungen: Walter Benjamins Archiv der <i>unsinnlichen Ähnlichkeiten</i>	151
1.2	Optische und mentale Bilder: Violas Umgang mit Bildern unter Zuhilfenahme technischer Werkzeuge	160

1.3	Die mittelalterliche Tradition des <i>imago</i> und ihre Wiederaufnahme durch Viola	161
1.4	Walter Benjamin über Schwellenerfahrungen.	168
1.5	Spannung eines dialektischen Bogens: Bill Violas Installationen <i>Anthem</i> (1983) und <i>The Sleep of Reason</i> (1988)	174
2.	<i>Threshold</i> – Installation einer „Schwellenerfahrung“	183
2.1	Eingangssituation der Installation <i>Threshold</i> (1992)	187
2.2	Atemgeräusch und Warten als Schwellen zum veränderten Bewusstsein	194
3.	Grisaille als Scheinplastik und „Farbschwelle“ zwischen verschiedenen Wirklichkeitsbereichen	199
3.1	Giottos doppeltes trompe l’oeil: Grisaillen in der Arena-Kapelle in Padua	202
3.2	Aby Warburgs Notizen: Grisaille als „Andachts- und Denkraumsetzung“	214
3.2.1	„Pathosformeln“ als „energetisches Sprengmittel“ – Parallelen zwischen Aby Warburgs „Nympha“ und Bill Violas <i>The Greeting</i> (1995)	217
3.2.2	Aby Warburgs Überlegungen zur Grisaille und „elektronische Grisaillen“ Violas – Komplexe Formulierung von „Denk- und Andachtsräumen“ als Oszillation zwischen Distanz und Nähe?	230
3.3	Die Installation <i>Threshold</i> : ein vom Außenraum durch Scheinplastik und Farbschwellen unterschiedener Denk- und Andachtsraum	247
4.	<i>Going Forth By Day</i> – Zone des Wandels und Möglichkeit eines dialektischen Umschlags – das Freisetzen von affektiven Energien und Gefühlswerten	252
4.1	Bill Violas Beschäftigung mit Mimik und Gesten	255
4.2	Stillgestellte und pathetische Gesten – <i>The Crossing</i> (1996) und <i>Going Forth By Day</i> (2002)	261
4.3	Vilém Flussers „umgekehrt eingestelltes Bild“ und Walter Benjamins „dialektisches Bild“ – Schlüssel für <i>Going Forth By Day</i> ?	266
4.4	<i>Die Sintflut</i> als kulturgeschichtliches Bild eines Oszillierens zwischen Gedächtnis und Gedächtnisverlust und <i>zugleich</i> einer Verbindung von Himmel und Erde	273
5.	Fazit/Forschungsergebnisse.	276

Siglenverzeichnis	281
Literaturverzeichnis	283
Abbildungsverzeichnis	313
Sachregister	325
Personenregister	339

Abbildungen	nach Seite 100
-------------------	----------------

VORWORT

Lebendig nährt den Willen nur das vorgestellte Bild. Am bloßen Wort dagegen kann er sich zuhächst entzünden, um dann brandig fortzuschwelen. Kein heiler Wille, ohne die genaue bildliche Vorstellung. Keine Vorstellung ohne Innervation. Nun ist der Atem deren allerfeinste Regulierung. Der Laut der Formeln ist ein Kanon dieser Atmung. Daher die Praxis der über den heiligen Silben atmend meditierenden Yoga. Daher ihre Allmacht.

Walter Benjamin

„Lebendig nährt den Willen nur das vorgestellte Bild“, schreibt Walter Benjamin unter der Überschrift „Gebetmühle“ in der „Einbahnstraße“.¹ Doch wie kann ein Bild unseren Willen lebendig nähren, wenn wir tagtäglich von unendlich vielen – unbewegten und bewegten, blinkenden, ohne Ton, mit Ton – versehenen Bildern umgeben sind? Wenn jeder Raum, den wir betreten, bereits zum Bildraum geworden ist? Tägliches Bildstakkato verändert die Aufmerksamkeit und schließlich die Wahrnehmungsgewohnheiten. Der Blick wird schneller und ist auf immer neuen Informationsgewinn gerichtet. Die Zeit, mit der er bei einem Gegenstand verweilt, wird kürzer, der Raum, den er sich zu erschließen vermag, weiter und enger zugleich: Weiter wird er auf das Blickfeld bezogen, enger in Hinsicht auf die Basis des eigenen Denkens und Fühlens. „Keine Vorstellung ohne Innervation“. Dass das vom Blick erhaschte eindringt und alle Nervenbahnen vibrieren lässt, ist mit der Vielzahl technisch generierter Bildlichkeiten schwieriger geworden.

Künstler und Künstlerinnen als professionelle Bilderzeuger stellen sich diesen Bedingungen. Sie versuchen, sie zu unterlaufen oder zu überspringen, eine Lücke zu finden, um – im besten Fall – mit ihrer Kunst wieder ein utopisches Moment entwickeln zu können. Das war seit je die Aufgabe der Avantgarde. „Die Avantgarde wollte das Bleiben ins Gehen als festen Schritt, als Fortschritt integrieren“, doch die „Elemente der Avantgarde sind maschinell geworden. Sie haben sich vom Gehen ins Bleiben verkehrt.“²

Wie gelangt man wieder zum Aufbruch? Ist ein Aufbruch bepackt mit Maschinen überhaupt möglich? Verhindert nicht vielmehr die Schwere und Komplexität der bildgebenden Apparate, dass ein Funke überspringt, der es vermöchte, den

1 WB, IV, I, S. 116.

2 Hannes Böhringer, 2010, S. 50.

Willen zum Aufbruch zu bewegen? Überlisten³ uns nicht die auf Perfektion und Geschwindigkeit ausgerichteten Apparate (Geräte, Vorrichtungen, Ausrüstungsgegenstände), so dass die vermeintlich hinzugewonnene Bewegungsfreiheit stets wieder im Gewohnten, im Konsum endet?

Der amerikanische Videokünstler Bill Viola bezeichnet sich selbst als „Zeitkulpteur“⁴. Die Kamera als sein „Ausrüstungsgegenstand“ ist ihm ein Mittel zur Bewusstseinsweiterung.⁵ Als bewegtes Bildmedium gehören Videos – wie Filme, Erzählungen und Musik – zu den Zeitkünsten, da sie sich nicht im Moment als Ganzes, sondern nur im Ablauf und damit als ein Verlaufen von Zeit erfassen lassen. Doch das ist nicht gemeint, wenn Viola von einer „Skulpturierung der Zeit“ spricht. Vielmehr werden in seinen aufwendig gestalteten Bild-Klang-Licht-Räumen die Bewegungen der Besucher und die der bildgebenden Apparate parallel geführt. Auf diese Weise bietet er unterschiedliche Perspektivisierungen zeitlicher Wahrnehmungen an. Er wählt dafür jedoch einen anderen Weg als den einer Montage von Filmbildern, wie er aus den Erzählungen des Kinos bekannt ist.

Um solche zeitlichen Wahrnehmungen wird es in der folgenden Arbeit gehen. Hierbei spielen „Verspannungen“ eine Rolle: Verspannungen verschiedenartiger Bildlichkeiten und verschiedenartiger Medien wie Malerei und Video. Auf der technisch-installativen Seite stehen Verspannungen der Bilder mit den sie herstellenden und projizierenden Apparaten, mit der Architektur des Ausstellungsraums und schließlich die vielleicht wichtigste, die, die das Kunstpublikum mit den Bildlichkeiten verspannt. Wer einen Bogen spannt, verbindet Gegensätzliches. So wird ein hohes Energiepotential erzeugt. Dies kann in Bewegungsenergie verwandelt werden.

Insofern sind die Arbeiten Violas „gut artikuliert“.⁶ Gut artikuliert sind die Werke zunächst ganz offensichtlich und für jedermann erkennbar: Es handelt sich um technisch perfekte Inszenierungen, die häufig so glatt sind wie Werbefilme und so aufwendig produziert wie Hollywood-Inszenierungen. Damit gelingt es ihm, uns dort „abzuholen“, wo sich unsere Sehgewohnheiten im Alltag zwischen Kino, Comic und Ballerspielen bewegen. Dies sollte jedoch nicht dazu verleiten, die glatte Oberfläche für das Ganze zu nehmen. Viola artikuliert seine Werke in einer „Alltags-“ oder „Volkssprache“, die niemanden ausschließt. Doch zu meinen, darin habe sich das Werk erschöpft, übersieht die zahlreichen Schwellen und Übergänge, die er mit seinen Werken baut und die demjenigen, der darauf achtet, die Wahrnehmung anders gearteter Räume ermöglicht. Hiermit beherrzt er, was der für ihn

³ Ebd., S. 48.

⁴ Jérôme Neutres, BVGP, S. 18. „Sculpting Time“: is how Bill Viola defines his art. In: Bill Viola, Album de L'Exposition, Paris, Grand Palais, Galeries nationales, 05.03.-21.07.2014.

⁵ Bill Viola, 2004b, S. 261f und S. 276.

⁶ Hannes Böhringer, 2004, S. 70: „In der Enge der Pforte treffen Natur und Kunst aufeinander. Denn auch in Kunst, lateinisch *ars*, steckt *artus*, die Enge. Das Kunstwerk ist das eng Gefügte, Zusammengedrückte, Verdichtete, das Gelenk, das Glieder miteinander beweglich zusammenfügt, *articulus*, das gut Artikulierte.“

sehr wichtige persische Dichter und Sufi-Meister des 13. Jahrhunderts Jalāluddīn Rumi betont hat: „Die meisten Geheimnisse werden in der ‚Volkssprache‘ gesagt.“⁷

Um diese anderen Räume⁸ geht es in der Beschäftigung mit Bill Violas Werken, und der Zugang zu ihnen ist ein zeitlicher. Der Titel: „Strategien der Verlangsamung“ verweist auf beides: auf Ort und Zeit. „Strategie“ (gr. strat-egia) ist wie „Avantgarde“ ein Begriff, der ein militärisches Bedeutungsfeld aufruft. Strategie ist die Kunst der Heerführung, dem Heer (gr. stratos) steht ein Feldherr (gr. strat-egos) als Leiter vor.⁹ Michel de Certeau unterscheidet in der „Kunst des Handelns“¹⁰ die „Strategie“ von der „Taktik“, indem er betont, dass Strategien stets einen Ort voraussetzen, „der als etwas „Eigenes“ umschrieben werden kann und somit als Basis für die Organisation seiner Beziehungen zu einer bestimmten Außenwelt (...) dienen kann“. Während die „Taktik“ ihren Vorteil „im Fluge zu erfassen sucht“¹¹, kann der Stratege sein Ziel langfristig verfolgen. Weiter heißt es: „(...) die Strategien setzen auf den Widerstand, den ‚die Etablierung eines Ortes‘ dem Verschleiß durch die Zeit entgegenhalten kann (...).“¹² Bilder, mit denen Menschen seit Jahrhunderten lebten, unterliegen dem Verschleiß durch die Zeit. Wenn Viola sich in einigen seiner Werke als Wartender und als Wächter darstellt, dann umreißt er seine Aufgabe als Künstler.

Welchen Plan kann nun ein Stratege inmitten der alltäglichen, technisch generierten Bildlichkeiten verfolgen, wenn er andersgearteten Bildlichkeiten Aufmerksamkeit sichern will? Lässt sich mit den gleichen bildgebenden Apparaten die Bilderflut eben solcher Apparate kanalisieren? Eine Rettung vor der Technik durch die Technik? Der Aspekt, unter dem die Arbeiten Bill Violas hier betrachtet werden, betont eine zeitliche Gerichtetheit in Form von unterschiedlichen Arten von Verlangsamungen.

„Verlangsamung“ ist ein auf die Zeit bezogenes Wort, das zum einen reflexiv als „sich verlangsamen“ und zum anderen in der Bedeutung von „langsam, langanhaltend machen“ gebraucht wird.¹³ Wer langsamer werden will, bezieht den eigenen Körper mit ein. „Langsam“ ist relativ und bezieht sich auf körpereigene Funktionen wie den Herzschlag und die Atmung. Schlafen wir, sind beide herabgesetzt, langsam und gleichmäßig geworden. Im Alltag bewegen wir uns mal schneller, mal langsamer. Leben ist Bewegung; in der extremsten Form der Verlangsamung ist sie der Tod. Das zeigt das komplexe Präfix „ver“ an. Vor Substantiven und Verben im Deutschen

7 Jalāluddīn Rumi, 1997, S. 94.

8 Michel Foucault: „Von anderen Räumen“, Foucault unterscheidet Utopien (Orte ohne realen Ort) von Heterotopien (Gegenorte) und beschreibt letzte (S. 320 ff). Siehe auch: Ernst Cassirer: „Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum.“ Beide in: Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hg.), 2006, S. 317-329 und S. 485-500.

9 Jacob und Wilhelm Grimm, 1984, Bd. 19, Sp. 34 f; Duden – Das Herkunftswörterbuch, Bd. 7, 1989, S. 717.

10 Michel de Certeau, 1988, S. 87 ff.

11 Ebd., S. 23.

12 Ebd., S. 92.

13 Jacob und Wilhelm Grimm, 1984, Bd. 25, Sp. 722.

ist eine der mindestens vier¹⁴ Bedeutungen, die, die das Wort in sein Gegenteil verkehrt. Dann wird aus „Lauf“ „Verlauf“, aus „wesen“ „verwesen“. Solch ein Spannungsbogen schwingt auch in „Verlangsamung“ mit.

Viola forscht in der Kunst-, Kultur- und Religionsgeschichte nach bildlichen „Fundstücken“, die es verdienen „langanhaltend“ gemacht zu werden, weil sich an ihnen ein Zugang zu unserem kollektiven Gedächtnis findet. Im Kontext der Wahrnehmungsgewohnheiten des 21. Jahrhunderts wieder aufgeführt vermögen sie ein Netzwerk von Bezügen herzustellen. So ermöglichen sie es zunächst, ein *intervalum*, einen Zeitraum entstehen zu lassen, in dem der Blick zu einem Schauen werden kann. Einige dieser Bezüge unter dem Aspekt einer „Strategie der Verlangsamung“ zu beschreiben, ist das Ziel dieser Arbeit.

Technische Bildlichkeiten treiben uns mit dem *intervallum*, in dem sie projiziert werden, in der Regel voran. Auffällig und besonders ist deshalb, wenn es gelingt, durch sie zum Warten und Schauen verleitet zu werden. Das Warten führt zum Aufmerksamwerden. Wenn es über längere Zeiträume nichts gibt, was dem üblicherweise auf Informationsgewinn ausgerichteten Blick in Bewegung versetzt, kann es sein, dass dieser kontemplativ wird und so ein Resonanzraum für das Wahrgenommene entsteht.

Videoprojektionen werden zumeist in abgedunkelten Räumen gezeigt, die es möglich machen, den Bezug zwischen Betrachter und Bild so zu gestalten, dass Ablenkungen von außen ausgeblendet werden. Wie im Barock, in dem die Betrachter sich häufig in einen hellen Illusionsraum einbezogen fanden, können sie es hier in einem dunklen sein. Über inszenierte Schwellen und Übergänge wird der Bildraum mit dem Leibraum verbunden. Mittels der projizierten Bildlichkeiten kann sprengendes Potential freigesetzt werden.

Eine ganze Reihe der Werke Bill Violas beschäftigt sich mit der Darstellung von Mimik und Gestik. Ohne auf ein narratives Konzept zu setzen, können sie als Video dargestellt, zu einer Projektionsfläche für eigene Gefühle werden. Indem das technische Bild mit einem Archetypus, etwa dem Weinen, verspannt wird, entsteht die Situation, dass an der Schwelle des Körpers, für die auch die Tränen¹⁵ als Kennzeichen des Weinens stehen, Innen und Außen gegeneinander durchlässig werden.

Seit der frühen Renaissance haben Maler spezifische malerische Mittel entwickelt, um den Raum des Betrachters mit der Welt der gezeigten Bilder zu verbinden. Eines dieser Mittel ist die Grisaille. Als Graumalerei vermag sie die Plastizität einer steinernen Skulptur vorzutäuschen, die – scheinbar real – den Raum mit dem Betrachter teilt. Als gemaltes Bildwerk dagegen bildet sie eine Brücke zu den ande-

14 Ebd., Sp. 51-57: „Ver“ transportiert die Bedeutung von „fort“ als „bis zu einem Ende“, wie es mit „verbluten“ oder „verbrennen“ angedeutet ist. Es kann im Sinne von „über das Ziel hinaus“ gebraucht werden, wie beispielsweise in „versalzen“ oder in „verschlafen“ angedeutet. Aber „ver“ kann auch als „Zusammen“ aufgefasst werden, wie in „vernähen“, „verstricken“, „verweben“.

15 Beate Söntgen, Geraldine Spiekermann, 2008, S. 12.

ren, in Farbe ausgeführten Bildern, bleibt aber zu diesen betont distanziert. So erschließt und verbindet sie unterschiedliche Räumlichkeiten. Die Überbrückung dieser Distanz gelingt, indem die Grisaille selbst angelegt ist als Spannungsbogen zwischen der Nähe des geteilten Raums und der Distanz, die in ihrer Ambiguität begründet liegt.

Gibt es etwas der gemalten Grisaille Entsprechendes in der Medienkunst? Zahlreiche Werke Bill Violas integrieren grisailleartige Schwarz-Weiß-Projektionen. Sie erhöhen und verringern die Distanz, in der ein Betrachter zu den technisch generierten und projizierten Bildlichkeiten steht. Wie mit der klassischen Grisaille gelingt es so, unterschiedliche Räumlichkeiten aufzurufen und miteinander zu verschleifen. Über die distanzschaffende Wirkung eines nebulösen Graus kann auch hier Nähe hergestellt werden.

Werke von Malern, zumeist der Renaissance, werden in einigen Videos deutlicher oder weniger deutlich wahrnehmbar. Sie verweisen nicht nur auf eine Auseinandersetzung des Künstlers mit Malerei, sondern sind selbst zeitlich zu verstehen: Die verdichteten Gesten, die das Medium Malerei den Künstlern abverlangt, werden im bewegten Video wieder in Bewegung übersetzt. Aber das ist noch nicht alles: „Ein Wort zitieren, heißt es beim Namen rufen,“ hatte Benjamin geschrieben und betont, dass damit zugleich sein Ursprung aufgerufen werde. Wird es mit dem Gefüge des neuen Zusammenhangs verwoben, dann „versammelt es in seiner Aura das Ähnliche.“¹⁶ Viola bietet so nicht nur einen Weg in die Geschichte der Kunst, sondern vor allem erinnert er an ein bildliches Wissen, das unser kollektives Gedächtnis wesentlich geformt hat und weiterhin formen kann.

Die vorliegende Abhandlung zur „Zeit“ im Werk Bill Violas geht auf die unwesentlich veränderte, um das Vorwort ergänzte und im August 2012 als Dissertation an der Universität des Saarlandes angenommene Arbeit zurück. Neben freiberuflicher Tätigkeit konnte sie in der vorliegenden Form nur geschrieben werden, weil sehr viele Personen mir mit ihrem Rat, Wissen und wertvollen Hinweisen, sowie ihrer wohlwollenden menschlichen Unterstützung zur Seite gestanden haben.

An erster Stelle gilt mein Dank meiner Doktormutter Prof. Dr. Christa Lichtenstern. Sie hat nicht nur mit ihrem eigenen Werk zu den „Metamorphosen“ eine Richtung gewiesen, sondern durch ihre menschliche Unterstützung und Ermutigung, vor allem aber durch das in mich gesetzte Vertrauen, das mich gewähren ließ, großes Verdienst am Zustandekommen dieser Arbeit. Nicht minder gebührt mein Dank der Romanistin Prof. Dr. Patricia Oster-Stierle als Zweitgutachterin. Ihre große Anteilnahme und ihr Interesse an dieser interdisziplinär zwischen Kunst-, Literatur- und Medienwissenschaft angesiedelten Arbeit waren mir eine stets ermutigende Hilfe.

Ganz ausdrücklich gedankt sei dem Künstler Bill Viola selbst. Nicht nur für die Gelegenheiten, ihn direkt befragen zu können, gebührt ihm mein Dank, sondern auch für die großzügige Gewährung der Bildrechte seiner Werke für diese Arbeit. Bill Viola und Kira Perov als Executive Director sowie dem Studio Bill Viola, hier

¹⁶ WB, II, 1, S. 362 f (Essay über Karl Kraus).

insbesondere meiner Ansprechpartnerin Elizabeth Steele-Basile, sei darüber hinaus für wertvolle Hinweise in Layoutfragen gedankt.

Als Kollegiatin im Graduiertenkolleg „Zeiterfahrung und ästhetische Wahrnehmung“ bin ich in einer frühen Phase dieser Arbeit an der Johann Wolfgang von Goethe-Universität in Frankfurt/Main gefördert worden. Dafür sei vor allem den beiden Leitern Prof. Dr. Burkhardt Lindner und Prof. Dr. Hans-Thies Lehmann sowie Frau Prof. Dr. Brigitte Scheer gedankt. Die Gespräche mit den Mitgliedern des Graduiertenkollegs gehören wie die gemeinsamen Exkursionen und organisierten Symposien zu ebenso positiven wie inspirierenden Erinnerungen.

In der Rückschau wird manchmal erst deutlich, wie viel sich der Studienzeit verdankt. Als Studentin an der Freien Universität in Berlin möchte ich mich ganz besonders bei Prof. Dr. Rudolf Preimesberger bedanken: Ohne seine hochanregenden Seminare und seine Forschungen zur Grisaille hätte das diesbezügliche Kapitel nicht geschrieben werden können. Mein Dank für entgegengebrachtes Interesse gilt auch Prof. Dr. Werner Busch und Prof. Dr. Thomas Kirchner sowie in der Germanistik Prof. Dr. Horst Denkler und Prof. Dr. Jürgen Zeck.

Durch ihr besonderes Fachwissen sowie durch Hinweise auf Literatur oder aber durch kritische Nachfragen haben mir geholfen: Bernd Bayer, Dr. des Susanne Bieber, Angelika Bodesohn und Swami Maheshananda vom Institut Kaivalyadhama, Indien, Dr. Meike Feßmann, Angelika Frommherz, Frank Hangen, Dr. Sabine Heiser und Dr. Christian Taaks, Dr. Ekkehard Kaemmerling, Dr. Michael und Dr. Regina Künne, Heiner Kuse, Kathrin Sollich, Prof. Dr. Felix Thürlemann, Dr. Hildegard Wiegel. Ihnen allen sei herzlich gedankt.

Für lebenspraktische Unterstützung und Beratung in graphischen Fragen danke ich Francis Zeischegg (Berlin/Weimar). Dr. Gabriele Köster (Magdeburg/Berlin) sei für geduldiges Zuhören auf zahlreichen gemeinsamen Spaziergängen durch den Charlottenburger Schlosspark gedankt, Dr. des. Svenja Kriebel (Kaiserslautern) für einen ebenso inspirierenden wie klärenden kontinuierlichen Austausch. Im Zusammenhang eines dauernden Austausches gebührt drei weiteren Personen mein tief empfundener Dank: den Künstlerinnen Dany Paal (München) und Juliane Laitzsch (Berlin), mit ihnen ist ein über Jahre gewebter „Gesprächsteppich“ entstanden. Mit ihren klugen Nachfragen und ihrer Intuition haben sie mir über manche Klippe hinweggeholfen. Dies gilt auch für eine hier namentlich nicht genannte Person, die fachfremd die Arbeit mit kritischem Wohlwollen gelesen und mir wertvolle Hinweise in Hinblick auf Klarheit und Gedankenstringenz gab. Dem Wilhelm Fink Verlag gebührt mein Dank, hier insbesondere Henning Siekmann, durch dessen Unterstützung diese Arbeit zum vorliegenden Buch werden konnte.

Abschließend sei aufs herzlichste für ihre großmütige Geduld meinen Eltern, Friedhelm und Barbara Thielebein, sowie meiner Großmutter Ingeborg Mücke (1909-2001) gedankt. Ihnen sei diese Arbeit gewidmet.

EINLEITUNG

Dem Vogel, der heut sang!¹

Wer nicht von dreitausend Jahren
Sich weiß Rechenschaft zu geben,
Bleibt im Dunkeln unerfahren,
Mag von Tag zu Tage leben.²

Zeit ist für Künstler, die mit analogen oder digitalen Bewegtbildern wie dem Video arbeiten, ein Ausgangsmaterial geworden, das inzwischen beinahe schon dem Bleistiftstrich des Zeichners oder dem Ton des Plastiklers entspricht: Zeit wird durch den Einsatz dieser Techniken zu einem gestaltbaren Material. Denn diese neuen technischen Medien ermöglichen vor allem anderen eins: die Linearität der Zeit aufzulösen. Das erfordert einerseits andere Formen des Erzählens und andererseits andere Formen eines Umgangs mit dem Imaginären.³ Galt für klassische Bildmedien Malerei, Skulptur und später auch für die Photographie lange das Lessingsche Paradigma⁴, nach dem die Bildkünste mit dem Raum und die Literatur und Musik mit einer Strukturierung der Zeit umzugehen haben, so ist das für die technischen Medien neuerer Zeit nicht mehr so. Sie sind Werkzeuge, mit denen sich enorme Veränderungen unserer Wahrnehmungsgewohnheiten – bezogen auf Raum, Zeit und emotionale Verarbeitung – bewerkstelligen lassen:

1 Die beiden Aphorismen der Einleitung überspannen zwei Aspekte von *Going Forth By Day*: zum einen, dass Bill Viola in der „Volkssprache“ arbeitet, indem er eine glatte Werbeästhetik verwendet, zum anderen, dass es zugleich sehr alte Muster sind, die seine Werke transportieren. Beim ersten Motto handelt es sich um einen Eintrag des jungen Marcel Proust am 22. August 1893 ins Gästebuch einer Engadiner Berghütte am Bernina-Pass. Siehe: Luzius Keller, *Proust im Engadin*, Hamburg, 2011.

2 J. W. Goethe, *Werke* (Hamburger Ausgabe), Hg. v. Erich Trunz, München 1998, Bd. II, West-östlicher Divan, Rendsch Nameh, Buch des Unmuts, S. 49.

3 Zum Imaginären in Texten grundlegend: Wolfgang Iser, 1991; zum Imaginären in Bildwerken u. a. Karlheinz Stierle, 1997, besonders: S. 141 ff; zum Imaginären der Apparatebilder: Vilém Flusser, 1990, S. 117-124; 1994, S. 9-27, besonders: S. 25; zum technoimaginärem Zeiterleben: ders., 2007, S. 214-217.

4 Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon* (1776), Stuttgart, 1964.

„Verlangsamt man dank dieser neuen Werkzeuge die Zeit, überschreitet man automatisch eine Schwelle, verlässt die physikalische Welt und begibt sich auf eine metaphysische Ebene. Abgesehen von der Technologie gibt es nur einen Ort, an dem sich Zeit verlangsamen lässt, und das ist das menschliche Bewusstsein. Wenn ich also im Schneiderraum die Zeit verändere, wird das Bild in den Bereich der subjektiven Wahrnehmung verlagert – in eine mentale nicht optische Bildwelt. Man kann also von einem veränderten Zustand sprechen, der viel mit Erinnerung zu tun hat. Erinnerungen bleiben in unserem Gedächtnis haften – Augenblicke offenbaren sich in unseren Gedanken.“⁵

In dieser Arbeit wird es um unterschiedliche Veränderungen des Zeitbewusstseins gehen, mit dessen Hilfe technische Bildlichkeiten gestaltet werden; es wird so gesehen um Erinnerungen gehen und die Art und Weise, wie der amerikanische Künstler Bill Viola die Videokamera und digitale Techniken nutzt, um mit ihrer Hilfe Wahrnehmungen zu ermöglichen, die uns einerseits mit unserer eigenen Innenwelt in Kontakt bringen und uns zugleich an Bildtraditionen und alte Wahrnehmungsmuster rückzubinden suchen. Um dies zu leisten, spielen verschiedene Verlangsamungsprozesse eine genau so wichtige Rolle wie plötzliche „Einbrüche“ von Überraschendem, ist ein wohl komponierter Handlungsraum, der durch ein Zusammenspiel von Bildlichkeit und Ton entsteht, genauso entscheidend wie die Konzeption der Bildlichkeiten selbst.

Nun ist es keineswegs selbstverständlich, dass die bloße Möglichkeit, Wahrnehmungsgewohnheiten mit Hilfe avancierter Techniken verändern zu können, quasi automatisch dazu führt, Bildtraditionen und alte Wahrnehmungsmuster als eine Art kulturelles Gedächtnis mitzutransportieren. Eher ist das Gegenteil der Fall. Die Möglichkeiten der Technik werden weit häufiger genutzt, um Illusionsräume zu schaffen, die bewusst unter die Wahrnehmungsschwelle der Betrachter herabgesenkt werden, um gerade die Illusion „perfekt“ zu machen:

„Die Konvergenz aus Kunstwerk und avanciertem Bildapparat, die Untrennbarkeit von Botschaft und Medium zeugt für die Wahrnehmung Immersion. Dann, in diesem Moment kalkulierter ‚Totalisation‘, kann das Kunstwerk, als autonom rezipierter ästhetischer Gegenstand, für einen begrenzten Zeitraum verlöschen – kann die bewusste Illusion, wie sie abgeschwächt noch im *Trompe l'oeil* wirkt, in unbewusste umschlagen. Die Zusammenschau zeigt, daß es der Immersion fortgesetzt darum ging, die Erscheinung des Illusionsmediums unter die Wahrnehmungsschwelle der Betrachter herabzusetzen, um die Intensität der transportierten Botschaft zu maximieren. Das Medium wird unsichtbar. (...) Freilich früher oder später wurden diese Illusionsräume als solche

5 Bill Viola, GFBD, Bd. 1, S. 30. Vgl. auch Gunnar Luetzow im Gespräch mit Bill Viola, 2009, auf die Frage nach dem Stellenwert von Video für die Gesellschaft in Zeiten, da jeder auf Youtube sein eigener Sender sein kann, antwortet Viola: „In den frühen siebziger Jahren sagte der amerikanische Konzeptkünstler John Baldessari über das damals neue und fremdartig anmutende Medium Video, es müsse ‚zum Bleistift werden‘ – also ein ganz gewöhnliches Medium. Heute sind elektronische beziehungsweise digitale Medien dermaßen Bestandteil des Alltagslebens, dass ein Leben ohne sie schwierig vorzustellen ist. Schon vor langer Zeit hat es die Grenzen von Fernsehen, Kunst und Kino überschritten und ergießt sich nun in fast jeden Bereich menschlichen Daseins.“

erkannt – manchmal nach Sekunden, manchmal unmittelbar, manchmal erst nach längerer Zeit, wobei die Variable Medienkompetenz stets eine entscheidende Rolle spielte.⁶

Oliver Grau fasst die visuellen Strategien der virtuellen Kunst also so: Mit immer raffinierteren Techniken immer perfektere Illusionsräume zu erzeugen. Doch diese Möglichkeiten sind keineswegs nur positiv zu sehen. So hat der Literaturwissenschaftler und Medienhistoriker Götz Großklaus davor gewarnt, dass mit der allumfassenden Medialisierung die „Erfahrungen von Intervallen, ‚Passagen‘ und ‚Schwellen‘ verlustig gehen“ und „Schwellenerfahrungen, die wir ‚real‘ nicht mehr machen können, nur noch ästhetisch zu sammeln (sind).“⁷ Er fragt:

„was ändert sich im kulturellen Haushalt der Gesellschaft, wenn es zu Verschiebungen in der Ordnung der Intervalle kommt? – wenn Intervalle nicht wie bisher die Lebenswelt gliedern und strukturieren? – wenn die Individuen von ‚Schwellenerfahrungen‘ ausgeschlossen bleiben?“⁸

Technische Möglichkeiten jeder Art, die einen immer größeren Raum im Leben eines jeden Einzelnen einnehmen, leisten einer instantanen⁹ Lebensweise Vorschub: alles kann jederzeit gleich präsent sein. Abstände, Distanzen und damit auch ein Spiel zwischen Distanz und Nähe, ist das, was die Technik zuallererst aufhebt. Erfahrungen von Schwellen und Übergängen werden so in die Randbereiche der Wahrnehmung gedrängt.

Bill Viola ist einer der Gegenwartskünstler, die sich theoretisch und praktisch gerade mit diesen Randbereichen unserer Wahrnehmung beschäftigt haben: Mit dem, was nicht im Zentrum unserer Aufmerksamkeit liegt, weil es zu groß oder zu klein, zu langsam oder zu schnell ist. Ihn interessieren Wahrnehmungsschwellen und *Übergänge* zwischen verschiedenen Zeiten, Räumen oder Emotionen. Mit diesen Interessen befindet er sich – wie die Arbeit zeigen wird – im Bereich von Wissensformen, die Aleida und Jan Assmann mit dem Geheimnis in Verbindung gebracht und für die sie die Anschauungsform und Metapher ‚Schleier‘ und ‚Schwelle‘ gefunden haben:

„Die Erfindung des Geheimnisses ist der Gründungsakt der Kultur. (...) Der kulturstiftende und Gesellschaft ermöglichende Akt schlechthin ist die Ausbildung einer Wissensform, die im Hinausdenken über ihre Grenzen zugleich Formen einer Respektierung des Unwißbaren oder Vorenthaltenen ausbildet und auf diese Weise in der Dimension des Wissens einen gemeinschaftlich bewohnbaren sozialen Raum konstituiert. (...) Das Geheimnis hält die menschliche Welt zusammen, indem es Abstände schafft und Grenzen zieht.“¹⁰

6 Oliver Grau, 2002, S. 212.

7 Götz Großklaus, 2000, S. 211 und 216.

8 Ebd., S. 211.

9 Marion Thielebein, 2001, S. 6-13.

10 Aleida und Jan Assmann, 1997, S. 7. Zur Anschauungsform des Schleiers: Patricia Oster, 2002, S. 9 ff.

Zeit gehört für sie¹¹ zu den „substantiellen“ Geheimnissen, die sich nicht ergründen lassen:

„Es gibt Dinge, die von Natur aus unergründlich sind: die Geheimnisse der Seele, der Liebe, des Todes, der Zeit, des Ursprungs, des Endes (...). Wir wollen sie ‚substantielle Geheimnisse‘ nennen. Andre Geheimnisse entstehen durch bewußte Geheimhaltung und Verschlüsselung (...). Diese lassen sich als ‚strategische Geheimnisse‘ zusammenfassen. (...) Es gibt aber noch eine dritte Art von Geheimnissen; man kann sie vielleicht ‚konstruktive Geheimnisse‘ nennen. Sie konstituieren sich erst im Blick der Neugierde, den sie zugleich provozieren. (...) Das konstruktive Geheimnis ist eine Sache des Blicks, der auf ein Phänomen geworfen wird. Dem Neugierigen wird die Welt zum Geheimnis.“¹²

Die vorliegende Untersuchung der Werke Bill Violas trägt den Titel: „Strategien der Verlangsamung“. Sie steht an der Schnittstelle aller drei Arten von Geheimnissen. Sie hat es mit Aspekten eines „substantiellen Geheimnisses“ zu tun, da es um die Wahrnehmung von Zeit mit Hilfe von technischen Bildlichkeiten geht. Die Schwellen, die in zentralen Werken Violas eine Rolle spielen, verleiten dazu, nach dem „Unsichtbaren im Sichtbaren“ zu suchen. Um dies zu tun, muss die Neugier geweckt sein. Hierüber kommen Aspekte eines „konstruktiven Geheimnisses“ ins Spiel; es ist grundsätzlich lösbar, allerdings setzt es Neugierde und Wissbegier¹³ sowohl auf Seiten des Künstlers als auch auf Seiten der Betrachter voraus. Das dritte, das „strategische Geheimnis“, bedarf einer zusätzlichen „Inszenierung von Öffentlichkeit“. Bei Werken der bildenden Kunst, die ausgestellt und präsentiert werden, ist Öffentlichkeit stets mitbedacht. *Going Forth By Day*, das Werk Violas, um das es hier vorrangig gehen wird, betont diesen strategischen Aspekt in besonderer Weise: Es scheint populär und einfach, schließt niemanden aus und wirkt zunächst wie eine etwas seltsame Art von Rundum-Kinoerlebnis. Doch ist unschwer und auf den ersten Blick zu erkennen, dass Viola hier sehr wohl „Schwellen“ aufbaut, beispielsweise mit dem im Video seltsam anmutenden Häuschen mit offener Schauseite in der Szene *Die Reise*. „Strategien der Verlangsamung“ heißt, dass das Augenmerk darauf gerichtet wird, welcher unterschiedlicher Formen von Verlangsamungen er sich bedient, um dieses Spiel zwischen „strategischem Geheimnis“¹⁴ und Öffentlichkeit dergestalt in Gang zu halten, dass die Besucher der Installation körperlich in eben diese eingebunden werden.

11 Wie für zahlreiche andere Autoren seit Augustinus, der in den „Confessiones“ (II. Buch) die Zeit als nicht fassbar beschrieben hat.

12 Aleida und Jan Assmann, 1999, S. 7.

13 Ebd., 1999, S. 8.

14 Aleida und Jan Assmann, 1997, S. 10: „Hier geht es um vorenthaltenes Wissen, dessen Ungleichverteilung die Gesellschaft strukturiert. Diesen Begriff oder Aspekt des Geheimnisses bezeichnen wir mit dem lateinischen Wort *secretum* als das „abgesonderte“ Wissen, das durch Errichtung von Schwellen vor dem Zugriff Unbefugter geschützt werden soll. Der Gegendbegriff zu Geheimnis ist hier Öffentlichkeit.“

Damit sind die Aufgaben der vorliegenden Arbeit beschrieben: Es wird darum gehen, sich den Installationen aus einer Perspektive zu nähern, die ihren technischen Bedingtheiten entspricht; nicht das Bild bildet den Ausgangspunkt der Analyse, sondern das Medium. Meine These ist, dass das zu einem anderen, nämlich zu einem zeitlichen, prozesshaften Bildverständnis führt. Bill Violas Aussagen über Zeit und Erinnerungen, über Schwellen und andere Randbereiche der Wahrnehmung sind zu seinen Arbeiten in Beziehung zu setzen, um diese aus der „Logik ihres Produziertseins“¹⁵ zu begreifen. Im Anschluss werden seine künstlerischen „Thesen“ einem Erfahrungstest unterworfen, indem sie mit der Erfahrung in der jeweiligen Installation abgeglichen werden.

Dem entsprechend beschäftigt sich das erste Kapitel mit Medientheorie, vor allem der Vilém Flussers. Seine in zahlreichen Essays¹⁶, besonders in „Die Geste des Video“ und in der „Medienkultur“¹⁷ dargelegten Überlegungen, dass sich mit Apparaten hergestellte Kunstwerke grundsätzlich von allen anderen dadurch unterscheiden, dass der Künstler oder die Künstlerin in ihnen nicht direkt von den Phänomenen abstrahieren, bilden die Basis dieser Arbeit. Die Kamera, als ein Apparat, der nach bestimmten Programmen und Codes „Bilder macht“, ist zwischen Künstler und Phänomene geschaltet. Diesem Umstand hat folglich auch das Sprechen über technisch hergestellte Bilder und Bildlichkeiten Rechnung zu tragen. Denn die genealogische Ableitung von Video-Bildlichkeiten ist eine andere als die von Werken der Malerei und der Skulptur.

Den Ursprungsmythos sowohl der Malerei als auch der Skulptur bildet nach Victor I. Stoichita die Fixierung eines projizierten Schattens. Stoichita verbindet diesen Ursprungsmythos mit einem weiteren, nämlich dem der kognitiven Repräsentation Platons und legt dar, dass beide Mythen „das Motiv der Projektion“¹⁸ zentrieren. Nun hat Video sehr viel sowohl mit Schatten als auch mit Projektionen zu tun, wie der Videokünstler Stan Douglas und der Kurator für Video Christopher Eamon betonen.¹⁹ Allerdings weisen Videokünstler das Repräsentationsparadigma zurück, und auch Bill Viola führt die Genealogie des Video²⁰ eher auf die Camera obscura zurück als auf Platons Schatten, wie sie im Höhlengleichnis zentral sind. Nach Jonathan Crary²¹ steht die Camera obscura aber für ein Betrachterkonzept des 17. und 18. Jahrhunderts, in dem Seh- und Tastsinn noch nicht getrennt waren, und es darum ging, einen Standpunkt zur Außenwelt zu definieren. Interessanterweise

15 Peter Szondi, 1978.

16 Neben diesen Titeln besonders in „Für eine Philosophie der Fotografie“ und „Ins Universum der technischen Bilder“ sowie „Vom Subjekt zum Projekt – Menschwerdung“; wie zentral Flussers Überlegungen zu mit Apparaten hergestellten Bildern in Bezug auf sein Gesamtwerk sind, zeigt die Dissertation von Marcel René Marburger, 2011.

17 Vilém Flusser, 1995 und 1997a.

18 Victor I. Stoichita, 1999, S. 8.

19 Christopher Eamon im Gespräch mit Stan Douglas: „Über Schatten“, in: Joachim Jäger et al (Hg.), 2006, S. 16-21.

20 Bill Viola, GFB, Bd. 2, S. 86 f.

21 Jonathan Crary, 1999, S. 42 ff.

spielt die Camera obscura deshalb in der zeitgenössischen Videokunst nicht nur bei Bill Viola, sondern u. a. auch beim kanadischen Künstler Rodney Graham²² eine wichtige Rolle; sie wird genutzt, nicht um räumliche, sondern um zeitliche Phänomene beobachtbar werden zu lassen. Nutzt man die Camera obscura in eben dieser Weise als ein „zeitliches in die Ferne blicken“ (Graham), dann bekommt man es mit inneren Bildern zu tun.

Da eine der Besonderheiten des Mediums Video die Veränderung der Linearität der Zeit ist, fragt das zweite Kapitel nach den Möglichkeiten von Narration unter Berücksichtigung dieses Gesichtspunkts. Die Untersuchungen der Erzählformen des Romans des 19. Jahrhunderts durch den russischen Literaturwissenschaftler Michail M. Bachtin²³ haben die Denkfigur des „Chronotopos“ für Verbindungen von Räumlichkeiten mit Ereignissen herausgestellt. Durch Kunstwissenschaftler wie Wolfgang Kemp wurden diese Überlegungen zur Interpretation von Werken der Kunst des 14. Jahrhunderts genutzt.²⁴ Für Bill Violas an der Kunst Giottos und der Renaissance orientierte „Erzählinhalte, (die) in ein zeitliches Nacheinander aufgelöst werden können“²⁵, ist die Denkfigur des „Chronotopos“ insofern hilfreich, als mit ihr die Übergänge zwischen inhaltlichen und medialen Aspekten der Bilderzählung deutlich gemacht werden können. Denn mit dem Stichwort „Übergang“ ist das zentrale Anliegen von *Going Forth By Day* benannt, dessen Titel auf das „Ägyptische Totenbuch“ und damit auf den Übergang vom Diesseits zum Jenseits verweist.

Schon an diesen unterschiedlichen Übergängen – zwischen Räumlichkeiten und Ereignissen, zwischen inhaltlichen und medialen Aspekten der Bilderzählung und schließlich zwischen einem bildlichen Diesseits und Jenseits – wird deutlich, dass es weniger um „gesehene Bilder“ als vielmehr um das Schaffen einer Ausgangssituation geht, in der anhand gezeigter Bildlichkeiten Übergänge zu inneren Bildern gefunden werden können. Über innere Bilder haben Walter Benjamin in Zusammenhang mit Marcel Prousts „mémoire involontaire“ und Aby Warburg mit der Thematisierung des Symbols als einem Mittler zwischen „Magie und Mathematik“²⁶ nachgedacht. Diese verschiedenen Ansätze weisen gleichwohl Parallelen auf, bezogen auf ihre jeweiligen Gedanken zu Erinnerungen und zum Über-spannen unterschiedlicher Räume, wie sie vor allem im *Passagen-Werk* Benjamins und dem *Mnemosyne-Atlas* Warburgs dargelegt worden sind; sie bilden eine weitere Basis dieser Untersuchung, die im dritten Kapitel näher entwickelt wird.

Betrachtet man die Biographie des 1951 geborenen Bill Viola, so wird deutlich, dass es häufig darum ging, unterschiedliche Räume miteinander in Verbindung zu bringen. Vier Erfahrungen sind es vor allem, die er selbst in Interviews als für seinen Werdegang besonders einschneidend und wichtig betont und die auch in Bezug auf seine Arbeiten nicht nur thematisiert, sondern häufig als Erklärungsmuster

22 Dorothea Zwirner, 2004, 18 und Jeff Wall, 1997, S. 287-300.

23 Michail M. Bachtin, russ. 1975; dt. 1989.

24 Wolfgang Kemp, 1996.

25 Bill Viola, GFB, Bd. 2, S. 123.

26 Hartmut Böhme, 2006, S. 241.

herangezogen werden: Sein Beinah-Ertrinken als zehnjähriger Junge²⁷; seine Erfahrungen als Musiker²⁸; des weiteren sein Aufenthalt in Florenz (1974-76) und die damit einhergehende ausführliche Beschäftigung mit der italienischen Renaissancemalerei²⁹; schließlich sein Aufenthalt in Japan (1980-81) und verschiedene Reisen nach Ladakh im Himalaja zwischen 1982 und 1984. Sowohl mit Reisen nach Japan als auch in den Himalaja waren längere Aufenthalte in Zen-Klöstern verbunden. Er machte die Bekanntschaft des Zen-Priesters und Malers Daien Tanaka, mit dem er bis zu dessen Tod 2001 befreundet blieb.³⁰

Von heute aus gesehen, lässt sich auch sein Werk in verschiedene Phasen gliedern: Eine frühe experimentelle Phase, in der der Körper im Zentrum seines Interesses stand; eine weitere, durch zahlreiche Reisen geprägte Phase, in der Landschaften, Menschen, unterschiedliche Lebensstile sowie bestimmte naturwissenschaftliche Wahrnehmungsphänomene wie Lichtspiegelungen, Licht und Dunkelheit, Traum- und Wachwelt thematisiert wurden. Zu Beginn der neunziger Jahre setzt eine intensive Beschäftigung mit Themen der christlich geprägten Kunstgeschichte ein: Zahlreiche Werke werden als Diptychen oder Triptychen gestaltet, und häufig lassen sich Werke alter Meister als Ausgang für seine Videoszenen ausmachen. Mit der Arbeit *The Greeting* 1995 beginnt er, Schauspieler in die Realisierung seiner Werke einzubeziehen. Schließlich werden in jüngeren Arbeiten wie den *Small Saints* und *Incarnation* (beide 2008) Übergänge inszeniert, bei denen Wasservorhänge eine Schwelle zwischen einem Hier und einem Dort bilden.

Für die vorliegende Arbeit waren zunächst seine eigenen Schriften sowie die zahlreichen Interviews, die den Kern der meisten seiner Ausstellungskataloge ausmachen, wichtig. In *Reasons for Knocking at an Empty House – Writings 1973-1994*

27 Ausführlich dargestellt: Chyong-Yi Yu, 2008, S. 69 f, Frederico Utrera, 2011, S. 27 ff.

28 Bill Viola im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks, 2000, S. 161: „Als ich bei David Tudor, mit dem ich auch zusammenarbeitete, zeitgenössische Musik studierte, befasste ich mich mit verschiedenen Komponisten wie Edgar Varese, Karlheinz Stockhausen und John Cage und analysierte deren Werke. Etwas, was ich dabei vor allem bei Tudor lernte, war, wie unterschiedlich Menschen die Zeit strukturieren, gestalten und Ereignisse in der Zeit ordnen. (...) Solange ich keine Musik machte, war mir das nicht so konkret, sondern bloß eine intellektuelle, abstrakte Idee. Erst in der Praxis wurde es wirklich zum Material. (...) Über Museen redend, haben wir das Problem, dass heutige Kuratoren in dem Bereich über zu wenig Erfahrung verfügen. Es gibt Elemente wie Themen in meiner Arbeit, die von vielen Kuratoren, da sie meistens aus dem Bereich der Malerei und Skulptur kommen, weder gesehen noch begriffen werden.“

29 Bill Viola im Gespräch mit Hans Belting, *The Ps*, S. 197: „I’m sure that a lot of my work, in a very broad sense, can be traced back to the time I lived in Florence, from 1974 to 1976.“

30 Bill Viola im Gespräch mit Alexander Pühringer, *BV S*, 1994, S. 136: „Als ich meiner christlichen Erziehung den Rücken gekehrt hatte, begann ich mich für östliche Kultur zu interessieren. Ich ging nach Japan und praktizierte dort Zenmeditation usw. Als ich von Japan zurückkam, beschäftigte ich mich intensiver mit verschiedenen Leuten, zum Beispiel mit dem großen japanischen Zengelehrten Daisez Suzuki; eine andere sehr wichtige Person wurde für mich Ananda Coomaraswamy.“

beschreibt Viola selbst in längeren oder kürzeren Gedankenskizzen seine künstlerische Entwicklung und jeweiligen Interessen während der unterschiedlichen Phasen. Ein weiterer sehr komprimierter Text, der das Phänomen des Sichtbarmachens thematisiert, ist der 2004 im Sammelband *Iconic Turn* veröffentlichte Aufsatz: „Das Bild in mir. Videokunst offenbart die Welt des Verborgenen.“³¹

Den Ausgangspunkt des dritten Kapitels bilden dementsprechend Violas eigene Bemerkungen, dass ihn besonders die „Randbereiche der Wahrnehmung“ interessieren, weshalb der Begriff „Schwelle“ für seine Kunst so wichtig ist.³² Mit der ‚Schwelle‘ ist eine Denkfigur benannt, die auch und in besonderer Weise auf das Werk Walter Benjamins verweist. Seine dezidierte Beschäftigung mit „Schwellen“, vor allem im *Passagen-Werk*, aber auch in der *Berliner Kindheit* und der *Einbahnstraße*, haben eine weitere Überlegung angestoßen: All die genannten Arbeiten Benjamins sind solche, die sich mit Architekturen, Stadträumen und Landschaften beschäftigen. Nach Benjamin können in deren gestalteten Übergängen Erfahrungen gemacht werden, bei denen ein „Magisches“ mit einem „Rationalen“ in Kontakt tritt. Wer sich diesen Erfahrungen öffnet, so Benjamin, versteht die historische Entwicklung von Dingen und Städten und versteht außerdem, wovon Epochen „träumen“:

„Dieser Epoche entstammen die Passagen und Interieurs, die Ausstellungshallen und Panoramen. Sie sind Rückstände einer Traumwelt. Die Verwertung der Traumelemente beim Erwachen ist der Schulfall des dialektischen Denkens. Daher ist das dialektische Denken das Organ des geschichtlichen Aufwachens. Jede Epoche träumt ja nicht nur die nächste sondern träumend drängt sie auf das Erwachen hin.“³³

Hier wird – wie auch in zahlreichen weiteren Schriften Benjamins – ein dialektisches Denken ins Spiel gebracht und damit ein Prozess thematisiert, der für Benjamins zeitliches Denkbild-Verständnis enorm wichtig ist. Obwohl Benjamin seinen Bildbegriff *nicht* an Werken der Bildenden Kunst entwickelt hat und ihn auch nicht darauf bezieht, und obwohl auch Viola sich *nicht* auf Benjamin beruft,³⁴ erweist sich Benjamins zeitlich gedachtes Bildverständnis geradezu als ein Schlüssel zum Verständnis von Violas Arbeiten, besonders derjenigen, die sich mit Werken der Kunstgeschichte auseinandersetzen.

In der frühen Arbeit *Threshold* und auch in *Going Forth By Day* geht es nämlich ebenfalls um Räume, Landschaften und Stadträume; ihr symbolischer Gehalt prägt die in diesen Räumen stattfindenden Handlungen. Viola selbst betont, dass er *Going Forth By Day* von der Landschaft her entwickelt hat, nicht aus der Perspektive der in ihnen agierenden Menschen. Landschafts- und Stadtformationen stehen also

³¹ Bill Viola, 2004b, S. 260-282.

³² Heinz-Norbert Jocks, 2000, S. 161 ff.

³³ WB, V, S. 59.

³⁴ Es steht allerdings zu vermuten, dass er mindestens seine bekanntesten Schriften kennt, denn zum einen hat er sich ausführlich mit Proust beschäftigt und zum anderen ist Benjamin zu Beginn der siebziger Jahre übersetzt und über Marcuse und die Schriften der Frankfurter Schule in den USA und besonders in Kalifornien breit rezipiert worden. Zur Rezeption: Jeff Wall, 1997, S. 193, S. 200-204.

im Zentrum dieser Arbeit. Hiermit werden Überlegungen zur „Landschaft als Metapher“ wieder aufgenommen, über die er bereits 1993 in einem Gespräch mit Martin Friedman nachgedacht hatte. Die in der vorliegenden Arbeit angestellten Überlegungen folgen diesem Weg, indem sie, ausgehend von Benjamins Werken, das Augenmerk ebenfalls auf Räume und Landschaften richten und nicht auf den Körper legen, wie das bislang für Beschäftigungen mit Video üblicher ist.

Einen zweiten ebenfalls im dritten Kapitel entfalteten Strang bildet Violas Beschäftigung mit Werken der Kunstgeschichte. Hier sind zunächst Giotto's Fresken in der Arena-Kapelle in Padua zu nennen. Für Violas Arbeiten sind besonders Giotto's Verwebungen unterschiedlicher Wirklichkeitsbereiche von Interesse, wie er sie unter anderem mit den Grisailen als Mittlern zwischen Betrachterwirklichkeit und religiöser Wirklichkeit gestaltet hat. Über die Grisailen gelingt es Giotto schon im Trecento, ein raffiniertes Spiel der Wahrnehmung in Gang zu bringen, das zwischen himmlischer Wirklichkeit und Betrachtterraum vermittelt, indem Giotto ein Oszillieren zwischen Distanz und Nähe künstlerisch ermöglicht. Auf diese Weise entsteht etwas, das der Kunsthistoriker Aby Warburg einen „Denk- und Andachtsraum“ genannt hat. Diesbezügliche Überlegungen Warburgs werden sowohl auf Bill Violas Nutzung einer Art „elektronischer Grisaille“ angewendet, von der man beispielsweise in Bezug auf die Arbeit *Threshold* sprechen kann, als auch in Bezug auf die Gestaltung eines „Denk- und Andachtsraums“ mit *Going Forth By Day*. Für eine Nutzung des Begriffs „Grisaille“ für Werke der Fotografie, des Films und des Videos unter Berufung auf Warburgs „medientheoretische“ Überlegungen hat bereits 2007 der Filmtheoretiker Karl Sierek plädiert. Auf seine Untersuchung kann hier aufgebaut werden. Gleiches gilt für den Aufsatz von Charlotte Schoell-Glass³⁵, die eine Verbindung zwischen Warburgs Gedanken zur Grisaille mit seinen schwer zu fassenden Überlegungen zum „Denk- und Andachtsraum“ nahe legt. Ebenfalls wichtig und hilfreich waren verschiedene Arbeiten von Georges Didi-Huberman zu Aby Warburg, die vom Gedanken des *Nachlebens* der Bilder ausgehen.³⁶

Warburgs Arbeiten sind noch in weiterer Hinsicht für den hier verfolgten Gedankengang wichtig. Besonders die „Geste“ und der hieraus entwickelte Begriff der „Pathosformel“ – der Gedanke, dass sich in der Geschichte stets die emotionalsten Gesten durchgesetzt haben – sind zu nennen, ein Begriff, den er in verschiedenen Aufsätzen zwischen 1900 und 1914 entwickelt hat. Sie spielen für eine Klärung des von zahlreichen Kritikern der Werke Violas negativ bewerteten „Pathos“ eine ebenso große Rolle wie es Warburgs Überlegungen zur Anthropologie und Kulturgeschichte tun. Benjamins *Passagen-Werk* und Warburgs *Mnemosyne-Atlas* sind in der Dissertation von Cornelia Zumbusch³⁷ in Bezug auf ihre Zielsetzungen und vor allem in Bezug auf ein dialektisches und zeitliches Bildverständnis hin untersucht und verglichen worden, was für die hier entwickelten Überlegungen sehr hilfreich war.

35 Charlotte Schoell-Glass, 1991, S. 199-212.

36 Georges Didi-Huberman 1999, 2002, 2006, 2010a und 2010b.

37 Cornelia Zumbusch, 2004.

Der vorliegenden Arbeit liegen durchgehend zwei Hauptüberlegungen zu Grunde: Zum einen wird vom Medium ausgegangen, nicht vom Bild. Durch diesen Umstand kommt ein dialektisches Verfahren ins Spiel, das dem Apparat und seinen Möglichkeiten Rechnung trägt (Flusser) und diese Bedingungen *in Bezug setzt* zur gezeigten Bildlichkeit. Medium wird hier dynamisch und prozessual verstanden. Ihm eignet das Potential, alle beteiligten Parameter, Bildlichkeiten, den Raum und die Betrachter in „Bewegung“ zu versetzen. Auf diese Weise werden mehr Sinne als nur der Sehsinn aktiv an der Wahrnehmung beteiligt, wodurch Wahrnehmungsprozesse möglich werden, in denen Übergänge zwischen äußeren und inneren Bildern geschaffen werden können.

Da es sich hierbei um Prozesse handelt, wird zweitens davon ausgegangen, dass nur mit einem zeitlichen Bildverständnis Aussagen darüber gemacht werden können, *wie* die Art von Welterschaffung Bill Violas sich gestaltet. In Bezug auf die Aura Benjamins hat Didi-Huberman ebenfalls dieses „wie“ betont und zwar als eine Suche nach dem „Besonderen des Nichtbesonderen“, das stets aufs Neue als „Ereignisse des Erinnerns“ herausgearbeitet werden muss.³⁸ Walter Benjamin und Aby Warburg haben am intensivsten über zeitliche Bildbegriffe nachgedacht – Benjamin mit dem „dialektischen Bild“, der „Aura“ sowie der Betonung von „Schwellen“ und „Passagen“; Warburg mit seinem Verständnis vom „Symbol“, der „Pathosformel“ und dem „Denk- und Andachtsraum“. So nehmen diese Denker einen großen Raum in dieser Arbeit ein; sie bilden das sprachliche Gerüst, mit dessen Hilfe Beobachtungen beschrieben werden können.

Da das dialektische Bildverständnis Benjamins in meinen Augen in Hinsicht auf die Frage nach dem *Wie* der Bildschaffung am weitesten führt, sind bestimmte andere Bezüge, die mit gutem Recht ebenfalls zu Viola hätten hergestellt werden können, nicht weiter verfolgt worden. Dies betrifft Überlegungen Henri Bergsons³⁹ zur Wahrnehmung innerer Bilder und zur Dauer, seine Überlegungen, die Zeitlichkeit von Gefühlen holistisch zu begreifen, wofür er den Begriff der „durée“ geprägt hat. Auch phänomenologische Untersuchungen wie die Edmund Husserls⁴⁰, denen es um eine Artikulation eines „inneren Zeitbewusstseins“ geht, sind hier deshalb nicht berücksichtigt, weil nicht Begriffe im Zentrum stehen, sondern es um die Zeitlichkeit von Bildern und um einen zeitlich gedachten Bildbegriff geht. Martin Heideggers „Sorge“ und „vorlaufende Entschlossenheit zum Sein“ betont zwar das auch hier interessierende „Wie“ sowie die Projektion des eigenen Seins⁴¹, musste aber ebenfalls außen vor gelassen werden, da auch diese Überlegungen von der

38 Georges Didi-Huberman, 2007, S. 73 f.

39 Henri Bergson vor allem: 1921 und 1994.

40 Edmund Husserl, 1985.

41 Martin Heidegger, 1979, bes. § 65; 1989 (1924); 1989, S. 27: „Im Zusammensein mit dem Tode wird jeder in das Wie gebracht, das jeder gleichmäßig sein kann: in eine Möglichkeit, bezüglich der keiner ausgezeichnet ist; in das Wie, in dem alles Was zerstäubt. (...) Wir wollen die Frage, was die Zeit sei, zeitlich wiederholen. Die Zeit ist das Wie. Wenn nachgefragt wird, was die Zeit sei, dann darf man sich nicht voreilig an eine Antwort hängen (das und das ist die Zeit), die immer ein Was besagt.“

Ebene der Bilder weggeführt hätten. Gleiches gilt für Maurice Merleau-Ponty⁴², dessen Überlegungen im Zusammenhang mit dem Leib, dem Zeigen und der Geste, aber auch in Bezug auf eine Gerichtetheit des Körpers im Raum interessant wären; bereits 2009 hat Carrie Noland Bill Violas Umgang mit Gesten vor dem Hintergrund von Merleau-Pontys Überlegungen analysiert.

Die hier interessierenden Werke Violas seit etwa Mitte der neunziger Jahre arbeiten dezidiert mit kunsthistorischen Bezügen, mit verschiedenen religiösen Bezugssystemen sowie mit der Artikulation von Gefühlen im Bild. Mittels bewegter technischer Bildlichkeiten sind sie für ein heutiges Publikum inszeniert und berücksichtigen dessen Wahrnehmungsgewohnheiten. Richtet sich das Augenmerk auf die so entstehenden Spannungsbögen, folgt daraus mit Notwendigkeit, dass der Fokus auf ein dialektisches Bildverständnis gelegt werden muss. In unterschiedlicher Weise spielt der Umgang mit Zeit dafür eine Rolle. Der Struktur der zeitlichen Gestaltung gilt es also nachzugehen.

Besonders Benjamin war auf der Suche nach einem bildlichen Denken⁴³, das „spannungsgesättigten Konstellationen“⁴⁴ entspringt: „Wo das Denken in einer von Spannungen gesättigten Konstellation plötzlich einhält, da erteilt es derselben einen Chock, durch den es sich als Monade kristallisiert.“ Solcherart spannungsgesättigte Konstellationen baut Viola im bewegten Bild. Möglich, dass sich die Ergebnisse dieser Untersuchung deshalb nicht nur als eine Analyse der Werke Violas unter Berücksichtigung der Annahmen Flussers, sondern auch als ein Beitrag zur Benjamin- und Warburg-Forschung lesen lassen, ebenso wie sie einen Beitrag zur Reflexion der ‚Aura‘ in technisch reproduzierten Bildlichkeiten darstellen.

Somit liegt die Zielsetzung der vorliegenden Untersuchung nicht allein in Aussagen zum Werk Bill Violas, sondern es geht in den Parallelführungen seiner Werke zu theoretischen Annahmen Vilém Flussers, Walter Benjamins und Aby Warburgs auch darum, Aussagen darüber zu machen, wie mit Apparaten hergestellte Bildlichkeiten reflektiert werden können.

42 Maurice Merleau-Ponty, bes.: 1966 und 1984.

43 WB, IV, 1, S. 116 für Benjamin ist es das Bild, das bewegt; dieses entdeckt er in den Dingen des Alltags, den Architekturen und Stadträumen genauso wie in der Literatur: „Lebendig nährt den Willen nur das vorgestellte Bild. Am bloßen Wort hingegen kann er sich zuhöchst entzünden, um dann brandig fortzuschwelen. Kein heiler Wille, ohne die genaue bildliche Vorstellung.“

44 WB, I, 2, S. 702 f.

I. ZUR BILDLICHKEIT VON VIDEO: AUDIOVISUELLES MEDIUM – REFLEXIVES MEDIUM

Doch schon ein Mensch, für den die Uhrzeit nur halb so schnell lief, würde doppelt soviel wahrnehmen. Das würde seine Gewandtheit steigern; er würde selbst in grob physischen Geschäften, wie beim Boxen, unschlagbar sein. (...) Es geht nicht um die Annäherung an den arithmetischen, sondern an den orphischen Nullpunkt, nicht um Triumphe, sondern um die schweigende Beglückung in den Vorhöfen. Hier schwinden die Qualitäten; die Fibrillen, die Atome werden gleichwertig. Ein Schritt weiter würde tödlich sein. (...) Noch einmal sollte ich auf den Unterschied der Annäherungen einerseits an den arithmetischen, andererseits an den orphischen Nullpunkt eingehen. Die eine mehrt die physische, die andere die metaphysische Macht. Zu beiden ist unsere Zeit unfähig. Daher der Trieb zu immer schnellerer Bewegung bei wachsendem Mangel sowohl an weltlichem wie an geistlichem Regiment.¹

1. Zeit und Zeit in Bezug auf Video

„Wo immer Leben ist, liegt auch ein Buch aus, dem die Zeit sich einschreibt.“² Indem sich die Zeit einschreibt, verändert sich das Ganze – das Ganze wird, so gedacht, wie Gilles Deleuze mit Bezugnahme auf Henri Bergson schreibt, zu einem „Offenen“:

1 Ernst Jünger, 1982, S. 28 f, Tagebücher: Eintrag vom 4. Juni 1965 und S. 54 f, Eintrag vom 30. Juni 1965

2 Henri Bergson, 1921, S. 23. Bergson fährt fort: „Das aber, so wird man sagen, ist nur eine Metapher. Und in der Tat gehört es zum Wesen des Mechanismus, jeden Ausdruck für metaphorisch zu halten, der der Zeit wirkende Kraft und eigene Realität zuschreibt. Mag uns die unmittelbare Beobachtung noch so klar zeigen, die Grundlage unserer bewussten Existenz sei Gedächtnis, Hineindehnen des Vergangenen ins Gegenwärtige, wirkende unumkehrbare Dauer.“ Bergson will hiermit das Augenmerk umdrehen: weg von fixierbaren Dingen und Vorstellungen, die aus „einem Ganzen“ herausgeschnitten wer-

„(...) denn wenn das Lebewesen ein Ganzes ist, also mit dem Ganzen des Universums verglichen werden kann, dann nicht, weil es ein Mikrokosmos und ebenso geschlossen wäre wie – angeblich – das Ganze, sondern vielmehr, weil es auf eine Welt hin offen ist und weil die Welt, das Universum selbst das Offene ist (...). Wäre das Ganze zu definieren, dann durch *Relationen*.³

Solche Relationen sind Bewegungen und so verweist Bewegung stets auf Veränderung. Das Denken, das von Fixierungen und Stillstellungen ausgeht, wird von Bergson, für den Zeit und Gefühle parallel⁴ zu sehen sind, kritisiert:

„Wir streben instinktiv danach, unsere Eindrücke zu verfestigen, um sie sprachlich ausdrücken zu können. Auf diese Weise lassen wir sogar das Gefühl, das in einem beständigen Werden besteht, in seinem permanenten äußeren Gegenstand und vor allem in dem den Gegenstand ausdrückenden Worten aufgehen. Wie die flüchtige Dauer unseres Ich durch die Projektion in den homogenen Raum in den Zustand einer Fixierung gerät, ebenso umklammern unsere unablässig wechselnden Eindrücke die sie veranlassenden äußeren Objekte und nehmen auf diese Weise deren genaue Umrisse und deren Starrheit an.“⁵

Mit dem bewegten Bild, dem zeitliche Strukturen mit der Bewegung schon eingeschrieben sind, müssten sich Möglichkeiten entwickeln lassen, Gefühle auszudrücken, ohne sie zu fixieren. In seiner umfangreichen Studie zum Kino hat Gilles Deleuze dies untersucht. In dieser Arbeit wird es zwar nicht um Erzähltechniken

den, hin zu der Vorstellung eines Ganzen als einem Offenen, dem sich die Zeit einschreibt und so in jedem Moment das „Ganze“ verändert. Das hat er am Beispiel eines Stückchen Zuckers erläutert, das im Wasserglas aufgelöst wird. Die Zeit und der Zucker verändern das Wasser in Zuckerwasser. (S. 16 f)

3 Gilles Deleuze, 1997, S. 24.

4 Leszek Kolakowski, 1985, S. 23 f. „Die gleiche begriffliche Unklarheit liegt unserer abstrakten Vorstellung von der Zeit zugrunde: sie besteht darin, daß eine einzige unteilbare Qualität auf eine Anzahl von Einheiten innerhalb einer homogenen Ganzheit, etwa des Raums oder einer Zahlenreihe, zurückgeführt wird. Die abstrakte, homogene und unendlich teilbare Zeit ist ein Zeichen, eine symbolische Repräsentation der wirklichen „durée“, ist nicht die „durée“ selbst, die keine einander äußerlichen Teile oder Segmente hat; in unserer Zeiterfahrung läßt sich der gegenwärtige vom vergangenen Zustand nicht trennen. (...) Sie (unsere Intelligenz M.T.) neigt dazu, Qualitäten auf quantitative Unterschiede, neue Phänomene auf alte Muster, das Einmalige auf das Wiederholbare und Abstrakte sowie Zeit auf Raum zu reduzieren. Da wirkliche Zeit die Form par excellence unseres bewussten Lebens ist, müssen wir den Dingen selbst eine zeitliche Dimension zuschreiben (...).“

5 Henri Bergson, 1994, S. 100 f. „Das Gefühl selbst ist ein Lebewesen, das sich entwickelt und folglich fortgesetzt verändert; (...). Es lebt aber, weil die Dauer, worin es sich entfaltet, eine Dauer ist, deren Momente einander durchdringen: trennen wir diese Momente voneinander, entfalten wir die Zeit in den Raum, so nehmen wir damit dem Gefühl seine Lebendigkeit und seine Farbe.“ Siehe auch: Götz Großklaus, 2004, S. 149: „Wahrnehmungen und Erinnerungen haben holistischen Charakter, was in zeitlicher Abfolge erfahren wurde, liegt meist als gebündelter Gesamteindruck vor (...).“