



GREGOR SCHNEIDER

19-20:30 UHR 31.05.2007

7-8:30 PM 05.31.2007

GREGOR SCHNEIDER

19-20:30 UHR 31.05.2007

7-8:30 PM 05.31.2007

INHALT CONTENTS

András Siebold	8	19–20:30 Uhr 31.05.2007
	10	7–8:30 PM 05.31.2007
Daniela Zyman	12	Killing Time
	15	Killing Time
Thomas Macho	22	Warten
	31	Waiting
Thomas Raab	40	Knappe Naturgeschichte der Hemmung
	45	A Natural History of Inhibition
	50	Generalprobe Dress Rehearsal
	74	19–20:30 Uhr 7–8:30 PM
Susanne Pfeffer	90	Warten auf Gregor Schneider
	94	Waiting for Schneider
	100	Impressum Imprint

19-20:30 UHR 31.05.2007

András Siebold

Gregor Schneiders Arbeit »19-20:30 Uhr 31.05.2007« hat sehr heftige und unterschiedliche Reaktionen ausgelöst, die von Verunsicherung, Unverständnis und Zorn bis zu Humor, Zuspruch und enormer Wertschätzung reichen. Diese Publikation ist der Versuch, die Diskussionen über die Arbeit differenziert vorzustellen und weiterzuführen, die Aktion selbst zu dokumentieren, einen kulturwissenschaftlichen Hintergrund zu umreißen und die Entstehung der Arbeit nachvollziehbar zu machen.

»19-20:30 Uhr 31.05.2007« ist entstanden als Teil der Projektreihe »Relation in Movement«, bei der die Staatsoper Unter den Linden in Kooperation mit Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Wien, und mit Unterstützung der Bundeskulturstiftung performative Projekte mit bildenden Künstlern im Magazin-Gebäude der Staatsoper realisiert. Das Magazin fungiert als Bühnenbild- und Materiallager der Staatsoper: Die Bühnenbilder werden im Haupthaus nebenan in Container verladen und mit Wagen ins Magazin gefahren, wo die Container auf Schienen gestellt und manuell verschoben werden. Durch Transportlifte an den Kopfseiten können die Container auf alle fünf Etagen des 1952 erbauten Magazins gebracht und zu den einzelnen Lagerräumen verschoben werden, wo die Bühnenbilder nach Produktionen sortiert gelagert werden.

Nachdem wir Gregor Schneider eingeladen hatten, eine Arbeit für das Magazin zu realisieren, folgte eine Periode der langen und intensiven Auseinandersetzung Schneiders mit dem Raum, durch die verschiedene Fragen aufgeworfen wurden, die Ausgangspunkt der Aktion »19-20:30 Uhr 31.05.2007« geworden sind: Wie bewältigt man als Künstler einen Raum, der von seinen Dimensionen, seiner Funktion (als Bühnenbildlager) und seiner Geschichte determiniert und überwältigend ist? Welche Eingriffe lässt dieser Raum überhaupt zu? Wie kann der Magazin-Raum, der durch

seine spezifische Architektur immer selbst als Thema im Vordergrund steht, künstlerisch gefasst werden? Kennzeichnend für Gregor Schneiders Arbeiten ist die Intensität der Erfahrung, die man als Besucher in und mit seinen Räumen macht. Ob in »Totes Haus u r« (Venedig 2001), »Die Familie Schneider« (London 2003) oder dieses Jahr in der Ausstellung »Weiße Folter« in Düsseldorf: Schneiders Räume funktionieren als Auslöser, sie konfrontieren den Besucher mit sich selbst und aktivieren intime Emotionen. So stand auch das Verhältnis zwischen Raum und Betrachter am Beginn von Schneiders Überlegungen zur Arbeit für das Magazin. Als zentrale Fragestellung formulierte der Künstler: »Wie lassen sich Menschen in der einfachsten Weise in einem Raum organisieren?« Neben der Idee, mit einer radikal simplifizierten Anordnung der Besucher auf die komplexen architektonischen Strukturen des Magazins zu reagieren, ist »19-20:30 Uhr 31.05.2007« auch eine Konsequenz aus Schneiders bisherigem künstlerischem Schaffen. So war das Weiterdenken seiner Arbeit anhand von Real-Räumen ein zentraler Aspekt bei der Entwicklung dieses Projekts: Der Besucher wird in einem realen Raum (dem Magazin) in radikaler Weise mit sich selbst konfrontiert und dabei zum Hauptakteur und Vollzieher der eigentlichen Aktion. Zugleich thematisiert Schneider eine Erwartungshaltung der Kunstwelt in einer Zeit, in der die Kunst immer mehr durch das Spektakel angeheizt wird. Dass Schneiders Aktion jene Erwartungshaltungen um das Spektakel in einem Prozess des Wartens zur Diskussion stellt und das Warten selbst zum Thema und zur Erfahrung wird, ist ein weiterer Aspekt in der Beschreibung von »19-20:30 Uhr 31.05.2007«.

Die Reaktionen einiger Besucher haben gezeigt, dass die Erfahrung der Enttäuschung einer Erwartung schmerzlich sein und dass das Zurückgeworfensein auf sich selbst in einer Warteschlange als extrem unangenehm empfunden werden kann. Die durch die Aktion ausgelösten Diskussionen und Assoziationen haben auch gezeigt, wie unterschiedlich Besucher mit der Erfahrung des Wartens, der Enttäuschung sowie dem scheinbaren Nicht-Vorhandensein der künstlerischen Arbeit umgegangen sind. In der Warteschlange wurden verschiedenste dynamische Handlungsweisen entwickelt und eingesetzt: Gespräche, Kontaktpflege und -anbahnung, Beobachtungen und Strategien, um

das Warten für sich in etwas Positives umzumünzen. Einige Besucher haben das Magazin frühzeitig durch einen für diesen Fall geöffneten Seiteneingang verlassen, und wieder andere haben sich um Aufklärung der noch Wartenden bemüht und sind an das Ende der Schlange gegangen, um die Anstehenden zu warnen. Dass die Arbeit eine starke Wirkung auf die meisten Besucher hatte, zeigt ihr Potential, positive Rückmeldungen sprechen von einer »erschütternden Erfahrung der Einsamkeit« und einem »abgründigen Erlebnis«.

Vielfach kritisiert wurde die scheinbare Ereignislosigkeit und Willkür der Aufführung. Wir wurden mit dem Vorwurf konfrontiert, das Publikum getäuscht zu haben, Gregor Schneider wurde seine Unsichtbarkeit während der Aktion vorgeworfen. Dazu soll angemerkt werden: Der Künstler hatte die Arbeit minutiös vorbereitet, Maße und Aufstellung der Absperrbänder festgelegt, eine zusätzliche Wand vor dem Ausgang des Magazins installiert, Zeiten berechnet und alle Details der Organisation festgelegt. Am Anfang der Schlange standen eine Stunde vor Beginn 100 in die Aktion eingeweihte Statisten, die ab 19 Uhr im 20-Sekunden-Takt in das Magazin gelassen wurden. Dort formierten und gaben sie die eigentliche Schlange vor; nach dem Austritt aus dem Magazin stellten sie sich wieder hinten an und bildeten so eine Klammer um das Geschehen. Schneider überwachte und steuerte die Aktion während der Durchführung über eine im Magazin versteckt installierte Kamera, die Geschwindigkeit der Schlange konnte forciert und gesenkt werden, mit dem Einlass- und Auslasspersonal gab es eine ständige Kommunikation. Die Eintrittskarten wurden am Eingang des Magazins kontrolliert, jeder Besucher konnte auch eine Karte mit seiner Postadresse abgeben, wohin dieser Katalog kostenlos geschickt wird. Der Einlass ins Magazin erfolgte einzeln. Das Magazin war leer geräumt, die Container symmetrisch auf den beiden oberen Etagen verteilt, und die Neon-Arbeitsbeleuchtung war auf allen Etagen eingeschaltet. Der Weg durch das Magazin verlief entlang der Spurrinnen für die Containerfahrzeuge, die das Magazin architektonisch teilen und durchkreuzen. Am Ausgang des Magazins stand eine drei Meter hohe Messewand, vor der die Eintrittskarten abgerissen wurden. Jeder Besucher ging einzeln um diese Wand herum und wurde durch die

Magazintür dahinter wieder auf die Straße gelassen. Die insgesamt zwölf Mitarbeiter des Abenddienstes ließen jene Besucher, die vorher die Schlange verlassen wollten, über einen Nebeneingang hinaus. Die Aktion war beendet, als alle 100 Statisten ein zweites Mal im Magazin standen.

Die Arbeit konnte so nur stattfinden, weil sie vorher nicht kommuniziert wurde und nur ein enger Kreis von Mitarbeitern im Vorfeld eingeweiht war. Während der Aufführung beobachteten Außenstehende die Schlange, fotografierten oder kommentierten sie. Wir hatten einen Fotografen engagiert, der die Aufgabe hatte, zu Dokumentationszwecken möglichst aus der Distanz und nicht sichtbar und störend zu fotografieren. Dies wurde auch auf der Karte für das Programmbuch angekündigt. Da wir auch mit dem Vorwurf des Voyeurismus konfrontiert wurden, soll hier noch einmal klargestellt werden, dass dies in keiner Weise der Intention des Künstlers entsprach. Schneider und die involvierten Mitarbeiter waren während der Aktion damit beschäftigt, in Kontakt mit dem Abenddienst einen möglichst reibungslosen Ablauf zu organisieren. Uns war bewusst, dass wir trotz genauer Vorbereitung mit dieser Arbeit ein Risiko eingingen, da sie weder geprobt noch im Voraus berechnet werden konnte. Die Einmaligkeit der Arbeit ist ihr zentrales formales Element: »19-20:30 Uhr 31.05.2007« ist auch eine Radikalisierung der Definition von Performance als der Kunstform, die sich nur und erst im Moment ihrer Aufführung mit Publikum ereignet.

7-8:30 PM 05.31.2007

András Siebold

The reactions to Gregor Schneider's piece »7-8:30 PM 05.31.2007« have been very mixed and intense: the work triggered anxiety, caused misunderstandings, and provoked anger as well as laughter. Despite this, or maybe even due to it, the work was well received and highly praised. This publication is an attempt to shed light on the controversy surrounding the work and follow up on the documentation of the piece in and of itself; to place the work in a cultural and academic framework and deal with its origins, hence making it more accessible to the public.

»7-8:30 PM 05.31.2007« was commissioned by the Staatsoper Unter den Linden and Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Vienna, as part of the project series Relation in Movement, funded by the German Federal Cultural Foundation, and realized in the Magazin of the Staatsoper. The Magazin is used as a storage facility for the stage designs of the Staatsoper; the sets are loaded onto a container in the main house next door and brought by trolley into the Magazin, where the container is put on rails and rolled into place. Freight elevators can lift containers to all five levels of the Magazin (which was built in 1952). Once the stage productions are no longer needed, the sets can be sorted and stored in individual storage spaces.

When we commissioned Gregor Schneider to do a piece at the Magazin, he deliberated for many months, preoccupied with the space. His thoughts and questions became the basis for »7-8:30 PM 05.31.2007«: how does an artist come to terms with a space that is already determined by its dimensions, its function as a stage design warehouse and its history? Which changes will the space even allow? How can the Magazin, with a specific and unique architecture that dominates the room, still be molded as a work of art?

The most significant feature of Gregor Schneider's work is the intense experience spectators have when they con-

front the space. Whether in the »Totes Haus u r« (Venice 2001), »Die Familie Schneider« (London 2003) or his most recent exhibition in Düsseldorf, »Weiße Folter«, Schneider's spaces themselves provoke introspection and expose private emotions; ultimately, his work is about the observers themselves, the spaces are mere catalysts. In his work on the Magazin, Schneider questioned the relationship between the spectacle (the space itself) and the spectator: how can one organize a mass of people in a space with the simplest of means? »7-8:30 PM 05.31.2007« takes Schneider's previous work a step further by reacting to the complex architectural structures of the space, the Magazin in this case, through a radical simplification of the composition of the spectators. The concept of »real space« was an integral part in developing this project. The spectators are confronted in a drastic manner with their own expectations within this real space and become a pivotal point of the ultimate action. Schneider also addresses the expectations of the art world itself, in an era where art is increasingly fueled by spectacles of some kind. In »7-8:30 PM 05.31.2007« Schneider makes an issue of spectators' expectations, dramatizing the transformation of the waiting and awaiting into the »experiencing.« In other words, waiting for the spectacle to happen depicts the process of waiting – making »waiting« a main theme of the project and part of the whole experience.

The reactions of some of the visitors showed that the experience of a let-down in expectations made people uncomfortable and that having to wait in line caused a lot of extremely aggravating self-reflection. However, the controversy generated by means of this piece also showed how differently the audience dealt with the experience of waiting, the disappointment and the apparent non-appearance surrounding a work of art. Waiting in line set off various dynamic actions: discussions, making and maintaining contacts, observations and strategies to make the waiting seem »useful« - to turn it into something positive. A few people left the premises of the Magazin through back doors, side exits left unlocked especially for this purpose. Some even went to the back of the line to warn other visitors of what they were in for. The strong effect this piece had on most of the visitors was a sign of its potential. Positive feedback included comments on the »harrowing experience of loneliness« and an »adventure on the edge of an abyss«.

In this age of »events« and »happenings« this particular piece was criticized for its apparent »uneventfulness« and the arbitrariness of the performance. We were accused of having deceived the public, and Gregor Schneider was reproached because he »apparently« was absent during the performance. At this point, let us explain a bit about how the piece was set up: Gregor Schneider had meticulously planned the work, he defined the dimensions and installation of the barrier tapes, an additional wall was built in front of the exit, times (entry/exit) calculated and all organizational details determined. One hour prior to the performance 100 extras were placed at the beginning of the line, they were informed about all details and told to enter the Magazin starting at 7 PM at intervals of 20 seconds. They predetermined the action, forming the line, causing the waiting, and later after exiting the Magazin they re-formed the line, standing in it again, thus book ending the action. Meanwhile, during the entire performance, Schneider was observing and controlling the action through installed hidden cameras. The pace could be quickened or slowed down since there was an ongoing connection to the entry and exit staff. The entry tickets were checked at the entrance to the Magazin, every visitor received a voucher and could fill out the card for a free catalogue, needing only to list their postal address. One by one the visitors were sent into the Magazin. The room had been emptied; the containers were symmetrically distributed on the two upper floors, and the neon work lighting was illuminated on every floor. The path through the Magazin followed the tracks for the container vehicles, crossing the room and splitting up the architectural make-up. At the exit of the Magazin stood a three-meter high wall where the visitors' tickets were torn off. Every visitor went around the wall individually and was led through the Magazin door behind it and let out onto the street. A total of 12 night duty workers were there to lead visitors who wanted to leave the performance early, out through a side exit. The action was completed when all 100 extras had stood in line for a second time.

The piece could only happen in this way, because it wasn't spoken about beforehand and only a small circle of staff members were privy to the planned action. During the performance, observers standing off to the side photographed the line or commented on it. We had hired a photographer whose job it was to

document this by snapping shots anonymously from an undisruptive distance. This was also announced on the voucher for the catalogue. Since we were accused of voyeurism, we must once again clarify that this was in no way Gregor Schneider's intent. On the contrary, both Schneider as well as the staff directly involved took a great part in the action, keeping in constant contact with the ushers, trying to run the line as smoothly as possible. Despite all our preparations, we were fully aware of the risk, since there was no way it could not be tested or accurately predicted in advance. But it was a risk we were prepared to take for the sake of this unique experience, an unparalleled work. The central formal element of this work was its very »one-time-ness« and »7-8:30 PM 05.31.2007« has radically changed the definition of performance as a form of art which only happens when the spectator comes in contact with the spectacle.

KILLING TIME

Daniela Zyman

Zwei viel zitierte Begriffe, die unser zeitgenössisches Denken über die Eigenschaften von Zeit und Raum bestimmt haben sind Verdichtung und Beschleunigung. Die Technologisierung der Fortbewegungs- und Kommunikationsmittel erlauben es uns, Distanzen in immer kürzerer Zeit zurückzulegen, daher Raum zu komprimieren und die Verwertung der uns zur Verfügung stehenden Zeit zu maximieren. Radikale Veränderungen in Produktions- und Distributionsprozessen erzeugen eine durchökonomisierte Zeitdisziplin, die mikrosynchronisierte Abläufe und ständige Arbeitsbereitschaft (7/24) einfordert. Die Verkürzung von Zeit- und Erwartungshorizonten bewirkt eine permanente Gegenwärtigkeit, die die Überbrückung von räumlichen Distanzen zum Zwecke einer transnationalen Hyperproduktivität steigert.

»...and as time horizons shorten to the point where the present is all there is... so we have [had] to learn to cope with an overwhelming sense of compression of our spatial and temporal worlds«¹. In Harveys (und auch Lefebvres) Analyse wird Zeit als isolierbare und isolierte Kategorie verstanden, unendlich fragmentiert im Zeichen von Profitmaximierung, ausschließlich mittels präzisester Messinstrumente erfassbar und speicherbar, ihrer eigentlichen Eigenheit enthoben, also bestimmt dazu, spurlos zu verschwinden.

In den Überlegungen zu Beschleunigung wird allerdings der relativen Entschleunigung, Verzögerung und Verlangsamung selten die entsprechende Aufmerksamkeit geschenkt. Trägheit und Stillstand, langsames Fortkommen, Warten sind die Parallelerfahrungen jener eloquent beschriebenen, unausgewogenen Geographien der Zeit-Raum-Kompression.

Jeder wartet auf Aufzüge, beim Arzt, am Flughafen, im Verkehr. Warten ist unerfreulich, aufreibend, kostspielig und als Bestandteil unserer Lebenserfahrung nicht nur allgegenwärtig, sondern auch zunehmend präsent. In der ungleichen Machtverteilung innerhalb sozialer Systeme ist Warten (oder die Möglichkeit, Warten zu

umgehen) ein wesentlicher Indikator von Status und Position. Auf (sozial) wichtige Personen wird gewartet; je länger die Warteschlange, umso bedeutender die Person. Die relative Position in der Wartehierarchie bestimmt die eigene Bedeutung. Privilegierte warten nicht oder kaum. Sie lassen warten. Oder sie schaffen sich bevorzugten Zugang, Sonderbehandlung, eine Verkürzung ihrer Wartezeit.

Warten bestätigt und vermehrt den Wert des Erwarteten. Kognitive Dissonanz erzeugt das Paradoxon, dass unvereinbare Wahrnehmungen (die negative Erfahrung des Wartens) nicht wahrgenommen werden, sondern möglicherweise zu einer Valorisierung des erwünschten Gegenstandes beitragen. Einmal getroffene Entscheidungen werden (zunächst) beibehalten. Informationen, die zu der getroffenen Entscheidung in Widerspruch stehen, werden tendenziell abgewertet, während alle konsonanten Informationen tendenziell überschätzt werden. Erst wenn die durch die Dissonanz erzeugte innere Spannung zu groß wird, also die individuelle Toleranzschwelle überschreitet, ändert das Individuum die getroffene Entscheidung, um so Erfahrung und Entscheidung wieder zur Konsonanz zu bringen. Je toleranter und veränderungsbereiter ein Mensch ist, desto geringer sind die durch neue Informationen erzeugten Spannungen.

Stille und Pause²

In seiner auf Einladung der Staatsoper Unter den Linden, Berlin, und Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Wien, produzierten Arbeit »19–20:30 Uhr 31.05.2007« berührt Gregor Schneider einige dieser Fragen und schließt damit an eine künstlerische Praxis an, die eine der Grundmotivationen von Performancekunst darstellen. Performance, in ihrer komplexen Entstehungsgeschichte, thematisiert die künstlerische Urgenz, reale Erfahrungen im Alltagsleben zu visualisieren.

In seiner nun fast 20-jährigen Praxis als Bildhauer hat sich Gregor Schneider stets um eine Entschleunigung von Erfahrung und Wahrnehmung und Verzeitlichung von Raum bemüht. Seine »Räume« – »Haus u r« oder »Die Familie Schneider« – sind unter anderem auch Versuche, die Verzeitlichung im Raum festzumachen, die »Spuren der Zeit« künstlich (also mittels Kunst)

zu reproduzieren und dabei räumlich dem Begriff der Ruine empfindlich nahe zu kommen. An Ruinen ist das Vergehen der Zeit abzulesen, Ruinen vermitteln eine Temporalität, die nicht deckungsgleich ist mit ihrer Historizität. Durch Ruinen werden wir gewahr, dass Wahrnehmung, Erkenntnis und Erinnerung Zeitinstrumente (und auch Messinstrumente) sein können.

Der französische Anthropologe Marc Augé hat in seinem Buch »Le Temps en ruines« festgestellt, dass Ruinen eine produktive gesellschaftliche Funktion einnehmen, indem sie dem Betrachter das Verstreichen von Zeit veranschaulichen. Die auf Vergegenwärtigung (presentism) ausgelegte Architektur urbaner Räume und Kommunikationsarchitekturen ist laut Augé so strukturiert, dass die Hindernisse von Zeit und Raum zugunsten einer Logik der Augenblicklichkeit und Transparenz aufgelöst werden. Das absolute Regime der Jetztzeitigkeit enthebt uns unserer Verbindungen von Vergangenheit und Zukunft.

Schneiders Räume sind Zeitspeicher; sie sind fein gezeichnete Ruinen der Gegenwart. Sie versetzen uns in eine Zeit, in der Wahrnehmung und Erinnerung gleichzeitig stattfinden. Die Zeit, eingeschrieben in die Wände, ins Mauerwerk, in den Erdboden, in die Zelle der Behausung, in den Raum. Wer sich durch Schneiders Räume bewegt, bewegt sich durch die Zeitlichkeit, durch die eigene und die artifizielle. Die Zeit haust im Raum und zur Wahrnehmung benötigt der Betrachter Verlangsamung, Verzögerung, Verzeitlichung.

»Hier ist der Raum alles, denn die Zeit lebt nicht im Gedächtnis. Das Gedächtnis – seltsam genug! – registriert nicht die konkrete Dauer, die Dauer im Sinne Bergsons. Die aufgehobene Dauer kann man nicht wieder aufleben lassen. Man kann sie nur denken, und zwar auf der Linie einer abstrakten, jeder Stofflichkeit beraubten Zeit. Nur mit Hilfe des Raumes, nur innerhalb des Raumes finden wir die schönen Fossilien der Dauer, konkretisiert durch lange Aufenthalte.«³

Stille und Pause

Lange Aufenthalte erfordern Geduld und im Rahmen zeitgenössischer Kunstproduktion auch Warten, Schlangestehen, die Erwartung des Spektakels. Zugang zu

Schneiders Räumen erhalten nur die Geduldigen, jene, die Schlange stehen, sich anmelden oder die Langsamkeit der Abfertigungsrituale abwarten. In der Situation des Wartens erfolgt die verschränkte Wahrnehmung einer Temporalisierung des Raumes und der Verräumlichung der Zeit. Der ereignislose Aufenthalt im Raum des Magazins der Staatsoper Unter den Linden bildet eine räumlich-zeitliche Passage vom Eingang zum Ausgang, eine imaginäre Linie durch den Raum zeichnend, die auch die Transformation des Wartenden, Erwartenden zum Erlebenden dramatisiert. Die absolute Einmaligkeit des Ereignisses, die ausschließliches Merkmal der Realzeit ist, wird in die Form der Aufführung, die auch als Installation zu verstehen ist, eingeschrieben.

Die Kontinuität der Handlung (Schlangestehen) und des Raumes (»leeres« Magazin) ist nur durch eine Stellwand am Ende der Passage unterbrochen. Diese Fraktur markiert den Fluchtpunkt des Blickes und erhebt den Anspruch auf ein mögliches Ereignis, das hinter der Wand, am Ende der Schlange, »beyond the gaze« stattfindet. Als Gegenwert zum Warten sowie als Gegenleistung für den entrichteten Eintrittspreis wird die erwartete Entschädigung geistig maximiert. Die Kompensation muss die Frustration aufheben, um sich in die Ökonomie des Wartens einschreiben zu können.

Es gibt keine Gewissheit darüber, ob die Erwartung erfüllt wird oder nicht, ob es etwas gibt oder nichts gibt. Als Marina Abramovic und Ulay in ihrer 1977 abgehaltenen Performance »Relation in Movement« (namesgend für die Serie an der Staatsoper Unter den Linden, Magazin) stundenlang mit einem Bus im Kreis fahren, war die eigene Erschöpfung und Versorgung mit Kraftstoff das Limit der performativen Handlung. John Cages Performance »4'33« (1952) verlangte vom Musiker die Ausführung vollkommener Stille. In »Five Day Locker Piece« (1971) schloss sich Chris Burden tagelang in ein Schließfach ein und erschien erst wieder nach Ablauf der selbst gewählten Zeitspanne seiner Abgeschlossenheit. Temporalität und Realzeit sind konstitutive Elemente des Performativen und eines ihrer entscheidenden Distinktionsmerkmale. Performance findet in Realzeit statt, in ihrer unerträglichen Trägheit und Zeitlichkeit. Der Gegenwert ist nicht als Handelswert konstituiert, nicht die Schaustellung macht es zum Ereignis. Auch im Medium Video und Film hat die Bedeutung

von uneditierter Dauer, der Sinn für zeitliche Ausdehnung (im Gegensatz zur Komprimierung von TV und Radio) eine produktive Aufnahme erfahren. Slow Motion, freeze-frame und auch digitale Manipulationen reorganisieren zeitliche Dehnung im Sinne einer räumlichen Artikulation. »5 year drive-by« von Douglas Gordon bezieht sich auf die Dauer der Filmhandlung – nämlich fünf Jahre – des Westerns »The Searcher« (»Der schwarze Falke«) von John Ford. Der Film selbst dauert 113 Minuten, die Installation knapp sieben Wochen. Alles Weitere ist eine rechnerische Ableitung, bei der die Dauer der Spielfilmhandlung gegen die Dauer des Filmes gesetzt wird. 5 Jahre verhalten sich zu 7 Wochen wie 113 Minuten zu grob gerechnet 3 Minuten. Gordon dehnt nun diese 3 Minuten auf die 47 Tage der Ausstellung; Einzelbild für Einzelbild, so dass eine Filmsekunde in der Projektion ungefähr 6 Stunden dauert. Man glaubt also nur ein Standbild zu sehen, während in Wirklichkeit eine Sequenz zu sehen ist.

Stille und Pause

Während die äußerlichen Merkmale von Schneiders Aufführung an die historische Performancekunst und deren »durational time« erinnern, so setzt er »19–20:30 Uhr 31.05.2007« in einen akut gegenwärtigen Kunstkontext. Wie lässt sich mit einfachsten Mitteln eine Vielzahl von Menschen im Raum organisieren? Das war die Grundfrage, mit der Schneider das Projekt im Magazin der Staatsoper zu konzipieren begann. Oder wird, wie Boris Groys in seiner Beschreibung von Installation behauptet, die Architektur selber zur Kunst? Wie nahe stehen sich – auch im Werk Schneiders allgemein – die traditionell getrennt und weitläufig bearbeiteten Topoi von Installation und Performance? Welche Rolle nehmen dabei Publikum, Betrachter, Rezipient ein? Wie sieht die Anordnung des Publikums in Anbetracht der architektonischen Vorgaben des Magazingebäudes aus? Welche körperlichen und psychischen Erfahrungen werden im kontrolliert situationistischen Setting von »19–20:30 Uhr 31.05.2007« aktualisiert und manipuliert?

Was erwarten 800 Personen von dem Künstler Schneider, dem viel zitierten »unheimlichsten Künstler der Gegenwart«, worauf sind sie bereit sich einzulassen in Erwartung einer »Schneidererfahrung«? Kann das

Publikum mit seiner Erfahrung alleingelassen werden, kann eine radikale Abweichung von der erwarteten Einlösung ästhetisch rezipiert werden? Ist der Kunstsommer 2007 mit seiner propagierten Grand Tour die Manifestation eines ständigen Einordnens, Erwartens, Mitspielens, das die Distinguierten von den Arrivierten, die Privilegierten vom Fußvolk scheidet? »Doch im Magazin wartete auf die Wartenden ausschließlich: das Magazin. So wurden die Schlangensteher selbst zum Ereignis. Schneider hatte einfach einen Raum mit Menschen gebaut.«⁴

¹ David Harvey: »The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change«, 1989, S. 240.

² Wiederholte Regieanweisung aus: Samuel Beckett: »Warten auf Godot«.

³ Gaston Bachelard: »Die Poetik des Raumes«.

⁴ Holger Liebs, Süddeutsche Zeitung, 02.06.07.

KILLING TIME

Daniela Zyman

Two oft-cited concepts that have defined our present thinking about the qualities of Time and Space are compression and acceleration. The pervasive advances in transportation and communication technology enable us to cover longer distances in less time; thus, space is compressed (i.e. minimalized), and the capitalization of available time is maximized. Radical changes in production and distribution processes and the imposition of a verily thorough time discipline demand a 24/7 micro-synchronized workflow. This shrinkage of time and expectation horizons creates a permanent presence, in which spatial distances are bypassed for the sake of transnational hyper-productivity.

»...and as time horizons shorten to the point where the present is all there is ... so we have [had] to learn to cope with an overwhelming sense of compression of our spatial and temporal worlds.«¹ In Harvey's (and also Lefebvre's) analysis, Time is understood as an isolated category, endlessly fragmented for the sake of profit maximization, solely captured by precise measuring instruments, its singular singularity being erased, decidedly destined to disappearing without a trace. (Time is being killed.)

When pondering the idea of acceleration, however, the issue of deceleration, delay, or slowdown has perhaps failed to gain the same attention. Inertia and standstill, a slow progression or waiting are parallel experiences of the very eloquently described unbalanced geographies of time-space compression.

Everyone waits at the doctors, at the airport, in traffic or for the elevator. Waiting is an unpleasant act, exhausting – and as »time is money,« waiting is expensive. Waiting is a part of our experience of life; not only is waiting omnipresent but also increasingly present. In the uneven distribution of power within social systems, waiting (or the possibility of avoiding waiting) is an essential indicator of status and position. Important people are seen by appointment only: the longer the waiting time, the more important the person. The

relative position in the hierarchy of waiting determines the rank of that person. The privileged either wait very little or even not at all. They let others wait. Or they benefit from privileged access, special treatment, or other ways of shortening their waiting time.

Waiting confirms and heightens the level of expectation. We really do believe that the shoes we buy are more valuable when the lines are long. Cognitive dissonance creates the paradox that incompatible information (the painful experience of waiting) is not perceived negatively, but instead quite possibly reinforces the value of the thing desired. Once the decision has been made, the decision is kept to (for the time being). It's only when the tension created by dissonance exceeds the measure – overstepping an individual's tolerance level – that the individual is put in the position of changing the decision made so that experience and decision are once again brought into harmony (consonance). The more tolerant and flexible a person is, the less likely there is to be tension created by new information.

Silence and Pause²

In »7–8:30 PM 05.31.2007« – commissioned and co-produced by the Staatsoper on Unter den Linden, Berlin, and Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Vienna – Gregor Schneider alludes to some of these questions and appropriates an artistic praxis in which the foundation of performance art itself is being examined. Performance art, in its complex evolutionary forms, visualizes the urgency of real human experience in actual everyday life.

In almost 20 years of working as a sculptor, Gregor Schneider has continually endeavored to work on a deceleration of experience and the perception and temporalization of space. His »spaces« – »Haus u r« or »Die Familie Schneider« – are attempts, among others, to make apparent the temporalization of space, to artificially reproduce the »traces of time« (by the means of art), ergo, creating a spatial awareness of the very concept of »ruins.« One can read the decay of time in ruins; ruins convey a temporality that is not congruent with their respective historicity. By way of ruins, we are made aware that perception, insight, and memory might all be instruments (and also measuring instruments) of time.

In his book »Le Temps en ruines«, the French anthropologist Marc Augé contends that ruins assume a productive social function in that they make visible or illustrate the passage of time. The »presentism« of contemporary architecture (its ephemeral and substitutable dimension) and the function of information technologies that seek to eliminate the obstacles of time and space through a logic of instantaneity and transparency are two key instances in which the production of ruins is fundamentally blocked. The absolute regime of the »present-now« (»Jetztzeitigkeit«) displaces us from our connections to the past and future.

Schneider's spaces are time-reservoirs; they are finely devised ruins of the present. They transpose us into a time in which perception and memory take place simultaneously. Time is inscribed in the walls, the bricks and stones, the ground, in the cells of his own making; in short, time is inscribed in space. Moving through Schneider's spaces, one moves through the »condition of temporality«, both one's own and the artifactual. Time is housed in space and in order to perceive this, the observer needs slowness, deceleration, temporalization.

»Here space is everything, for time ceases to quicken memory. Memory – what a strange thing it is! – does not record concrete duration, in the Bergsonian sense of the word. We are unable to relive duration that has been destroyed. We can only think of it, in the line of an abstract time that is deprived of all thickness. The finest specimens of fossilized duration concretized as a result of a long sojourn, are to be found in and through space.«³

Silence and Pause

The act of staying in place demands patience, and, within the context of contemporary art, the expectation of the spectacle is often contained within waiting and standing in line. Only the patient – those who can wait in line, those who sign up for an appointment, or those who can endure the slowness of a »wait-and-see ritual« – gain access to Schneider's spaces.

The situation of waiting (in and of itself) results in the entangled perception of a temporalization of space and a spatialization of time. The eventless »staying« in the

space of the Magazin of the Staatsoper on Unter den Linden illustrates a space-time passage from entrance to exit, an imaginary line through space that also dramatizes the transformation of the waiting and the awaiting into the »experiencing.« The absolute singularity of the event – an exclusive feature of »real-time« – is inscribed into the performance itself, which is also to be understood as an installation.

The continuity of the action (waiting in line) and the continuity of the space (the empty Magazin) is interrupted only by a free-standing wall at the end of the passage. This fracture marks the vanishing point of seeing and elevates the pretence of a possible happening beyond the wall, at the end of the line, »beyond the gaze.« The expected reparation is intellectually optimized by the recompense for waiting and the return for the cost of a ticket. The compensation must lift the veil of frustration in order to inscribe itself into an economy of waiting.

There can be no certainty as to whether expectations are fulfilled or not, if there is something to get or not to get. When Marina Abramovic and Ulay drove a bus around in circles for hours on end, for their 1977 performance »Relation in Movement« (the eponymous name for the series of performances at the Magazin of the Staatsoper), the action was defined by the limits of fatigue and the provisions of fuel. John Cage's performance »4'33"« (composed in 1952) demanded the execution of utter silence from musicians. In his »Five Day Locker Piece« (1971), Chris Burden shut himself up in a locker only to see the light of day again after the self-imposed time of seclusion. Temporality and »real-time« are constitutive elements of the performative and their distinguishing features. Performances take place in »realtime,« in the insufferable standstill and in the »condition of time.« The present is not constituted as a commodity; the action is not a symbolic quotation but authentically, irreducibly itself, and the divide between art, on the one hand, and true life, on the other, is effectively eradicated.

Unedited duration, even in the medium of video and film, takes on hues of stretching out time (in contrast to the compression of time in TV and radio). Slow motion, freeze-frame and even digital manipulation reorganize the »stretching of time« in the sense of spatial

articulation. In the work »5 Year Drive-By«, Douglas Gordon makes reference to the duration of the action – namely, five years – of John Ford's western »The Searcher«. The film itself is only 113 minutes long; the installation stays up for seven weeks. Everything else is a calculated deflection in which the duration of the film is set up against the duration of the action of the film: five years in relation to seven weeks is approximately the relation of 113 minutes to 3 minutes. In turn, Gordon stretches these three minutes over the 47 days of the course of the exhibition. Frame for frame, a filmic second in Gordon's translation spans some six hours. What appears to be a fixed image is in fact a slowed-down filmic sequence.

Silence and Pause

While Schneider's performance is reminiscent of the history of performance art's »durational time«, he places »7–8:30 PM 05.31.2007« within the acute context of contemporary art. How can one organize a mass of people in a space with the simplest of means? This was the question that triggered the process in Gregor Schneider's mind when he began to conceive the organization of the project for the Magazin of the Staatsoper. Or is this a case – as Boris Groys proclaims in his description of the installation – of architecture itself becoming art? How close – also in Schneider's oeuvre in general – are the topoi of the traditionally separated concepts of Installation and Performance? Which roles are taken on by the public, the spectator, or the agent? Is the position of the spectator the essence of the spectacle? How does the »composition« – that is, the arrangement of the public – appear, especially in consideration of the architectural frame of the Magazin building itself? Which bodily and psychic experiences are being manipulated and reanimated within the controlled »Situationist« setting of »7–8:30 PM 05.31.2007«?

What do 800 people expect from the artist Schneider, who is often cited as »the most uncanny artist of the contemporary«? In the expectation of a »Schneider experience«, what are they prepared to let themselves get involved with? Can the public be left alone? Can a radical aberration of the expected redemption be aesthetically received? With its much-publicized Grand

Tour, is this Art Summer 2007 the manifestation of a perpetual classification, expectation, participation, that distinguishes the distingué from the arriviste, the privileged from the rank and file? »In the Magazin, those waiting are waiting exclusively for the Magazin. Ergo, those waiting in line become the event itself. Quite simply, Schneider has constructed a space with people.«⁴

¹ David Harvey: »The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change«, 1989.

² Off-repeated directions from Samuel Beckett's »Waiting for Godot«.

³ Gaston Bachelard: »The Poetics of Space«.

⁴ Holger Liebs, *Süddeutsche Zeitung*, June 2, 07.





Hoefta

Type L