

Tony Conrad Die Dauer

Es gibt eine hartnäckige, unerschütterliche Metapher, wonach die Zeit als eine Linie, als linear gesehen wird. Dieses Konzept ist so tief in uns verankert, dass die Vorstellung von der Zeit und der Dauer als zwei klar getrennte Größen, die über unterschiedliche Geometrien verfügen, kaum auftaucht. Ich möchte hingegen klar zwischen zwei Modellen von Zeit unterscheiden. Und zwar, indem ich das, was im sozialen Referenzsystem mit der Bestimmung eines Zeitpunktes verbunden wird, Zeit nenne, und Dauer als jenen Begriff verwende, der sich auf zeitliche Abschnitte bezieht, die auf die subjektive «Gegenwart» verweisen. Dies soll erklären, was gemeint ist, wenn herkömmlich von Zeit gesprochen wird. Es soll unterschieden werden zwischen der Zeit im Sinne von «wie spät es ist» und der Dauer eines bestimmten Ereignisses. Zeit gehört in diesem Zusammenhang zum linearen System der Physik, der Uhr und des Kalenders. Dauer bezeichnet das, was subjektiv als Ausdehnung über einen größeren oder kleineren zeitlichen Abschnitt empfunden wird, wobei die Gegenwart als Referenz dient.

Natürlich verwenden wir zeitliche Einheiten, um die Dauer zu messen. In diesem Sinn wird im alltäglichen Tagesablauf kaum zwischen Zeit und Dauer unterschieden. Das ändert sich, wenn wir an Ereignisse denken, deren Dauer extrem kurz oder extrem lange ist; hier weichen die Konstrukte Zeit und Dauer klar voneinander ab. Sagen wir nun zum Beispiel, dass keine Dauer länger sein kann als ungefähr hundert Jahre, weil niemand über diesen Zeitraum hinaus lebt. Und wenn es möglich wäre, eine Dauer, die geringer als eine Nanosekunde ist, sprachlich zu erfassen, würde selbst das keiner Erfahrung entsprechen, die zwischen einer Pikosekunde und einer Mikrosekunde unterscheiden könnte. Dauer hat die Geometrie eines Segments einer Linie, während Zeit als etwas gemessen wird, das sich unendlich in die Vergangenheit und die Zukunft erstrecken, und unendlich geteilt werden kann.

Wie sieht nun das Empfinden von unterschiedlicher Dauer aus? Nachdem sich das Empfinden auf die Wahrnehmung bezieht, besteht das erste Problem wenn wir zeitliche Einheiten für die Messung der Dauer verwenden wollen darin, den Zusammenhang zwischen Zeit und Wahrnehmung zu finden. Die Wahrnehmung braucht Zeit, verschiedene sinnliche Modalitäten verfügen über unterschiedliche Latenz; die Interpretation oder das Verstehen eines gegenwärtigen Ereignisses beansprucht die Dauer, welche ungleichmäßig ist. Vereinfachen wir also die ganze Sache, indem wir annehmen, dass wir aufmerksam sind und dass wir ein Ereignis betrachten, welches akustisch wahrgenommen werden kann. Wenn wir mehrere Ereignisse kürzester Dauer aneinanderreihen, wird das Ereignis mit der gerade noch wahrnehmbaren kürzesten Dauer nicht von den anderen als einzelnes Ereignis unterscheidbar sein. Ereignisse, die viel kürzer dauern, werden überhaupt nicht mehr als Dauer «existieren». Ein Merkmal der Wahrnehmung ist, dass sie von der Reaktionszeit der Neuronen abhängt. Im Nervensystem dauert es ungefähr eine Zehntelsekunde, bis etwas passiert. Kurze Ereignisse können zwar wahrgenommen werden, aber dieses Registrieren braucht wiederum Zeit. Das heißt, dass eine Sequenz von Ereignissen kurzer Dauer, also von sehr kurzen Ereignissen, nicht als solche, sondern als einziges Ereignis registriert wird, als einzelne Ausdehnung, die unbestimmbar länger ist als die Dauer jedes einzelnen individuellen Ereignisses. In mathematischem Sinne ist die Dauer also nicht-linear.

Eine sehr lange Dauer, oder mehrere länger andauernde Ereignisse, sind ebenso kaum voneinander zu unterscheiden. Dies ist von der Unberechenbarkeit des individuellen Empfindens abhängig. Wir mögen eine recht gute Vorstellung davon haben, wie lange eine Minute oder eine Stunde dauert, oder vielleicht sogar ein Tag. Andererseits ist es schwierig, zwischen der Erfahrung einer Dauer von fünf oder sechs Jahren zu unterscheiden.

In der Phänomenologie ist die Dauer die Umkehrung der Erinnerung: die Dauer setzt eine kontinuierliche Präsenz voraus. Das «Konzept» der Dauer ist ein Versuch, den Zustand des «Immer schon» zu objektivieren. Die Dauer ruft auch eine Erwartung eines Empfindens in der Zukunft hervor; ausdauern bedeutet zu wahren, und die Wurzel von «Dauer» findet sich auch in «dauerhaft» wieder. Es liegt eine gewisse etymologische Perversion darin, von kurzer Dauer zu sprechen. Wenn wir davon ausgehen, dass die Dauer mit Zeitmessern erfasst wird, muss sie in der Folge in der materiellen Welt untrennbar mit der Verbreitung der westlichen industriellen Technologien verbunden werden. Von ihrem handwerklichen und (später) bürgerlichen Ursprung in der Renaissance an funktionierte die Uhr immer politisch als das primäre Instrument der sozialen Disziplin und Kontrolle.

Beides, die Zeit und unser Empfinden derselben, hat in vorindustriellen Agrargesellschaften meist mit dem alltäglichen Kreislauf des Schlafens, Aufstehens, Essens und Arbeitens zu tun. Mit zunehmend komplexeren sozialen Strukturen entstand ein erweiterter Zeitzwang: der Fortpflanzungszyklus, zeremonielle und religiöse Zyklen, jährlich wiederkehrende Ereignisse. Die Entdeckung des Kalenders, der Astronomie, und die genaue Zeitmessung war immer ein Aspekt der staatlichen Kontrolle. Das individuelle Empfinden von Dauer war in diesen Gesellschaften mit der sozialen Maschinerie der Zeitmessung verbunden, allerdings nicht in gleichem Ausmaß, mit dem in späteren Jahrhunderten durch die Industrialisierung und die Erfindung von Berufen die Zeitmessung des Staates dem Individuum aufgezwungen wurde. Bis ins neunzehnte Jahrhundert genügte es den meisten Menschen die Zeit durch etwas Glockengeläute hie und dar im Laufe des Tages zu bestimmen. Die Dauer bezog sich zum Großteil auf die Erfahrung von täglichen Ereignissen, bestimmte Tageszeiten waren dem regulativen Ablauf der religiösen Bräuche zugeweiht. Mit der Einführung des Arbeitsmarktes und des Stundenlohnes wurde es für das Kapital notwendig, den Arbeitskräften die kalendarischen und horologischen Regeln aufzuzwingen.

Als Instrument der sozialen Disziplin und Kontrolle wurde die Pünktlichkeit von den Untertanen schnell und effektiv als ethisches Prinzip internalisiert, das mit der Selbstdisziplin am Arbeitsplatz verbunden ist. Die Zeitmessung stand von ihrem gesellschaftlichen Ursprung an im Widerspruch zur subjektiven Qualität von Dauer. Sobald sie verinnerlicht war, fand die Zeitmessung ihren Platz in der libidinösen Ökonomie des Subjektes. In Bezug auf das Begehren mobilisiert die Dauer die Wünsche und die Erinnerungen des individuellen Subjektes. So wurde die Dauer mit Erwachen der Industrialisierung in eine bürgerliche Beschäftigung mit der individuellen Erfahrung, mit Introspektion und dem Verlangen nach sozialer Mobilität verwandelt, und in der Folge der romantischen Literatur, der Fixierung auf die persönliche Erinnerung und der Erinnerung der Familie (die Fotografie) und der Idealisierung der Freizeit («Ferien» und Eskapismus in der Musik und im Theater) zugeordnet.

Darüber hinaus führte die Industrialisierung besonders für die Eisenbahn zu einem Bedarf nach koordinierten Fahrplänen, um den Verkehrsstrom zu regulieren. Nichtsdestotrotz gab es fast bis Ende des neunzehnten Jahrhunderts bei der Regelung der Zeit auf die Stunde oder gar Minute von Stadt zu Stadt entscheidende Abweichungen: bis 1883 war 12 Uhr Mittag in Washington DC 12:02 in Baltimore, 12:12 in New York, 12:24 in Boston etc. Die Anforderungen der Seefahrt an die kalendarische Zeitmessung waren sogar noch stringenter als die des Bahnverkehrs – nicht, um Zusammenstöße zu vermeiden, sondern weil die Abstände der Längengrade und daraus folgend die Genauigkeit der Seekarten nur auf eine Art und Weise kalkuliert werden konnten – indem die exakte Uhrzeit an zwei verschiedenen Orten auf der Welt gemessen wurde. Dies hieß zwangsläufig, dass präzise astronomische Beobachtungen dem regulierenden System der Uhrzeit vorangestellt waren.

Die sozialen Fußabdrücke der Dauer und der Wissenschaft markieren eine bedeutende historische Schnittfläche. Sogar lange vor der Antike und Pythagoras' «Harmonie der Sphären» – das Konzept, das der Kosmos durch harmonia geregelt wird – war die Astronomie die Wissenschaft, sich am meisten dabei hervortat, sich mit dem Thema zu beschäftigen und es zu dominieren. Die Regulierung unserer Leben durch astronomische Zeichen verlieh den Weisen, welche die Sterne studierten, große Autorität. Die Erfindung der Uhr in der Renaissance erweiterte die Kapazitäten der Zeitmessung vom kalendarischen Reich der Astronomie stufenweise bis zu Messungen von kürzeren Zeitabständen, und schließlich (mit Mälzels Metronom) in den musikalischen Bereich des Herzschlags. So begann eine umgekehrte Kolonisation der Harmonien durch den Kosmos.

Im 19. und 20. Jahrhundert fand durch die Wissenschaft eine konzentrierte Kolonisation der Subjektivität statt; neue zusammengesetzte Wissenschaften wie die physiologische Psychologie und die Biophysik versuchten subjektive Erfahrungen zu «erklären» oder zu rationalisieren. Die Rolle der Astronomie war in diesem Zeitraum, der Dauer die staatlich regulierte Zeitmessung aufzuzwingen. Unterstützt durch die politische Maschinerie von Eisenbahn und Telegraph waren Astronomen im Stande, das globale minutiöse System der genauen Zeitzonen und «standardisierter Zeit», das wir heute ohne zu hinterfragen akzeptieren, einzuführen. Gleichzeitig kategorisierten andere Wissenschaftler, geleitet von Hermann von Helmholtz, die Minutiae der subjektiven Dauer: Reaktionsdauer, die «Nachbildwirkung», die Physiologie der Reflexe und hunderte andere Parameter der Wahrnehmungspsychologie wurden gemessen, kategorisiert und im esoterischen Reservat des wissenschaftlichen Diskurses «erklärt».

Diese Kolonisation der Subjektivierung durch den wissenschaftlichen Rationalismus infizierte das Denken innerhalb der Künste. Zuerst durch die Pointillisten, danach auf breiterer Ebene im 20. Jahrhundert, als die Technologie zunehmend genauere Kontrolle über die Zeit- und Wahrnehmungsparameter der Musik und der Bilder anbot. In Laufe der 60er Jahre wurde die erweiterte Dauer in den auf Zeit basierenden Kunstformen (Musik, Theater, Film) als Versuch konventionelle Formen umzuwerfen eingeführt. Diese Ausbeutung der erweiterten Dauer schlug dem wissenschaftlichen Rationalismus direkt ins Gesicht; sie attackierte genau dieselben technologischen Topoi, die Musik und den Film, welche am gründlichsten von der rationalen Zeitlichkeit besetzt worden waren, aber sie gaben jeglichen rationalen Anspruch auf. Werke, die sich der anhaltenden Dauer bedienten, waren in dieser Hinsicht geradezu radikal subjektivistisch, anti-aufklärerisch; diese Arbeiten observierten einen vorläufigen Landekopf im Territorium, das «postmodern» werden sollte.

Es ist beachtenswert, dass das Schlüsselwerk in der Musik, welches die autoritäre Haltung des Komponisten in Frage stellt, John Cages *4'33''* war, ein Stück, das explizit einzig aus der Dauer besteht. Die anti-autoritäre und anti-bürgerliche («gegen-kulturelle») Untermauerung der Werke der erweiterten Dauer in der Meditation, Psychedelik, der Hippie Bewegung, Fluxus und dem Orientalismus dienen dazu, die Tatsache zu verstärken, dass die Dauer ein Kennzeichen des bürgerlichen Autoritarismus des industriellen Zeitalters war.

Momente von langer Dauer wurden durch La Monte Young, im speziellen in seiner Komposition *Arabic Numeral (Any Integer) to H.F.* (1960), in den Kunstkontext von Fluxus gebracht. Darauf folgte während meiner Teilnahme an der kollaborativen Dream Music Group (1962–65) unsere Musik von erweiterter Dauer ohne Komponisten. «Minimalismus» in der Musik führte die Verwendung der erweiterten Dauer ein, um die formalen Grenzen in anderen Formen – Tanz, Performance Art, Theater und Film – zu brechen. Andy Warhols stummer 8 Stunden Film *Empire* (1964) wurde wie *4'33''* zu einem Werk, das jeder/jede zu kennen glaubte, obwohl in Wirklichkeit kaum jemand die Aufführungen besuchte. Es war in der Tat eine ikonische Repräsentation von reiner Dauer im Film.

Dennoch waren diese Arbeiten von langer Dauer, nicht einfach ikonoklastisch. Ihre implizite Verbindung mit den Gegenkulturen der Drogen, Meditation und des Orientalismus (der in Warhols Fall kurz explizit wurde, als er Velvet Underground förderte, und durch eine Menge von Filmen, die von Jack Smith beeinflusst waren) schmuggelte ein phänomenologische Paradox an Bord der institutionalisierten «Hoch»-Kultur. Dieses Paradox entstand durch die Ausgleichung der subjektiven Linearität, die eintrat wenn sich das Publikum in «veränderte Zustände» begab: Schlaf, Trance, Träumerei, Meditation und Geistesabwesenheit. Wenn dies eintrat, empfanden Zuschauer und Zuhörer, dass ihre Erfahrung von Dauer subjektiv verändert war. Die Erinnerung und die «Gegenwart» nahmen Werte und erfahrungsbedingte Geschwindigkeiten an, die nicht mit der rationalen Uhr-Zeit vergleichbar waren. Kurz – die lange Dauer wurde ein Ausdruck der nicht-Linearität der empfundenen Dauer.

Die Verwendung der langen Dauer hatte offenbar einen Platz im Ethos des Modernismus in der Kunst; als eine Neuausrichtung der zeitlichen Skala des Werkes, als eine Manipulation der Größe oder des Umfangs. Formale Beziehungen waren der Warenbestand der minimalistischen Künstler, Wittgenstein war «ein Philosoph, der bei den Minimalisten hoch im Kurs stand [Anm. der Übersetzerin: Originalzitat in englischer Sprache in: Perreault, John, «*Minimal Abstracts*», in: Battock, Gregory (Ed.), *Minimal Art: A Critical Anthology*. New York 1968, S. 262]. Es war also einfach für die Kritik, beginnend mit einer formalistisch analytischen Perspektive, die lange Dauer mit anderen abstrakten formalistischen Zugängen zu verbinden. Barbara Rose geht in ihrem klassisch modernistischen Artikel «*A B C ART*» [Originalzitat in englischer Sprache in: Rose, Barbara, «*A B C ART*», in: *Battock*, S. 274–297, S. 274] darüber sogar noch hinaus, wenn sie Minimalismus in Teilen als «eine Reaktion gegen den die Selbstgenüßlichkeit der ungezügelter Subjektivität» beschreibt und minimalistische Werke zusammenfassend als «eine negative Kunst der Verweigerung und der Ablehnung ... , die, wie es scheint, danach strebt, einen semihypnotischen Zustand des leeren Bewusstseins, der bedeutungslosen Beschaulichkeit und Anonymität zu evozieren, welche sowohl die östlichen Mönche und Yogi, als auch westliche Mystiker wie Meister Eckhart und Miguel de Molinos suchten.»

Sie schlägt in diesem Zusammenhang bewusst vor, dass «das «Kontinuum» von La Monte Youngs [sic] *Dream Music* in seiner Endlosigkeit analog ist zur Maya der hinduistischen Kosmologie», [S. 296], während man gleichzeitig die Verwendung von «zeitlicher Dauer, die viel länger ist, als wir es gewohnt sind» [S. 290] zu Satie zurückverfolgen kann und hinsichtlich ihrer religiösen oder metaphysischen Obertöne auch zu Mondrian und Malewitsch – ihrerseits Archetypen der formalen Abstraktion, die den Modernismus auf den Einbruch spiritueller Werte in die Kunsterfahrung vorbereitet hatten.

Gemälde waren natürlich implizit Ereignisse von langer Dauer, sogar wenn die Betrachter im Allgemeinen nach einem kurzen Moment an der Leinwand vorbei gingen. Die explizite Einbeziehung der langen Dauer in «Zeit-basierte» Formen wie Film, führte diese paradoxe Aufhebung von Gegenwärtigkeit ins Zentrum von Diskursen ein, welche für einen anderen Zweck strukturiert waren. Im Gegensatz zu Malerei und Bildhauerei waren Musik und Theater in der bürgerlichen Kultur zur Unterhaltung, als Ablenkung von den Problemen des Alltags entstanden – in der Tat als Eskapismus. Die westliche Musik wurde innerhalb des Systems der Harmonielehre der Dominanten auf dem Prinzip der Auflösung gegründet. Auch das westliche Theater und der Roman waren auf der Dynamik der Konfliktlösung, in der faszinierenden Fähigkeit zur emphatischen Spannung gegründet. Auch die «Trance» des Kinofilms baute auf die fortgesetzte Beteiligung des Betrachters an Angstreduktion. Diese «Trance» war jedoch keineswegs die Einführung von selbstgefälliger Ruhe oder meditativer Erholung. Es war eine «Trance», die auf verketteten Aufrufen kurzer Episoden, auf kurz andauernden Ereignissen basierte.

Als die lange Dauer in diesem kulturellen Rahmen auftauchte, war ihr diskursiver Schock unmittelbar zu spüren. Er traf direkt den Kern der bürgerlichen Konstruktion von Kultur. Sofort traten die sozialen Hintergründe für die Zerstreuung des Zusehers zu Tage: Das kulturelle Bezugssystem des Bürgertums war auf der Prämisse aufgebaut worden, dass es ein verzweifertes Verlangen der Bürger nach Befreiung von jener Beklemmung gab, welche ihr Leben antrieb. Dies zu glauben war nur dann verlockend, wenn eine Linderung anhand einer Zerstreuung der Ängste in ein Chaos von imaginären Identifikationen mit imaginären Konflikten versprochen wurde. In diesem Chaos fanden die Lösungen wiederholt, aufeinanderfolgend, überlappenden und ineinander verzahnt statt. Dieses dichte schützende Gewebe wurde von der minimalistischen Zeit-Logik der langen Dauer aufgelöst. Statt eines Zerstreuung-sangebots durch die Bewegung zwischen Konflikt und Lösung, welche den Zeiträumen des westlichen Theaters und der Musik innewohnte, wurde das Publikum unverblümt mit verweigerten Erwartungen konfrontiert.

Konflikt und Lösung hatten den Bereich der Dauer in der westlichen Kunst nämlich effektiv eingeschränkt, indem sie sich auf den Einsatz als Ablenkung konzentrierten: auf die repetitive Lösung des Konfliktes und den kurzzeitigen Gebrauch eines Novums oder der Variation. Mit der langen Dauer dagegen fand sich das Publikum in ein anderes und recht gegensätzliches System von Erwartung getaucht, nämlich jene, welche das psychologische Aperçu treffend

fasst, wonach ein Topf, auf den man aufpasst, niemals überkochen kann. Dieses «niemals» erfasst den Sinn vollkommen, nachdem die lange Dauer nicht nur «lange», sondern sogar länger als «lange» war. Die «Dauer» wurde also als nicht-linear, als paradox enthüllt – dazu fähig, den psychischen Zustand der bürgerlicher Erwartungen umzustürzen.

Übersetzung aus dem Englischen von Corinna Reicher

Tony Conrad: Die Dauer, in: Katalog Wien Modern 2008, hrsg. von Berno Odo Polzer, Saarbrücken: Pfau 2008, Druck in Vorbereitung.