

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 Schlangesteher 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 re-animated 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

WARTEN

Thomas Macho

Aufschub: anthropologisch

Menschen sind Tiere, die Zeit haben. Sie haben Zeit, weil sie in die Vergangenheit zurückblicken und in die Zukunft vorausschauen können. Wenn etwas geschieht, was die Herzen verwirrt oder die Köpfe überrascht, können sie fragen: Warum ist es passiert? Und gleichermaßen können sie fragen: Was wird demnächst passieren? Wer oder was hat dieses Ereignis verursacht? Welche Folgen wird es bewirken? Menschen können Beziehungen zu Vergangenen oder Zukünftigem pflegen; sie erinnern sich und hoffen, trauern und planen, wiederholen und versprechen. Sie zelebrieren Rituale, feiern Feste, errichten Denkmäler oder befragen das Orakel. Sie repräsentieren, was nicht mehr oder noch nicht da ist. Und sie können warten.

Menschen sind Wartewesen. Ihr Warten unterscheidet sich vom Warten des Raubtiers auf seine Beute, vom Warten des Beutetiers auf den günstigsten Moment für einen Fluchtversuch. Wartewesen können ihr Warten mit eigenen Inhalten erfüllen: mit einer Art von Zuneigung zur verstreichenden Zeit. Sobald ein Reiz nicht mehr automatisch – mit genetisch mehr oder weniger festgelegten Reflexen – beantwortet werden muss, werden Mauern errichtet zwischen den Ereignissen und den durch sie provozierten Handlungen. Allmählich können Prozesse kultureller Anreicherung des Wartens beginnen. Aus der Wahrnehmung von Unterbrechungen und Pausen, aus einer nicht mehr bloß habituellen Verzögerung der schnellen Taten und Entscheidungen entfalten sich elementare Kompetenzen: die Kompetenz, das Geschehene zu analysieren und zu reflektieren, die Kompetenz, das Bevorstehende, Herannahende vorwegzunehmen und zu planen. Die Großhirnrinde ist ein Hemmungsorgan; und die Geschichte der Menschen verdankt sich einem Zeitgewinn, der nur bei oberflächlicher Betrachtung als Zeitverlust erscheinen mag.

Überlegungen und Beratungen bremsen die Taten, schieben sich zwischen Situationen und Entscheidungen, zwischen Ereignissen und Reaktionen. Während

viele Umstände routiniert – ohne Zwang zur Reflexion – bewältigt werden können, offenbart sich das mögliche Glück oder Unglück einer konkreten Lage erst in den polymorphen Verzögerungen der Schritte von einer Herausforderung zur Handlung. Die aktuelle Frage lautet dann schlicht »Was tun?« – und diese Frage war stets so eminent wichtig, dass führende Anthropologen behaupten konnten, ihre Diskussion habe als wesentliches Element der Hominisation¹ fungiert. Was tun? Die Frage kostete Zeit und brachte doch Zeit zugleich hervor. Während die Tiere – nach Nietzsches viel zitiertem Wort – meist an den »Pflock des Augenblickes«² gebunden blieben, konnten Menschen warten. Sie konnten entwerfen, experimentieren, ausprobieren, Risiken abschätzen oder Trends berechnen. Menschen reüsierten als Tiere mit der einzigartigen Fähigkeit, sich Zeit nehmen zu können: als Experten des Aufschubs.

Zwei scheinbar gegenläufige Passionen mussten die Experten des Aufschubs trainieren und beherrschen: die Passionen der Geduld und der Aufmerksamkeit. Geduld ist etymologisch mit dem Dulden und Ertragen verwandt – »die Liebe duldet alles«, heißt es in Luthers Übersetzung des ersten Korintherbriefs (13,7) –, aber auch mit den Tugenden der Langmut, Ausdauer und Toleranz. Wer Geduld übt, setzt sich zum Warten in ein positives Verhältnis, ohne dabei das Ziel, die Erfüllung, aus dem Auge zu verlieren. Geduld ist Gottes »Pflegekind«;³ sie bedarf der Hoffnung, und zugleich erzwingt sie eine Haltung der Aufmerksamkeit. Wie sonst sollten die Wartenden wissen, wann sie handeln müssen? Die Wahrnehmung des rechten Moments, des Kairos, in dem das Warten zu Ende ist – »als die Zeit erfüllt war«, schreibt Paulus im Brief an die Galater (4,4) –, verlangt eine dauerhafte Aufmerksamkeit, eine subtile Art von Wachsamkeit, die Nicolas Malebranche als das »natürliche Gebet der Seele«⁴ zu charakterisieren versuchte.

Frist: apokalyptisch

Geduld und Aufmerksamkeit können als elementare Werte stoischer Philosophie, aber auch als Tugenden der jüdisch-christlichen Tradition beschrieben werden. In der Stoa wurden die Haltungen der Geduld und der Wachsamkeit als Strategien zur Befestigung einer

»inneren Burg«⁵ praktiziert; sie sollten Freiheit und Unabhängigkeit – Autarkie – des Weisen fördern. Dieselben Haltungen ermöglichten in jüdisch-christlicher Spiritualität das beharrliche Warten auf die Erscheinung oder Wiederkehr des Messias; in ihrer apokalyptischen Orientierung teilten beide Religionen die Hoffnung auf den Untergang ihrer jeweiligen Welt.

Das Christentum begann im Horizont der Erwartung des Jüngsten Tages, des Endes der Welt. Erst viel später haben die Bibelwissenschaftler von einer »Naherwartung« gesprochen: als wäre nicht jede Erwartung – im Unterschied zur bloßen Hoffnung – eine solche Naherwartung. Kann man denn auf etwas warten, was vielleicht erst in Jahrtausenden eintreten wird? Gehört nicht zum Warten die Gewissheit, es könne sich nur um eine kurze Zeitspanne handeln, bis das Erwartete eintritt? Spuren dieser Erwartungshaltung finden sich in allen Evangelien. So heißt es bei Markus (13,30), bei Matthäus (24,34) oder Lukas (21,32), dass »diese Generation« nicht vergehen wird, »bis das alles eintritt«: die Zerstörung des Tempels, der heiligen Stadt Jerusalem, ja der gesamten Welt. Empfohlen wird sogar eine gesteigerte Aufmerksamkeit, damit die Gläubigen nicht vom Anbruch des letzten Tages überrascht werden. Und sogar das Johannesevangelium ließ Jesus in seinen Abschiedsreden, während des letzten Abendmahls, verkünden: »Noch kurze Zeit, dann seht ihr mich nicht mehr, und wieder eine kurze Zeit, dann werdet ihr mich sehen« (16,16). Die Jünger waren ratlos, sie fragten (vielleicht wie die ersten Leser des Evangeliums): »Was heißt das: eine kurze Zeit? Wir wissen nicht, wovon er redet« (16,18). Die Antwort klang zwar beruhigend; sie bezog sich auf den Zeithorizont einer Schwangerschaft. Aber Jesus sprach nicht mehr vom Weltuntergang, sondern vom »Haus« seines Vaters, in dem es »viele Wohnungen« gebe, die er für seine Jünger vorbereiten wolle (14,2–3). Er sprach nicht mehr von Wiederkehr, sondern von Wiedersehen; und er schien davon auszugehen, dass dieses Wiedersehen erst nach dem Tod der Gläubigen geschehen werde. Anders macht die Prophezeiung keinen Sinn, dass die Stunde kommen werde, »in der jeder, der euch tötet, meint, Gott einen heiligen Dienst zu leisten« (16,2). Das Reich Christi sollte offenbar nicht mehr – gegen das Römische Imperium – in der Welt errichtet werden; als Reich des Vaters, als himmlisches Jerusalem, war es gar nicht von dieser Welt.

Diese Bedeutungsverschiebung war die notwendige Konsequenz einer Enttäuschung. Zum Zeitpunkt der Abfassung des Johannesevangeliums – irgendwann zu Beginn des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts – war die Generation, die nicht vergehen sollte, schlicht tot. Insofern musste der Prophezeiung ein neuer Sinn verliehen werden: Die Apokalyptik wurde einerseits individualisiert, andererseits reichstheologisch reformiert. Das Himmelreich, die Auferstehung, sollte jeder Einzelne nach seinem Tod, womöglich als ewigen Lohn des Martyriums oder einer persönlichen Passionserfahrung, gewinnen; und die Gültigkeit dieses Versprechens wurde durch Stellvertreter Christi – Päpste wie Kaiser – garantiert. Schon Konstantin durfte den Titel eines »praesentissimus deus« tragen; seine Majestät galt als irdische Repräsentation der Majestät des himmlischen Herrschers. Darin bestand die Pointe der politischen Theologie, die nach der konstantinischen Wende propagiert wurde.

Nichtsdestoweniger blieb die christliche Religion im Kern eine apokalyptische Religion, eine Religion der Geschichte, und keine Naturreligion, die sich an Vegetationsrhythmen oder Jahreszeiten orientiert. Zu Recht behauptete darum Jacob Taubes, Zeit heiße – anders als in der Philosophie, von Aristoteles bis zu Heideggers »Sein und Zeit« – prinzipiell Wartezeit und Frist: »Das ist das Erbe der Apokalyptik. Ob man das weiß oder nicht, ist völlig egal, ob man das für Träumerei hält oder als gefährlich ansieht, ist alles uninteressant angesichts des Durchbruchs im Denken und in der Erfahrung, dass Zeit Frist heißt. ... Wer christlich zu denken glaubt und dies ohne Frist zu denken glaubt, ist schwachsinnig.«⁶

Freilich mussten die apokalyptischen Fristen immer wieder neu definiert werden. Schon die »Geheime Offenbarung des Johannes« – verfasst zum Ende des ersten Jahrhunderts – sprach von tausend Jahren, die vor dem Ende der Welt vergehen werden (20,1–7). Die dunkle Rede von einem »tausendjährigen Reich« Satans provozierte manche Auslegungen – etwa den Kommentar eines Mönchs namens Beatus, der zwischen 776 und 784 verfasst und bis zum 13. Jahrhundert immer wieder kopiert wurde. Beatus ging davon aus, dass die Welt bald untergehen werde; aber er konnte den Zeitpunkt nicht benennen: Zu vieldeutig waren die Visionen des Johannes, als dass sich ein konkretes Datum des

Jüngsten Tages hätte ableiten lassen. Zu uneinheitlich waren obendrein die Zeitrechnungen und Kalendersysteme des Mittelalters, um überhaupt einen gemeinsamen Termin zu bestimmen; die Jahrtausendwende wurde beispielsweise in Spanien (wo die meisten Abschriften des Beatus-Kommentars entstanden) schon im Jahr 962 erreicht. Der kirchlichen Orthodoxie blieb der Millenarismus ohnehin suspekt, einerseits weil mit jeder Zeitangabe für ein nahes Ende des christlichen Wartens eine neue Möglichkeit der Enttäuschung erzeugt wurde, andererseits weil sich millenarische Strömungen allzu oft mit anarchischen, aufrührerischen Bewegungen assoziierten. Die Skepsis der Kirchenfürsten bildete einen ideenpolitisch bedeutsamen Hintergrund für die wiederholte Anstrengung, das Interesse der Christenheit auf das irdische – mittlerweile islamische – statt auf das himmlische Jerusalem zu lenken: durch sieben Kreuzzüge zwischen 1096 und 1270, »bewaffnete Wallfahrten«, wie sie Hans Wollschläger einmal genannt hat.⁷

Schwarzer Würfel

Das Interesse am irdischen Jerusalem wurde durch die Präsenz des Islam in Europa verstärkt. Dabei fuhr Spanien vom 9. bis zum 14. Jahrhundert – just im Zeitalter islamischer Herrschaft und christlicher Reconquista – eine bemerkenswerte Blütezeit der Begegnung und Integration griechischer, arabischer, jüdischer und lateinisch-christlicher Wissenschaft und Spiritualität. In Granada, Córdoba, Toledo, Sevilla oder Barcelona zirkulierten Sprachen und Alphabete, mathematische und astronomische Notationssysteme, medizinische oder optische Texte, Bilder, Apparate und Instrumente; die ersten Übersetzerschulen wurden gegründet. Dem pluralistischen Klima der Convivencia entsprangen bedeutende intellektuelle Leistungen, aber auch jener universalreligiös-mystische Impuls, der bis heute den einzigen Horizont einer möglichen Versöhnung zwischen den drei Weltreligionen des Judentums, des Christentums und des Islam zu bilden scheint. Im 12. und 13. Jahrhundert wurde der Reichtum der griechischen Philosophie für das abendländische Denken erschlossen; die Geschichte der Universitäten begann nicht allein in den Kathedralschulen von Paris, sondern auch mit den Aristoteles-Übersetzungen des Richters, Arztes und Philosophen Ibn Ruschd aus Córdoba, genannt Averroës.

Die scholastische Theologie des Albertus Magnus oder des Thomas von Aquin berief sich gern auf den großen Kommentator – wie übrigens auch auf das Hauptwerk eines anderen Arztes und Philosophen aus Córdoba, nämlich auf Rabbi Mose ben Maimons aufklärerische Systematisierung des Talmuds.

Der spanischen Kultur des 12. und 13. Jahrhunderts verdankt die europäische Wissenschaftsgeschichte aber nicht bloß die innovative Verschmelzung von griechischer und arabischer, lateinischer und hebräischer Intellektualität, sondern auch die Entwicklung technischer Ordnungs- und Klassifikationsmodelle, die bis ins späte 17. Jahrhundert nachwirken sollten. Ramon Lull, latinisiert zu Raimundus Lullus, beeinflusste mit seiner ars combinatoria die Korrespondenz- und Analogiesysteme der Renaissance- und Barockwissenschaften; zugleich inspirierte er die christliche Mystik, während die sufische oder kabbalistische Mystik von Denkern wie Abraham Abulafia oder Ibn al-Arabi beflügelt wurde. Die tabellarisch strukturierten Bäume des lullischen »Liber de gentili et tribus sapientibus« spiegelten sich in den sephirothischen Bäumen der Kabbala, in denen neuplatonisch-gnostische und jüdische Traditionsstränge erfolgreich verbunden wurden. Die systematischen Spuren der sephirothischen Bäume lassen sich jedenfalls noch in den Kosmographien und universalwissenschaftlichen Allegorien des späten 17. Jahrhunderts nachweisen.

Soviel zur Erinnerung. Spanien ist hier nur Exempel, ein Spiegel der gegenwärtigen Situation, ihrer Chancen und Risiken. Europa wird durch die aktuellen Integrationsprozesse, aber auch durch die Effekte neuer Informationstechnologie – als einer zeitgemäßen ars combinatoria – in eine spanische Lage versetzt; doch nach wie vor darf befürchtet werden, dass diese Lage einer anwachsenden Zahl von Zeitgenossen so spanisch erscheint, dass sie abermals nach einer Reconquista rufen. Bereits in Samuel P. Huntingtons »Clash of Civilizations« (von 1996) ließ sich dieser Ruf deutlich vernehmen: Ausdruck des politischen wie ökonomischen Interesses an einer Trennung der Kulturen, an einer Aufrechterhaltung des Feindbilds Fundamentalismus, das diesen Fundamentalismus nicht selten erst nährt oder erzeugt. Gerade nach dem 11. September 2001 muss – angesichts zahlreicher Visionen postmoderner »Kreuzzüge« und »gerechter Kriege« – das Loblied

des Synkretismus, der Integration und Assimilation, der spanischen Übersetzungen und Kombinationskünste angestimmt werden. Hochkulturen sind prinzipiell multikulturell, vielgestaltig, chaotisch und komplex. Ihr Untergang verdankt sich womöglich – ganz im Widerspruch zu Spenglers Versuch, die Morphologie Goethes auf die Weltgeschichte zu übertragen – der paranoiden Anstrengung, Reinheitsideale durchzusetzen: als Projekte einer gesäuberten politischen, religiösen, wissenschaftlichen oder ethnischen Identität. Die Überlebensfähigkeit kultureller Konstellationen hängt aber von ihrer Vermittlungs- und Assimilationskraft ab, nicht von der Stärke ihres Widerstands gegen Fremdheit und Differenz.

Solche Einsichten sind gegenwärtig nicht sonderlich populär. Ihre Anachronizität ließe sich exemplarisch an den Auseinandersetzungen dokumentieren, die seit 2005 um Gregor Schneiders »Cube« in Venedig – und danach in Berlin – geführt wurden. Dieser schwarze Kubus fungierte als Zitat, nicht als Kopie, denn allzu viel unterschied ihn vom Kubus in Mekka (Kaaba auf Arabisch): nicht nur Ort und Kontext, sondern auch die genauen Maße und Materialien. Die Kaaba wurde aus Granit erbaut; sie erhebt sich auf einem 25 Zentimeter hohen Marmorsockel, ist 13,10 Meter hoch und 11,03 x 12,62 Meter breit. Gregor Schneider ließ dagegen ein 13 x 13 x 13 Meter großes Holzgerüst mit tiefschwarzem Stoff bespannen. Dennoch wurde die Errichtung des »Cube« auf dem Markusplatz von Venedig aus politischen Gründen – Angst vor Terroranschlägen – verboten. Später folgte die Entscheidung, den »Cube« auch in Berlin nicht zu errichten, offiziell aus rein ästhetischen Gründen, wie Peter-Klaus Schuster, Generaldirektor der Berliner Museen, und Eugen Blume, der Leiter des Museums für zeitgenössische Kunst Hamburger Bahnhof, darlegten: Der Würfel hätte zum Markusplatz gepasst, seine Aufstellung vor dem Hamburger Bahnhof würde die Wirkung der Arbeit abschwächen; im Sinne der concept art oder einer medienkünstlerischen Virtualisierung hätte der Würfel ohnehin stets in Venedig gestanden. Dieser Einwand verkennt natürlich, dass Gregor Schneider nicht als Medien- oder Konzeptkünstler arbeitet, sondern als Raumkünstler – auch und gerade in Venedig, wo auf der Biennale 2001 sein Projekt »Totes Haus u r« mit dem Goldenen Löwen ausgezeichnet wurde;⁸ er verkennt auch, dass die Angst

vor dem Terror gern beschworen wird, um die mögliche Erinnerung an die historischen Beiträge des Islam zur europäischen Geschichte zu verdrängen. Inzwischen wurde der »Cube« vor der Hamburger Kunsthalle gebaut; dort verweist er nicht nur auf die Kaaba – und die vergessene Präsenz des Islam in Europa –, sondern auch auf eine aktuelle Ausstellung zur Wirkungsgeschichte von Kasimir Malewitschs schwarzem Quadrat.

Godots Warten

Das Projekt des »Haus u r« beschäftigt Gregor Schneider bereits ein halbes Leben lang. Der Titel klingt nach altem Orient, nach archäologisch ausgegrabenen Totenstädten und Labyrinth, nach einer Vorsilbe, die sich zu Ursprung, Ursache, Urgeschichte fügen will. Zugleich ist »u r« eine bloße Abkürzung für die Unterheydener Straße in Mönchengladbach-Rheydt, wo das Haus steht, das Gregor Schneider in ungezählten Arbeitsgängen immer wieder umgebaut, mit neuen Innenräumen, Wänden vor Wänden, abgesenkten Decken, vermauerten Fenstern und eingebauten Steinen (die nun vielleicht an den schwarzen Meteorstein in der östlichen Ecke der Kaaba erinnern) ausgestattet hat. Das Wohnhaus – ein Gesamtkunstwerk – ist unheimlich, eine Materialisierung klaustrophobischer Ängste und Orientierungsverluste, wie zahlreiche Besucher versichern; in ein Dead House wird es allerdings erst verwandelt, sobald Teile abgetragen und in Museen oder Ausstellungshallen wieder errichtet werden.

Innenräume ohne Außenwelt verkörpern die Temporalität eines Wartens, dem jede Vorstellung einer Erfüllung verlorenzugehen droht – Apokalypse ohne Erlösung, Frist ohne Ende. Kaum ein Dichter hat diesen beiden Erfahrungen, den Erfahrungen der Klaustrophobie und des Wartens, so überzeugend Ausdruck verliehen wie Samuel Beckett. Vergraben in Mülltonnen, Sandhügeln oder Steinurnen sprechen seine Figuren, scheinbar unfähig zu jeder Bewegung: Sie warten, ohne genauer zu wissen, worauf sie warten. Nur implizit wird das Warten Wladimirs und Estragons in »En attendant Godot« (1952) durch einen Rekurs auf die Evangelien eingeführt. Angesichts der Schwierigkeiten Estragons, seinen Schuh auszuziehen, resümiert Wladimir: »So ist der Mensch nun mal: er schimpft auf seinen Schuh, und

dabei hat sein Fuß schuld«, nimmt seinen Hut ab und spielt mit ihm – »schaut hinein, steckt seine Hand hinein, schüttelt ihn aus, schlägt darauf, bläst hinein und setzt ihn wieder auf« –, bevor er beiläufig fragt: »Was ist denn nur los?«, und nach einer Weile bemerkt: »Einer von den Schächern wurde erlöst. Das ist ein guter Prozentsatz.« Danach dreht sich der Dialog immer wieder um dieses Thema, von der Frage, ob Estragon die Bibel gelesen habe, bis zu Wladimirs Ansatz zu einer historischen Bibelkritik: »Wie ist es möglich, dass nur einer von den vier Evangelisten die Dinge so darstellt? Sie waren doch alle vier dabei – jedenfalls nicht weit weg. Und nur einer spricht von einem erlösten Schächer.« Wem soll man glauben? »Sie waren alle vier dabei. Und nur einer spricht von einem erlösten Schächer. Warum soll man ihm mehr glauben als den anderen?« Estragon fragt: »Wer glaubt ihm?« Wladimir: »Mensch, alle! Man kennt nur diese Darstellung«, und Estragon: »Die Leute sind blöd.« Fast ohne weiteren Wortwechsel wird nun das Thema des Stücks exponiert. Die Aufforderung Estragons »Komm, wir gehen!« beantwortet Wladimir mit dem lakonischen Satz »Wir können nicht« und die Frage »Warum nicht?« mit der Feststellung: »Wir warten auf Godot.«⁹

Beckett hat die zitierten Passagen mit einem Ausspruch des Augustinus assoziiert: »Verzweifle nicht, einer der Schächer wurde erlöst; überheb dich nicht, einer der Schächer wurde verdammt.«¹⁰ Zwei Möglichkeiten, die sich ausschließen – und dennoch kaum auseinanderhalten lassen: Zu Gregor Schneiders Ausstellung »Keller« in der Wiener Secession (30.3.–21.5.2000) – mit ihren verdoppelten Räumen und Löchern – schrieb Noemi Smolik einen Essay unter dem Titel »Verzweifle nicht, eines der Häuser ist gesegnet – Frohlocke nicht, eines der Häuser ist verdammt.«¹¹ Becketts Einflüsse auf die moderne Kunst wurden damals gerade in Wien – mit einer Doppelausstellung in der Kunsthalle, kuratiert von Christine Hoffmann, Michael Glasmeier und Gabriele Hartel (04.02.–30.4.2000) – gewürdigt.¹² Fast ein halbes Jahrhundert zuvor kursierten vor allem existentialistische Deutungen Godots; besonders gern wurde ein Zusammenhang hergestellt zwischen Godot und Gott,¹³ wobei die Frage offen blieb, warum Beckett sein Stück auf Französisch geschrieben hatte, wenn er auf God anspielen wollte. Ursprünglich sollte die englische Fassung, wie Richard Seaver bemerkt, unter dem

Titel »Waiting«¹⁴ erscheinen – vielleicht um die theologischen Spekulationen zu vermeiden. Denn tatsächlich geht es ja gar nicht um Godot, sondern um das Warten; Godot ist eigentlich nichts anderes als ein »MacGuffin« (im Sinne Alfred Hitchcocks¹⁵), ein Ding, um das sich alles dreht, während es selbst nichts bedeutet.

Doppelgänger, Doppelräume

Spätestens seit »Film« (1965) und »Eh Joe« (1966) hat sich Beckett immer wieder mit der Medialität doppelgängerischer Selbstverhältnisse auseinandergesetzt. In »Film« etwa geht es um Doppelgänger, die dem Wechselspiel zwischen Wahrnehmen und Wahrgenommenwerden entspringen: A (die Filmkamera) verfolgt O (Buster Keaton), der sein Gesicht (sein Gesehenwerden) verbirgt und nur in einem bestimmten Winkel dem Zugriff der Kamera entzogen ist. Während der ersten Filmsequenz flieht O (das Objekt) vor A, dem Auge (der Kamera), in ein Zimmer, wo neue Risiken warten. Zunächst muss der Spiegel verhängt werden; danach gefährden ihn eine Katze und ein Hund, die abwechselnd vor die Tür gesetzt werden, schließlich ein Bild an der Wand, der Papagei im Käfig, der Goldfisch im Aquarium. Nicht nur die Fotografien, die O in seinem Schaukelstuhl betrachtet, zeigen Gesichter (und werden systematisch zerrissen), auch die Mappe, in der die Fotos aufbewahrt werden, erinnert in der Gestalt ihrer Oberfläche an ein Gesicht. Im sichtbar-unsichtbaren Kampf zwischen A und O siegt zuletzt die Kamera, die das Gesicht von O trägt: »aber mit einem ganz anderen Ausdruck, den man nicht beschreiben kann, weder streng noch gütig, sondern eher große Gespanntheit.«¹⁶

Am 4. September 1965 wurde »Film« auf dem Festival von Venedig gezeigt und mit dem Preis der Filmkritik ausgezeichnet; im selben Jahr begann Beckett mit der Niederschrift von »Eh Joe«, seinem ersten »Piece for Television«. Das Fernsehspiel verschränkt die Sätze einer Frauenstimme – »leise, deutlich, fern, beinahe farblos« – mit neun Bewegungen der Kamera, die sich in genau vorgeschriebenen Pausen von sieben Sekunden zwischen den Abschnitten des Scripts dem teilnahmslosen Gesicht Joes nähert. Sobald die Stimme wieder zu sprechen beginnt, hört die langsame

Kamerabewegung auf. Und was erzählt die Stimme? Sie spricht von Beziehungen, »Mentalmorden«, von Joes »einziger Passion«: die Stimmen der »Toten im Kopf« zu töten. Die Frauenstimme zitiert andere Stimmen – Vater, Mutter –, die Joe bereits erfolgreich zum Verstummen bringen konnte. Anders als in »Film« erscheinen die Doppelgänger also nicht im Bild, im Sehen und Gesehenwerden, sondern im Hören innerer Stimmen. In der Schlusseinstellung werden die Rollen getauscht: Das grinsende Gesicht Joes (im Close-up) signalisiert dem Zuschauer, der die »Tötung« der Stimmen beobachtet hat, dass er nun selbst unter ihren Bann geraten ist.¹⁷

Doppelgänger erscheinen auch in späteren Stücken wie »Ghost trio« (1976), »... but the clouds ...« (1977), »Rockaby« (1981) oder »Ohio Impromptu« (1981), in dem L(eser) und H(örer) – »einander so ähnlich wie möglich« – die »traurige Geschichte« ihrer »Versteinerung« zur Geistlosigkeit, Lichtlosigkeit, Geräuschlosigkeit, Sprachlosigkeit lesen und hören.¹⁸ Unterbrochen wird die Stimme des Lesenden lediglich durch ein Klopfen des Doppelgängers, das an die erste Form der Geisterkommunikation im Spiritismus erinnert. Zwei Jahre später verfasste und inszenierte Beckett sein letztes Fernsehspiel: »Nacht und Träume« (1983).¹⁹ Dieses Stück kommt ganz ohne Sprache aus. Es zeigt eine männliche Gestalt im Profil, die an einem Tisch sitzt und sich selbst als Doppelgänger träumt, der im rechten oberen Bilddrittel – vergleichbar einer viktorianischen Gespensterfotografie – erscheint. Eine abgetrennte Hand reicht dem geträumten Doppelgänger einen Kelch, wischt ihm die Stirn ab, legt sich tröstend auf seinen Kopf. Die Szene wird wiederholt, wobei sie jetzt den ganzen Bildschirm ausfüllt. Dazu erklingt eine Melodie aus Schuberts Lied »Nacht und Träume«, gesummt und gesungen. Gesten und Töne verweisen aufeinander. »Das Stück ist selbstreflexiv in doppeltem Sinne«, bemerkt Therese Fischer-Seidel in ihrem Beitrag zum 2005 erschienenen Sammelband »Der unbekannte Beckett«: »Ein Träumer träumt sich selbst und träumt von seiner Erlösung«²⁰ – seiner geträumten Erlösung im Traum.

Mit Doppelgängern hat sich auch Gregor Schneider vielfach auseinandergesetzt: freilich nicht – wie Beckett – mit medialen, schriftlichen oder bildlichen Doppelgängern, sondern mit doublierten Räumen, mit architektonischen Doppelgängern, wie sie etwa als

Verdoppelung eines Hauses in der Ausstellung »Die Familie Schneider« (02.10.–23.12. 2004), »14 & 16 Walden Street, London E1 2AN«, präsentiert wurden. In beiden Häusern konnten die Besucher ganz ähnliche Türen, Treppenhäuser, Einrichtungen und Umgebungen wahrnehmen, in denen wiederum ganz ähnliche Personen – Frauen und Männer – mit ähnlichen Alltagsaktivitäten beschäftigt schienen. Die unheimliche Wirkung, die von diesen Doppelhäusern ausging, hat Andrew O'Hagan (in seinem Beitrag zum Ausstellungskatalog) treffend beschrieben. The »Schneider project makes ghosts of its spectators, and I further suggest that we are performing ghosts when we walk through those rooms. We are ghosts and the sons and daughters of ghosts. We are, after all, surrounded by actors, and though the atmosphere of the houses encourages us to forget that fact, we nevertheless wander up the stairs like people in a movie, waiting for a shock or a sudden action.«²¹ Die Verdoppelung der Räume erzeugt Zeit als angespanntes Warten, als Identitätskrise zwischen imaginärem Vorher und Nachher, als genealogische Verwirrung der Familie Schneider, »Söhne und Töchter von Gespenstern«. Das Motto bevorstehender Initiationen aus Wagners »Parsifal« – »Zum Raum wird hier die Zeit« – wird gleichsam in sein Gegenteil verkehrt.

Weißer Folter

Im Jahr 1983, wenige Jahre vor seinem Tod, schrieb Beckett – nach vielen Experimenten mit Radio, Film und Fernsehen – sein letztes Stück: »Quoi où«, das erstmals in New York (»What where«, unter der Regie Alan Schneiders) aufgeführt wurde, danach auch als TV-Inszenierung (»Was wo«) im Süddeutschen Rundfunk. Das kurze Stück beginnt stockend, mit mehreren Anläufen, die Beleuchtung des Spielfelds (von 3 x 2 Metern) wird ein- und wieder ausgeschaltet. Vier Personen – ihre Glockennamen zitieren die Vokale, zugleich die Interjektionen der Schmerzen: Bam, Bem, Bim, Bom – und eine Stimme, die Stimme Bams, sprechen von der Zeit, vom Warten, von der Folter und vom Tod. Was sie sagen, kann als Element einer sprachanalytischen Studie über die progressiven Inversionen der Paranoia gehört werden, die in einem einzigen Moment den Folterknecht zum nächsten Folteropfer machen: »Du lügst. Pause. Er hat es dir gesagt. Pause. Gesteh', dass er es

dir gesagt hat. Pause. Man wird dich bearbeiten, bis du gestehst.« Jede Folterung endet mit dem Tod des Opfers und dem Eingeständnis der Ohnmacht des Folterers. »Er hat es nicht gesagt? Nein. Du hast ihn gut bearbeitet? Ja. Und er hat es nicht gesagt? Nein. Er hat geweint? Ja. Geschrien? Ja. Um Gnade gefleht? Ja. Aber hat es nicht gesagt? Nein. Warum dann aufhören? Er reagiert nicht mehr. Und du hast ihn nicht wiederbelebt? Ich hab's versucht. Na und? Ich konnte nicht.«²² Skandiert werden die Dialoge von der Stimme Bams, die einerseits das Geschehen beurteilt («So ist's nicht gut»), andererseits ihre Einsamkeit («So ist's gut. Ich bin allein») und das Vergehen der Jahreszeiten konstatiert; auch in diesem Stück verlangt die Regieanweisung übrigens Doppelgänger: »Personen so ähnlich wie möglich. Gleiches, langes graues Gewand. Gleiches, langes graues Haar«.²³

»Was wo«. Einsamkeit wird mit der Zeit, das Warten mit der Folter verschränkt. Becketts Blick ist dabei gnadenlos genau: Nach gewöhnlicher Meinung wird ja gefoltert, um jemand zum Sprechen zu bringen. Doch bleibt der zugefügte Schmerz sprachlos, die Folter bringt nur zum Schreien, zum Weinen, zum Flehen um Gnade. Sie ist bloßes Mittel zum höheren Zweck: der Induktion des Sprechens, der Mitteilung des Was, Wer oder Wo. Das Arrangement der Folterung beruht auf Unterbrechungen, wobei die Performanz des unmittelbaren Zusammenhangs zwischen Reizen und Reaktionen den erwünschten Effekt der Befragung imitiert und vorwegnimmt – als sollte das Opfer stets daran erinnert werden, dass seine Antworten der Frage genau so rasch folgen sollten wie die Tränen und Schreie der Folterung. In gewisser Hinsicht ist die Folter also eine Maschine, die das Sprechen ausschließt, um es zu erzwingen; sie erzeugt einen rhythmisch pulsierenden Takt der Schmerzen, dessen Ein- und Ausschaltungen, on/off, sich komplementär zu den möglichen Interjektionen und Aussagesätzen der gefolterten Subjekte verhalten. In übertragenem Sinn lässt sich an diesem Modell – so unbarmherzig operiert Becketts Sprachanalytik – das zeitliche Selbstverhältnis exemplifizieren, in dem Wachen und Schlafen, Sprechen und Stöhnen, Geburt und Tod einander stets abwechseln, ohne jemals zu einer Antwort auf die Fragen nach dem Was oder dem Wo, dem Ende des Wartens, zu gelangen.

Im Anschluss an das »Cube«-Projekt hat Gregor Schneider eine Ausstellung für die Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf (17.03.–15.07.2007) konzipiert, in der er eine Reihe von dublierten Räumen zeigt, die in die Museumsarchitektur hineingebaut wurden: lange, schmale Gänge, weiße Zellen ohne Fenster, Isolationstrakte, die an verschiedene Bilder vom US-Hochsicherheitsgefängnis in Guantánamo Bay erinnern. Die Ausstellung trägt den Titel »Weiße Folter«. Der Begriff bezieht sich auf die neuerdings zunehmend forcierten Praktiken einer clean torture, die fast keine körperlichen Spuren hinterlässt – und doch das Bewusstsein und die Identität einer Person völlig zu zerstören vermag. Gregor Schneiders Räume materialisieren diese Zerstörung; sie kopieren nicht bloß – wie abstrakte Modelle – die Gefängniszellen im Niemandsland von Kuba, sondern replizieren einen Schrecken, der auch die Museumsbesucher zu erfassen droht. Ebenso wenig wie Becketts »Was wo« lässt sich diese Ausstellung auf ein politisches Statement reduzieren. Sie dokumentiert das vernichtete Warten; sie macht eine radikale Ausweglosigkeit ebenso zwingend wie vorübergehend sichtbar.²⁴

Ein Zeitpunkt, ein Datum, ein Ort und ein Name

Wer auf ein Ereignis wartet, erfährt irgendwann das Warten selbst als Ereignis. »19–20:30 Uhr 31.05.2007, Magazin der Staatsoper Berlin«. Datumsangaben sind Zahlenkombinationen, die gewöhnlich auf Ereignisse bezogen werden. Was, wo – und wann. 333 – bei Issos Keilerei. Nicht selten sind es gewaltsame Ereignisse, die in Gestalt von schlichten Ziffern die Geschichtsbücher strukturieren: ein Sieg in der Schlacht, ein Attentat, eine Revolution, ein Märtyrertod. Daneben stehen Geburts- und Sterbetage, glückliche oder katastrophale Zufälle, überraschende Sternstunden oder traumatische Zusammenbrüche. Doch bezeugen die Daten, die das Ereignis konstituieren und ermöglichen, keine Logik und argumentierbare Überzeugung; umgekehrt gewinnt das Ereignis sein Prestige nicht aus irgendeiner Anordnung von Zahlen, aus einer mathematischen Operation oder Konstellation am Sternenhimmel. Die Kontingenz des Ereignisses und seine exakte Datierung verstärken einander wechselseitig; die Grundlosigkeit

der Erfahrung spiegelt sich in einer sinnlosen Zahlenreihe. Losgelöst von einer Erzählung oder einer konkreten Situation spricht eben die Sequenz »19–20:30 Uhr 31.05.2007« buchstäblich von nichts; sie könnte jedes denkbare Ereignis bezeichnen. Das Datum codiert ein Hier und Jetzt ohne Inhalt; es verschluckt alle Bestimmungen. Die Uhrzeit verweist auf keine Ursprünge, kein »Haus u r«, weder im Raum noch in der Zeit.

»19–20:30 Uhr 31.05.2007, Magazin der Staatsoper Berlin, Gregor Schneider«. Erst der Name komplettiert das Ereignis; er gleicht dem Datum: als Epitaph. Auf dem Gang über einen Friedhof begegnen wir zahllosen Erinnerungssteinen, die an nichts mehr erinnern; beschriftet mit Namen und Daten verweigern sie alle Auskünfte. »Das Datum ist ein Zeuge«²⁵, sagt Jacques Derrida. Aber es zeugt von nichts. Auch der Tod ist nur ein Datum, leicht verwechselbar mit dem Datum der Geburt. Lebensdaten, Sterbedaten, Zeiten der Regierungen, Zeiten der Umstürze und Revolutionen, Zeiten der Kriege, Zeiten des Friedens. Im Geschichtsunterricht mussten die Daten auswendig gelernt werden; denn kein Datum unterhält lesbare Beziehungen zu einem bestimmten Ereignis. Aus 333 folgt bloß ein unsäglicher Reim, der das dreimalige ei der genannten Zahlen nachzuäffen scheint, doch kein Wissen über die Schlacht bei Issos. Jedes Datum zerstört, was es zu bewahren scheint. »Indem es die Vernichtung dessen, was es dem Vergessen entreißt, riskiert, kann es jederzeit das Datum von nichts und niemandem werden, ein Wesen ohne das Wesen der Asche, wobei man eines Tages nicht einmal mehr darum weiß, was ein einziges Mal unter einem aufgebrauchten Namen da war. ...] Es gehört zum stets beschädigten Wesen des Datums, nur dann lesbar und erinnerungsfördernd zu werden, wenn es das, was es bezeichnet haben wird, löscht und dadurch jedesmal niemandes Datum wird.«²⁶ Daten erinnern – wie Eigennamen oder Denkmäler – an das Vergessen: Sie bilden ein Zeichen für die stumme Zufälligkeit von Ereignissen, ohne diese Ereignisse jemals eindeutig meinen und unverwechselbar bezeichnen zu können.

»19–20:30 Uhr 31.05.2007, Magazin der Staatsoper Berlin, Gregor Schneider«. Im selben Jahr, in dem Samuel Beckett »En attendant Godot« verfasste, schrieb John Cage sein vielleicht berühmtestes Stück

für Klavier, dessen Titel aus einer Zeitangabe besteht: »4'33"«. In diesen vier Minuten und dreiunddreißig Sekunden geschieht nichts. Kein Ton erklingt; und die drei Sätze mit reiner Anweisung »Tacet« werden lediglich durch das Öffnen und Schließen des Klavierdeckels voneinander abgegrenzt. Uraufgeführt wurde das Stück am 29.08.1952, mit David Tudor, in den Wäldern bei Woodstock. Das Publikum, das einen Wohltätigkeitsfonds für Künstler – den Benefit Artist Welfare Fund – unterstützte, war durchaus vertraut mit den Ausdrucksformen moderner Kunst. Dennoch provozierte die Aufführung einen gewaltigen Skandal, wie sich John Cage erinnert: »Die meisten Leute haben das Wesentliche nicht begriffen. Es gibt keine Stille. Das, was man (bei meinem Stück 4'33") als Stille empfand, war voller zufälliger Geräusche – was die Zuhörer nicht begriffen, weil sie kein Gehör dafür hatten. Während des ersten Satzes (bei der Premiere) konnte man draußen den Wind heulen hören. Im zweiten Satz prasselte der Regen aufs Dach, und während des dritten machte das Publikum allerhand interessante Geräusche, indem sie sich unterhielten oder hinausgingen. Ich hatte Freunde, deren Freundschaft ich schätzte und deren Freundschaft ich wegen des Stückes verlor. Sie dachten, dass man sie mit diesem Stück absichtlich irritieren wollte.«²⁷

Wer auf ein Ereignis wartet, erfährt irgendwann das Warten selbst als Ereignis – und kann auf diese Erfahrung mit Zorn, Vergnügen oder Langeweile antworten. »Ich glaube, mein bestes Stück, zumindest das, was ich am liebsten mag«, betonte Cage auch später gern, »ist das stille Stück.«²⁸

¹ Vgl. Dieter Claessens: »Das Konkrete und das Abstrakte. Soziologische Skizzen zur Anthropologie«, Frankfurt/Main, Suhrkamp 1980, S. 29–59.

² Friedrich Nietzsche: »Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben«, in: »Sämtliche Werke«, Band I, München/Berlin/New York, dtv/Walter de Gruyter 1980, S. 248.

³ Tertullian: »Über die Geduld«, in: »Ausgewählte Schriften«, Band I, Kempten/München, Kösel 1912, S. 58.

⁴ Nicolas Malebranche: »Abhandlung von der Natur und der Gnade« (1712), Hamburg, Felix Meiner 1993, S. 31 f.

⁵ Vgl. Pierre Hadot: »Die innere Burg. Anleitung zu einer

- Lektüre Marc Aurels«, Frankfurt/Main, Eichborn 1997.
- 6 Jacob Taubes im Gespräch mit Florian Rötzer, in: »Denken, das an der Zeit ist«, hg. von Florian Rötzer, Frankfurt/Main, Suhrkamp 1987, S. 317 f. Vgl. auch Peter Sloterdijk: »Eurotaoismus. Zur Kritik der politischen Kinetik«, Frankfurt/Main, Suhrkamp 1989, S. 277–293.
- 7 Vgl. Hans Wollschläger: »Die bewaffneten Wallfahrten gen Jerusalem. Geschichte der Kreuzzüge«, Zürich, Diogenes 1973.
- 8 Vgl. Gregor Schneider: »Totes Haus u r – Dead House u r«, Biennale Venedig 2001 – Venice Biennale 2001, Ostfildern, Hatje Cantz 2001.
- 9 Samuel Beckett: »Warten auf Godot«, in: »Werke I.1«, Frankfurt/Main, Suhrkamp 1976, S. 11–14.
- 10 Vgl. James Knowlson: »Samuel Beckett. Eine Biographie«, Frankfurt/Main, Suhrkamp 2001, S. 478.
- 11 Noemi Smolik: »Verzweifle nicht, eines der Häuser ist gesegnet. Frohlocke nicht, eines der Häuser ist verdammt«, in: Gregor Schneider: »Keller«, Ausstellungskatalog (30.03.–21.05.2000), Wien, Secession 2000, S. 2–7.
- 12 Kunsthalle Wien (Hg.): »Samuel Beckett/Bruce Nauman«, Ausstellungskatalog (04.02.–30.04.2000), Wien, Kunsthalle 2000.
- 13 Vgl. etwa Robert S. Cohen: »Parallels and the Possibility of Influence between Simone Weil's ›Waiting for God‹ and Samuel Beckett's ›Waiting for Godot‹«, *Modern Drama* 6 (1964), S. 425–436.
- 14 Vgl. Richard Seaver: »Beckett übersetzen«, in: »Beckett Erinnerung«, hg. von James und Elizabeth Knowlson, Frankfurt/Main, Suhrkamp 2006, S. 135.
- 15 Vgl. François Truffaut: »Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?«, hg. von Robert Fischer, München, Wilhelm Heyne 2003, S. 125–128.
- 16 Samuel Beckett: »Film«, in: »Werke I.2«, Frankfurt/Main, Suhrkamp 1976, S. 358.
- 17 Samuel Beckett: »He, Joe. Fernsehspiel«, in: »Werke I.2«, Frankfurt/Main, Suhrkamp 1976, S. 367–380.
- 18 Samuel Beckett: »Ohio Impromptu«, in: »Werke V, Supplementband I«, Frankfurt/Main, Suhrkamp 1986, S. 111 und 114.
- 19 Vgl. Samuel Beckett: »Nacht und Träume«, in: »Werke V, Supplementband I«, Frankfurt/Main, Suhrkamp 1986, S. 137–140.
- 20 Therese Fischer-Seidel: »Samuel Becketts Abschied. ›Nacht und Träume‹ und das deutsche Fernsehen«, in: »Der unbekannt Beckett. Samuel Beckett und die deutsche Kultur«, hg. von Therese Fischer-Seidel und Marion Fries-Dieckmann, Frankfurt/Main, Suhrkamp 2005, S. 331.
- 21 Andrew O'Hagan: »The Living Rooms«, in: Gregor Schneider: »Die Familie Schneider«, Ausstellungskatalog (02.10.–23.12.2004), London/Göttingen, Artangel/Steidl 2004, S. 161.
- 22 Samuel Beckett: »Was wo«, in: »Werke V, Supplementband I«, Frankfurt/Main, Suhrkamp 1986, S. 146.
- 23 Ebd. Seite 151.
- 24 Vgl. Gregor Schneider: »Weiße Folter.« Ausstellungskatalog (17.3. – 15.7.2007). Köln: Verlag der Buchhandlung Waltherr König 2007.
- 25 Jacques Derrida: »Schibboleth. Für Paul Celan.« Übersetzt von Wolfgang Sebastian Baur. Wien: Passagen-Verlag 1986. Seite 71.
- 26 Ebd., S. 151.
- 27 Richard Kostelanetz: »John Cage im Gespräch. Zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit«, Köln, DuMont 1989, S. 63.
- 28 Ebd., S. 62.

WAITING

Thomas Macho

Deferral: Anthropological

Human beings are animals that have time. They have time because they are able to reflect on the past and contemplate the future. When something occurs that confuses the heart or surprises the mind, they are able to ask: Why has this happened? Similarly they are able to ask: What will happen next? Who or what caused this incident? Which consequences will ensue? Human beings are able to nurture relationships to future or past events; they remember and hope, mourn and plan, repeat and promise. They celebrate rituals, feasts, build memorials or consult the oracle. They represent what is no longer or not yet there. And they are able to wait.

Human beings are beings who wait. Their waiting differs from the waiting of the predator for its prey, from the waiting of the prey for the right moment for escape. Waiting beings can invest their waiting with their own contents: with a kind of fondness for time that slips away. So long as an impulse need not be answered automatically – with more or less genetically predetermined reflexes – then walls are thrown up between the events and the actions that they inspire. Little by little the processes of culturally enriching the waiting begin. Out of the sensing of interruptions and pauses, out of a no longer purely habitual delaying of quick actions and decisions, elementary abilities unfold: the ability to analyze the event and to reflect upon it, the ability to anticipate what is ahead or is approaching and to plan for it. The cerebral cortex is an organ of repression; and the history of mankind owes itself to a savings in time that, only by superficial observation, may appear as a time loss.

Considerations and deliberations slow actions down, shifting between situations and decisions, between events and reactions. While many circumstances can be managed routinely – without need for reflection – the potential satisfaction or dissatisfaction of a concrete situation first reveals itself in the polymorphic deferring of the steps toward taking definitive action.

The actual question is then simply: What to do? This question has always been so significantly important that leading anthropologists have been able to argue that its discussion served as a primary element in the thinking regarding human evolution.¹ What to do? This question cost time and yet simultaneously generated it as well. While animals – according to Nietzsche's oft-quoted word – remained mostly bound to the »Pflöck des Augenblicks« [peg of the moment]², humans were able to wait. They were able to plan, experiment, test out, assess risks or calculate trends. Man succeeded as animal with the singular ability of being able to take time: as experts of deferral.

The experts of deferral had to train and master two apparently divergent passions: the passion of patience and that of attentiveness. Patience [Geduld] is etymologically related to enduring and bearing – »Love endureth all things« [Die Liebe duldet alles] as it is in Luther's translation of the first Epistle to the Corinthians (13:7) – but also to the virtues of forbearance, perseverance and tolerance. Who practices patience develops a positive relationship to waiting without losing sight of the goal, the fulfillment. Patience is God's »Pflegekind« [foster child];³ it requires hope and at the same time exacts attentiveness. How else should those who wait, know when they should act? The perception of the right moment, the kairos, in which the waiting has come to an end – »when the fullness of the time was come,« writes Paul in the Epistle to the Galatians (4:4) – demands an enduring attentiveness, a subtle kind of watchfulness, which Nicolas Malebranche tried to characterize as the »natürliche Gebet der Seele« [natural prayer of the soul]⁴.

Time Period: Apocalyptic

Patience and attentiveness can be described as elementary values of Stoic philosophy, but also as virtues in the Judeo-Christian tradition. In the Stoa, patient and attentive attitudes were practiced as strategies for the fortification of an »inner citadel«;⁵ they were supposed to promote the freedom and independence – autarchy – of the Magi. The same attitudes enabled in Judeo-Christian spirituality the persistent waiting for the appearance or return of the Messiah; in their apocalyptic

orientation both religions shared the hope of the demise of each of their respective worlds.

The dawn of Christianity began in anticipation of the Day of Judgment, the end of the world. Not until much later did Bible scholars first speak of a »near-anticipation«: as if not every anticipation – in contrast to the mere hope – were such a near-anticipation. Can one wait then for something that might not happen for a millennium? Isn't a part of waiting the knowledge that it will only be a short period of time until the anticipated occurs? Traces of this attitude of anticipation are found in all Gospels. So it is said in Mark (13:30), Matthew (24:34) or Luke (21:32) that »this generation« will not die away »till all these things be fulfilled«: the destruction of the temples, the holy city of Jerusalem, and the entire world. Heightened attentiveness is also recommended so that the faithful won't be taken aback at the dawning of the final day. And even in the Gospel of John, in his final address during the Last Supper, Jesus pronounces: »A little while, and ye shall not see me: and again, a little while, and ye shall see me, because I go to the Father.« (John 16:16). Confused, the disciples then asked (perhaps as the first readers of the Gospels): »What is this that he saith, a little while? We cannot tell what he saith.« (John 16:18). The reply sounded indeed comforting; it referenced the time line of a pregnancy. However, Jesus no longer spoke about the end of the world, but rather about the »house« of his Father, in which there were »many mansions,« that he would prepare for his disciples (John 14:2-3). He no longer spoke about a return, but rather about a reunion; and he seemed to assume that this reunion would not take place until after the death of the faithful. Otherwise the prophecy doesn't make sense, that the hour will come in which »whosoever killeth you will think that he doeth God service.« (John 16:2). Evidently the Kingdom of Christ should no longer – against the Roman Empire – be constructed on earth; as the Kingdom of the Father, as heavenly Jerusalem, it wasn't even of this world.

This shift in meaning was the necessary consequence of a disappointment. At the time of the writing of the Gospel of John – somewhere near the beginning of the second century A.D. – the generation that wasn't supposed to die away was simply dead. As a consequence the prophecy was accorded new meaning:

the Apocalypse was, on the one hand, individualized, and, on the other, theologically reformed relative to kingdom. Every individual after his death, if possible as an eternal reward for martyrdom or a personal experience of passion, should attain the Kingdom of Heaven and resurrection. The validity of this promise was guaranteed through a representative of Christ such as the Pope or King. Constantine carried the title *praesentissimus deus* – representative of God; his Majesty the King was regarded as the earthly representative of the Majesty of the Heavenly Father. In this way the points of political ideology, propagated after the Constantinian shift, survived.

Nevertheless, Christian religion remained at its core an apocalyptic one, a religion of history and not one of nature oriented toward the rhythms of vegetation or the seasons. Thus Jacob Taubes rightly asserts that time means – as opposed to how philosophy defines it from Aristotle through Heidegger's »Being and Time« – principally time waiting and time period: »That is the legacy of the Apocalypse. Whether one knows it or not is irrelevant, or whether one thinks it musing or views it as dangerous, all of this is uninteresting in the face of the shift in the thinking and the experience that time means time, period. (...) Who maintains Christian beliefs and doesn't believe in time period, is senseless.«⁶

Certainly apocalyptic time periods had to be continuously redefined. John's Book of Revelation – composed at the end of the first century – already spoke of a millennium before the end of the world would pass (20:1-7). The dark talk of a »thousand year reign« of Satan provoked some varied interpretations, such as the commentary of a monk named Beatus that was written between 776 and 784 and repeatedly copied up to the 13th century. Beatus assumed that the world would soon perish, but he couldn't name the date: the visions of John were too ambiguous to be able to infer a concrete date for the Apocalypse. In addition to everything else, the calculation and calendar systems of the Middle Ages weren't even consistent enough to determine a common fixed date; the millennium, for example, had already been reached in Spain (where most of the transcripts of the Beatus commentaries originated) by the year 962. Millennialism also remained suspect to the church orthodoxy, because on the one

hand, with every date of a near end to Christian waiting, a new possibility for disappointment arose. On the other hand, millennial currents were also all too often associated with anarchistic and seditious movements. The skepticism of church leaders created a politically significant background for the repeated struggle to link the interest of Christendom to the terrestrial instead of heavenly – meanwhile Islamic – Jerusalem. »Bewaffnete Wallfahrten« [armed pilgrims], as Hans Wollschläger once named them⁷, participated in seven crusades between 1096 and 1270.

Black Cube

The interest in terrestrial Jerusalem was strengthened through the presence of Islam in Europe. As a result Spain experienced from the ninth to the fourteenth century – in the age of Islamic rule and the Christian Reconquista – a notable peak in the coming together and integration of Greek, Arabic, Jewish and Latin-Christian science and spirituality. In Granada, Córdoba, Toledo, Sevilla or Barcelona, there was a circulating of languages and alphabets, mathematical and astronomical notational systems, medical or optical texts, imagery, apparatuses and instruments. The first translation schools were also founded. Many significant intellectual achievements originated from the pluralistic climate of *La Convivencia* including the very universal-religious mystical impulse that through today, appears to represent the only possible reconciliation between the three world religions of Judaism, Christianity and Islam. In the twelfth and thirteenth centuries the wealth of Greek philosophy was made accessible to western thinking. The history of the university began not only in the cathedral schools of Paris, but also with the translations of Aristotle by judge, doctor and philosopher Ibn Roschd from Córdoba, known as Averroës. The Scholastic theology of Albertus Magnus or of Saint Thomas of Aquinas gladly invoked the great commentator – as well as, incidentally, the main work of another doctor and philosopher from Córdoba, namely Rabbi Moshe ben Maimon's educational systemization of the Talmuds.

Spanish culture of the twelfth and thirteenth centuries owed itself to European scientific history, not just in

the innovative fusing of Greek and Arabic, Latin and Hebraic intellectuality, but also in the development of technical, ordinal and classification models which had a lasting effect until late in the seventeenth century. Ramon Lull – Latinized as Raimundus Lullus – and his *ars combinatoria*, influenced the correspondence and analogy systems of the Renaissance and Baroque sciences. At the same time he inspired the Christian mystic, while stimulating the development of the Sufi or Cabalistic mystic created by thinkers such as Abraham Abulafia or Ibn al-'Arabi. The tabular-structured trees of the »Lullian Liber de gentili et tribus sapientibus« mirrored themselves in the Sephirothic Tree of the Cabbala, in which neo-Platonist-Gnostic and traces of Jewish traditions were successfully united. The systematic traces of Sephirothic Trees are in any case found in the cosmographies and universal scientific allegories of the late seventeenth century.

So much for retrospection. Spain is here merely an example, a mirror of the present day situation, its prospects and risks. Through current integration processes, but also through the effects of newer information technologies – as a contemporary *ars combinatoria* – , Europe is being shifted into a Spanish state of being. Yet, as before, one may fear that the situation appears so Spanish to a growing number of contemporaries that it calls once again for a Reconquista. In Samuel P. Huntington's »Clash of Civilisations« (1996) this call can already be clearly heard: as expression of the both political and economic interest in a division of cultures, in a perpetuation of the fundamentalist enemy image, an image that this fundamentalism rarely approaches or produces. Precisely after September 11th 2001 – in view of the many visions of postmodern »crusades« and »just wars« – the extolling of syncretism, of integration and assimilation, of the Spanish art of translations and combinations must begin. High cultures are principally multi-cultural, polymorphic, chaotic and complex. If anything, their demise is a result of – entirely in contradiction to Spangler's attempt to translate Goethe's morphology onto world history – the paranoiac struggle to implement ideals of purity: as projects of a cleansed political, religious, scientific or ethnic identity. The survivability of cultural constellations depends on the strength of their ability to mediate and assimilate, not on the power of their resistance against foreignness and difference.