

Datumskunst – Einleitende Überlegungen

»Zugleich wesentlich und unwesentlich«

Struktur des Datums

»Zugleich wesentlich und unwesentlich. Dieses *Zugleich* [...] gehört zur Struktur des Datums«.¹ Dieses Zugleich begründet mein Interesse an datierter Zeit, für meine Überlegungen zum Phänomen ›Datumskunst‹ gehe ich davon aus.

Unwesentlich ist das Datum, weil es, so sagt man, nichts bedeutet, zum kulturtechnischen Bereich der Zeitzählung und zum kulturhistorischen der Kalendarien gehört.

Das *Wesen* des Datums ist darin begründet, dass es unter der Grundspannung steht, einerseits (gedächtnis-)kulturell oder subjektiv vollwertiges Zeichen zu sein – etwa 9.11., 11.9.2002, 01.10.2010 – und anderseits ein ›datum‹ auch ist, Gegebenes ist und gegeben ist, ohne ein daran gebundenes Faktum.²

Das Datum ist ein Readymade einer Zeiterfahrung. Es ist da, gegeben – als bereits Gemachtes, Geformtes, Festgelegtes, Kodiertes. Es ist gegenüber den kalendarisch verbürgten Kalamitäten, Katastrophen und Kalkulationen unschuldig und anonym. Es kann nichts dafür und gibt doch immer wieder Anlass: zu Erinnerung, Wiederholung, Umcodierung, Andenken und Erzählung. Zu Schreibung, Datierung und Signatur. Datumskunst betreibt eine Mimesis an diese datierende, unwillkürliche Aktivität von Zeitlichkeit, einer Figuration von Verläufen, Zäsuren, Ereignisstellen aus einem kalendarischen System von Zeichen und Symbolen. Phänomene der Datumskunst verleihen der Datierung ›übertriebene‹, ›unangemessene‹ Präsenz, sie isolieren und singularisieren Daten. Die Datierung von Zeitausschnitten wird so erst wahrnehmbar als Ereignis eines Zusammentreffens, das auch anders hätte stattfinden können.

1 Jacques Derrida: Schibboleth. Für Paul Celan, Wien: Passagen 2002, S. 40. Jacques Derrida : Schibboleth. Pour Paul Celan, Paris : Galilée 1986, S. 35 : »A la fois essentielle et inessentielle. Cet à al fois tient, c'est mon hypothèse, à la structure de la date.«

2 Vgl. dazu auch Richard Rorty: Relativismus: Finden und Machen, in: Gimmler, Antje/Sandbothe, Mike/Zimmerli, Walther C. (Hgg.), Die Wiederentdeckung der Zeit, Darmstadt 1997, S. 10-26.

Die Datierung als eine Kulturtechnik beschreibt die Position von Phänomenen in einer kulturell determinierten und differenzierten, aber jeweils objektiv erscheinenden Ordnung. Das Datum ist Indikation, es zeigt »die Beziehung des Satzes zu einem äußeren Dingzustand.«³ Datumsangaben beziehen sich auf die formale Zeit des Kalenders – bis hin zu deren weiterer Verkleinerung in der Uhrzeit.⁴ Als arbiträre und konventionelle Zeichen sind sie Symbole.⁵ Der Geltungsbereich und der Operationsraum der Datierungszeichen scheint ein sehr beschränkter zu sein. So gesehen ist das Datum »jeder Befragung, jeder Form philosophischer Erörterung«, jedem »Objektivierungsversuch«, dem Versuch also, vom Datum etwas anderes zu behaupten als seine Gegebenheit und Kontingenz im Verhältnis zu dem von ihm Indizierten, und jeder »theoretisch-herme-neutischen Thematisierung«⁶ entzogen.

Diesem Eindruck, dieser Annahme, widersprechen Praktiken und Strategien in der Kunst, die das Datum als komplexes Zeichen, als verzweigtes Verweissystem ernst nehmen. Die hier als Datumskunst verhandelten Phänomene zeigen sich auch in der Transgression ihrer vermeintlichen Funktion als reine Indikation.

Im Zentrum dieses Buches stehen »Extremformen« literarischer und künstlerischer »Zeitschreibung«, steht mit der datierten Zeit die »reine[...], unspezifische[...] Zeit«⁷. Die Untersuchungen widmen sich jenen Phänomenen, in denen aus jeweils darzulegenden Gründen »das Getriebe, dem früher die Bewegung großer und wechselnder Stoffmassen anvertraut gewesen war«, nunmehr »blank und bloßgelegt« erscheint, das heißt im Falle meiner Untersuchung: auf das Datum reduziert. So interessieren sich diese Untersuchungen für »widersinnige[n], [...] für die Fabulations- und Figurationskunst der Dichtung vermutlich sogar schädliche[...] Unterfangen«, die die »Zeit, sie selbst« schreiben. Das Interesse gilt dem, was bleibt, wenn das bereits zitierte »Getriebe«, der Zeitenlauf, in Formen exorbitant datierter Zeit zu laut, zu selbsttätig, zu unmotiviert

3 Gilles Deleuze: Logik des Sinns, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 29.

4 Vgl. Roland Harwag: »Material time and formal time: Genetically and metagenetically«, in: Nöth, Winfried (Hg.), Origins of Semiosis. Sign Evolution in Nature and Culture, Berlin, New York: De Gruyter Mouton 1994, S. 309-323. Harwag unterscheidet zwischen formaler Zeit (»formal time«, meint damit Kalendarische Zeit und Uhrzeit) und materieller Zeit (»material time«). Die »material time« zeige den Stand der Dinge (»time of states of affairs«) in Temporalsätzen und deren Nominalisierung und Pronominalisierung (»temporal clauses and their nominalizations and pronominalizations«) an. Harwag weist nach, dass temporale Verlaufswegs wie Biografien etc. nicht nur nach der linearen formalen Zeit verlaufen, sondern auch nach der multilineareren materiellen Zeit.

5 Vgl. dazu Winfried Nöth: Handbuch der Semiotik, Stuttgart, Weimar: Metzler 2000, S. 290.

6 J. Derrida: Schibboleth, S. 16.

7 Alexander Honold: Die Zeit schreiben. Jahreszeiten, Uhren und Kalender als Taktgeber der Literatur. Basel: Schwabe 2013, S. 26-27. Honold setzt mit den Kalenderreformen der französischen Revolution an und analysiert dann u.a. Hebel, Hölderlin, Schiller, Büchner, Droste-Hülshoff, Mann, Jünger, Celan und Kluge hinsichtlich jeweils spezifischer literarischer Figurationen der »Zeitstellen« (ebd. u.a. S. 12), einer »sinnstiftenden Anreicherung der Literatur durch die Taktimpulse von Uhren und Kalender« (ebd., S. 16). Honold geht in einem letzten Abschnitt seiner Einleitung kurz auf James Joyce, Robert Musil, Uwe Johnson und Christa Wolf ein, die »Extremformen literarischer »Zeitschreibung« bilden und nicht zum Untersuchungsgegenstand seines Buches gehören. Gerade solche Phänomene sind jedoch im Fokus meiner Untersuchung.

weiterläuft, und als »tautologische Kernfunktion des Klappern[s] der Zeitzeichen«⁸ vor Augen tritt: singularisiert, isoliert, pränarrativ.

Singularisierung, Isolation, Pränarratives

Der einfachste Weg einer Singularisierung des Datums beginnt beim Verlassen des kalendarischen Systems, wie dies etwa in Nikolaj Gogol's Novelle »Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen« (»Zapiski Sumasšedšego«, 1835)⁹ der Fall ist. Der Wahn- aber auch der Eigensinn des immer größeren wahnsinniger werdenden Abschreibers, Tagebuchscreibers und potentiellen Schriftstellers ist hier durch Datierungen wie »86. Martober« markiert. Führt Gogol' hiermit das mit Datierungen einhergehende »Referenzverlangen«¹⁰ zumindest in den Bereich des Phantastischen, geht es in meinen Überlegungen zur Datumskunst eher um den banal oder vulgär anmutenden Dass-Dann-Sinn, das bewusste Verbleiben im kalendarischen System, den Wiedereintritt in dasselbe, seine Aneignung. Die Frage ist dann nicht so sehr, ob Text oder Bild datiert sind, vielmehr ist man mit einer Tendenz zur Dominanz der Datierung über Text oder Bild oder gar des gänzlichen Ersatzes des Gegenstands durch ein Datum konfrontiert. Dabei geht die Vereinfachung, das Unterkomplexe, das *Monochrone* mit generischen und ästhetischen Randständigkeiten, einer Verortung im Nicht oder nur grenzwertig Literarischen, im *entgrenzten Künstlerischen*, einher.¹¹

Das Interesse an ›Datumskunst‹, das Vorhaben, datierte Zeit und deren Erfahrung in den Blick zu nehmen, ist fokussiert auf die einfache, unterkomplexe, sozusagen im Zustand des »Pränarrativen«¹² isolierte Datierung. In dieser Isolation kann auch die »Überkreuzung«¹³ zwischen Geschichte und Fiktion, auf der erzählte Zeit basiert, gewissermaßen an die Stelle, wo sie sich ereignet(e), zurückgeführt und erfahrbar werden. So trägt die »Literarisierung des Kalenders«¹⁴ etwa in der Kalendergeschichte als

8 Alle Zitate in diesem Absatz: A. Honold, Zeit schreiben, S. 26-27.

9 Nikolaj V. Gogol': »Zapiski Sumasšedšego«, in: ders., Polnoe sobranie sočinenij v 14 tomach, Tom 3, Moskau, Leningrad: Izdatel'stvo Akademii Nauk 1938, S. 193-214. Gogol Nikolai V.: »Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen«, in: ders., Gesammelte Werke Bd. 1. Erzählungen, Stuttgart: Cotta 1982, S. 759-783. Die Reihe der Beispiele ließe sich unter der Überschrift ›Datierungen in Psychose und Surrealismus‹ fortfsetzen.

10 Thomas Schmidt: Der Kalender und die Folgen. Uwe Johnsons Roman »Jahrestage«. Ein Beitrag zum Problem des kollektiven Gedächtnisses, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2000, S. 163.

11 Ich denke dabei an Formen wie das Tagesprotokoll (Christa Wolf), den Kalender- oder Blogroman (Uwe Johnson, Rainald Goetz). Uwe Johnson: Jahrestage. Aus dem Leben von Gesine Cressphal [1970-1983], Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000. Beat Gloor: Die Tage gehen vorüber und klopfen mir nur noch nachlässig auf die Schulter, Zürich: Kontrast 2002. Rainald Goetz: Abfall für alle. Roman eines Jahres [1999], Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001. Für alle Formen ist eine Abgrenzung vor allem zum Tagebuch zentral. Im Vergleich dazu auch etwa Peter Handke: Das Gewicht der Welt. Ein Journal. (November 1975-März 1977). Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982. Christa Wolf: Ein Tag im Jahr. 1960-2000, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003.

12 Thimo Breyer, Daniel Creutz (Hgg.): Erfahrung und Geschichte: Historische Sinnbildung im Pränarrativen, Berlin, New York: De Gruyter 2010, S. 3.

13 Paul Ricoeur: Temps et récit, Tome 3. Le temps raconté, Paris: Édition du seuil 1985, S. 329ff.: »L'entrecroisement de l'histoire et de la fiction.«

14 T. Schmidt: Der Kalender, S. 81.

kalendarischen Index lediglich die populärkulturelle Medialität des Kalenders, an die einfache Formen wie Schwank, Parabel, Legende oder Anekdote gebunden sind, und bleibt der Kalender, als Medium der Zeitordnung, bei dieser Literarisierung auf der Strecke.¹⁵ Dies hintergeht dagegen ein datumskünstlerisches Erzählen in einem »direkten Zugriff auf den Kalender«¹⁶, der sogar ein Eingriff, eine Intervention in Zeitregime sein kann.

Das idealtypische Datumskunstwerk

Das idealtypische Datumskunstwerk, in dem die Datierung einziger, isolierter, exorbitant präsenter, an einer »falschen« Stelle sichtbarer Gegenstand ist, gibt es in diesem Buch im Grunde nur ein Mal, im Auftaktkapitel zu »Datumsbildern« und zur »Kunstfähigkeit des dokumentarischen Moments«, am Beispiel zweier Relieftafeln, die *gelegentlich* des Tods von Vladimir Il'ič Lenin im Jahr 1924 entstanden sind. Vasilij Ermilovs konstruktivistische »Gedenktafeln« (»memorial'nye doski«) machen einen kurzen Abschnitt der Entwicklung der (bildenden) Kunst im 20. Jahrhundert deutlich, in dem die Überzeugung von der Kunstfähigkeit des dokumentarischen Moments¹⁷ lebendig war und das Datum auf dieser Grundlage einziger Bildgegenstand werden konnte. Wenn Ermilovs Gedenktafeln auf die Serie von Datumsbildern par excellence, auf On Kawaras konzeptualistische, postmoderne »Today Series« vorausweisen, so werden in einer solchen Gegenüberstellung Eckpunkte des Phänomens Datumskunst deutlich, die auch Landmarken der Entwicklung der Kunst im 20. Jahrhundert sind: Beide Künstler setzen sich in radikaler Weise mit Fragen der Form und des Gegenstands der Malerei auseinander, mehr noch, mit der Frage danach, was und ob denn Kunst überhaupt (noch) sein kann. Bemerkenswerterweise taucht hier das Datum als eine Art Konkursmasse dieser Debatten auf. Auf der einen, der modernistischen, konstruktivistischen Seite als pragmatische Indikation, als Dokumentation eines Moments, eines Ereignisses, als neuer Pragmatismus einer Nicht-Kunst, die das Davor als kunsthaft Gesetzte ersetzen will. Auf der anderen, der postmodernistischen, konzeptualistischen Seite ist das über mehrere Jahrzehnte sich erstreckende Projekt des täglichen Datumsmalens eine schreibend-malende Dokumentation der zu einem Teil zu diesem Zeitpunkt bereits ausgehandelten

¹⁵ In diesem Argument vernachlässige ich freilich die Profanisierung bzw. Demokratisierung des Kalenders, wie sie Alexander Honold für Johann Peter Hebel hervorhebt: »Hebel löst den im barocken Spaltenkalender eingeführten Freiraum des *spatiums*, in dem kleine Geschichten dargeboten werden konnten, aus der funktionalen Abhängigkeit von den ehemals tonangebenden konfessionellen und historisch-dynamischen Zeitmarkierungen [...]« A. Honold, Zeit schreiben, S. 20. Hebel sei »Urheber und Gewährsmann einer bürgerlichen Kalenderfrömmigkeit«, da er mit seinem »Anekdotenschatz« dem Kalender folgende neue Merkmale abgewinne: die »demokratische Maxime«, die in der Aufwertung der Erzählungen der Provinz- und Landbevölkerung gegenüber den Staatsaffären liegt, die »historiographische Einsicht«, dass der Lauf der Geschichte auch den kleinen Mann treffen könne sowie ein die »astronomische wie theologische Einsicht« ergänzendes Bewusstsein von einer »Grundgeborenheit«, die im Wandel der Dinge die »schönen, wohlgeformten Abläufe der Uhrwerke und Kalender« biete. Ebd., S. 21.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Elizabeth Papazian: Manufacturing Truth. The Documentary Moment in Early Soviet Culture, Illinois: Northern Illinois University Press 2009.

Debatten über Abstraktion, Monochromie, das Verhältnis von Wort und Bild, von Angeeignetem und Selbstgemachtem. Kawaras Antwort darauf ist die zum Bildgegenstand avancierte Monochromie des Kalendariums und des jeweils Tagesaktuellen.¹⁸

Innerhalb dieser Klammer des Offensichtlichen sind Phänomene der Datumskunst über analytisch-theoretische Bestimmungen des Relevanzbereichs datierter Zeit in der Kunst zu fassen:

Datierung als Werk

Verrückungen und Verschiebungen im Verhältnis von Datierung und Werk als Relevanzbereiche von Datumskunst werden anhand der von Kazimir Malevič zwischen 1923 und 1933 an seinem Werk vollzogenen Um- und Doppeldatierungen untersucht. Um-, Rück- und Doppeldatierungen seines Werks werden als Schreibung bzw. Instrumentalisierung von ‚Latenzzeit‘ als ‚Werkzeit‘¹⁹ verhandelt. Anders als bei Ermilov oder Kawara sind hier die Datierungen nicht unmittelbar sichtbar, sondern vielmehr zu lesen, oft auf den Rückseiten der Gemälde. Diese Verschiebung des Fokus der Aufmerksamkeit von der sichtbaren Vorderseite auf die Rückseite der Gemälde ist aber mehr als eine Einladung zu philologischer Fleißarbeit: In dieser Kippfigur haben wir es mit der Infragestellung des Bildes zu tun, die für die Avantgarde als solche und die Kunst des 20. Jahrhunderts insgesamt leitend ist. Die bei Malevič nicht gemalte, sondern als (falsche) Datierung geschriebene Werkchronologie ersetzt den Bildgegenstand oder gar das Artefakt, verweist auf die sekundäre Ebene des Faktischen und stellt ihr in der (falschen) Datierung ein Primäres der datierten Möglichkeit entgegen. Zur Irritation des Ungegenständlichen in einem Gemälde wie dem »Schwarze[n] Quadrat auf weißem Grund« (1915), das aufgrund fehlender Unterscheidungsmerkmale, die etwa aus malender Kunstfertigkeit resultieren könnten, schon eine maßgebliche »Nivellierung oder Auflösung der Sonderstellung des Werks«²⁰ mit sich bringt, kommt noch eine ‚falsche‘ oder besser: zusätzliche Datierung: die auf der Rückseite des Gemäldes zu lesende Behauptung, das Bild bzw. die Bilder dieser Serie seien bereits 1913 und nicht erst ab 1915 entstanden. Die ästhetische, ja künstlerische *Notwendigkeit* dieser Rückdatierung ergibt sich, wie ich im Kapitel zu Malevič zeige, aus einem künstlerischen Programm, das die Grenzen des ‚gemalten Bildes‘ zumindest in Richtung seiner Rückseite erweitert. Dass es dort nicht mehr um Malen, sondern um Schreiben, nicht mehr um Sehen, sondern um ein Lesen von ‚Daten‘, ‚datierten Behauptungen‘ geht, gehört zu diesem als Erweiterung des Möglichkeitsraums von Kunst zu verhandelnden Programm.

Partikulares, Vereinzelung, Zerkleinerung, Montage

In Analogie zum Datum als einzigm Bildgegenstand ist in der Literatur der einzelne Tag als Titel, Thema und Gegenstand Operationsfeld der Datumskunst. Dabei muss sich die datumskünstlerische Partikularität gegen das Exemplarische des Beispieltags

18 Alexander Alberro: »Time and Conceptual Art«, in: Jan Schall (Hg.), *Tempus Fugit. Time Flies*, Missouri: The Nelson-Atkin's Museum of Art 2000, S. 144-171.

19 Michael Gamper, Helmut Hühn: *Was sind Ästhetische Eigenzeiten*, Hannover: Wehrhahn 2014, S. 42-44.

20 Rüdiger Bubner: *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 33.

behaupten. Kaum etwas eignet sich dazu besser als Material aus der *Tageszeitung*. Mit Blick auf Uwe Johnsons »Jahrestage« nennt Alexander Honold die dort zitierten, einmontierten täglichen Meldungen der »New York Times« das »Gegenwartsmaterial«, das eine »Aktualitätsspur« hinterlässt²¹, deren sichtbarstes Zeichen der Zusammenfall der Datierung der Aufzeichnungen zu/an den »Jahrestagen« mit den jeweils tagesaktuellen Ausgaben der NYT sind. Diese banal anmutende Überlegung zieht sich als Programm durch avantgardistische Antiästhetiken und Anästhetiken²² auf der Suche nach einem Gegengift gegen das Moralin des Exemplarischen.²³

In der faktographischen Ästhetik der Spätavantgarde wird dies programmatisch, Sergej Tret'jakov bringt es 1927 in der Formel »Naš épos – gazeta« (»Unser Epos ist die Zeitung«)²⁴ auf den Punkt. Dabei ist für diese provokante Überzeugung einerseits wesentlich, dass die *Tageszeitung* selbst aus unzusammenhängenden Einzelmeldungen montiert ist. Darüber hinaus ist sie zu täglicher, sozusagen vom einzelnen Tag vorgeschriebener Berichterstattung verpflichtet, der »Unwahrscheinlichkeit«²⁵ täglicher Nachrichten zum Trotz. Nicht ein Ereignis ist somit der Anlass für das Erscheinen der *Tageszeitung*, sondern, etwas zugespitzt formuliert, das Datum, die Tatsache, dass die *Tageszeitung* dem Tag verpflichtet ist. Hierin wird das Partikulare und eine aus diesem zusammengesetzte Entität deutlich, und tut sich der Horizont der künstlerischen Montage auf, nicht zuletzt auch deshalb, weil Montage ihr Material ganz wesentlich der periodischen Presse entnimmt. Adorno bezeichnet die Montage als »innerästhetische Kapitulation der Kunst vor dem ihr Heterogenen«²⁶ und schlägt sie als Name der »neuen Kunst« überhaupt vor.²⁷ Montage vermag es, so Adorno, im ausgesprochenen Sinn die Illusion einer gelingenden Mimesis zu zerstören, das Große und Ganze des Kunstwerks im Verhältnis zu einer »bruchstückhaften Empirie« zu behaupten. Die Montage

21 A. Honold, *Zeit schreiben*, S. 28.

22 Der Dadaismus böte hierzu reichlich Material, verwiesen sei nur auf die unbedingte Forderung nach purer Aktualität: »Die höchste Kunst wird diejenige sein, die in ihren Bewusstseinsinhalten die tausendfachen Probleme der Zeit präsentiert, der man anmerkt, dass sie sich von den Explosionen der letzten Woche werfen ließ, die ihre Glieder immer wieder unter dem Stoß des letzten Tages zusammensucht. Die besten und unerhörtesten Künstler werden diejenigen sein, die ständig die Fetzen ihres Leibes aus dem Wirral der Lebenskataroke zusammenreißen, verbissen in den Intellekt der Zeit, blutend an Händen und Herzen.« Richard Huelsenbeck: »Der Dadaismus im Leben und in der Kunst«, in: Charles Harrison/Paul Wood (Hgg.), *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*. Bd. II 1940-1991, Ostfildern-Ruit: Gerd Hatje 1998, S. 301-303, S. 301.

23 Vgl. u.a. Jens Ruchatz, Stefan Willer, Nicolas Pethe (Hgg.): *Das Beispiel. Epistemologie des Exemplarischen*, Berlin: Kadmos 2007. Mirjam Schaub: *Das Singuläre und das Exemplarische. Zu Logik und Praxis der Beispiele in Philosophie und Ästhetik*, Zürich: diaphanes 2010. Michèle Lowrie, Susanne Lüdemann (Hgg.): *Exemplarity and Singularity. Thinking Through particulars in Philosophy, Literature and Law*, London: Routledge 2015.

24 Sergej Tretjakow: »Der neue Lev Tolstoj«, in: ders.: *Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze, Reportagen, Porträts*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1972, S. 94-98, S. 94. Sergej Tret'jakov: »Novyj Lev Tolstoj« [1927] in: *Literatura fakta*, Moskau 1929 (Reprint: München: Wilhelm Fink 1972, S. 29-33).

25 Niklas Luhmann: *Die Realität der Massenmedien*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2004, S. 53.

26 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990, S. 232.

27 Ebd., S. 233: »[...] [D]er Mikrostruktur nach dürfte alle neue Kunst Montage heißen.«

sei »erfunden an den hineingeklebten Zeitungsausschnitten« und wolle den »Schein der Kunst, durch Gestaltung der heterogenen Empirie sei sie mit dieser versöhnt [...], zerbrechen, indem das Werk buchstäbliche, scheinlose Trümmer der Empirie in sich einlässt, den Bruch einbekenn und in ästhetische Wirkung umfunktioniert.«²⁸

Vor diesem Hintergrund erstaunt es nicht, dass Montagen aus Zeitungsausschnitten gleich in zwei Kapiteln dieses Buches eine zentrale Rolle spielen, jedoch auch in zwei unterschiedlichen, einander diametral entgegengesetzten epochalen Zusammenhängen: Im Übergang von der Avantgarde zum Sozrealismus (Mitte der 1930er Jahre, im Kapitel »Den Zeitungstag überleben«) sowie in der spätsowjetischen Zeit (1960er-1980er Jahre im Kapitel »Chronophobie und Zeitgenossenschaft«).

Das Partikulare des Zufallstags vs. der Beispieltag

Das Kapitel »Den Zeitungstag überleben« liefert einen Beitrag zur Phase des Übergangs von der Avantgarde zum Sozrealismus und analysiert das bislang in der Forschung zu sozrealistischen Großbuchprojekten noch nicht berücksichtigte Buch zum 27. September 1935, erschienen unter dem Titel »Den' mira« (Ein Tag der Welt) 1937. Maksim Gor'kij selbst hatte das Unternehmen auf dem Schriftstellerkongress 1934 angeregt, wobei die Idee leitend war, dass ein solches kollektives Montagewerk aus Zeitungsausschnitten eines zufällig gewählten Tages den Zustand der Welt in idealer Weise zeigen könne. Die Analyse dieses mehr als 600 Seiten umfassenden Großbuchs und seines Kontexts verfolgt das Kippen des Partikularen des Zufallstags in das Beispielhafte und Monadische der sowjetischen Ausnahmewelt – beides innerhalb der *Buchdeckel einer Riesenzeitung*. In diesem Kapitel sind somit die Kontinuitäten und Mutationen des Montagehaften, auch im Widerspruch zur von Adorno als modernistisch eingeschätzten Montage als Kunstprinzip zentraler Gegenstand.

Zeitgenossenschaft, (Re)montage

Tagesaktualität und Montage von Material aus der periodischen Presse sind auch im »Chronophobie und Zeitgenossenschaft« zentral. Allerdings geht es hier nicht mehr um eine modernistische Dokumentation des Tagesaktuellen oder dessen systemkonformen Zuschnitt wie mit Blick auf das Großbuchprojekt »Den' mira« im dritten Kapitel, sondern um Strategien von Zeitgenossenschaft in der spätsowjetischen Zeit, in der sich entropisch die sowjetische Chronopolitik verfestigt. Im Kontrast dazu werden Strategien künstlerischer, vor allem literarischer Intervention in die Zeit untersucht, die darauf beruhen, aus Dokumenten dieser Zeitpolitik, allen voran der Tageszeitung des Parteiorgans »Pravda«, Ausschnitte zu entnehmen, um so nicht nur eine Montage, sondern eine »Remontage«²⁹ zu betreiben, die das »Absolute« des sowjetischen Zeitregimes als »Trümmer der Empirie«³⁰ lesbar macht. Die »Remontage« versucht im Sinne Didi-Hubermans nicht, aus dem Einzelnen ein Ganzes zu machen, sondern legt ihren Akzent darauf, »in der Analyse des kleinen Einzelmoments den Kristall des Totalgeschehens zu

28 Ebd., S. 232.

29 Georges Didi-Huberman: Remontagen der erlittenen Zeit. Das Auge der Geschichte II, übers. v. Markus Sedlaczek, München: Fink 2014.

30 Ebd., S. 232.

entdecken.«³¹ Remontage ist somit auch ein Nachvollzug jenes des Zusammentreffens von Datum und Ereignis, das als Vorgang, als ›Begegnung‹³² erfahrbar wird.

Der Zeitungsausschnitt hat als Isoliertes und Singuläres temporale Merkmale, die nicht mehr die seiner Quelle sind. Der aus der absoluten Zyklizität der »Pravda« isolierte Ausschnitt wird von dieser entkoppelt, von dieser desynchronisiert. Diese Desynchronisation ist Ausdruck künstlerischer Intervention und somit einer Zeitgenossenschaft unter Bedingungen, da eine solche, als aktive Partizipation, gar nicht erwünscht ist. Dies ist zur Zeit der Entstehung (1981-1983) von Evgenij Popovs literarischer Chronik des letzten sowjetischen Vierteljahrhunderts der Fall, »Prekrasnost' Žizni« (»Die Wunderschönheit des Lebens« [1990]), als Popov vom Schriftstellerverband und somit von einer aktiven Teilnahme am Leben des Kunstschaffens ausgeschlossen war.

Daten des Gedichts zwischen Eigenlogik und Explikation

Den Anlass für des Kapitels »Das ›Datumsgedicht‹ zwischen Eigenlogik und Fremdbe-
stimmung« gab ein Gedichtzyklus des konzeptualistischen Dichters Dmitrij A. Prigov (1940-2007), der aus 300 Gedichten des Jahres 1994 besteht, von denen jedes in zumindest einer Zeile das Datum eines Tages des Jahres 1994 beinhaltet. Die Analyse des Gedichtbands ist zentraler Gegenstand in diesem Kapitel zum datierten Gedicht. Hier stelle ich einer modernistischen lyrischen »Einverleibung«³³ des Datums in die sprachliche Eigenlogik des Gedichts seine *Explikation* und Exkorporation gegenüber. Mit diesem Argument beziehe ich nicht zuletzt Stellung zu Jacques Derridas Auseinandersetzung mit der Lyrik von Paul Celan in »Schibboleth. Für Paul Celan«. Derrida setzt darin das Gedicht mit dem singulären, partikulären, unwissbaren Wissen des Datums gleich. Demnach ›verinnerlicht‹, ›inkorporiert‹ das Gedicht seine Daten, seine Referenzen, und so gesehen argumentiert Derrida im Sinne modernistischer Selbstreferentialität, dergemäß das Gedicht »ohne Lotsen«, »ohne die Komplizenschaft eines vorinformierten Dechiffrierers, ohne die ›äußere‹ Kenntnis des Datums«³⁴ auskommen müsse.

Das Kapitel versucht vor diesem Hintergrund einen Durchgang durch Lyriktheorie und lyrische Praxis des 20. Jahrhunderts auf der Suche nach Hinweisen auf Alternativen zum modernistischen Paradigma des Gedichts als Datenchiffre im skizzierten Sinn. Die exorbitante Sichtbarkeit und Operativität des Datums in Dmitrij Prigovs Zyklus »Grafik peresěčenij iměn i dat« (Verzeichnis der Überschneidungen von Namen und Daten«) buchstabiert die Datierung aus, expliziert und *exkorporiert* sie.

Zeiterfahrung

Meine Überlegungen zur Datumskunst sind dem 20. Jahrhundert zugeschrieben und setzen dort an, wo die Bestimmung von Kunstaftigkeit nicht mehr *im* Kunstwerk, als »besonders sinnträchtige[s] Gebilde«³⁵, sondern in einer jeweiligen Erfahrungsprozes-

31 Ebd., S. 19. Mit Bezug auf Walter Benjamin: Das Passagen-Werk, in: Tiedemann, Rolf/Schweppen-häuser, Hermann (Hgg.), Gesammelte Schriften, Bd. VI. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, S. 575.

32 J. Derrida, Schibboleth, S. 24: »recontre«.

33 J. Derrida: Schibboleth, S. 38.

34 Ebd. S. 39.

35 R. Bubner: Ästhetische Erfahrung, S. 32.

sualität angenommen wird.³⁶ In diesem Sinne geht es in diesem Buch um ›Zeiterfahrung‹, um durch künstlerische Objekte (Literatur, mit Seitenblicken auf die bildende Kunst) vermittelte Begegnungen mit Zeitlichkeit unter Bedingungen eines zur Disposition stehenden Verständnisses von Kunst.

Ästhetische Erfahrung, ästhetische Zeiterfahrung geht in diesem Sinne nicht von einer (objektiven) Eigenschaft von Objekten aus, sondern ereignet sich in einem spezifischen, diese oftmals erst konstituierenden Umgang mit solchen Objekten.³⁷ Dabei liegt mein Akzent aber nicht auf einer Intensivierung oder Verkomplizierung einer unter solchen Bedingungen stattfindenden Zeiterfahrung, wie sie als modernistische »Polychronie«³⁸ oder postmoderne, an die Erfahrungsprozessualität gebundene »Chronophobie«³⁹ als typisch, dominant und innovativ gilt. Mit Akzent auf datierte Zeit geht es im Gegenteil um Vereinfachungen – um Isolation, Zerkleinerung, Rückschritte ins Prä-narrative –, die in der partikularen Datierung Ausdruck finden. In diesem Sinne geht Datumskunst jeweils einen Schritt hinter die großen Synthesen und komplex-prozessualen Intensivierungen zurück.

Der Aspekt der Vereinfachung und Isolation, des Unterkomplexen von datierter Zeit ist auch deshalb für meinen Begriff von Zeiterfahrung wichtig, weil damit Argumente gegen die, wie ich meine, an die Vorstellung von Verkomplizierung gebundene ›Kompensationsidee‹ ästhetischer Erfahrung erbracht sein wollen. Während diese ›Kompensationsidee‹ davon ausgeht, »[v]erlorene Erfahrung [sei] kompensatorisch ins Ästhetische zu retten«⁴⁰, geht es hier eher um eine ästhetisch erfahrbare *Negation* dieser Kompensationsoption oder des Kompensationsauftrags an die Kunst. Das Spezifische der Zeiterfahrung datierter Zeit, wie ich sie hier für ›Datumskunst‹ beschreiben will, ist die Erfahrung eines ›Partikularen‹, die nicht zuletzt auch die – außerhalb der Kunst nicht mögliche – Erfahrung ist, dass die Daten der Welt auch die der Kunst sind.⁴¹

Die Zeiterfahrungen und Zeitregime des 20. Jahrhunderts sind es auch, die die Gründe und Argumente für meine Überlegungen liefern. Die modernistische, das Simumane huldigende, Beschleunigungs- und Innovationseuphorie treibt die datierenden

36 Georg Maag: »Erfahrung«, in: Karlheinz Barck (Hg.), Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 2. Dekadent-Grotesk, Stuttgart: J.B. Metzler 2001, S. 260-275, S. 267. R. Bubner: Ästhetische Erfahrung.

37 Vgl. dazu auch das Programm des Sonderforschungsbereichs 626 »Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste«, FU Berlin 2003-2014: <https://www.geschkult.fu-berlin.de/e/sfb626/konzept/index.html> (letzter Zugriff am 13. Mai 2019).

38 M. Camper, H. Hühn: Eigenzeiten, S. 21.

39 Pamela M. Lee: Chronophobia. On Time in the Art of the 1960s, Cambridge, London: MIT Press 2006.

40 G. Maag: Erfahrung, S. 261. Maag bezieht sich hier auf Odo Marquard, der emphatisch von der »Erfahrungskunst« spricht, von Kunstwerken als »weltaufbewahrende Vollstellen ästhetischer Erfahrung.« Vgl. Odo Marquard: Krise der Erwartung – Stunde der Erfahrung. Zur ästhetischen Kompensation des modernen Erfahrungsverlustes (= Konstanzer Universitätsreden 139), Konstanz: Universitätsverlag 1982, S. 32.

41 Im Hintergrund hier die philosophischen Herleitungen und Ausführungen zur Ambivalenz ästhetischer Erfahrung, zum Souveränitäts- und Autonomiebegriff (mit Adorno gegen Derrida) bei Christoph Menke: Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 9-15.

Zeichen-Prozesse voran, stellt sie aus, macht sie zum Gegenstand. »Willentliche Konstruktionen von Zeit«⁴², wie im sowjetischen Revolutionskalender (1929-1940) oder in den Fünfjahresplänen, etablieren Zeitregime wie das sowjetische, in deren selbstreferentieller Zyklizität und Absolutheit ein partikuläres Jetzt und Heute sich kaum abheben, hervortun kann, ja gar nicht soll.

Und dann ist da die Einsicht in das ›Überleben‹ des Datums im Szenario des totalen Auseinanderfalls zwischen Datum und Ereignis, intensiv reflektiert im Kontext der Erinnerbarkeit des Holocaust: Das Datum als immer Gegebenes, Bleibendes, nicht Auszulösches. Es ist da und bleibt als schmerhaftes Monument von Vernichtung, als »ein Wesen ohne das Wesen der Asche.«⁴³

Im Ausgang des 20. Jahrhunderts kann man möglicherweise eher von einem Unwesen der Austauschbarkeiten und Zuschreibungsoptionen, das zum datumskünstlerischen An- und Abrufen provoziert, sprechen: Einer neuen Unwesentlichkeit des Datums. Das Datum ist als »Zwischentitel«⁴⁴ (wieder) an (s)einem Platz, es ist signifikant, dass es neben den Hashtags nichts bedeutet, immer gegeben und sichtbar ist, nicht (einmal) geschrieben werden muss.

Der kalendarisch bestimmmbare Zeitpunkt. Bedeutungs- und Erscheinungsweisen des Datums

Singuläres, Wiederholbares, Wissbares

Ein Datum ist in seiner wörtlichen Bedeutung Gegebenes. Es stammt aus einem System eingeteilter, kalendarisch angeordneter »Minimaleinheiten«.⁴⁵ Der Tag ist datiert, noch bevor etwas anderes passiert. Das Datum scheint eine kontingente Beziehung zwischen (s)einem Gegenstand und den diesem Gegenstand äußereren objektiven Maßeinheiten herzustellen, Indikation zu sein, den »äußereren Dingzustand« zu bestimmen. Dieser Zustand ist, singulär betrachtet, individuiert und deiktisch: »dieses, jetzt, jenes, er, hier, da, gestern«. Unter einem logischen Gesichtspunkt sind die Kriterien des »Wahren« bzw. »Falschen« relevant.⁴⁶ Ihre Grenze erreichen diese Bestimmungen mit der Frage nach ihrer Singularität und Wiederholbarkeit. Kein Datum kehrt wieder, und doch ist die Wiederholung, die Zyklizität, sind die Jahrestage, die »ringförmige Wiederkehr einzigartiger, unwiederholbarer Ereignisse«⁴⁷ Teil seiner Bestimmung und Grundlage seiner funktionalen Legitimation.

42 Alain Badiou: Das Jahrhundert, Berlin, Zürich: diaphanes 2006, S. 131.

43 J. Derrida: Schibboleth, S. 78; im frz. Original: Ders., Schibboleth, Paris: Galilée 1986, S. 65-66.

44 T. Schmidt: Der Kalender, S. 74.

45 Matthias Aumüller: »Zeit und Ereignis. Zum Zusammenhang von Ereigniskonfiguration und Textkohärenz in deutschsprachigen Reiseberichten über die frühe Sowjetunion«, in: Antonius Weixler/Lukas Werner (Hgg.), Zeiten erzählen. Ansätze – Aspekte – Analysen, Berlin: De Gruyter 2015, S. 233-258, S. 233. Der Kalender setze sich aus »Minimaleinheiten« und deren »periodischer Anordnung« zusammen.

46 Vgl. Gilles Deleuze: Logik des Sinns, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 29. Gilles Deleuze: Logique du sens, Paris: Les Éditions de Minuit 1969, S. 22.

47 J. Derrida: Schibboleth, S. 11; frz. Ders., Schibboleth, S. 13.

Wird der Fokus, wie für dieses Buch vorgeschlagen, auf das isolierte Datum, auf datierte Zeit gelegt, so ist es jeweils ein Teilaспект, eine exponierte Qualität dieser systematischen, skandierenden Grundstruktur des Datums, der etwa dort bedeutsam wird, wo auffällige Datierungen von Erzählsequenzen gerade das kontingente Verbundensein zwischen ›Datum‹ und ›Ereignis‹ ausstellen, narrativ realisieren. Das Datieren, das »kalendermäßige Kennzeichnungen«,⁴⁸ wird dabei signifikanter Teil des Dargestellten, Erzählten.

Als vollständiges Datum – 27. März 2019 – ist das Datum singulär, es ist nicht wiederholbar. Lässt man etwa die Jahreszahl weg, zeigt jedes Datum aber die Wiederholung, die Wiederkehr, die Erinnerung an – einen 27. März.⁴⁹ Dazu kommt drittens das in jedem Fall zutreffende Merkmal der Kontingenz und des Nichtwissens. Der Zusammenfall von Datum und Ereignis ist kontingent und jedes Datum zeigt potentielles Nichtwissen, Möglichkeit an. Das datierte Ereignis, so Ricoeur, ist eine ›Synthese‹: Die Datierung des Ereignisses stellt eine Verbindung zwischen zwei Zeitkategorien her: Da ist einerseits die Kategorie »einer wirklichen Gegenwart« (der des Widerfahrenden) und andererseits das »beliebige[n] Jetztz«⁵⁰ des kalendarischen Heute.

Man kann freilich die Blickrichtung auch umdrehen und das Datum als Vorgeschrriebenes behaupten. Dies scheint ins Reich düsterer Mystik und Unheil verheißender Heilslehren zu gehören. Thomas Macho widerspricht einem solchen Urteil unter anderem im Rahmen einer Untersuchung zum 9. November, einem vor allem für die deutsche Geschichte so ›schicksalhaften‹ Datum. Die Mehrzahl der Kulturen habe, so Macho, die »Ereignishaftigkeit der Kalenderdaten zwanghaft geleugnet, um die – notorisch zum Kairos aufgewerteten – Zeitpunkte eines höheren Sinns verdächtigen zu können. [...].« Dagegen fordert Macho »eine differenzierte Zahlensemantik«, Zahlen und Kalenderdaten müssten »gelesen« werden, da sie »bedeuten«.⁵¹ Seit 2001 geht das zum 9. November palindromartig stehende »9/11« durch die Welt, ein Datum das mit »Nine Eleven« auch seinen Datums-Namen erhalten hat, und dafür schnell um seine Jahreszahl reduziert wurde.

»Noch nicht der Text, aber bereits Text«: Die Stelle des Datums

Man ist gewohnt, das Datum, die Datierung am Bildrand, auf der Rückseite, in Kommentaren – kurz: irgendwo am Rande des Bildes, außerhalb des Textes zu suchen.⁵² Die Datierung gilt als zusätzliche Angabe, als historische, werkgenetische Präzisierung

48 T. Schmidt: Der Kalender, S. 80. Schmidt zitiert hier Uwe Johnson, der erklärt, inwiefern es sich bei den Datierungen in ›Jahrestage‹ um mehr handelt, als um ein tagebuchartiges, paratextuelles Markieren.

49 J. Derrida: Schibboleth, S. 16-25.

50 Paul Ricoeur: Zeit und Erzählung, Bd. III: Die erzählte Zeit, München: Wilhelm Fink 1991, S. 298.

51 Thomas Macho: »Der neunte November. Kalenderdaten als Chiffren«, in: Wolfgang Müller-Funk (Hg.), Zeit: Mythos. Phantom. Realität, Wien, New York: Springer 2000, S. 91-105, S. 92.

52 Bei den folgenden Passagen handelt es sich um eine Überarbeitung von Teilen eines bereits veröffentlichten Textes: Brigitte Obermayr: »Datumskunst. Zur Erfahrung der datierten Zeit«, in: Hennig, Anke/Koch, Gertrud/Voss, Christiane/Witte, Georg (Hgg.), Jetzt und dann. Zeiterfahrung in Film, Literatur und Philosophie, München: Wilhelm Fink 2010, S. 159-183.

und Bestimmung. Datierung macht aus einem Fundstück ein Dokument mit »historischem Wirklichkeitsgehalt«. »Historisch« ist der »Wirklichkeitsgehalt« nach einer Bestimmung Georg Simmels immer dann, wenn ein Inhalt »an eine bestimmte Zeitstelle innerhalb unseres Zeitsystems geheftet«⁵³ ist.

Versteht man die Datierung als Teil des Paratextuellen, rückt sie dem Text näher: Sie ist dann, wie der Paratext, »zwar noch nicht *der Text*«, aber »bereits Text«.⁵⁴ Wenn der Paratext selbst schon ein Phänomen der Schwelle ist, eine Zone zwischen innen und außen, eine Zone der »Transaktion«⁵⁵, so ist die Datierung die äußerste Markierung dieser Zone, jene Stelle, die die Beziehung des Textes zu anderen kulturellen Ordnungen anzeigt. Aus einer datumskünstlerischen Perspektive lässt sich etwa die Datierung einzelner ›Einträge‹ oder *Kapitel* dann als mehr lesen als ein solcher paratextueller Zusatz. Wie ein »Zwischentitel«⁵⁶, eine Überschrift, bezeichnet das Datum hier temporale und kalendarische Unterbrechungs- und Gelenkstellen des Textes⁵⁷ – so etwa in Uwe Johnsons »Jahrestage«⁵⁸. Anders als das Datum als Zwischentitel im Tagebuch etwa, wo es »skandierende Funktion« hat, und »stumm«⁵⁹ bleibt, also selbst keine Bedeutung trägt, wandert das Datum im Sinne der Datumskunst aus dieser Randlage, aus dem Paratextuellen in eine zentrale Position – formdynamisch, semantisch, narratologisch. Es datiert das Erzählen.

Grenze

Man kann die Datierung als Grenze, eine Trennlinie zwischen einem Innen und einem Außen, zwischen Wissen und Nichtwissen, zwischen Gegebenem und Möglichem betrachten. Denn ein mit einer Datierung verbundenes Wissen, die Erinnerung an ein so datiertes Ereignis ist die Ausnahme im Vergleich zum Regelfall, in dem jedes Datum eine unendliche Möglichkeit an Wissbarem anzeigt. Hier werden jene Operationen bedeutsam, die die Datierung zum Teil des Textes machen, die »Perforierung der Textgrenzen [...] durch den Kalender.«⁶⁰ Die »kalendarische Basisstruktur« eines Textes kann wie eine »Membran« fungieren, die die Zugehörigkeit des Kalenders sowohl zur (textuellen) Ordnung als auch zu deren (nichttextuellen) Umwelt⁶¹ zeigt und lesbar

53 Simmel, Georg: Das Problem der historischen Zeit (= Philosophische Vorträge. Veröffentlicht von der Kantgesellschaft Nr. 12), Berlin 1916, S. 3-31, hier: S. 3-4.

54 Gérard Genette: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches, Frankfurt a.M., New York: campus, 1989, S. 14. Viele der von Genette genannten paratextuellen Phänomene wie Titel, Widmung, Motto, Vorwort oder Anmerkungen weisen »Ort« und »Zeitpunkt« als Komponenten auf.

55 Ebd., S. 10.

56 T. Schmidt: Der Kalender, S. 76: »Das Datum ist der Titel der Tageskapitel. Es nimmt daher als Zwischentitel prinzipiell die gleiche Position zum Textsegment ein wie der Gesamttitel zum Gesamttext. Die Erzählinhalte der Kapitel stünden danach zumindest potentiell in Relation zu einem vom Zwischentitel repräsentierten Jahrestag.«

57 Vgl. A. Kleihues: Medialität, S. 258.

58 Uwe Johnson: Jahrestage. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl [1970; 1971; 1973; 1983], Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000.

59 T. Schmidt: Der Kalender, S. 74.

60 Ebd., S. 163.

61 Ebd.

macht. Der Grenzcharakter des Datums ergibt sich nicht zuletzt auch Kraft der Zahlen⁶², ohne die ein Datum undenkbar ist. Damit befindet sich das Datum nicht nur an der Grenze zwischen Index und Symbol, sondern auch zwischen Mathematik und Mythologie.⁶³ In der russischen Sprache besteht zwischen dem Wort für Zahl – *čislo* – und jenem für Datum – *čislo* sogar Homonymie.

Zahlen seien, so der russische Linguist und Kultursemiotiker Vladimir Toporov, »Projektionen von Wesenszügen, die außerhalb jener der Zahlen liegen, sie sind Bilder der Einheit der Welt des Vielfältigen und der Illusion.« Dies treffe auch dann zu, wenn die Zahl zur Messung diene. Auch bei der Vermessung nämlich, so Toporov, sei es der Zweck der Zahl, »gegebene Maßstäbe zu den Ausmaßen des Universums in Beziehung zu setzen, in das mit der Zahl Messbare den nicht gänzlich fassbaren, aber mit der Zahl auszudrückenden universellen Rhythmus [...] einzuschließen.«⁶⁴

Die Künste setzen diese doppelte Bezüglichkeit bewusst ein, sie stellen sie aus: Für das Verhältnis zwischen Zahl und Text allgemein kann man mit Toporov einen »starken« Einfluss der Zahl auf die Semantik des Textes von einem »schwachen« Einfluss unterscheiden: Einen schwachen Einfluss auf die Semantik eines Textes haben Zahlen in Genres, die auf Raum- und Zeitmessung ausgerichtet sind, wie Itinerare, Annalen oder Tagebücher. Sie verhalten sich passiv, *indizieren* eine außertextuelle Realität. Eine starke Rolle spielen Zahlen dagegen in Texten, in denen die Zahl nicht nur die Semantik des Textes wesentlich mit beeinflusst, sondern umgekehrt, der Text die Bedeutung der Zahl affiziert, wie dies in künstlerischen, religiös-mythologischen, mystischen und philosophischen Texten der Fall ist. Eine Indikation auf die außertextuelle Realität sei in diesen Fällen nicht gegeben, von diesem Standpunkt aus seien die Zahlen in solchen Texten, so Toporov, »reine Fiktion«⁶⁵. Die Unterscheidung zwischen starkem und schwachem Einfluss der Zahlen auf die Textsemantik werde in künstlerischen Texten,

62 Thomas Macho: »Zeit und Zahl, Kalender und Zeitrechnung als Kulturtechniken«, in: Krämer, Sybille/Bredenkamp, Horst (Hgg.), Bild – Schrift – Zahl, München: Wilhelm Fink 2003, S. 179-192.

63 Arno Borst: Computus. Zeit und Zahl in der Geschichte Europas, Berlin: Wagenbach 1990. Vladimir N. Toporov: »Čislo«, in: ders., Issledovaniya po etimologii i semantike. Tom 1. Teorija i nekotorye častnye ee priloženija, Moskau: Jazyk slavjanskoj kul'tury 2004, S. 226-261.

64 V. Toporov: Čislo, S. 237: »Числа – результат проецирования внечисловых сущностей, образы единства в мире множественности и иллюзии. Даже когда числа служат для измерений (как полагает, судя по видимости, современный наблюдатель), их цель иная – соотнести данные масштабы с пропорциями Вселенной, включить измеряемое в числе не исчерпываемый, но числом выражаемый вселенский ритм (космический танец) и тем самым с помощью чисел вызвать (обнаружить, представить) образ перманентной структуры мира.« (Zahlen sind das Ergebnis der Projektion nichtzahlenhafter Entitäten, Bilder der Einheit in der Welt der Vielheiten und Illusionen. Sogar wenn die Zahlen zum Messen verwendet werden [wie der zeitgenössische Beobachter das offensichtlich annimmt], ist ihr Ziel ein anderes, nämlich die gegebenen Maßstäbe zu Dimensionen des Universums in Beziehung zu setzen, das, was gemessen wird, in den nicht gänzlich fassbaren, aber mittels Zahl auszudrückenden universellen Rhythmus (den kosmischen Tanz) einzubeziehen und dadurch mit Hilfe der Zahlen das Bild der ewigen Struktur der Welt aufzudecken.]) Wo nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen aus dem Russischen in diesem Buch von mir, B.O..

65 Vgl. ebd., S. 318.

Toporov spricht von Texten in »Grenzpositionen« (*predel'nye pozicii*)⁶⁶, schließlich völlig unmöglich. Hier lohne es dann, über den Zahlenwert der Angaben eines Fahrplanes oder der Tatsache der zweimaligen Eheschließung in einem Roman nachzudenken. Vereinfacht gesagt, behauptet Toporov, dass die Bedeutungsstiftung von Zahlen im künstlerischen Text anders funktioniere als außerhalb der Kunst. Das heißt, so wir Toporovs Überlegungen auf das Datum anwenden wollen, vor allem, dass das Datum in seiner Beteiligung an der Semantisierung von Texten ernst genommen werden will und muss. Das muss nicht nur auf eine indikatorische Zuschreibung hinauslaufen, das kann auch ein Ausstellen der Grenzdynamik selbst sein:

Schreibszenen

Man neigt dazu, für James Joyces »Ulysses«, dem Roman vom/zum/über den 16. Juni 1904, eine Transformation der »Alltagszeit«, des konkreten Kalendertages, in das »urbane Urbild aller Tage« hin zu veranschlagen.⁶⁷ Die Referenzen auf datierte oder chronometrisch fixierbare Zeit gehören so gesehen bei Joyce zu jenem »mosaikartigen Indizienverfahren«, in das der Text den Leser verwickle. So sei es wesentlich, dass das Datum *des Tages* erst im 10. Kapitel (»The Wandering Rocks«) und nur dort explizit werde, und zwar als »Briefdatum«. Fritz Senn unterstreicht, dass es »gegen den Strich der Erzählung« gehe, wenn »aufdringliche Kommentatoren« das Datum des Bloomsday vorwegnehmen.⁶⁸ Das »mosaikartige Indizienverfahren« der Lektüre reduziere sich dann auf ein Hintergrundwissen, das der Lektüre eine »eingängige Abfolge« überstülpe.⁶⁹ Grundsätzlich ist dieser Annahme zuzustimmen: Dass der Zeitpunkt des Erscheinens des Datums, zumal bei einem auch nach musikalischen Prinzipien komponierten Text wie »Ulysses«, bedeutungsvoll ist. Dass der datierte Tag, das Tagesdatum, die Datierung der Geschichte ›nur‹ ein Aspekt der komplexen Figuration von Zeit in »Ulysses« ist. Das heißt aber nicht, dass damit das Datum, in seiner banalen Dimension der Alltagszeit, unbedeutend wird, ganz im Gegenteil.

Erwähnenswert ist nämlich auch die Erscheinungsweise des Datums samt der Mechanik seines Geschriebenwerdens, oder besser: jene Schreibszene, in der das Datum erscheint: Es wird nämlich, genau genommen, an dieser Stelle kein »Brief« geschrieben, sondern nur (s)ein Datum. Dieses wird auf einer Schreibmaschine getippt von – wie könnte es anders sein – einer Typistin, einer Sekretärin, die für diese Tätigkeit

66 Ebd., S. 326-327.

67 Fritz Senn: »Alltägliche Zeiterfahrung bei James Joyce«, in Middeke, Martin (Hg.), *Zeit und Roman. Zeiterfahrung im historischen Wandel und ästhetischer Paradigmenwechsel vom sechzehnten Jahrhundert bis zur Postmoderne*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 275-295, hier: S. 275-276: »Joyce erfand und analysierte einen Tag, der im Lauf der Jahre zu einem posthumen Ereignis geworden ist, den 16. Juni 1904 (mit, nicht zu übersehen, den frühen Morgenstunden des 17.). Der mittlerweile mythologisierte ›Bloomsday‹ ist von spektakulärer Gewöhnlichkeit, wie zugeschnitten auf das deutsche Wort ›Alltag‹; Alltägliches wird berichtet und in archetypischer Ungewöhnlichkeit verarbeitet, so dass am anderen Ende der Skala gleich das urbane Urbild aller Tage – mutatis mutandis – vertreten zu sein scheint.«

68 F. Senn: Alltägliche, S. 280.

69 Ebd., S. 281.

ihren Cecil Haye Roman weglegen muss. Die erzählte Mechanik der Entstehung der Datumszeile steht im Kontrast zu Miss Dunnes unzufriedenem Nachsinnen über diesen Roman und ihrem Vorhaben, besser ›etwas Sentimentalistisches‹ zu lesen. Während eine ›Schreiberin‹ derart über ›Schreiberinnenlektüre‹ sinniert, wird ausführlich wird erzählt, beschrieben, wie der Briefbogen eingespannt wird, sich die Schreibmaschine in Bewegung setzt, der Typenhebel den Kontakt mit dem Papier sucht, eben eine Schreibszene inszeniert. Nichts anderes wird dabei geschrieben werden, zur Erscheinung kommen, als *das Datum*.

Miss Dunne hid the Capel street library copy of *The Woman in White* far back in her drawer and rolled a sheet of gaudy newspaper into her typewriter.

Too much mystery business in it. Is he in love with that one, Marion?

Change it and get another by Mary Cecil Haye.

The disk shot down the groove, wobbled a while, ceased and ogled them: six.

Miss Dunne clicked on the keyboard:

16 June 1904.⁷⁰

Auch wenn natürlich sehr wahrscheinlich ist, dass hier ein Brief im Entstehen ist – was sonst schreibt eine Sekretärin, beginnend mit einem Datum, noch dazu auf gutem Papier – es gibt nur das getippte Datum zu lesen. Nach seinem Erscheinen wechselt unser Blick auf die Straße, Plakatträger sind dort unterwegs, und am Ende des Abschnitts sind wir noch mal bei Miss Dunne, die nun durch einen Telefonanruf von einem vorstellbaren Herstellen eines Briefes über das Datum hinaus abgelenkt wird. *Das Datum* wird hier buchstäblich und dominant numerisch inszeniert, erscheint, tritt auf, und kommt nicht nur ›vor‹ oder ›steht da‹. Es wird hingetippt, von einer maschinschreibenden Schreibkraft verfasst. Das ›Relikt der Alltagszeit‹ tritt auf großer Bühne auf – in einer ›Schreibszene‹⁷¹, in der das Datum einen exorbitanten Auftritt hat.

70 James Joyce: *Ulysses*, Oxford: Oxford University Press 1993, S. 220. Vgl. die deutsche Übersetzung von Hans Wollschläger: James Joyce: *Ulysses*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995, S. 310: »Miss Dune verbarg das aus der Capel Street Library entliehene Exemplar der *Frau in Weiß* tief hinten in ihrer Schublade und spannte ein Blatt prunkendes Briefpapier in ihre Schreibmaschine. Zuviel Geheimniskrämerei darin. Liebt er die nun eigentlich, Marion? Umtauschen und dafür noch eins von Mary Cecil Haye nehmen. Die Scheibe schoß die Nut herunter, schwabbelte ein Weilchen, blieb stehen und beäugelte sie: sechs. Miss Dune ließ die Tasten klappern: 16. Juni 1904.« (›The Woman in White‹ (1860) ist ein Roman von Wilkie Collins (1824-1889); Mary Cecil Hay(e) (1839-1886) war eine populäre (spät)sentimentalistische Schriftstellerin von ›Frauenromanen‹, die vielfach auch als Feuilleton- und/oder Heftroman serialisiert wurden.)

71 Begriff im Sinn von Rüdiger Campe: »Die Schreibszene«, in: Gumbrecht, Hans Ulrich/Pfeiffer, Karl Ludwig (Hgg.), Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 759-772, hier: S. 760: Campe bestimmt die »Schreib-Szene als ein ›nicht-stabiles Ensemble von Sprache, Instrumentalität und Geste.‹«

Zeit der Erzählung und Datierung des Erzählens

Zeit der Erzählung

Das Verhältnis von Zeit und Erzählung betrifft den großen Komplex der Mimesis der Zeit, die Frage nach dem Darstellungsmodus und den Darstellungsmöglichkeiten von Zeit. Am Kreuzungspunkt zwischen Narratologie und Philosophie steht Paul Ricoeurs überzeugende und für meine Untersuchungen grundlegende Darstellung einer Figuration von Zeit im Erzählen. Auf allen drei Ebenen dieser Figuration – als narrativ immer schon vorgeformte, »präfigurierte« Zeit, als im jeweiligen Erzählen angeeignete, gestaltete »Konfiguration« des Präfigurierten und auf der Ebene des Nachvollziehens dieser Konfigurationen in der »Refiguration«⁷² ist die überkreuzte Referenz zwischen kalenderischer Zeit und fiktionaler Zeit zentral. Der Nachvollzug der erzählten Zeit, ihr Verstehen, sei, so Ricoeur, nur aufgrund einer doppelten Voraussetzung möglich, der Zugehörigkeit zur »wirklichen« kalenderischen, historischen Zeit einerseits und zur fiktiven Zeit andererseits. Dies schon allein aufgrund der Tatsache, dass wir von der historischen Zeit nur in Form von Erzählung sprechen und wissen können. Wir erfassen die Extensionen der erzählten Zeit nämlich jeweils mittels einer doppelten Voraussetzung, der überkreuzten Referenz zwischen messbarer, kalendarisch-historischer Zeit und fiktionaler Zeit. Der »Abgrund zwischen der Zeit der Welt und der erlebten Zeit« könne durch »spezifische Bindeglieder« überwunden werden, die »die historische Zeit denkbar und handhabbar machen«.⁷³ Ricoeur zeigt den Doppelcharakter der Zeitmessung am Bild des Gnomons, einem Archetypus der Sonnenuhr: Die »doppelte Herkunft« sei hierin insofern sichtbar, als der Gnomon gleichzeitig »zum Universum des Menschen« und zum »astronomischen Universum« gehöre. Obwohl »die Bewegung des Schattens [...] unabhängig vom menschlichen Willen« sei, könnten »ohne die feste Überzeugung, dass die Bewegung des geworfenen Schattens den Zeitverlauf anzeigt, diese Welten nie zueinander in Beziehung gesetzt«⁷⁴ werden. Die »Datierung eines Ereignisses« ist somit »synthetischer Natur«: Eine »wirkliche Gegenwart« wird mit einem »beliebigen Jetzt« identifiziert.⁷⁵ Dies ist die Grundlage für die bereits erwähnte überkreuzte Referenz zwischen Geschichte und Fiktion. Das heißt schließlich auch, dass historische Erzählung und fiktionale Erzählung einander gewissermaßen mimetisch begegnen. Die beiden Erzählmodi sind jeweils auf die Erfahrungswirklichkeit des anderen angewiesen, wobei sich die Vorstellung, es sei eine jeweils »reine« – also entweder historische oder fiktionale – Erfahrungsform möglich, als Illusion herausstellen müsse.⁷⁶ So könne sich die »historische Intentionalität nur verwirklichen«, indem sie »ihrer Absicht die Mittel der Fiktionalisierung dienstbar macht«. Umgekehrt bringe die fiktionale Erzählung ihre Wirkungen nur hervor, und zwar die Wirkungen des »Sichtbarmachens und Verwan-

72 P. Ricoeur, *Zeit und Erzählung*. Band I: *Zeit und historische Erzählung, zur »dreifachen Mimesis«*, S. 87-135.

73 P. Ricoeur: *Zeit und Erzählung*, Bd. III, S. 296.

74 Ebd., S. 297.

75 Ebd., S. 298.

76 P. Ricoeur: *Zeit und Erzählung*, Bd. III, S. 159.

delns des Handelns und Leidens⁷⁷, indem sie wie die historische Erzählung verfährt. Die historische Zeit selbst funktioniere als eine »Verbindungsprozedur«, ihre Medien wie Kalender, Generationsfolgen, Archive, Dokumente oder »die Spur« vermitteln zwischen »erlebter« und »kosmischer« Zeit. Einfacher gesagt: Die fiktionale Erzählung schafft ihren Welt- und Lebensbezug, bis hin zur konkreten historischen Dimension des Gedächtnisses, indem sie die »Mittel der Historisierung« übernimmt.⁷⁸

Erfolgreich kann dieser Prozess nur sein, wenn darin immer das jeweils gegenteilige Potenzial nachvollziehbar wird: Wenn also Mittel der Historisierung, wie die Datierung, gleichzeitig auch ihr Anderes, etwa ihr fiktionalisierendes Potenzial anzeigen, erfahrbar machen. Je stärker auf diese Erfahrbarkeit des jeweils anderen Wert gelegt wird, umso nachdrücklicher auch die Notwendigkeit, sich dieser Mittel zu bedienen. So scheint der beste Weg, fiktionale Implikationen des historischen Faktums und Dokuments zu zeigen, der zu sein, die »Mittel der Historisierung« radikal zu exponieren.⁷⁹

Exponierung der Mittel der Historisierung

Eine solche Exponierung der Mittel der Historisierung zeichnet Datumskunst aus. Das betrifft zunächst einen generellen Rückschritt in einen Zustand vor den Synthesen, Vermittlungsprozeduren, der Überkreuzung. Phänomene der Datumskunst machen die überkreuzte Referenz nämlich gerade dadurch erfahrbar, dass sie, etwa durch in quantitativer oder formaler Hinsicht auffällige Datierungen (Häufungen, Verschiebungen jenseits des Paratextuellen), oder durch explizit ausgestellte Akzente auf die Tatsache, dass Dokument- und Materialsammlungen vorliegen, die Abhängigkeit des Erzählens von einer historischen Zeitzählung, einem chronikalen Verlauf aussstellen. Das reicht von der expliziten Verneinung der narrativen Überkreuzung von Geschichte und Fiktion im faktographischen Dokumentarismus bis zu einem Ausstellen des Angewiesenseins auf die Fiktion in der Rekonstruktion der Fakten.

Es war die Überzeugung der frühsowjetischen faktographischen Avantgarde (etwa 1924-1929), dass die ›Materialsammlung‹ helfen könne, die (neue) Geschichte in Umgehung alter Darstellungskonventionen neu zu erzählen und so der neuen Zeit die neuen Fakten auch als neue historische Fakten zu liefern. Genau dies ist in der (naiven) faktographischen Vorstellung, dass eine Dokumentensammlung ein objektives Bild ergäbe, der Fall. So etwa in Vikentij Veresaevs (1867-1945) Sammlung von Dokumenten aus dem

77 Ebd., S. 162-163.

78 Ebd., S. 163.

79 Dies lässt sich auch für die Frage nach der Gedächtniskultur zeigen, etwa nach »Katastrophen«, die »einen Einschnitt im Verstehensvorgang, der Vergangenheit und Gegenwart verbindet« bedeuten. Hier komme es, so Renate Lachmann, zu einem Verstehensstillstand, der die Zeichenkette zerreißt.« Vgl. Renate Lachmann: »Faktographie und Thanatographie in Psalm 44 und Peščanik von Danilo Kiš«, in: Hansen-Kokoruš, Renate/Richter, Angela, Mundus narratus. Festschrift für Dagmar Burkhardt zum 65. Geburtstag, Frankfurt a.M., Berlin, Bern, Bruxelles: Peter Lang 2004, S. 277-291, hier: S. 283. Zum Verhältnis zwischen »authentischem« und »fiktivem« Dokument vgl. ebd., S. 278: »Das authentische Dokument als Zeugnis ist reale Spur. Auch das fiktive Dokument ist reale Spur; reale Spur einer Imagination, die die Wirklichkeit hervorgebracht hat, einer Imagination, die aus einer spezifischen Wirklichkeit(serfahrung) hervorgegangen und von dieser konditioniert worden ist.«

Leben Aleksandr Puškins, »Puškin v žizni« (»Puškin im Leben«, 1926), von der Veresaev dezidiert nicht (einmal) als »Biographie« sprechen wollte, sondern als »möglichst objektive Sammlung von Material«.⁸⁰

Das Bestreben der faktographischen Avantgarde war es, das noch nicht in eine historische Erzählung verwandelte Dokument als neue historische Wahrheit, als revolutionäre Gegengeschichte und als Gegengeschichten zu Revolutionsnarrativen (Bauernaufstand, Dekabristenaufstand) wahrnehmbar zu machen. So geht Nikolaj Čužak 1926 in seinem faktographisch historischen Text »Pravda o Pugačeve« (Die Wahrheit über Pugačev⁸¹) davon aus, dass die bislang vorliegenden Darstellungen der Wahrheit widersprechen, vor allem auch jener, die die von den Darstellungen zitierten oder präsentierten Dokumente eigentlich beinhalten:

Also: wo ist denn nun der echte, elementar-logisch begründete Pugačev? [...] Wir haben oben schon gezeigt, dass die traditionellen [...] Einschätzungen sogar der marxistischen Historiker zum Aussehen Pugačevs wenig mit dem von diesen selbst dargebrachten historischen Material übereinstimmen.⁸²

Auch in der Dokumentmontage »Povest' o Bolotnikove« (1930) von Georgij Štorm geht es, wie in der Figur Emel'jan Pugačevs, um eine Figur des Aufstands und Widerstands gegen monarchische Autokratie.⁸³ In einer Reihe weiterer faktographischer Dokumentmontagen der späten 1920er Jahre wird mit analogen Mitteln versucht, die historische Entwicklung hin zum Marxismus-Leninismus zu beschreiben und zu begründen: Dabei geht es einerseits um dezidierte Indizienprozesse gegen Vertreter der Kirche wie in Michail Gorevs »Poslednij svjatoj« (Der letzte Heilige, 1929)⁸⁴. Andererseits um frühe, faktographische Varianten des im späteren Sozrealismus so populär werdenden Narratifs der »Umerziehung«⁸⁵ des Menschentyps asozialer Nichtsnutz zum produktiven

80 Viktentij Veresaev: *Puškin v žizni. Sistematičeskij svod podlinnych svидетельств современников*, Moskau, Leningrad 1932, S. 10: »Но книга моя – не биография Пушкина, считаю нужным повторить это еще раз. Она – только возможно-полное и возможно-объективное собрание материалов, касающихся непосредственно «Пушкина в жизни». Ничего, выходящего за намеченные пределы, от нее нельзя требовать.« (Aber mein Buch ist keine Biographie Puškins, ich halte es für nötig, dies noch einmal zu wiederholen. Sie ist lediglich eine möglichst vollständige, möglichst objektive Sammlung von Material, das unmittelbar »Puškin im Leben« betrifft. Nichts das über die genannten Grenzen hinausgeht, darf von diesem Buch gefordert werden.) Eine ausführliche Analyse dieses Werks habe ich veröffentlicht: Brigitte Obermayr: »Biographie und Faktographie am Beispiel von Viktentij Veresaevs »Puškin v žizni« (1926/1932)«, in: Gun-Britt Kohler (Hg.), *Blickwechsel. Perspektiven der slavischen Moderne. Festschrift für Rainer Grübel*, Wien, München, Berlin (Wiener Slawistischer Almanach [WSA] Sonderband 78) 2010, S. 317-344.

81 Emel'jan I. Pugačev, Anführer des Bauernaufstandes 1773-1775.

82 Nikolaj Čužak: *Pravda o Pugačeve. Opyt literaturno-istoričeskogo analiza*, Moskau: Mospoligraf 1926, S. 44: »Итак: где же подлинный, элементарно-логически обоснованный Пугачев? [...] Мы уже указывали выше, что традиционные, от дворянской истории по наследству передешние, рассуждения даже историков-марксистов об обличье Пугачева очень мало соответствуют ими санными приводимым историческим материалам.« [Kursiv im Original]

83 Georgij Štorm: *Povest' o Bolotnikove*. Moskau: Izdatel'stvo Chudožestvennaja Literatura 1965.

84 Michail Gorev: *Poslednij svjatoj*, Moskau: Gosudarstvennoe izdatel'stvo 1928.

85 »Perekovka«, vgl. u.a.: Anne Hartmann: »Perekovka«. Tschekisten und Schriftsteller als »Ingenieure der menschlichen Seele«, in: *Jahrbuch für Historische Kommunikationsforschung* 2012, S. 11-26.

Arbeiter. So in der autorlosen, lediglich »redaktionell betreuten« »Sammlung von Erinnerungen und Materialien« zu »Michail Lakin«, 1928⁸⁶.

Boris Pil'njaks kurze Erzählung »Čisla i sroki«⁸⁷ (Daten und Fristen), zum ersten Mal 1918 erschienen, zitiert Gesetzestexte und Daten aus der Geschichte der Leibeigenschaft, in denen der 10. Juli 1779 und der 10. Juli 1824 zu Schlüsseldaten werden. Das eigentliche Datum dieser Erzählung und dieses Erzählers ist aber das Jahr 1917, das Jahr der Oktoberrevolution, in deren unmittelbarer Folge neue Tatsachen sichtbar gemacht werden. Es kommen »Akten« zum Vorschein, die die Argumente im Indizienprozess gegen die Vergangenheit liefern und der neuen Regierung eine Legitimation in derselben.

Nie wird man erfahren, was gewesen wäre, hätte es diese beiden 10. Juli nicht gegeben, sind sie doch zufällig aufgetaucht, es gab und es gibt für sie keine Notwendigkeit: aber damals, im Dezember 1917, wurden aus dem Kreisgericht in den Keller der Archivkommission, dem Pilz zum Fraß, die Akten auf drei Karren abtransportiert.⁸⁸

Nicht die Sammlung, ein Gesamtbild, sondern das einzelne Dokument hat die »Mikrohistorie« im Blick, wenn sie die Grenze zwischen dem einzelnen Dokument und einem Ganzen akzeptiert und thematisiert und davon ausgeht, dass »ein Dokument eine Tatsache [ist], die Schlacht eine andere«.⁸⁹ Hier ist die *Zerkleinerung* am Werk, in der das einzelne Dokument unverbundene Zeitpunkte präsentiert. Die Detailgenauigkeit, die pure Präsenz des »Konkreten« tendiert dazu, mit einem Begriff von Georg Simmel gesprochen, eine »Schwelle der Zerkleinerung« zu unterschreiten, deren Konsequenz »Entlebendigung« ist, der Verlust einer Vorstellung vom Gesamtbild: »Mit der Kenntnis jeder Muskelzuckung jedes Soldaten würde uns jene einheitliche Lebendigkeit des ganzen Ereignisses, die Anfang und Ende eines zeitlichen Bildes verbindet, verloren gehen [...].«⁹⁰ Was dabei aber gewonnen wird, ist ganz im Sinne des Hintergehens der Überkreuzung von Geschichte und Fiktion ein expliziter Reimport der Möglichkeitsform durch die Dokumente. Dies ist vor allem auch an solchen Stellen zu beobachten, da ein Vorgang anhand von mehreren Dokumenten beschrieben wird. So blitzt etwa in Veresaevs »Puškin v žizni« in unterschiedlichen Dokumenten, die den Vorabend vor Puškins Duell beschreiben, die Möglichkeit auf, dass Puškin den verhängnisvollen Zweikampf am 27. Januar 1837 aussetzen könnte.⁹¹ Das ist kein repetitives Erzählen, sondern

Cynthia Ruder: *Making History for Stalin. The Story of the Belomor Canal*, Gainesville: University Press of Florida 2005.

86 Michail Lakin. *Sbornik vospominanij i materialov. Pod redakcijej N. Šachanova i A. Šil'man. Vladimir: Izdanie Vladimirskego istparta* 1928.

87 Boris Pil'njak: »Čisla i sroki«, in: ders., *Sobranie sočinenij v šesti tomach. Tom pervyj. Goly god. Povesti, Rasskazy, Moskau: Terra-Knizhnyj klub* 2003, S. 412-425.

88 Ebd., S. 414. »Никогда не узнается, что было бы, если бы не было этих двух десятых июлей, – они же возникли случайно, нет и не было необходимости в них: но тогда, в декабре 1917 года, из уездного суда в подвал архивной комиссии, на съедение грибку, отвезли дело на трех возах.«

89 Carlo Ginzburg: »Mikro-Historie. Zwei oder drei Dinge, die ich von ihr weiß«, in: *Historische Anthropologie*. Bd. 1, Heft 2 (1993), S. 169-192, S. 187.

90 G. Simmel: *Das Problem S. 29.*

91 B. Obermayr, Biographie und Faktographie, S. 322-323.

eher eine Reihung, eine Aufzählung von Dokumenten zu ein und derselben Zeitstelle. In dieser Wiederholung klaffen Differenzen auf, als Möglichkeiten. Erzählungen eines Tages sind besonders gut zu dieser Öffnung, Verungewisserung geeignet.⁹² Und zwar dann, wenn sie den Verzicht auf ihre Exemplarizität explizit machen. Ganz anders in Aleksandr Solženicyns paradigmatischer GULAG-Erzählung »Odin den⁹³ Ivana Denisoviča« (»Ein Tag im Leben des Iwan Denissowitsch« 1962): Solženitsyn erzählt hier den insgesamt sogar glückenden *Beispieltag* des Ivan Denisovič.⁹⁴

Auch noch in einem Faktizismus, der »sein Angewiesensein auf die Fiktion« aussellt⁹⁵, bleibt die Tatsache des »Überkreuztseins« fassbar. Sehr eindrücklich führt dies etwa Christa Wolf in »Kindheitsmuster« vor Augen, wenn sie im Nebeneinander von Daten und Dokumenten zur Fiktion greift, zur im Präsens erzählten Vorstellung davon, wie es war, am »29. Januar 1945«, als Nellys Mutter beschließt, nicht mit der Familie auf einem Lastwagen die Flucht Richtung Westen anzutreten.⁹⁶

Das »Angewiesensein auf das Fingieren« wird dort eklatant, wo das Dokument selbst möglicherweise fingiert ist, zumindest aber von einer »Mimesis ans Dokument« die Rede sein kann. Dieser ist »daran gelegen, nicht mit dem Dokument [...] historische Realität als faktisch zu behaupten [...]«, es geht vielmehr darum, »im Dokument, in der historischen Quelle die Sprachfaktur der Geschichte freizulegen.«⁹⁷

Anachronien des Erzählers, Heteronomie datierter Zeit

Das Verhältnis zwischen Chronologie des Geschehensverlaufs und deren Umordnung in der literarischen Darstellung ist eine narratologische Schlüsselfrage. Erzählkunstspezifische »Anachronien« sind ein Kriterium für Literarizität. »Öffentliche Zeit« oder

92 Z.B.: Milica V. Nečkina, Den' 140ogo dekabrya 1825 goda, Moskau: Mysl' 1985. Auch in dieser historiographischen »Dokumentensammlung« ist der Gegenstand ein revolutionäres Ereignis (der »De-kabristenaufstand« in Sankt Petersburg am 14.12.1825).

93 Alexander Solschenizyn: Ein Tag im Leben des Iwan Denissowitsch, München: Dtv 1970, S. 131: »Der Tag war vergangen, durch nichts getrübt, nahezu glücklich. Solcher Tage waren es in seiner Haftzeit vom Wecken bis zum Zapfenstreich dreitausendsechshundertdreißig. Drei Tage zusätzlich – wegen der Schaltjahre...« Vgl. auch: Georg Witte: Appell – Spiel – Ritual. Textpraktiken in der russischen Literatur der sechziger bis achtziger Jahre, Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1989, S. 20-22. (Zur Spannung »zweier Zeitmaße« und der auch hierin eingeschriebenen Appellperspektive; allgemein auch: Dirk Uffelmann: »Odin den⁹³ Ivana Denisoviča (Ein Tag des Ivan Denisovič)«, in: Zelinsky, Bodo (Hg.), Die russische Erzählung, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2018, S. 557-565, hier: S. 559; 562.

94 Georg Witte: »Wiederholung als Intervention. Überlegungen zu einigen alternativhistorischen Romanen«, in: Riccardo Nicolosi/Brigitte Obermayr/Nina Weller (Hgg.), Interventionen in die Zeit. Kontrafaktisches Erzählen und Erinnerungskultur, Paderborn: Ferdinand Schöningh 2019, S. 47-68, S. 50.

95 Christa Wolf: Kindheitsmuster, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007. S. 444f.: »29. Januar 1945: Ein Mädchen, Nelly, plump und steif in doppelt und dreifach übereinandergezogenen Sachen (geschichts-plump, falls dieses Wort etwas sagt), wird auf den Lastwagen gezerrt, um die in der deutschen Dichtung und im deutschen Gemüt so tief verankerte Kindheitsstätte zu verlassen. [...] Jahre später, als die Betäubung sich aufzulösen begann, hat Nelly sich jede Minute dieses letzten Tages, den ihre Mutter in der Heimatstadt verbrachte, vorzustellen versucht.«

96 G. Witte: Wiederholung, a.a.O., S. 50.

›repräsentative Zeit‹ wird dabei scheinbar irrelevant, »incapable of analysis«.⁹⁷ Gilt es doch, zunehmend inkommensurable Zeiterfahrungen, Dimensionen und Konzeptionen zu thematisieren, Erinnerung und subjektive Zeiterfahrung gegen Sukzession und Linearität aufzuwerten oder Kausalität mit Koexistenz zu konfrontieren.⁹⁸ Einen geradezu empirischen Nachweis für die zunehmende narrative Komplexität bei abnehmender Bedeutung der Chronologie liefert eine Studie von David Higdon zu »Zeitschemen« (»time shapes«)⁹⁹ im (englischsprachigen) Roman des 19.-20. Jahrhunderts. Der »Verunglimpfung« (»denigration«) von »öffentlicher Zeit« stehe einer »Überhöhung« (»elevation«) »privater Zeit« (»private time«) gegenüber und finde ihre Analogie in der Gegenüberstellung von »Fabel« und »Sujet«.¹⁰⁰ Higdon weist die zunehmende Komplexität literarischen Erzählens anhand von Plotschemen nach. In diesen versucht er die einzelnen Sequenzen bzw. Kapitel eines analysierten Romans zu datierten, chronologisch zu verorten. Dabei geht es Higdon um ein literaturhistorisches bzw. literaturevolutionäres Statement, das anhand der Plotschemen zeigt, dass die Datierbarkeit, die chronologische Fixierbarkeit zwischen »Adam Bede« (1859) und »Watt« (1953) radikal abnimmt.

Datierter Zeit und ›natürlicher Chronologie‹ fehlen, so kann man es mit Genette auf den Punkt bringen, »temporale Autonomie«, also eine Ordnung und Logik der Sukzession der Ereignisse in der Erzählung, die eben nur in der Erzählung in dieser zeitlichen Abfolge ablaufen¹⁰¹. Temporale Autonomie der Erzählung heißt, dass diese nicht nur keine Rücksicht auf die kalendarischen Ordnungen und chronometrischen Wahrscheinlichkeiten nehmen muss, sondern sich so weit von diesen Zeitordnungen distanzieren kann, dass mitunter – aus der Perspektive des Erzählsubjekts – die Achronie als die richtige Chronologie erscheint. Im Kontext dieses Buches wird dagegen freilich die Frage nach einer signifikanten ›Heteronomie‹ datierter Zeit erhoben.

Eine Argumentation dafür kann bei einer Kritik an der Gleichsetzung von Literarizität mit narrativen Anachronien beginnen, wie Meir Sternberg sie formuliert, wenn er provokant die Literarizitätskriterien im Sinne der »temporalen Autonomie« der erzählten Zeitordnung auf den Punkt bringt: »Going straight is going wrong«,¹⁰² buchstabiert

97 Verweis auf Jan Miel (»Temporal Form in the Novel« *MLN* 84, 1969, S. 919), in David Leon Higdon: *Time and English Fiction*, London, Basingstoke: Macmillan 1977, S. 3; S. 134: »Most discussions of public time tacitly agree with the extreme view recently proposed by Jan Miel that ›the objective time of the novel is entirely incapable of analysis.‹«

98 Ansgar Nünning: »Moving back and forward in time: Zur Gleichzeitigkeit verschiedener Zeitstrukturen, Zeiterfahrungen und Zeitkonzeptionen im englischen Roman der Gegenwart«, in: Middeke, Martin (Hg.), *Zeit und Roman. Zeiterfahrung im historischen Wandel und ästhetischer Paradigmenwechsel vom sechzehnten Jahrhundert bis zur Postmoderne*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 395-419, S. 397f.

99 D. L. Higdon: *Time*, S. 3f.

100 Ebd., S. 3: »The elevation of private time and the denigration of public time obscure the relationship between public time and fictional structure and ignore the variety of ›time shapes‹ and time effects used by novelists. Ultimately, public time provides the frame which gives private time its meaning.«

101 Gérard Genette: *Die Erzählung*. 2. Auflage, München: Wilhelm Fink 1998: S. 58.

102 Meir Sternberg: »Telling in Time (I): Chronology and Narrative Theory«, in: *Poetics Today*, 11/4 (1990), 901-948, hier: S. 918. Vgl. auch ebd., S. 915: »Disordering accordingly comes to figure as an

dieses vermeintliche Qualitätsmerkmal des Literarischen aus, dies auch in dem Statement: »either anachrony or no good narrative«¹⁰³. Dagegen hält Sternberg, dass doch, auch erzählend, gerade erzählend, ein Austritt aus der Zeit unmöglich sei, werde doch »in der Zeit erzählt«¹⁰⁴, sei doch die Chronologie immer – auch in den komplexesten Formen anachronischer Umordnung – Ausgangspunkt und Endpunkt des Erzählens.¹⁰⁵

Sternberg problematisiert die in der klassischen Unterscheidung von Fabel- und Sujetzeit (Zeit der Handlung vs. ihre Anordnung in der Erzählung) vorliegende »doppelte Linie des Narrativs«, die sich in eine ›Linie des Mediums‹ und eine ›Linie der Welt‹¹⁰⁶ spalte, vor allem hinsichtlich der binären Gegenüberstellung der beiden Linien, die zu den oben erwähnten Qualitätsmerkmalen der literarischen Narration führt. Dies ziehe einen Ausschluss faktuellen Erzählens ebenso nach sich wie die Behauptung eines Sonderstatus des historischen und historiographischen Erzählens.¹⁰⁷ Dem setzt Sternberg die These von der »Erzählung als Diskurs mit doppelter Zeitstruktur« (»narrative as discourse with double time pattern«)¹⁰⁸ entgegen. Hierfür geht er von den Kategorien Spannung, Neugierde und Überraschung¹⁰⁹ aus, wobei es ihm darauf ankommt, diese Kategorien nicht als in temporaler Hinsicht ›sujettypische‹ zu verstehen: Als *in der Zeit erzählte* Phänomene ebenso wie schon *in der Chronologie* als Ereignistypen weisen sie Kerben, Brüche, Spaltungen auf, und genau deren Merkmale tragen sie auch in der Erzählung. Hier wie da sind sie temporär, ihre Brüche, Kerben und Zäsuren entstehen nicht erst durch sujetsspezifische An- und Umordnung.¹¹⁰ Aus der Perspektive der Da-

automatic marker, even a measure, of properly narrative behavior and value.« Ebd., S. 920 – mit Blick auf Genette: »Telling in time is all ›story, as it were, to the exclusion of ›narrative.««

103 Meir Sternberg: »Telling in Time (II): Chronology, Teleology, Narrativity«, in: *Poetics Today* 13/3 (1992), S. 463–541, hier: S. 471.

104 Sternberg, *Telling* (I), S. 945; ebd., S. 940: »Chronological narrative is really as flexible and wide-ranging in means as variable in ends and scales [...].«

105 M. Sternberg: *Telling in Time* II, S. 473: »In the name of what, then, has anachrony been favored at the expense of chronology?« Zur Kritik an Roland Barthes vgl. etwa dessen Auseinandersetzung mit der Handlungsfolge in: Roland Barthes: »Die Handlungsfolgen«, in: ders., *Das semiologische Abenteuer*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, S. 144–155, hier: S. 154: »Wodurch ist eine Erzählung ›lesbar? Welche strukturellen Bedingungen der ›Lesbarkeit‹ liegen einem Text zugrunde? Alles hier Angeführte mag ›selbstverständlich‹ erscheinen, wenn aber diese Bedingungen der Erzählung ›natürlich‹ erscheinen, so zeichnet sich virtuell dahinter die ›Antinatur‹ der Erzählung ab (die vermutlich in manchen modernen Texten zum ersten Mal erfahrbar ist).«

106 M. Sternberg: *Telling in Time* (I), S. 903: »[...] chronological narrative toes not just a line – literally speaking – but a double line: the medium's and the world's, both given beforehand.«

107 Ebd., S. 909; 923.

108 M. Sternberg: *Telling* (II), S. 518.

109 Ebd., S. 529: »suspense«, »curiosity«, »surprise«.

110 Ebd., S. 521: »For another thing, such twisting of antecedents does not entail untwisting, or disclosure via full retrospective closure, one that makes it possible to reconstruct with certainty the ›original‹ order of events (›whole‹, ›fabula‹, ›story‹, or whatever). [...] In short, our false sense of continuity having once been undermined, do we look back to find a permanent or a temporary gap? [...] Aristotle, who inaugurated the tradition of ›well-made‹ narrative form, would thus not allow (nor even consider) anything but the latter, *temporary possibility*. For ›ignorance‹ to turn into ›knowledge‹, his complex plot must sooner or later unravel itself into the orderly whole that it entangled; or, in my other terms, the gap secretly opened and then disclosed for shock effect must thereafter be securely closed for the sake of unity, as in the *Oedipus Rex* paradigm.« [Kursiv, B.O.]

tumskunst wird eine analoge Argumentation möglich. Ich versuche sie einerseits mit Blick auf das (datierte) Ereignis, andererseits hinsichtlich der von der faktographischen Ästhetik angenommenen »Sujethaftigkeit der Wirklichkeit«:

Sujethafte Wirklichkeit

Faktographische Gegenentwürfe zum fiktionalen Erzählen orientieren sich an der Chronologie und stellen dabei, analog zur oben vorgestellten Argumentation Sternbergs, die nicht nur auf formalistischer Prosatheorie basierende Unterscheidung zwischen »linearer Fabelzeit« und der künstlerischen, kunsthaften »Eigengesetzlichkeit der komplexen Sujetzeit«¹¹¹ in Frage. Die sowjetische faktographische Avantgarde setzt dagegen auf die ›natürliche Sujethaftigkeit der Wirklichkeit‹¹¹², auf der eine Analyse und Montage der Fakten gründet. Die Faktographen gehen also davon aus, dass Verkettungs- und Verbindungsprozeduren nicht Gegenstand der Sujetbildung durch eine Erzählerinstanz sind, sondern dass diese im Material selbst enthalten seien. Grundlage für diese Annahme ist die immer wieder unterschätzte dynamisch-dialektische Auffassung vom Faktischen/dem Faktum, die in den Konzeptionen der Faktographen dominierte.¹¹³ Vor diesem Hintergrund widerspricht Nikolaj Čužak im folgenden Zitat der Annahme, die Faktographen verdammen jegliche Form von Sujethaftigkeit. Die Wirklichkeit, das Leben sei sujethaft und es käme darauf an, diese Sujethaftigkeit der Wirklichkeit selbst wahrnehmbar zu machen, so Čužak.¹¹⁴

¹¹¹ Aage A. Hansen-Löve: Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1978, S. 250f.

¹¹² Vgl. Nikolaj Čužak: »Pisatel'skaja pamjatka«, in: ders. (Hg.), Literatura fakta. Pervyj sbornik materialov rabotnikov LEFa, Moskau 1929, S. 9–28, hier S. 22.)

¹¹³ Zur Analyse der Fakten, zu den ihr inhärenten Dynamiken gibt es eine Reihe von Aufsätzen von Osip Brik, der vor allem mit dem Missverständnis aufräumt, das Faktum könne statisch fixiert werden: Brik, Osip: Fiksacija fakta, in: Novyj Lef 1927, 11f., S. 44–50. ders., Bliže k faktu, in: Čužak, Literatura fakta. Pervyj sbornik materialov rabotnikov LEFA, Moskau: Izdatel'stvo Federacija 1929, S. 78–83. Ders.: Razloženie sjužeta, in: ebda, S. 219–222. Zur Montage als grundlegende Technik der Literatura fakta vgl. Peter Alberg Jensen: Art – Artifact – Fact: The Set on ›Reality: in the Prose of the 1920s, in: Nilsson, Nils Åke (Hg.), The Slavic Literatures and Modernism. Papers presented on the 62nd Nobel Symposium, Stockholm 1985, S. 114–125.

¹¹⁴ Čužak, Nikolaj: Pisatel'skaja pamjatka, S. 22. »Сюжет невыдуманный есть во всякой очерково-писательной литературе. Мемуары, путешествия, человеческие документы, биографии, история – все это столь же натурально-сюжетно, как сюжетна и сама действительность. Такой сюжет мы разрушать не собираемся, да и разрушить его нельзя. Жизнь – очень неплохая выдумщица, а мы – всячески за жизнь, мы только против выдумки под жизнь. Напротив: нужно приветствовать сюжетность, и – чем сюжетнее, т.е. натурально-сюжетнее, вещь, тем натурально-интереснее она, а значит – и легче для восприятия, и в смысле результатов ощущимее.« (Ein nicht erfundenes Sujet gibt es in jeder Art von očerk-haft beschreibender Literatur. Memoiren, Reiseberichte, menschliche Dokumente, Biografien, die Geschichte: sie alle sind natürlich sujethaft wie auch die Wirklichkeit selbst sujethaft ist. Ein solches Sujet wollen wir nicht zerstören, und das ist auch gar nicht möglich. Das Leben ist ein recht guter Erfinder und wir sind in jeder Hinsicht für das Leben, wir sind nur gegen die Erfindung Fiktion als ›FälschungNachahmung< des Lebens. Im Gegenteil: Die Sujethaftigkeit gilt es zu begrüßen, je sujethafter, d.h. natürlich sujethafter ein Ding ist, umso interessanter ist es auf eine natürliche Weise, das heißt der Wahrnehmung leichter zugänglich und in seinen Konsequenzen fühlbarer. Interessant, dass sich Čužak sprichts sich hier de-

In diesem Sinne setzen die Faktographen auf die Sujethaftigkeit des »Konkreten« (»konkretnoe«), das direkt aus dem Leben Genommenen (»vzjatoe ot žizni«). Sie stellen dies sowohl dem »Gegenstandslosen« (»bespredmetnoe«) und Sujetlosen (»bessjužetnoe«) als auch dem »Ausgedachten«, dem Fiktionalen (»vymysel«, »vydumannoē«)¹¹⁵ gegenüber. Es ist naheliegend, dass sie dazu das romanhafte Erzählen programmatisch meiden bzw. auf dem Weg über literarisch randständige Genres wie Biographie, Bericht, Skizze, Reportage sowie durch eine Professionalisierung des traditionellen Schriftstellerwesens, sich oftmals am Journalismus orientierend, Literarizität neu bestimmen wollen.¹¹⁶

Sujetlos und datumhaft

Auch wenn es gerade der Russische Formalismus ist, der für die Gleichsetzung von eigengesetzlicher literarischer ›Chronologie‹ mit Literarizität verantwortlich gemacht werden kann, muss man in der ebenfalls vom Formalismus propagierten sogenannten »sujetlosen Prosa«¹¹⁷ den Eindruck gewinnen, dass letztlich weder die kunstvoll narrativ realisierte Polychronie, noch aber die ›fabelhafte‹ Chronologie, die natürliche Ordnung der Dinge wiedergibt, sondern vielmehr die isolierte Datierung bleibt. Für die russische Literatur am Beginn des 20. Jahrhunderts sind hier vor allem Vasilij Rozanovs Prosaexte »Uedinennoe« (»Solitaria«, 1912) und »Opavšie list'ja« (»Abgefallende Blätter«) (»Korob pervyj«/»Erster Korb«, 1913; »Korob vtoroj«/»Zweiter Korb«, 1915) zu nennen. Es handelt sich um aneinander gereihte Textfragmente – Zitate, Vorfälle, Aphorismen¹¹⁸, »Textembryonen«¹¹⁹, die in der Mehrzahl der Fälle eine Angabe von Zeit, Ort, Quelle und/oder Umstand der Aufzeichnung, eine Textlegende aufweisen. Diese fällt mitunter ausführlicher aus als das damit bestimmte, ›designierte‹ Textfragment. In der formalistischen Sujet- und Genretheorie Viktor Šklovskij gelten die genannten Texte Rozanovs als Beispiel einer sujetlosen Prosa, eines neuen, den Roman neu definierenden Genres.

zidiert gegen die »Fabel« ausspricht, sie verbannt er sie ins Reich der Unterhaltungsliteratur: Ebd., S. 21: »И кроме того, говоря условно о разрушении сюжета, мы имеем в виду искусственный сюжет, т.е. фабулу, а не сюжет вообще. Фабулу давайте предоставим для отдохновенческой литературы [...]« (Wenn wir außerdem in bestimmten Zusammenhängen über die Zerstörung des Sujets sprechen, meinen wir damit das künstliche Sujet, also die Fabel, und nicht das Sujet als solches. Die Fabel wollen wir der Unterhaltungsliteratur überlassen [...].)

¹¹⁵ N. Čužak: *Pistatel'skaja pamjatka*, a.a.O.

¹¹⁶ A. A. Hansen-Löve: Der russische Formalismus, S. 542–545.

¹¹⁷ Viktor Šklovskij: »Parodijnyj roman ›Tristram Šendic Sterna‹/»Der parodistische Roman Sternes ›Tristram Shandy‹«, in: Striedter, Jurij (Hg.), Texte der Russischen Formalisten. Bd. 1, München: Wilhelm Fink 1969, S. 244–299. Viktor Šklovskij: »Literatur ohne Sujet«, in: ders., Theorie der Prosa, Frankfurt a.M.: S. Fischer 1966, S. 163–185.

¹¹⁸ Viktor Schklowski: »Literatur ohne Sujet«, in: Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen Formalen Schule, Leipzig: Reclam 1991, S. 39: »In diese Bücher sind ganze literarische, publizistische Artikel eingegangen, die – auseinandergerissen – einander ins Wort fallen, weiter: Rozanows Biographie, Szenen aus seinem Leben, Fotografien usw.«

¹¹⁹ Rainer Grubel verwendet diesen Terminus für Vasilij Rozanov: Rainer Grubel: »Der Text als Embryo. Aus der Vorgeschichte des russischen Minimalismus. Vasilij Rozanovs frühe Prosaminiaturen«, in: Goller, Mirjam/Witte, Georg (Hgg.), Minimalismus. Zwischen Leere und Exzeß. (= WSA Sonderband 51) Wien 2001, S. 51–78.

»Sujetlosigkeit« (»bessjužetnost«) ist hier ein Kriterium, das die Verbindungslogik und Verbindungstechnik zwischen den einzelnen Elementen der Fabel betrifft. Sujetlos sind Texte, die gewissermaßen grund- und formlos verbinden bzw. zusammenstellen, die die grundlegenden Verfahren der Erzeugung einer erzählten Welt und erzählten Zeit neu bestimmen. Rozanovs Bücher repräsentieren, so Šklovskij 1921, »ein völlig neues Genre«, ein Genre, das »dem parodistischen Roman am nächsten kommt«. Rozanov habe den »heroischen Versuch« gewagt, »aus der Literatur auszubrechen, ›ohne Worte, ohne Form zu sprechen.«¹²⁰

Das datierte Ereignis

Ich fasse das Ereignis für diesen Zusammenhang als »Zeitzerwürfnis«¹²¹, es unterbricht bzw. bricht die Verlaufsform. Das Ereignis »detemporalisiert«¹²², setzt eine »unüberbrückbare Differenz zwischen einem Davor und dem Danach«¹²³. Zunächst, bevor es Sachverhalt ist, erscheint das Ereignis als Zeitzerwürfnis als Negativum einer Verlaufsform. Denn das Ereignis »geschieht zwar, tritt ein, allerdings ›außerhalb‹ jeder Zeit, denn der Moment des Eintritts selbst ist nicht in voller Qualität erfahrbar.«¹²⁴ Das Ereignis hat eine Doppelstruktur, es ist »anonym und persönlich zugleich«.¹²⁵ Persönlich, weil es Spuren an mir hinterlässt, es ist anonym, weil es außerhalb ist. Zu diesem Außerhalb gehört auch das Datum: Es ist einerseits einer anonymen, allgemeinen und objektiven Zeitordnung angehörig und betrifft mich aber gleichzeitig dort, wo es zu »meinem« Datum wird. Das Datum spielt in diesem Verständnis des Ereignisses dort eine Rolle, wo es darum geht, dem »unwirklichen« Ereignis, dem die Zeitrechnung unterbrechenden, dem nicht erfahrbaren, eine »Verwirklichung« an die Seite zu stellen.¹²⁶ Dies betrifft auch die Frage der Darstellung bzw. Darstellbarkeit des Ereignisses.¹²⁷ Das Datum macht diese Understellbarkeit des Ereignisses erfahrbar – im Datum vollzieht sich ein Wirklichwerden des Anonymen. Die Datierung eines Ereignisses erzeugt so ge-sehen einen fotografischen Evidenzeffekt, vergleichbar eben mit Datierungen einer Fotografie, die wie verbale Bildunterschriften das auf dem Foto Sichtbare verändern. Wie Bildunterschriften auch »verankern« Datierungen die Botschaft von Fotografien.¹²⁸ Der fotografische Evidenzeffekt des *So-war-es* ist eine Eigenschaft einer jeden Datierung. Der Schnappschuss »der Prinzessin beim Verlassen ihres Pariser Hotels« wird gerade

¹²⁰ Vgl. V. Schklowksi: Literatur ohne Sujet, S. 39.

¹²¹ Mirjam Schaub: Gilles Deleuze im Wunderland. Zeit- als Ereignisphilosophie, München: Wilhelm Fink 2003, S. 139.

¹²² M. Camper, H. Hühn: Eigenzeiten, S. 50.

¹²³ M. Schaub: Deleuze im Wunderland, S. 116.

¹²⁴ Ebd. S. 118. Vgl. auch Martin Seel: »Ereignis. Eine kleine Phänomenologie.«, in: Nikolaus Müller-Schöll (Hg.), Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung. Anspruch und Aporien, Bielefeld: transcript 2003, S. 37-47, hier: S. 41.

¹²⁵ M. Schaub: Deleuze im Wunderland, S. 118.

¹²⁶ Ebd., S. 137.

¹²⁷ Ebd.

¹²⁸ Roland Barthes: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990, S. 34.

durch die digitale Datierung zum Verlaufs-Still, von dem in der Bildunterschrift in journalistischer Dramatik behauptet wird, es sei das »letzte Bild« dieser Frau – »Dann der Unfall«.¹²⁹ Durch die Ziffernfolge »21:50:34/30-8-97« erkennen wir die durch die Drehtür gehende blonde Frau als Lady Diana Spencer. In dieser Ziffernfolge, der digitalen Datierung, wird die faszinierende Natur der Fotografie als »lebendiges Bild von etwas Totem«¹³⁰ bzw. hier: von einer gleich Toten, fassbar.

Wahrscheinlich macht das Ereignis als datiertes Zeitzerwürfnis das Ereignis als Zäsurhaftes überhaupt auch erst erzählbar, kann sich so ein »peripetisches Potential«¹³¹ oder möglicherweise sogar der Wunsch nach Peripetie entfalten. Die Daten werden zu Namen für solche Erzählungen: »Orte und Daten, die Ereignisse benennen, avancieren [...] zu semantisch aufgeladenen Zeichen.«¹³² Davon zeugt auch der wohl seit dem 11. September 2001 in die Welt getretene journalistische Drang, dieses Datum einer Zäsur, diese Markierung zu wiederholen. Zuletzt war dies im Zusammenhang mit dem Brand der Notre Dame de Paris am 15. April 2019 der Fall.

Datierung des Erzählens

Die Datierung des *Erzählens* hingegen betrifft die Frage nach dem Zeitpunkt des Erzählens im Verhältnis zum Geschehen. Kann das Erzählen datiert sein, und was würde eine solche Datierung, eine kalendarisch-chronometrisch situative Bestimmung, für das Erzählen bedeuten? Genettes Antwort darauf lautet: »Die Geschichte kann datiert werden, [...], während die Narration undatiert bleibt.«¹³³ Diese Zeitlosigkeit der Narration, der Eindruck, es handle sich dabei »um einen instantanen Akt ohne zeitliche Ausdehnung«, bestimmt Genette als »eine der Fiktionen der literarischen Narration«, und zwar »vielleicht die stärkste, da man sie fast nicht bemerkt.«¹³⁴

Aus der Perspektive meiner Untersuchungen zur Datumskunst gehe ich dagegen von der Datierbarkeit des Erzählens aus. Die datierte Narration veranschlage ich als eine metafiktionale das Verfahren der Narration entblößende, die chronometrische Situierung in signifikanter Weise thematisierende Strategie.

Auffällig datiert ist die Narration an jenen Stellen, da ein oftmals als erfolglos oder gescheitert sich darstellendes Erzählen an einem Punkt wieder möglich zu werden scheint, wo das Erzählen in einer *datierten* Erzählgegenwart ankommt. Dies ist etwa in dem hier im Kapitel zu Chronophobie und Zeitgenossenschaft analysierten, vom Brief-

129 Ursula März: »Der Diana-Code«, in: Die Zeit vom 30. August 2007, Nr. 36.

130 Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985, S. 88-89.

131 Thorsten Schüller ist der Ansicht, dass dem Ereignis das »peripetische Potential« der Zäsur fehle. Thorsten Schüller: »Modern Talking – die Konjunktur der Krise in anderen und neuen Modernen«, in: ders./Sascha Seiler (Hgg.), Von Zäsuren und Ereignissen. Historische Einschnitte und ihre mediale Verarbeitung, Bielefeld: transcript 2010, S. 13-27, S. 14.

132 T. Schüller: Modern, S. 23.

133 G. Genette: Erzählung: »Narration«, S. 157: Im Zusammenhang mit dem Erzähltempus Präteritum, das »eine alterslose Vergangenheit« markiere: »Die Geschichte kann datiert werden, [...], während die Narration undatiert bleibt.« Ebd., S. 159: »Manchmal wird [der Akt des Erzählens, B.O.] zwar datiert, aber gemessen wird er nie.«

134 Ebd., S. 159.

zum »Kalenderroman«¹³⁵ mutierenden Text »Das Herz des Patrioten« (»Duša Patriota«) von Evgenij Popov¹³⁶ der Fall. Einem autofikionalen Ich-Erzähler scheint darin aufgrund kulturpolitischer Restriktionen nichts anderes übrig zu bleiben, als einen Briefroman zu schreiben, in dem er seine Familiengeschichte erzählt. Das Scheitern dieses prototypisch ein Davor vergegenwärtigenden Erzählers ist im Roman deutlich mit dem 10. November 1982 datiert, einem Datum, mit dem das Ende der spätsowjetischen Ära und des entsprechenden Chronotyps markiert ist. Mit diesem Datum wird aber vor allem ein neuer Erzählmodus möglich: Dieses Datum markiert den Möglichkeitsräume eröffnenden Einbruch des aktuellen Geschehens. Man hat den Eindruck, hier werde, nach Überwindung erheblicher Hindernisse, die ein Erzählen im (und des) Hier und Heute verhindern, in diesem Fall das sowjetische Zeitregime, überhaupt *wieder erzählt*. Die ›Fiktion der Zeitlosigkeit der Narration‹ wird, wenn man so will, durch die solchermaßen datierte Narration erheblich gestört. Als wäre der Vorgang der *Überkreuzung* von Geschichte und Fiktion in jenem Moment angehalten, aus dem Zusammenhang isoliert, da der Syntheseprozess für einen datierbaren Moment angehalten wird.

Fiktion des ursprünglichen Datums

»Wo es ernsthaft um Zeit geht, finden wir Daten und Zahlen«.¹³⁷ Der hier zitierte Harald Weinrich stellt dies zugunsten des Erzähltempus fest und Käte Hamburgers Bestimmung des Präteritums als »zeitlos« mit den Konsequenzen für die These der »Zeitlosigkeit der Fiktion«¹³⁸ ist hinlänglich bekannt. Nimmt man dies ernst, würde man daraus folgern müssen, dass es im literarischen Text ›nicht ernsthaft‹ um Zeit gehen kann:

Andere Überlegungen besagen, dass die Unmarkiertheit des Präteritums, des nicht ›ernsthaft‹ zeitlich markierten Tempus, nicht so sehr mit Fiktion zu tun habe, als vielmehr mit dem Bemühen, dem »Realitätsprinzip«¹³⁹ des Fiktionalen folgend, sich im fiktionalen Erzählen am faktuellen Erzählen zu orientieren: »Das Bemühen, unmarkiert in der Nähe des faktuellen Erzählers zu bleiben (das heißt bei realistischer Fiktion), erzwingt die Wahl des Präteritums.«¹⁴⁰ Dass aber die »präteritiale Vergegenwärtigung« keineswegs das zwingende Anliegen des Erzählers sein muss, zeigen Armen Avanessian und Anke Hennig, wenn sie im Gegensatz dazu davon ausgehen, dass erst das Erzäh-

135 T. Schmidt: Der Kalender, S. 81. Schmidt leitet »Kalenderroman« u.a. von Brechts »Kalendergeschichten« her. Während diese mit dem Datum des jeweiligen Tages als »Kalendergeschichten ohne Kalender« bezeichnet wurden, sieht Schmidt für Johnsons »Jahrestage« einen direkten Zugriff auf den Kalender, spricht deshalb von »Kalendergeschichten mit Kalender« und in diesem Sinn vom »Kalenderroman«.

136 Jewgenij Popow: Das Herz des Patrioten oder Diverse Sendschreiben an Ferfitschkin, dt. von Rosmarie Tietze, Frankfurt a.M.: Fischer 1991. Evgenij Popov: Duša patriota ili različne poslanija k Ferfičkinu, Moskau: Tekst 1994.

137 Harald Weinrich: Tempus. Besprochene und erzählte Welt, Stuttgart: Kohlhammer 1964, S. 9.

138 Käthe Hamburger: Logik der Dichtung, 3. Auflage, Stuttgart: Klett-Cotta 1997, S. 78f.

139 Remigius Bunia: Faltungen. Fiktion, Erzählen, Medien, Berlin: Erich Schmidt Verlag 2007, S. 88f.

140 Ebd., S. 217.

tempus Präsens eine »Asynchronie«¹⁴¹ zwischen Geschichte und dem Erzählen erfahrbar mache. Erst das Erzähltempus Präsens mache deutlich, dass eine fiktive Vergangenheit erzählt werde und macht damit den Zeitspalt zwischen Geschichte und Erzählen erfahrbar.

Auch das Datum operiert mit der Erfahrbarkeit einer solchen Asynchronie, und zwar vor allem dann, wenn man den Zusammenfall zwischen Indikation und Fiktion im Datum in Betracht zieht.

Jean-François Lyotard setzt sich mit der indikatorischen Funktion von Daten unter dem logischen Sammelbegriff der Namen (Designatoren)¹⁴² auseinander. Namen indizieren demnach eine »mögliche Wirklichkeit«, die Daten sind die Referenten dieser Wirklichkeit. Die Möglichkeitsform tritt hier in der Unmöglichkeit, eindeutig zu indizieren ein, in einer diskursiven Konstellation, in der die sprachlichen Bedingungen des Indizierens durch eine Negation der Fakten auf die Spitze getrieben wurden.¹⁴³

»Die Namen transformieren jetzt in ein Datum, *hier* in eine Ortsangabe, *ich, du, er* in Hans, Peter, Ludwig. Und selbst das Schweigen kann Göttern zugeschrieben werden [...]. Die auf den Kalendern, Landkarten, Stammbäumen, in den Standesämtern versammelten Namen sind Indikatoren einer möglichen Wirklichkeit. Ihre Referenten – Zeit- und Ortsangaben, menschliche Individuen – stellen sich als Gegebenheiten dar.¹⁴⁴

Lyotard entfaltet diese Überlegungen unter den Bedingungen einer Debatte um die Wahrheit der Wirklichkeit des Holocaust, die sich zuspitzt in der Frage nach der unmöglich scheinenden Zeugenschaft der Vernichtung in den Gaskammern von Auschwitz.¹⁴⁵ Seit Auschwitz könne sich die Geschichte nicht mehr einfach an die Fakten halten, da »mit Auschwitz etwas Neues in der Geschichte passiert, das nur ein Zeichen und keine Tatsache sein kann, nämlich dass die Tatsachen und Zeugenaussagen, die die Spur des Hier und des Jetzt trugen, die Dokumente, die auf die Bedeutung(en) der Tatsachen schließen ließen, dass die Namen und letztendlich die Möglichkeit verschiedenartiger Sätze, deren Zusammenschluss die Wirklichkeit ausmacht, dass das alles so weit wie möglich vernichtet wurde.«¹⁴⁶

Indikation kann demnach, unter den Bedingungen des Holocaust, nicht faktisch sein, im Sinne des So-war-es. Dennoch sei Indikation möglich, und zwar immer im Modus möglicher anderer Bindungen. Denn »die »Wirklichkeit lässt sich nicht [...] durch

141 Armen Avanessian, Anke Hennig: »Tempus – Fiktion – Narration. Kevin Vennemanns Erzählen im Präsens«, in: Antonius Weixler/Lukas Werner (Hgg.), *Zeiten erzählen. Ansätze – Aspekte – Analysen*, Berlin: de Gruyter 2015, S. 319–341, S. 341.

142 Saul A. Kripke: *Name und Notwendigkeit*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981.

143 Jean-François Lyotard: *Der Widerstreit*, München: Wilhelm Fink 1987, S. 106: »Die ›revisionistischen‹ Historiker sind der Meinung, dass an diesem Namen nur die kognitiven Regeln zur Ermittlung der historischen Wirklichkeit und Validierung seiner Bedeutung ausgelegt werden können.«

144 J.-F. Lyotard: *Widerstreit*, S. 76.

145 Ebd., S. 64: »Die Vernichtung der Realität der Gaskammern ist identisch mit der Vernichtung der Realität des Referenten in den Verifikationsverfahren.«

146 Ebd., S. 106. Zur Fortsetzung dieser Debatte vgl. u.a.: Georges Didi-Huberman: *Bilder trotz allem*, München: Wilhelm Fink 2007.

einen Satz ausdrücken wie: x ist derart, sondern einen Satz wie: x ist so und nicht so. [...] Der Behauptung einer Wirklichkeit entspricht eine Beschreibung, die hinsichtlich der Negation inkonsistent ist. Diese Inkonsistenz kennzeichnet die Modalität des Möglichen.«¹⁴⁷ Dass der Name mit einem Referenten der Wirklichkeit zusammenfalle sei »zufällig«¹⁴⁸, es sei immer die Möglichkeit der Negation, des Gegenteils zu berücksichtigen.¹⁴⁹ Die Wirklichkeit sei deshalb auch keine Frage des »absoluten Zeugen« (des Vergangenen, der Gegenwart), sondern der Zukunft. Dies betrifft die Frage nach der Möglichkeit des Ausgesagten, das nicht nur dann oder damals wahr war/ist, sondern »eines Tages wahr sein wird«.¹⁵⁰

In der Frage nach dem Verhältnis zwischen Indikation und Symbolwert des Datums, zwischen historisch-kalenderischer »Faktizität« und dichterischer Performanz, verneint Derrida, der dekonstruktiven Logik gemäß, eine faktuale Wahrheit und indikatorische Potenz des »ursprünglichen Datums«, sei doch dieses »ursprüngliche Datum« selbst schon »eine Art Fiktion«¹⁵¹ gewesen, und zwar ganz einfach deshalb, weil auch das Hier und Jetzt, das »Einzigartige« »nur in der Erzählweise der Konvention und Allgemeinheit«¹⁵² wiedergegeben werden könne. Vor allem aufgrund seiner paradoxalen Wiederholbarkeit – kein Datum kehrt wieder, jedes Datum ist eine Erinnerungsmarke – erscheint zwischen der vom Datum erweckten Indikationserwartung und der gleichzeitig vom Datum angezeigten Unmöglichkeit der Indikation das Wissen um die Möglichkeitsform.

Datierte Chronotypen

Kalenderzeit

Bedeutung und Relevanz von datierter Zeit ist anhand des Verhältnisses eines jeweiligen Datums, eines Tagesaktuellen zu den »menschengeschaffenen Symbole[n] der sich wandelnden Zifferblätter von Uhren [und den] wechselnden Kalendarien« zu bestimmen.¹⁵³ Aus der Perspektive einer Datumskunst kann man den Argumentationsweg der soziologischen These, wonach die »Kalenderzeit [...] auf einfache Weise die Einbettung des einzelnen Menschen in eine Welt, in der es viele andere Menschen gibt« veranschauliche und sich »mit Hilfe des Kalenders« »mit großer Genauigkeit die Stelle im Strom der sozialen und natürlichen Prozesse« bestimmen lasse, »an der man selbst in

¹⁴⁷ J.-F. Lyotard: *Widerstreit*.

¹⁴⁸ J.-F. Lyotard, *Widerstreit*, S. 83.

¹⁴⁹ Ebd., S. 85; 97.

¹⁵⁰ Ebd., S. 101.

¹⁵¹ J. Derrida: *Schibboleth* S. 101; frz.: Ders., *Schibboleth*, S. 85: »Une date, est-ce vrai? Quelle est la vérité de cette fiction, la vérité non-vraie de cette vérité? Ici, ceci, maintenant, est un schibboleth. Ceci est – schibboleth.«

¹⁵² J. Derrida: *Schibboleth*, S. 101; frz.: Ders., *Schibboleth*, S. 85.

¹⁵³ Norbert Elias: *Über die Zeit. Arbeiten zur Wissenssoziologie II* [1984], Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992, S. XXII.

diesen Strom eintrat«¹⁵⁴, umdrehen: Man kann ›eine Stelle‹ aus dieser »sozial erlernten Synthese«¹⁵⁵ isolieren. Datierte Chronotypen sind demnach nicht einfach nur neutrale Zeitmarken, sondern zeigen ihre Herkunft und ihre Interaktionen mit jeweiligen »Zeitregimen«¹⁵⁶ an.

In meiner Untersuchung zeige ich dies etwa im Kapitel zur spätsowjetischen Chronophobie, in dem künstlerische Strategien vorgestellt werden, die dem absoluten sowjetischen Zeitregime einen Zeitausschnitt entreißen und ihn damit neu datieren. Dabei ist der Schritt *hinaus*, der datierte Austritt aus dem Zeitregime, oftmals als Ausschnitt aus der periodischen Presse, immer gleichzeitig eine Intervention *in* das Zeitregime. Wenn Evgenij Popov für seinen Roman »Die Wunderschönheit des Lebens«¹⁵⁷ Exzerpte aus »Pravda«-Ausgaben von einem Zeitraum von 25 Jahren (1961-1985) verwendet, will er sich dabei nicht so sehr einem Zeitregime entziehen, sondern dessen Funktionieren verdeutlichen und unterbrechen. Das Ausschneiden und somit Isolieren samt dem anschließenden Remontieren unterbricht die Logik eines auf Zyklizität angelegten Zeitregimes, »desynchronisiert« dieses, markiert eine Zeitstelle zwischen der »Eigenzeit der Politik« und den »Zeitstrukturen anderer sozialer Sphären«¹⁵⁸. Hierin manifestiert sich die oben erwähnte *Isolation einer Stelle*, als Offensive einer aktiven, künstlerischen Zeitgenossenschaft, die nicht zufällig Tageszeitungen und Kalendarien als Materialien verwendet.

Chronotopos und Chronotypus

Ihre spezifische Markierung und Valenz erhält eine solche Isolation aber erst vor dem Hintergrund einer differenzierenden Typologisierung von ›Zeit als sozial erlernter Synthese‹. Hierzu ist die Unterscheidung von »Chronotypen«¹⁵⁹ hilfreich. Chronotypen sind »Modelle oder Muster, durch die Zeit praktische theoretische Bedeutung« erhält. Für das Verständnis des Begriffs ist der von Michail Bachtin geprägte Begriff des »Chronotopos«¹⁶⁰ (»chronotop«) grundlegend. Im Zentrum von Bachtins Beschäftigung mit

154 N. Elias: Zeit, S. XXXVIII-XXXIX. Analog argumentiert Thomas Macho: Vgl. T. Macho: Zeit, S. 190: »Kurzum, unser Leben findet stets innerhalb der Zeit statt, aber ›innerhalb der Zeit‹ heißt hier einzig und allein: in den Kontexten eines sozial verbindlichen Systems von Zeitrechnungen und Zeitmessungen. Nicht einmal der Tod bildet eine Ausnahme. Für alle anderen ist er ein gewöhnliches, ein datierbares, erwart- und berechenbares Ereignis; nur für mich selbst erscheint er als das paradoxe Ereignis, das mich als Subjekt und Beobachter auslöschen wird.«

155 N. Elias: Zeit, a.a.O.

156 M. Gamper, H. Hühn: Eigenzeiten, S. 50.

157 Jewgenij Popow: Die Wunderschönheit des Lebens. Kapitel aus einem Roman mit Zeitung, der nie-mals begonnen wurde und niemals beendet wird, dt. von Alfred Frank, Frankfurt a.M.: Fischer 1992. Die Übersetzung enthält nicht alle Zeitungsausschnitte, tw. sind die Erzählungen gekürzt. Evgenij Popov: Prekrasnost' Žizni. Clavy iz ›Romana s gazetoj, kotoryj nikogda ne budet načat i zakončen, Moskau: Moskovskij Rabočij 1990.

158 Zu »Desynchronisation« vgl. Hartmut Rosa: Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005 u.a. S. 403.

159 John Bender, David E. Wellbery: Chronotypes. The Construction of Time, Stanford: Stanford University Press 1991.

160 Michail M. Bachtin: »Formy vremeni i chronotopa v romane«, in: ders., Sobranie Sočinenij v semi tomach. Tom 3, Moskau: Jazyk slavjanskich kul'tur 2012, S. 340-512. Michail M. Bachtin: Chrono-

dem Chronotopos steht das Verhältnis des (handelnden) Menschen zur Welt. Dabei geht Bachtin, mit Kants These vom *a priori* von Raum und Zeit¹⁶¹, eben davon aus, dass »die Vorstellung von Raum und Zeit den Anschauungen zugrundeliegt.«¹⁶² Für die Literatur (und die Künste), das stellt Bachtin explizit heraus, sind demnach Verfahrensweisen der »Aneignung der realen Zeit«, einer »Aneignung der historischen Wirklichkeit«¹⁶³ zu beschreiben. Dies aber unter der, sich auf Lessings »Laokoon« beziehenden, Annahme vom zeitlichen Charakter des »künstlerisch-literarischen Bildes«¹⁶⁴. Insofern somit das »Bild vom Menschen in der Literatur [...] in seinem Wesen immer chronotopisch«¹⁶⁵ sei, ist Bachtin bestrebt, das Wirken des Menschen in dieser durch ihre raumzeitliche Dynamik charakterisierten, bestimmten und in einer solchen fassbaren Welt zu beschreiben.¹⁶⁶ Eine literaturgeschichtlich-genreevolutionäre Perspektive ist für Bachtins Überlegungen leitend. Der Roman entwickelt sich, so könnte man Bachtins Thesen dazu zusammenfassen, in Form einer zunehmend komplexer werdenden Interaktion von ›Romanzeit‹ und ›biographischer Zeit‹. Mit Letzterem meint Bachtin vor allem historische und kalendarische Zeit.

Die von Bender und Wellbery vorgeschlagene Transformation des Begriffs vom Chrontopos zum »Chronotypus« geht nicht von einer linear genreevolutionären Perspektive wie bei Bachtin aus, sondern folgt einer typologisch-kulturhistorischen Argumentation. Dies im Sinne der »Semantisierung« geschichtlicher Zeiten wie Koselleck sie anhand der Zeiterfahrung zur ›Sattelzeit‹, an der Wende vom 18. ins 19. Jahrhundert, beschrieben hat. Chronotypen sollen Arten der ›Verzeitlichung der Zeit‹¹⁶⁷ beschreiben und diese Prozesse zum Gegenstand der Reflexion machen.¹⁶⁸ Bender und Wellbery unterstreichen damit ein *dispositives* ›historisches Apriori‹¹⁶⁹, wonach Zeit weder ›einfach‹ gegeben noch im Sinne von Norbert Elias nur eine

topos, aus dem Russischen von Michael Dewey, Berlin: Suhrkamp 2008. Vgl. auch Sylvia Sasse: »Chronotopoi«, in: dies., Michail Bachtin. Zur Einführung, Hamburg: Junius 2010, S. 141-156.

161 Immanuel Kant. Kritik der reinen Vernunft, Köln: Könemann, S. 80.

162 Michael C. Frank, Kirsten Mahlke: »Nachwort«, in: Michail Bachtin, Chronotopos, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 201-242, S. 209.

163 M. Bachtin: Chronotopos, S. 189.

164 Ebd., S. 189.

165 Ebd., S. 8.

166 In den übersetzten bzw. von Bachtin ausgearbeiteten und bislang bekannten Fassungen von Bachtins »Chronotopos«-Schrift wird nicht deutlich, dass der eigentliche Fluchtpunkt von Bachtins Argumentation der Bildungsroman (v.a. Johann Wolfgang v. Goethe, »Wilhelm Meisters Lehrjahr«) war, geleitet von der These, dass hier Veränderungen – des Menschen durch die Welt aber vor allem der Welt durch den Menschen – stattfinden. Dies im Unterschied zum Abenteuerchronotopos, den Bachtin am antiken Roman entwickelt. Hier hinterlässt weder die biographische oder kalendarische Zeit Spuren am Menschen noch ist Umgekehrtes der Fall. Zur geplanten, aber nicht ausgearbeiteten Anlage von Bachtins Untersuchung zum Chronotopos mit Fokus auf den Bildungsroman: Michail M. Bachtin: »Roman vospitanija i ego značenie v istorii realizma«; »[K ro- manu vospitanija]«, in: ders., Sobranie Sočinenij v semi tomach. Tom 3, Moskau: Jazyki slavjanskich kul'tur 2012, S. 180-339.

167 Reinhart Koselleck: Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979 u.a. S. 265-266.

168 J. Bender, D. E. Wellbery: Chronotypes, S. 2.

169 M. Frank, K. Mahlke: Nachwort, S. 210 (mit Verweis auf Michel Foucault).

Synthese ist, sondern Zeitregime *hergestellt* werden, temporär existieren, aus einem bereits bestehenden Repertoire von kulturellen Formen und natürlichen Phänomenen geschaffen¹⁷⁰ und wieder demontiert werden. Chronotypen interagieren, kooperieren oder treten in Konflikt zueinander.¹⁷¹

Vor dem Hintergrund solcher Annahmen lassen sich Fragen nach der Art und Weise der Entstehung von Chronotypen stellen, danach, welche Instrumente und Vorgänge zugrunde liegen und durch welche Technologien sie hervorgebracht werden. Chronotypen tragen dazu bei, soziale, kulturelle und individuelle Identitäten zu produzieren, sie beschränken oder erweitern das Erfahrungsfeld. Sie stehen in Beziehung zu temporalen Konstruktionen, zu Prozessen der Machtaneignung, wahrscheinlich gibt es Chronotypen, die affin zu dominanten Machtdiskursen sind.

Der ›datierte Chronotyp‹, so meine an die Thesen von Bender/Wellbery anschließende Überlegung, verhält sich zum polychronen Nebeneinander, Miteinander und Gegeneinander der Chronotypen in einer Weise, die etwas anderes ist als nur eine kalendrische Objektivierung. Sie machen die Genese von Zeitregimen sichtbar, verhandelbar.

Neuordnungen der Zeit

Das Phänomen Chronotyp zeigt sich in meiner Untersuchung ganz explizit an der revolutionären »Neuordnung der Zeit«¹⁷² in der Sowjetunion.¹⁷³ Dass die Zeit mit der Sowjetära eine andere wird, lässt sich nicht nur an der Umstellung vom julianischen auf den gregorianischen Kalender¹⁷⁴ in Folge der Revolution von 1917 ablesen. Die Umstellung erfolgte Anfang 1918 und hatte zur Folge, dass zu allen davor fixierten Daten im julianischen Stil nunmehr 10 (17. Jahrhundert), 11 (18. Jhdt.), 12 (19. Jhdt.) bzw. 13 (1900-1917) Tage zu addieren sind, um sie in die gregorianische Zeitrechnung zu transferieren. Aber auch darüber hinaus geht die neue Macht zunehmend an eine Neuordnung der Zeit, indem sie sich zwischen 1929 und 1940 auch an ein »Kalenderexperiment« macht, in dem es im Wesentlichen darum geht, die 7-Tage-Woche mit dem Sonntag als Ruhetag abzuschaffen. Stattdessen bestand das Jahr aus einer »rollenden« Arbeitswoche (»nepreryvkva« / die Pausenlose) zu je fünf Tagen, das Jahr aus 72 Wochen plus fünf Feiertagen bzw. sechs in Schaltjahren. Die Arbeiter hatten jeweils am 5. Arbeitstag frei und waren in vom Familienband unabhängige, im Kalender farbig markierte Zyklen eingeteilt. Der ›rote‹ Vater hatte so mitunter an einem anderen Tag frei als die ›grüne‹ Mutter.¹⁷⁵ Schon 1931 versuchte man die Radikalität dieser Reform mit der Einführung

¹⁷⁰ Ich denke hier im Ausgangspunkt an Kategorien wie Uhr- und Kalenderzeit, Naturzeit, Alltagszeit, Lebenszeit, historische Zeit. Vgl. Wolfgang Matzat: Perspektiven des Romans: Raum, Zeit, Gesellschaft, Ein romanistischer Beitrag zur Gattungstheorie, Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2014, S. 183-206. Vgl. auch: Gerald Hartung (Hg.): Mensch und Zeit, Wiesbaden: Springer VS 2015.

¹⁷¹ Vgl. J. Bender, D. E. Wellbery: Chronotypes, S. 4.

¹⁷² Elias Canetti: Masse und Macht [1960], Frankfurt a.M.: Fischer 1996, S. 471.

¹⁷³ In diskurs- wie machtpolitischer Analogie zum »Französischen Revolutionskalender« (1791-1805).

¹⁷⁴ Zur Gregorianischen Kalenderreform (Papst Gregor XIII) im Jahr 1582 vgl. Anthony Aveni: Empires of Time. Calendars, Clocks, and Cultures. Revised Edition, Colorado: University of Colorado Press 2002, S. 102ff.

¹⁷⁵ Vgl. Rudolf Wendorff: Tage und Woche, Monat und Jahr. Eine Kulturgeschichte des Kalenders, Opladen: Westdeutscher Verlag 1993, S. 198-200. Auch an diesem Punkt, der zentral organisier-

der 6-Tage-Woche zu mildern, wobei der sechste Tag für alle Sowjetbürgerinnen und -bürger arbeitsfrei war. 1940 (26. Juni) kehrte man wieder zur ›bürgerlichen‹ 7-Tage-Woche zurück.¹⁷⁶

Dabei spielte auch eine Rolle, dass sich ein neuer Chronotyp zu etablieren begann: Insgesamt ist in den sowjetischen Kalendarien¹⁷⁷, beginnend mit ca. 1923, die Ablösung der linearen Zeit der Revolution durch die zyklische Zeit der sowjetischen Geschichte eine zunehmende Tendenz zur »kumulativen Wiederkehr der Geschichte«¹⁷⁸ nachzuweisen und nachzulesen. Diese Entwicklung kulminierte im sowjetischen Kolchos-Tischkalender der späten 1930er Jahre, von dem Dobrenko feststellt, er sei eine im »vorab geschriebene Zeitung«.¹⁷⁹ Das ›Heute‹ in einem solchen Chronotyp hat wenig mit einer, vielleicht sogar aus dem Prinzip der Tageszeitung entstandenen, Etablierung der »Gegenwärtigkeit als Möglichkeitsraum«¹⁸⁰ gemein. Der sowjetische Chronotyp der »absoluten Zeit«¹⁸¹ sieht keine Abweichungen vom Plan vor.

In diesem Buch werden Varianten von diesem dominanten, sowjetischen Chronotyp der »absoluten Zeit« vorgestellt, die sämtlich als *datierte Chronotypen* den dominanten Chronotyp erweitern, diesen desynchronisieren. Der »dokumentarische Moment« bei Vasilij Ermilov, die Rück- und Mehrfachdatierungen bei Kazimir Malevič, die bezeichnende Spannung zwischen Tagesaktualität und monadischer Zeitlosigkeit im Großbuchprojekt »Den' mira« am Übergang zwischen Avantgarde und Sozrealismus bis hin zu den Strategien intervenierender Zeitgenossenschaft in der inoffiziellen Literatur der spätsowjetischen Zeit können vor diesem Hintergrund einer künstlerischen Auseinandersetzung mit dem dominanten sowjetischen Chronotyp gelesen werden. Außerdem und ebenso grundsätzlich sind die gezeigten Phänomene datierter Chronotypen aber sämtlich im Kontext allgemeiner, also nicht auf eine Auseinandersetzung mit spezifisch sowjetischen Dispositiven ausgerichteter, Entwicklungen in der Kunst und Literatur des 20. Jahrhunderts zu sehen. Während sich in dem avantgardistischen Komplex

ten Freizeitgestaltung und ›Familienplanung‹, ist Evgenij Zamjatins 1920 entstandene Antiutopie »My« (»Wir«) geradezu erschreckend prophetisch. Nicht nur werden die Rollläden der ›Privatwohnungen‹ zentral gesteuert; lieben darf nur, wer zur fraglichen Stunde in Besitz eines »rosa Billets« ist.

176 Ebd., S. 200-201. Für Hinweise im Zusammenhang mit dem sowjetischen Revolutionskalender bedanke ich mich auch bei Abram Il'ič Rejtblat.

177 Evgenij Dobrenko: »Krasnyj den' kalendarja: sovetskij čelovek meždu vremenem i istoriej«, in: Sovetskoe bogatstvo. Stat'i o kul'ture i kino. K šestidesyatletiju Chansa Gjuntera, St. Petersburg: Akademičeskij proekt 2002, S. 97-123, hier: S. 119.

178 Ebd., S. 107.

179 Ebd., S. 112: »Настольный календарь колхозника – это газета, написанная наперед.« Vgl. auch ebd., S. 109: Auch hier weist Dobrenko darauf hin, dass das Prinzip der Zeitung, als Apparat zur Erneuerung der Information (news-paper) in der Sowjetkultur mit dem Prinzip des Kalenders zusammenfällt.

180 Achim Landwehr: Geburt der Gegenwart. Eine Geschichte der Zeit im 17. Jahrhundert, Frankfurt a.M.: Fischer 2014, S. 149.

181 Marina Balina: »Playing Absolute Time. Chronotypes of Sots-Art«, in: dies./Condee, Nancy/Dobrenko, Evgenij (Hgg.), Endquote. Sots-Art Literature and the Soviet Grand-Style, Evanston: Northwestern University Press 2000, S. 58-74.

von »Kunst als Möglichkeitsform«¹⁸², in der modernistischen Entgrenzungsbewegung, »Werke zu schaffen, die nicht Kunst sind«,¹⁸³ datumskünstlerisches Behaupten, Setzen und Markieren geradezu aufdrängt, sind in dem dominanten Befund vom zeitlos Prozessualen einer postmodernen, chronophoben Erfahrungskunst¹⁸⁴ Tendenzen zum datierten Chronotyp nachzuweisen, so im Kapitel zu Chronophobie und Zeitgenossenschaft in diesem Buch.

»Der einzelne Tag ist erinnerungstechnisch Niemandsland«

»Dass das Gedächtnis das Vergangene doch fassen könnte in die Formen, mit denen wir die Wirklichkeit einteilen! Aber der vielbödige Raster aus Erdzeit und Kausalität und Chronologie und Logik, zum Denken benutzt, wird nicht bedient vom Hirn, wo es des Gewesenen gedenkt. [...] Das Depot des Gedächtnisses ist gerade auf Reproduktion nicht angelegt. Eben dem Abruf eines Vorgangs widersetzt es sich. Auf Anstoß, auf bloß partielle Kongruenz, aus dem blauen Absurden liefert es freiwillig Fakten, Zahlen, Fremdsprache, abgetrennte Gesten; [...].«¹⁸⁵

Datum ohne Erinnerung

Für sein Buch zum 30. April 1945 hat Alexander Kluge Zeitzeugen nach Erinnerungen an diesen Tag befragt. Ernüchtert stellt er fest, dass es zwar »[r]eiche Bilder der Erinnerung« gebe, »aber Datierung nur aufgrund äußerer Ereignisse.« So kommt Kluge zu dem Fazit, dass »der einzelne Tag [...] erinnerungstechnisch ein Niemandsland [...]« sei.¹⁸⁶ Das Material für die Mikrogeschichte zu dem »Tag, an dem Hitler sich erschoss«, liefern somit nicht Zeitzeugenerinnerungen, sondern Dokumente, die entweder mit dem 30. April 1945 datiert sind oder aber im datierten Bezug zu diesem Jahrestag stehen.

182 Herbert Molderings: »Ästhetik des Möglichen. Zur Erfindungsgeschichte der Readymades Marcel Duchamps«, in: Gert Mattenklott (Hg.), Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Epistemische, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrung im Vergleich, Hamburg: Felix Meiner 2004, S. 105-135. Herbert Molderings: Über Marcel Duchamp und die Ästhetik des Möglichen, Köln: Walther König 2019.

183 Marcel Duchamp: Die Schriften. Bd. 1. Zu Lebzeiten veröffentlichte Texte. Übersetzt, kommentiert und herausgegeben von Serge Stauffer, Zürich: Regenbogen 1981, S. 100, 105: »Peut-on faire des œuvres qui ne sont pas >d'art?«

184 Ergänzend zu den an anderer Stelle zitierten Verweisen: Vjačeslav V. Ivanov: »The Category of Time in Twentieth-Century Art and Culture«, in: Semiotica, 8/1 (1973), S. 1-45, S. 29 (Zur Zeitmessung in Filmen Ingmar Bergmans). Hans-Thies Lehmann: Postdramatisches Theater, Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1999, S. 327ff. (Zur »offenen Prozessualität« in der postdramatischen Zeitästhetik). Hannelore Paflk-Huber: Kunst und Zeit. Zeitmodelle in der Gegenwartskunst, München: scaneg Verlag 1997. (Eine gut gegliederte Materialsammlung ohne theoretische Reflexion der Phänomene).

185 U. Johnson: Jahrestage, S. 58-59

186 Alexander Kluge: 30. April 1945: Der Tag, an dem Hitler sich erschoß und die Westbindung der Deutschen begann, Berlin: Suhrkamp 2014, S. 291.

Das Datum des Erinnerten ist feststellbar, rekonstruierbar, das Datum selbst scheint weder Erinnerung zu enthalten noch zu ermöglichen. Diese erinnerungs-technische Aporie stellt Datumskunst aus. Der »ideale« »mathematische Punkt«, die »Dauer (»durée«) der Gegenwart«¹⁸⁷ gerät als Datum in den Fokus.

Es handelt sich bei dieser Aporie mitunter um Störungen in der Dynamik des im Folgenden mit Assmann skizzierten gedächtniskulturellen Normalfalls. Derlei durch datierte Zeit wieder zu einer Sprache gelangende Störungen sind nicht zuletzt gebunden an das Trauma als blindem Fleck der Erinnerung. Während nämlich Erinnerung »als mentaler Akt der Selbstsituierung im Zeitkontinuum [...] der Kohärenzherstellung [dient]«, ist die Erinnerung an das Trauma bzw. ist Erinnerung »im Trauma ausgeschlossen.«¹⁸⁸ Insofern also eine Erinnerung an das Trauma, das traumatisierende Ereignis, als Faktisches unmöglich ist, kann Erinnerung nicht auf das Faktische zugreifen bzw. erschließt sich dieses nur als Fiktives. Dies aber nicht nur im vorschnell mit dem Literarischen gleichgesetzten Fiktionalen, sondern im Zeitzeugen-Zeugnis selbst, in dem das Fiktionale wie das Kontrafaktische eine zentrale erinnerungskulturelle Rolle spielt.¹⁸⁹

Assmann unterscheidet zwischen »Zeitinseln« im kommunikativen Gedächtnis, im Alltagsgedächtnis und »Erinnerungsräumen« im kulturellen Gedächtnis, die sämtlich »Erinnerungsfiguren« darstellen. Während »Zeitinseln« als Festtage, Riten, Epen, Gedichte, Bilder aus der Zeit fallen,¹⁹⁰ sind »Erinnerungsräume« als »Objektivationen der Kultur«¹⁹¹ (Plakate, Briefmarken, Tracht, Brauchtum) und durch »retrospektive Besonnenheit« zeitlich indiziert. Für uns ist dabei wesentlich, dass das kulturelle Gedächtnis neben seiner »Identitätskonkretheit« durch eine wesentliche »Rekonstruktivität« bestimmt ist. Rekonstruktiv heißt, dass kein kulturelles Gedächtnis imstande ist, die Vergangenheit als solche zu bewahren, dass das kulturelle Gedächtnis immer sein Wissen auf eine *aktuelle gegenwärtige Situation* bezieht, »rekonstruktiv verfährt«. In diesem Sinne ist das Erinnerte also zumindest doppelt datiert: Mit dem Datum oder den Daten des Erzählens und dem Datum des Erzählten. Diese Vielzahl der Daten zieht nach sich, dass das Gedächtnis in zwei Modi existiert: Einerseits in der »Potentialität des Archivs«, im »Totalhorizont« angesammelter Texte, Bilder, Handlungsmuster, und andererseits im »Modus der Aktualität«, worunter Assmann den von einer jeweiligen Gegenwart aus aktualisierten und perspektivierten Stand an objektiviertem Sinn¹⁹² versteht.

Hier wird der bereits erwähnte Vorgang des datierenden Zuschreibens und Zueinanderkommens zwischen den Daten zentral – in der Datierung des Ereignisses ebenso

¹⁸⁷ Henri Bergson: *Materie und Gedächtnis*, Hamburg: Meiner 1991, S. 132.

¹⁸⁸ Gertrud Koch: »Der Engel des Vergessens und die Black Box der Faktizität. Zur Gedächtniskonstruktion in Claude Lanzmanns Film ›Shoah‹«, in: Anselm Haverkamp/Renate Lachmann (Hgg.), *Vergessen und Erinnern*, München: Wilhelm Fink 1993, S. 67-77, hier S. 76.

¹⁸⁹ G. Koch/Engel. Magdalena Marszałek: »Zeugnis und kontrafaktisches Erzählen«, in: Riccardo Nicolis/Brigitte Obermayr/Nina Weller (Hgg.), *Interventionen in die Zeit. Kontrafaktisches Erzählen und Erinnerungskultur*, Paderborn: Ferdinand Schöningh 2019, S. 36-46, S. 36f.

¹⁹⁰ Jan Assmann: »Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität«, in: ders./Tonio Hölscher (Hg.), *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, S. 9-19.

¹⁹¹ Ebd., S. 12.

¹⁹² Ebd., S. 13.

wie in den kalendarisch vorgeschriebenen Erinnerungsmarken, als *Jahrestage*.¹⁹³ Vor allem aber jenes Szenario des totalen Auseinanderfallens, in dem ein ›blindes Datum‹ an die Unmöglichkeit eines solchen Zueinanderkommens erinnert, beschreibt eine Exorbitanz datierter Zeit. Derrida nennt es das »Datum als Wesen ohne Wesen der Asche«¹⁹⁴.

In der von Derrida beschriebenen Wiederholungs- und Erinnerungsstruktur, in der zwei Daten aufeinandertreffen, wird deutlich, dass es dabei vor allem um die Wiederkehr jenes kontingenzen »Ereignisses«, das Daten und Fakten einstmals zusammenführte, und zwar als Ereignis und Erfahrung dieser Kontingenz geht.¹⁹⁵ Derrida legt dies anhand der Divergenz der möglichen Wissensinhalte von ›Autor‹, ›Gedicht‹ und ›Leser‹ dar, an deren begrenzter Potenz als Zeugen der Ereignisse: »Keine Zeugenschaft, kein Wissen, nicht einmal das von Celan, könnte per definitionem ihre Dechiffrierung ausschöpfen.« Das Datum hingegen, so Derrida, als immer »Gegebenes«, als bei jeder Begegnung Anwesendes, sei zwar ein »absoluter«, jedoch stummer Zeuge. Das Datum zeige also ›nur‹ an, dass es ›etwas‹ zu wissen gibt, dass an dieser Stelle im Kalender immer auch anderes passiere: Das Datum bezeugt also ein wesentliches Mehr und somit eine Unmöglichkeit (alles) zu wissen. Es markiert darüber hinaus das Vergessen, die Möglichkeit, »jederzeit das Datum von nichts und niemandem«¹⁹⁶ werden zu können. Dem Mehr ebenso wie dem Nichtwissen müsse eine Sprache gegeben werden. Das Datum fordert ein erinnerndes Erzählen heraus, denn es droht auch damit, sogar seine Indexikalität zu verlieren. In dieser Form ist es dann nicht einmal Spur eines Ereignisses, sondern, wie bereits zitiert, »ein Wesen ohne das Wesen der Asche.« Das Datum ist immer gegeben und bleibt immer, es kann selbst nicht ausgelöscht werden¹⁹⁷, und kann aus eigener Kraft ›nichts‹ in Erinnerung rufen, außer dem immerzu statthabenden Vergessen.

Daten des Widerstands

In »Sobibor, 14. Oktober 1943, 16 Uhr«¹⁹⁸, entstanden aus Material, das Claude Lanzmann für »Shoah« drehte, scheint all das nicht zu stimmen. Das erinnerte Ereignis ist auf die Minute genau datiert. Erzählt wird von einem erfolgreichen Aufstand in einem Teil des Vernichtungslagers Sobibór. Die Planung dieses Aufstands gründete auf die Termindisziplin des Lagerpersonals: »Unser ganzer Plan gründete auf die Pünktlichkeit der Deutschen.«¹⁹⁹ Die deutschen Lageraufseher wurden für diesen Tag ab 16:00 Uhr in Abständen von fünf Minuten in die verschiedenen Werkstätten des Lagers bestellt, et-

¹⁹³ J. Derrida: Schibboleth, S. 38; frz.: Ders., Schibboleth, S. 34.

¹⁹⁴ J. Derrida, Schibboleth, S. 78; frz.: Ders., Schibboleth, S. 65.

¹⁹⁵ Agamben, Giorgio: Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 7f.: »Die Aporie von Auschwitz ist die Aporie historischer Erkenntnis selbst: die Nicht-Koinzidenz von Fakten und Wahrheit, von Konstatieren und Verstehen.«

¹⁹⁶ J. Derrida: Schibboleth, S. 35f.; frz.: Ders., Schibboleth, S. 31f.

¹⁹⁷ Derrida, Schibboleth, S. 78; frz.: Ders., Schibboleth, S. 65-66.

¹⁹⁸ Claude Lanzmann: Sobibor. 14. Oktober 1943, 16 Uhr. Ein Lebender geht vorbei. DVD. Absolut Medien 2001. 95 Minuten.

¹⁹⁹ Ebd., 1:04:18.

wa zur Anprobe der von den Lagerinsassen anzufertigenden Wintermäntel. »Um 16:00 Uhr sollten wir einen Deutschen töten und einen zweiten um 16:05.«²⁰⁰

Die mit *Sicherheit absolut pünktlich Erscheinenden* wurden zu diesem jeweiligen Zeitpunkt mit einer Axt ermordet. Nur dank dieser Pünktlichkeit konnte der Plan gelingen, »es« (die ›Beseitigung‹ des Wachpersonals) musste schnell gehen, doch möglichst lange unbemerkt bleiben, damit die Zerstörung des Lagers von den Aufständischen und die Flucht daraus gelingen konnte.²⁰¹

Die Erzählung von diesem Aufstand und Widerstand, möglich durch die Pünktlichkeit der Deutschen auch am 14. Oktober 1943, 16 Uhr, macht auf unheimliche Weise jedes andere Datum als Widerstandsdatum vorstellbar. Darin ist das Datum aber nicht einfach Gegebenes, es wird als *Aufgegebenes* sichtbar. Als Möglichkeitsform.

²⁰⁰ Ebd., 52:30.

²⁰¹ Viele starben beim Fluchtversuch an den verminten Zäunen. Einigen Aufständischen gelang die Flucht. Ebd., 1:25:00.

