

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Band: - (2006)

Heft: 76: Collaborations Julie Mehretu, Yang Fudong, Lucy McKenzie

Artikel: "Les infos du paradis" : ein blackhole politischer codes - zu Gregor Schneiders Kuben = the black hole of political codes - Gregor Schneider's cubes

Autor: Reust, Hans Rudolf / Schelbert, Catherine

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680396>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 07.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

«LES INFOS DU PARADIS»

Ein **BLACKHOLE** *politischer* **CODES –**

«Das Bemerkenswerteste am Würfel ist seine relative Charakterlosigkeit. Verglichen mit anderen dreidimensionalen Körpern, fehlt ihm jegliche aggressive Anmutung, er wirkt bewegungs- und emotionslos. Aus diesen Gründen ist er die ideale Basis für die komplexeren Absichten eines Werks. Denn seine Form ist normiert, weltweit bekannt und verlangt vom Betrachter keine Anstrengung. Als geometrische Form repräsentiert der Kubus nur sich selbst. Mit seiner Verwendung wird der Gebrauch anderer Formen häufig, er wird zur Grundlage für neue Ideen.»¹⁾

zu Gregor
Schneiders
Kuben

HANS RUDOLF REUST

SCHWÄRZE DES SCHWEIGENS

Eigentlich wäre die Piazza San Marco im Biennale-Sommer 2005 ein Ort des architektonischen Dialogs zwischen dem Campanile, der Basilica, dem

HANS RUDOLF REUST ist Kurator und Dozent an der Hochschule der Künste, Bern.

Palazzo Ducale, den Arkaden und einem grossen schwarzen Kubus gewesen. Gregor Schneider hatte nach seinen labyrinthisch verwinkelten Innenräumen im Deutschen Pavillon (TOTES HAUS UR), für den er 2001 den goldenen Löwen erhielt, einen hieratischen, unbetretbaren Würfel an öffentlichster Stelle der Stadt vorgesehen. Im hinteren Teil der trapezförmigen Piazza, leicht aus der Achse zu Dom und Cam-

panile gedreht, sollte sich der schwarze, ungefähr 12x12x14 Meter grosse Körper auf einem niedrigen Sockel erheben. Der Aufbau hätte aus einem freistehenden Baugerüst bestanden, allseitig mit einem schweren Vorhang aus schwarzem Stoff verkleidet. Die Beziehung zur Kaaba, dem zentralen Heiligtum der islamischen Welt, wäre damit ebenso bewusst und unübersehbar gewesen wie die entscheidenden Unter-

schiede der temporären Konstruktion zum gemauerten Heiligtum. Die Planung dieses temporären Baus schien längst abgeschlossen, als wenige Tage vor der Eröffnung ein Mail bei Gregor Schneider eintraf, mit dem Verbot der Behörden für den Aufbau der Arbeit auf dem Markusplatz, ein Verbot, das bis heute ohne offizielle Begründung geblieben ist. Im lakonischen Kommentar war lediglich von *natura politica* die Rede. Als gäbe es politische Naturgesetze, die keiner Erklärung bedür-

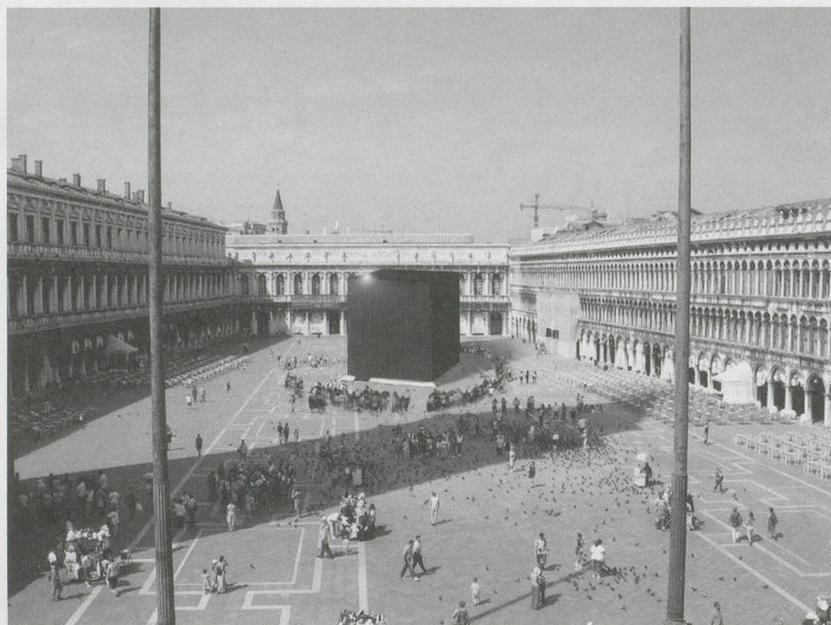
konkrete Pläne für eine Realisierung des venezianischen Kubus im Hof vor dem Eingang des Hamburger Bahnhofs in Berlin. Nachdem diese Pläne gescheitert waren, wurde als Alternative zum Projekt auf dem Markusplatz ein kleinerer Kubus vorgeschlagen: Die Frontseite eines nunmehr ideal geometrischen Würfels von 6x6x6 Metern hätte als schwarzes Quadrat die historistische Fassade optisch gebrochen. Obwohl man auch hier um den Kubus hätte herum gehen können,

schen Gründen zurückzuführen ist. Jedenfalls war es wieder nicht möglich, an ausgezeichneter Stelle in der westlichen Öffentlichkeit einen schwarzen Kubus auf Zeit und im Kontext von Kunst aufzubauen.

Die Anfänge dieses Projekts liegen in Schneiders eigenem Werk, zunächst in einem vertieften Dialog zwischen ihm und seinem muslimischen Assistenten. Danach sollte dem mehrfach verschachtelten HAUS UR in Rheydt mit seinen schwerlich zugänglichen Kam-

GREGOR SCHNEIDER,
CUBE VENICE, 2005 /
KUBUS VENEDIG.

(MONTAGE: GREGOR SCHNEIDER)

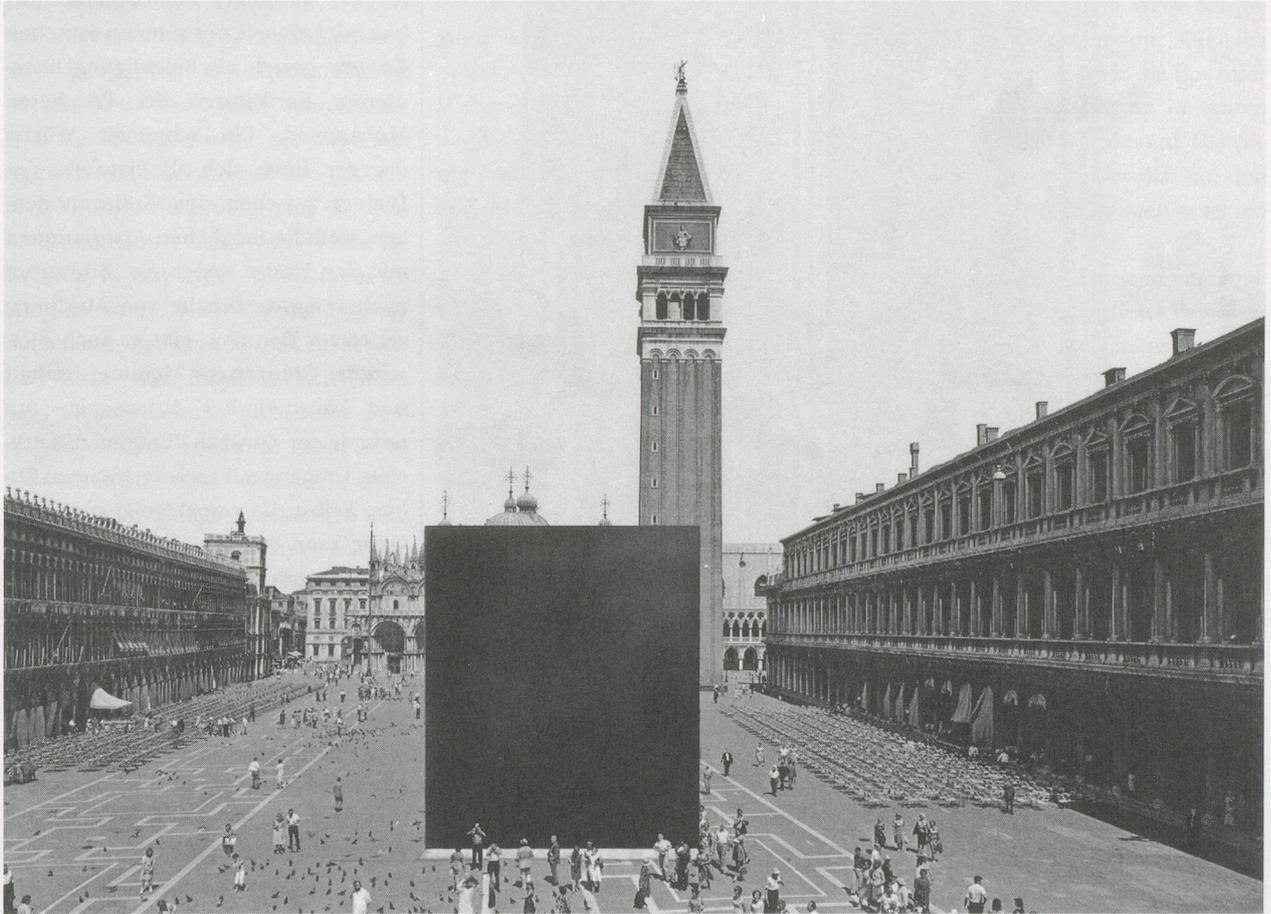


fen. Selbst die engagierten Interventionen der Kuratorin Rosa Martinez führten bei den Adressaten zu Schweigen. Die umgehend formulierte Alternative des Künstlers, den Bau auf einem Floss vor dem Dogenpalast auszusetzen, wurde kaum verfolgt. So blieben schliesslich nur ein über Nacht eingerichtetes Video in der Corderie und die schwarzen Seiten im Katalog.

Im Anschluss an diesen Akt politischer Vorzensur gab es später im Jahr

wäre die Konnotation mit der Kaaba dennoch weniger dominant gewesen als in Venedig. Zudem hätte ein Museum für Gegenwartskunst eher die Assoziationen zur Geometrie von Kasimir Malewitschs Ikone der Moderne oder den Würfeln von Robert Morris, Donald Judd und Sol LeWitt verstärkt. Auch hier kam es zum plötzlichen Abbruch der Gespräche, der diesmal wohl auf eine unselige Mischung aus persönlichen, politischen und ästheti-

mern und Zellen eine Referenz an den eindrucksvollsten, nicht zu betretenden Sakralraum in Mekka folgen. Schon im HAUS UR gibt es einen mit schwarzem Schaumstoff isolierten Würfel. Verschiedentlich hat Gregor Schneider einen schwarzen Stein in Mauern eingebaut, nur zum Spiel mit der Imagination und ohne dass an der Oberfläche eine Spur erkennbar geblieben wäre. Ihn fasziniert die Versiegelung und der Entzug, ihn beschäf-



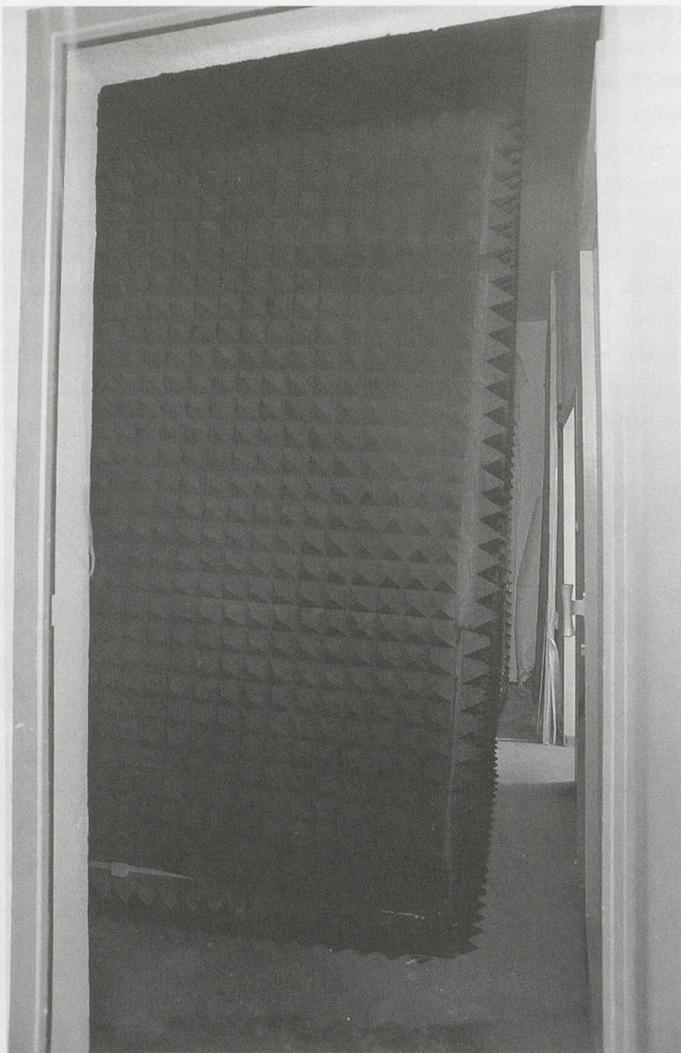
tigen Räume, die sich allein der Vorstellung erschliessen. Die Faszination solcher Abschattungen mag sich mit einer unaussprechlichen Furcht verbinden, jedenfalls mit Respekt vor dem Sakralen. Und immer wieder findet sich in seinen Bauten das Moment der Verdoppelung, wie unlängst in der zwilingshaft wiederholten Einrichtung und Bespielung von zwei identischen Häusern, DIE FAMILIE SCHNEIDER, für die Institution Artangel in London.

Identische Wiederholung und ständiger Umbau sind bei Gregor Schneider Aspekte derselben Zweifel, ob Raum ein Ort von Identitäten sein kann. Seine Suche nach der imaginären Bewohnerin Hannelore Reuen in HAUS UR, dieses Bewusstsein einer bodenlos prekären Identität, hätte mit dem unbetretbaren Würfel auf der Piazza San Marco die Grenze zwischen Privatsphäre und politischer Öffentlichkeit durchbrochen.

WHITE CUBE IN DER BLACKBOX DES DISKURSES

«Es ist nicht verboten, die Kaaba darzustellen. Es gibt Darstellungen in Hülle und Fülle», meinte Nadeem Elyas, ehemaliger Vorsitzender des Zentralrats der Muslime in Deutschland, in einem Kommentar zu Schneiders Projekt in Venedig²⁾. Die Darstellung des Künstlers sei «mit Ehre und Würde» geplant

GREGOR SCHNEIDER, COMPLETELY INSULATED HANGING HOUSE,
HAUS UR, 1991, Rheydt. (PHOTO: GREGOR SCHNEIDER)



oder nicht. Insofern verläuft hier auch die Schmerzgrenze anders als in den Kunsträumen. Wir erinnern uns an die auf Schock angelegte Werbekampagne von Benetton, die diese Schmerzgrenze für ein westliches Publikum berührt hat, oder aktuell an die im rassistischen Kontext gezielt als Beleidigung inszenierten Karikaturen des Propheten Mohammed. Ein schwarzer Würfel dagegen liesse sich als Plattform des Dialogs zwischen den Kulturen denken, weil die möglichen Assoziationen mit der Kaaba weder ein Bildverbot noch religiöse Inhalte von Muslimen verletzen. Dennoch gibt es auch diesseits der Grenzen von Meinungsfreiheit und künstlerischer Autonomie gute Gründe zur Zurückhaltung im öffentlichen Umgang mit einem schwarzen Kubus. Selbst die respektvolle plastische Geste kann kompromittierend wirken, wenn sie mit einer Aussenperspektive den innersten Kern der Identität von Menschen trifft. Aufgeschlossene Muslime begründen ihre Skepsis selbst gegenüber einer vielschichtigen Anspielung auf ihr Haus Gottes mit einer Profanierung im Kontext der Kunst. Man nehme ihnen mit der Säkularisierung den letzten Fundus von Identität, der

gewesen. Die Darstellung des Kubus auf dem Markusplatz wäre womöglich eine Provokation der Christen und nicht der Muslime gewesen; daher erschien ihm eine kleinere Darstellung und an einem anderen Ort «vielleicht günstiger». Elyas bedauerte das Verbot: «Die Entscheidung ist nicht förderlich für den Dialog zwischen Muslimen und Christen.»

Im öffentlichen Raum gibt es keine freie Entscheidung darüber, ob wir uns einem Zeichen aussetzen mögen



GREGOR SCHNEIDER, CUBE BERLIN, 2006 /
KUBUS BERLIN, Neue Nationalgalerie.
(MONTAGE: GREGOR SCHNEIDER)

ihnen im weltpolitischen Kontext mit der Religion geblieben sei.

Die mehrdimensionale Betrachtung eines schwarzen Würfels wäre naheliegend, und doch bleibt sie ausgeschlossen, solange der kulturelle Diskurs auf einer ökonomischen, militärischen und politischen Gewaltkonstellation beruht. Abu Ghraib und Guantanamo, zwei Realmetaphern für die imperiale Aggressivität einer Demokratie mit missionarischem Anspruch, oder die Entauptungen von Geiseln vor laufender Kamera heizen eine Auseinandersetzung an, in der jedes Zeichen, gerade auch das gut gemeinte, zum Fanal werden kann. Der schwarze Würfel im öffentlichen Raum ist nicht reine Geometrie sondern wird zum *Blackhole* irreduzierbarer politischer Codes. Wo reale Unterdrückung und Kränkungen sich fortsetzen, bleibt der Rekurs auf die «Abstraktion als Weltsprache», auf ein kulturübergreifendes Fundament herrschaftsfreier Kommunikation, eine Schimäre der westlichen Moderne. War das Verbot in Venedig also weniger ein Zeichen der Verdrängung als der politischen Klugheit? Die Unmöglichkeit zu sprechen ist keine Alternative. Sie öffnet stillschweigend weiteres Terrain für Taten. Im politisch verordneten Schweigen tickt die gescheiterte Integration der Kulturen als Zeitbombe.

So bleibt der Kunst ihr Eigenstes: die Bedingungen des Sehens und Sprechens selbst zu verändern. Im Lauf der Auseinandersetzungen um die *Cubes* hat Gregor Schneider nahezu alle Parameter seiner Arbeit zur Disposition gestellt – Dimension, Materialität, Farbe, Dauer der Sichtbarkeit, Standort – und damit den Diskurs um sein Projekt fortwährend aufgenommen und reflektiert. In Mies van der Rohes verglastem Kubus der Neuen Nationalgalerie Ber-

lin formulierte er schliesslich mehrere Varianten des schwarzen Würfels: Aufbau für nur 24 Stunden, Schutz eines schwarzen Kubus von 2x2x2 Metern unter einem leicht grösseren Würfel aus bruchsicherem Glas, Verflüchtigung des Körpers durch eine Videoprojektion auf eine Leinwand, einen Hydroschild oder auf einer Wasserwand für Indoor und Outdoor. «In regelmässigen Abständen stoppt die Projektion auf den Wasserfall und für jeden wird deutlich: kein Kubus ist da!»³⁾ Selbst das Verschwinden dieses Würfels sichtbar zu machen ist eine Möglichkeit, ihn zu zeigen. Weiss verhängen oder getüncht, wollte Gregor Schneider den schwarzen Berliner Würfel gleichsam unter dem Schleier eines *White Cube* zweiter Potenz in die Blackbox der überforderten Öffentlichkeit setzen. Geblieben ist im Werkprozess allein die Anspielung auf die kubische Grundform und ihre prominente Lage in einer Weltstadt. Die erwogenen Varianten könnten als Mangel an Präzision einer künstlerischen Arbeit erscheinen. Gerade die Weichheit der Parameter ist jedoch ein nachhaltiger Index für die Unentschiedenheit, die den politischen und kulturellen Diskurs zurzeit beherrscht. Der Künstler lässt sich bewusst auf verän-

derte Bedingungen seiner Autorschaft ein. Er gibt Persönliches an eine soziale Dynamik ab, die er kaum mehr beherrschen kann. In ihren Veränderungen werden die *Cubes* schon auf der Konzeptebene zu einem Werk der gesellschaftlichen Interaktion. Zugleich nimmt Gregor Schneider die Spur der permanenten Veränderung in seinen Um- und Einbauten wieder auf. Der politische Prozess verbindet sich mit den proteischen Umschichtungen in seinen intimsten Räumen.

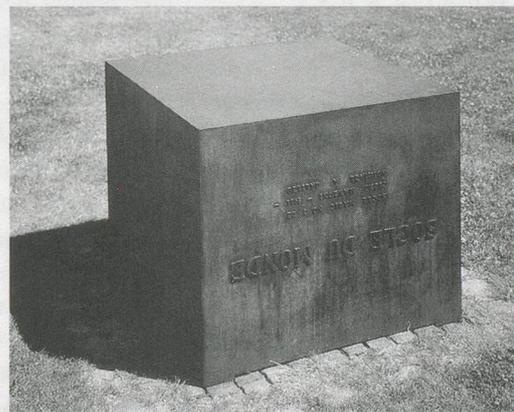
Noch wächst die Spannung auf eine mögliche Realisierung dieses Projektes in den verschiedenen Dimensionen seiner künstlerischen Selbstreflexion. Der schwarze Würfel von Piero Manzoni, bezeichnet mit dem umgekehrten Schriftzug: «Le socle du monde», lag in der Weite der Landschaft. Die Welt unter Gregor Schneiders Würfel ist erst im Entstehen begriffen, und dies auch dank dem Diskurs um ein ungesehenes Kunstwerk.

1) Sol LeWitt, nachgedruckt in *Art in America*, New York, Sommer 1966, in: Sol LeWitt, *Critical Texts*, edited by Adachia Zevi, Libri de AEIOU, Rom 1995, S. 72.

2) Nadeem Elyas in einer DPA-Meldung.

3) Aus Gesprächen des Autors mit Gregor Schneider.

PIERO MANZONI, SOCLE DU MONDE /
SOCKEL DER WELT, 1961.



The BLACK HOLE of Political CODES—

"The most interesting characteristic of the cube is that it is relatively uninteresting. Compared to any other three-dimensional form, the cube lacks any aggressive force, implies no motion, and is least emotive. Therefore it is the best form to use as a basic unit for any more elaborate function, the grammatical device from which the work may proceed. Because it is standard and universally recognized, no intention is required of the viewer. It is immediately understood that the cube represents the cube, a geometric figure that is uncontestably itself. The use of the cube obviates the necessity of inventing another form and reserves its use for invention."¹⁾

Gregor Schneider's Cubes

HANS RUDOLF REUST

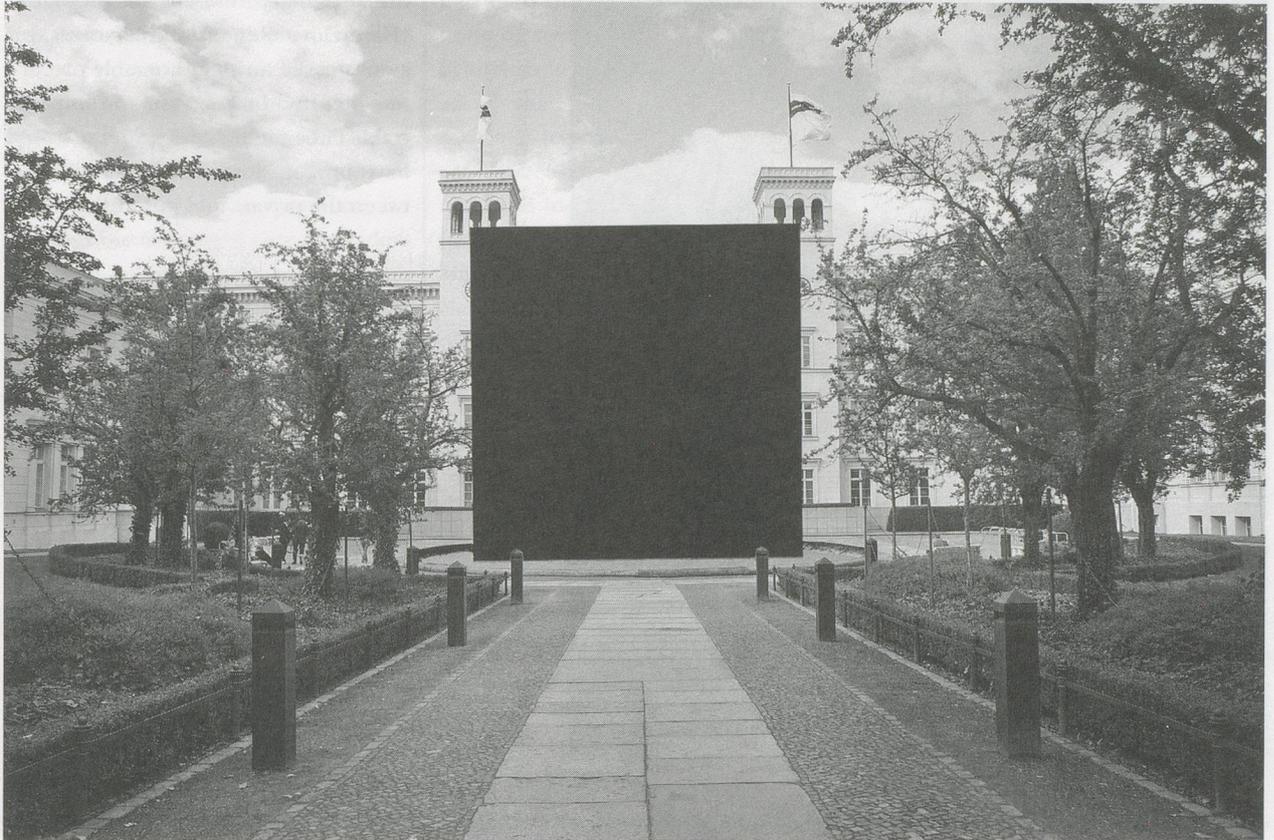
THE BLACKNESS OF SILENCE

At the Venice Biennale in the summer of 2005, the Piazza San Marco was to have been the site of an architectural colloquy between the Campanile, the Basilica, the Palazzo Ducale, the arcades, and a large black cube. After the

HANS RUDOLF REUST is a curator and teacher at the University of Art, Bern, Switzerland.

presentation of his labyrinthine, convoluted rooms (DEAD HOUSE UR) at the German pavilion, for which he secured the Golden Lion in 2001, Gregor Schneider had planned to place a hieratic, inaccessible cube on Venice's most conspicuous public site. Measuring about thirty-nine by thirty-nine by forty-six feet and sitting on a low pedestal, the cube was to be placed at the back of the trapezoid-shaped Piazza, slightly off-kilter, on the axis between the Basilica and the Campanile.

The structure would have consisted of a free-standing scaffolding clad on all sides with a curtain of heavy black fabric. The association with the Kaaba, the holiest site in Islam, would have been as intentional and unmistakable as the radical contrast between the temporary construction and the walled shrine. The plans for this temporary construction had long been completed when, a few days before the opening, Gregor Schneider received a letter from the authorities banning the placement of the



GREGOR SCHNEIDER, *CUBE BERLIN*, 2006 / *KUBUS BERLIN*, Hamburger Bahnhof, Museum der Gegenwart.

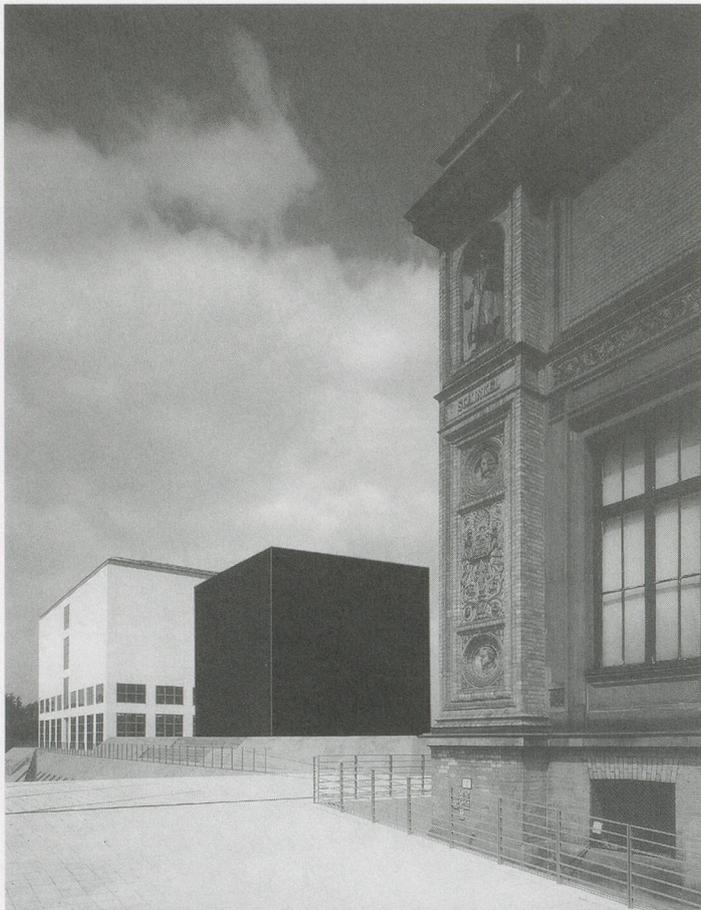
(PHOTO AND MONTAGE: GREGOR SCHNEIDER)

cube on St. Mark's Square, a ban that has remained shrouded in official silence to this day. The laconic commentary spoke only of *natura politica*, as if there were natural political laws that require no explanation. Not even the committed intervention of curator Rosa Martinez succeeded in breaking the official silence. The artist's spontaneous alternative proposal to float the cube on a raft in front of the Doge's Palace was virtually ignored. Schneider's project ended up being reduced

to a video pulled together overnight and on view in the Corderie as well as several black pages in the catalogue.

Following this act of political censorship, the artist devised concrete plans, later that same year, for installing the Venetian cube in front of Berlin's Hamburger Bahnhof. The proposed structure was smaller: now an ideal geometrical cube of about twenty feet, the front would appear as a large black square visually imposed on the historicist façade. Although, as in

Venice, it would also be possible to walk around the entire cube, the connotation of the Kaaba would be less dominant. Besides, a museum for contemporary art is more likely to evoke associations with the geometry of Kasimir Malevich's icon of modernism or the cubes of such artists as Robert Morris, Donald Judd, and Sol LeWitt. But once again negotiations ground to a halt, caused, this time, by a star-crossed mixture of personal, political, and aesthetic considerations. And once again,



GREGOR SCHNEIDER, *CUBE HAMBURG*, 2007, the *Galerie der Gegenwart* as seen from the railroad station. / *KUBUS HAMBURG*, Blick vom Bahnhof zur *Galerie der Gegenwart*. (PHOTO: MÜLLER, MONTAGE: GREGOR SCHNEIDER)

officials thwarted the public placement of a black cube for a limited period in an excellently located art context in the West.

The origins of this project go back to Schneider's own work, beginning with an extended dialogue between him and his Muslim assistant. This led to the idea of creating a complement to the artist's long-term project HAUS UR (1985–2002) in Rheydt, Germany, with its rooms within rooms and its barely accessible chambers and cells: a work that would reference the entirely inaccessible and most impressive sacred place in Mecca. HAUS UR already contains a cube insulated in black foam rubber and several times Schneider has

walled up a black stone, confining it to the play of the imagination since not the least trace remains visible on the surface. The artist is fascinated with sealing things up, with deprivation, and with rooms that are accessible only to the imagination. The fascination of such gradations may be linked to an inexpressible anxiety, or at least to his having such great respect for the sacred. Twinning, a recurrent feature of his constructions, culminates in the 2004 construction of two houses with uncannily identical interiors and inhabitants, *THE SCHNEIDER FAMILY* (2004), which was created for Artangel in London. Identical duplication and constant modification are aspects of

Gregor Schneider's skepticism towards place, and as such these influence his investigations of whether a room can be a site of identity. Schneider's search for the imaginary resident of HAUS UR, "Hannelore Reuen," underscores his awareness of an unfathomably precarious identity. In contrast, the impenetrable cube on St. Mark's Square would have broken down the borderline between the private and public sphere.

THE WHITE CUBE IN THE BLACK BOX OF DISCOURSE

"It is not forbidden to represent the Kaaba. There are endless images of it," Nadeem Elyas, former Chairman of the Central Committee of Muslims in Germany said in commenting on Schneider's project in Venice.²⁾ The artist's project had been planned with "honor and dignity." The presentation of the cube on St. Mark's Square would more likely have been a provocation for Christians rather than Muslims; a smaller version of it in another location "would perhaps be more suitable." Elyas regrets the ban: "The decision is not conducive to the dialogue between Muslims and Christians."

We do not have the freedom to decide whether or not we want to be subjected to particular signs in public spaces. Hence, the pain threshold follows a different course in the public arena than it does in art venues. Just think of the Benetton advertising campaign, with its deliberate shock value that collided with the pain threshold of the public in the West, or the recent caricatures of the Prophet Muhammad, with their intentionally insulting racist message. But the black cube could con-

ceivably provide a platform for dialogue between cultures because potential associations with the Kaaba infringe neither on the picture ban nor on the religious substance of Islam. Nonetheless, there are good reasons for constraint in the public treatment of a black cube—even on this side of free speech and artistic autonomy. The respectful sculptural gesture cannot escape the bane of misinterpretation, for it strikes the innermost core of an identity from an outside perspective. This multilayered reference to the house of worship still elicits skepticism among open-minded Muslims because it is made profane by being placed in the context of art. Secularization undermines their religion as the last bastion of identity in global politics.

The potential of multidimensional interpretations of a black cube is obvious and yet out of the question as long as the cultural discourse is mired in the context of economic, military, and political violence. Abu Ghraib and Guantanamo, two reality metaphors for the imperial aggression of a democratic nation with missionary goals, or beheading hostages in front of a live camera, exacerbate the conflict, in which every sign, no matter how well-intentioned, can backfire. The black cube in public space is not pure geometry; it is also and inevitably the black hole of irreducible political codes. Where real oppression and insults persist, recourse to abstraction as a global idiom and as a foundation for nonhierarchical communication beyond cultural boundaries remains a chimera of Western modernism. Does that make the Venice ban more a sign of political wisdom rather than suppression? The impossibility of speaking is no alternative. It silently paves the way for further deeds.

The failure to integrate cultures is a time bomb ticking away in politically ordained silence.

And so art can do only what it is meant to do: change the very conditions of seeing and speaking. Gregor Schneider willingly modified virtually all of the *Cube's* parameters in the course of trying to implement his project—dimensions, material, color, duration, and location—thereby becoming involved in an ongoing discourse. In Mies van der Rohe's glass cube at the New National Gallery in Berlin, Schneider finally proposed several variations on the black cube: presentation for only twenty-four hours, a black cube measuring six and a half square meters placed under a slightly larger cube of shatterproof glass, elimination of its solidity by turning it into a video projected onto a conventional screen or an indoor and outdoor water screen. "At regular intervals, the projection onto the waterfall stops, making it clear to everyone: there is no cube there!"³⁾ Even making the disappearance of the cube visible is a means of showing it. Gregor Schneider proposed veiling his black cube in white fabric or white-washing it, thereby reinventing it as a white cube for the black box of a "challenged" public. All that has survived in these variations is the allusion to the basic shape of a cube and its prominent placement in a world city. Such varia-

tions could be interpreted as a lack of artistic precision. But the pliancy of the project's parameters is a powerful indicator of the indecisiveness that dominates current political and cultural discourse. The artist quite intentionally engages the changing conditions of his authorship. He waives the personal for the sake of a social dynamic over which he has hardly any control. Conceptually, the *Cubes* have already become a work of social interaction by going through so many proposed changes. Gregor Schneider thus returns to his old hunting grounds of permanent change; the political process dovetails with the protean recreations of his most intimate rooms.

The implementation of this project and its wide-ranging potential for artistic self-reflection have not been abandoned. Piero Manzoni's black cube, with its inverted lettering, *SOCLE DU MONDE* (1961), lay out in the landscape. The world under Gregor Schneider's cube is nascent, thanks, among other things, to the debate about an unseen work of art.

(Translation: Catherine Schelbert)

1) Sol LeWitt, reprinted from *Art in America*, New York, Summer 1966 in: *Sol LeWitt, Critical Texts*, Adachiara Zevi (ed.), Libri de AEIOU, Rome, 1995, p. 72.

2) Nadeem Elyas / DPA dispatch.

3) From conversations with Gregor Schneider.

The Kaaba in Mecca.

