

Das Datum als Aufgegebenes. Ein Rückblick

Das Buch flankiert die Annahme eines »Zugleich« / »Auf Einmal« (»à la fois«) des Datums: Datierte Zeit sei nicht nur *datum*, »Gegebenes«, sondern *gleichzeitig* »Möglichkeit: auch und zugleich. »Zugleich wesentlich und unwesentlich. Dieses *Zugleich* [...] gehört zur Struktur des Datums«¹. Im Fazit wird deutlich, dass es sich bei diesem »Zugleich« eben nicht um ein Entweder / Oder handelt, sondern um ein fast unbedingtes *Auf Einmal*: Die Möglichkeitsform ist im *Datum* nicht nur mitgegeben, sondern *mitaufgegeben*.

Dieses Buch beschäftigt die Frage, wie und ob die angeblich nur indikative, deiktische Funktion des Datums allein, die in ihm angegebene »reine, unspezifische Zeit«² doch auch (zugleich?) eine Operation in der Zeit, mit der Zeit, einen Vorgang enthält. Diese Frage entstand im Zusammenhang mit der Auseinandersetzung mit Werken, in denen Datierung außergewöhnlich sichtbar ist oder bemerkenswert thematisch wird. Das Buch stellt als »Datumskunst« Weisen vor, in denen die Kunst also das oben zitierte »Zugleich« verhandelt.

Die in diesem Buch analysierten Phänomene aus der bildenden Kunst, der Kulturgeschichte und der Literatur des 20. Jahrhunderts exponieren jeweils auf ihre Art die »synthetische [...] Natur« der »Datierung eines Ereignisses«, buchstabieren die Tatsache aus, dass datierte Zeit dort (erst) *gegeben* ist, wo eine »wirkliche Gegenwart« mit einem »beliebigen Jetzt« identifiziert wird.³ Diese Vorgänge im Gegebenen, diese Vorgängigkeit als Gegebenes macht an jeder »Zeitstelle«⁴ eine Möglichkeit (als Alternative, andere Entscheidung, anderen Verlauf, als Handlungsoption) denkbar. Aus dem Fakti-

1 Jacques Derrida: Schibboleth. Für Paul Celan, Wien: Passagen 2002, S. 40. Jacques Derrida: Schibboleth. Pour Paul Celan, Paris: Galilée 1986, S. 35.

2 Alexander Honold: Die Zeit schreiben. Jahreszeiten, Uhren und Kalender als Taktgeber der Literatur, Basel: Schwabe Verlag 2013, S. 27.

3 Paul Ricoeur: Zeit und Erzählung. Band III: Die erzählte Zeit. München: Fink 1991, S. 298.

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

schen tritt die Möglichkeitsform hervor: Es könnte anders sein, es könnte anders gewesen sein.⁵

In Phänomenen der Datumskunst finden zwei Operationen *zugleich* statt, auch wenn diese zu unterschiedlichen Anteilen sichtbar sein können: Die eine ist reduktiv, isoliert, betreibt eine künstlerische (Re-)Objektivierung und Desemiotisierung des Datums. Erkennbar, lesbar wird dies in einer exorbitanten Sichtbarkeit eines Datums (hier: in den ›Datumsbildern‹ von Vasilij Ermilov, 1924; oder in den ›Datumsgedichten‹ von Dmitrij Prigov, 1994). Die andere versucht die gegenläufige Bewegung, schreibt und erzählt am ›Syntheseprozess‹ zwischen ›wirklicher Gegenwart‹ und ›beliebigem Jetzt‹ mit, bzw. macht diesen Vorgang überhaupt als solchen wahrnehmbar (hier u.a. die Umdatierungen und Mehrfachdatierungen bei Kazimir Malevič, vor allem Ende der 1920er Jahre; die künstlerischen Interventionen in das geschlossene, zyklische sowjetische Zeitregime etwa in Evgenij Popovs Montage- und Kalenderromanen in den 1980ern).

Erstere Tendenz dominiert in den konstruktivistischen »Datumsbildern« von Vasilij Ermilov (1924), die die Sterbedaten von Vladimir Lenin zum alleinigen Bildgegenstand machen und darin die »Kunsthfähigkeit des dokumentarischen Moments« behaupten und erproben. Schon in dieser scheinbar prototypischen Form von Datumskunst – ein Datum ist alleiniger Bildgegenstand, hier motiviert durch die konstruktivistische ästhetische Überzeugung, dass das malerisch mimetische Tafelbild ausgedient habe – ist das synthetische Moment nicht zu übersehen. Das Gegebene, das »beliebige Jetzt«, ist nun als »wirkliche Gegenwart«, als Todesdatum von Lenin protokolliert und: ins Bild gesetzt. Aber auch hier ist *zugleich* schon die andere Tendenz der Datumskunst am Werk, hierin ist der ›Syntheseprozess‹ zwischen ›wirklicher Gegenwart‹ und ›beliebigem Jetzt‹ ausgestellt, wahrnehmbar. Dies manifestiert sich etwa in der Frage nach der Bedeutung des Datums, die an ein Wissen gebunden ist.

In Kazimir Malevičs Umdatierungen scheint zweite Tendenz zu dominieren: eine künstlerische Interaktion mit dem Syntheseprozess: Malevič datiert sein Werk aus unterschiedlichen Gründen um, wobei es um mehr als um eine fiktive Werkchronologie geht, etwa darum, das »Schwarze Quadrat«, de facto Mitte 1915 in einer ersten Version entstanden, auf 1913 zu datieren, ein Jahr, das Malevič für sich und seine Zeit als Epochen- und Umbruchsjahr⁶ erkannte. Um diesen fiktiven Null- und Wendepunkt gruppieren sich weitere weitgehende Rückdatierungen, die Malevič 1928/29 vorgenommen hat. Die aus dem Blickwinkel der Datumskunst vorgenommenen Rekonstruktionen von Malevičs schreibend-umdatierenden Aktivitäten zeigen, wie sehr das ›Wann Gemacht‹ das grundlegende Verfahren seines malerischen Werks ist. So sind die Datierungen vor allem als künstlerische Auseinandersetzung mit dem Wesen der Kunst zu erkennen, und sie betreffen jene epochale Innovation, die dort ansetzt, wo das Kunstobjekt selbst immer mehr zur Möglichkeitsform wird, etwa indem sich die Malerei über

5 Georg Witte: »Einmal« – Aktualität als literarische Erfahrungsform«, in: Hennig, Anke/Koch, Gertrud/Voss, Christiane/Witte, Georg (Hgg.): Jetzt und dann. Zeiterfahrung in Film, Literatur und Philosophie, Fink: München 2010, S. 185–204, hier: S. 186.

6 Felix Philipp Ingold: Der große Bruch. Russland im Epochenjahr 1913. München: C.H. Beck 2000.

das Darstellen und Abbilden hinwegsetzt. Dafür, für dieses Möglichkeitsargument und diese Möglichkeitsform, ist Malevičs Werk auf datierte Zeit angewiesen.

Insofern Datumskunst erkennbar macht, dass Datierung ein Zusammengesetztes ist, ist nicht erstaunlich, dass Verfahren der Montage eine wichtige Rolle spielen. In der Montage wird der Zusammenhang thematisch; dieser muss dafür in seiner bekannten Form suspendiert,⁷ »aufgegeben« werden: sein gelassen und aber auch gleichzeitig neu in Szene gesetzt, performiert.⁸ Die hier unter diesem Aspekt untersuchten Phänomene (u.a. das Großbuchprojekt »Den' mira« / Ein Tag der Welt, 1937; diverse Dokumentmontagen aus der faktographischen Avantgarde, ca. 1924-1934) zeigen, wie und dass Faktenmontage eine Neuerzählung versucht und verursacht. Den noch nicht zu einem Narrativ verbundenen Fakten – in Form dokumentarisch-chronistischer Partikularitäten – wird der Aufstand gegen eine überkommene Kausalität und Entität zugetraut.

Montage funktioniert aber auch in die umgekehrte Richtung: Sie kann den Akzent auf das Heraustrennen, das Ausschneiden setzen, um so an die Stelle des Noch-nicht-Verbundenen, des Prännarrativen⁹ zu gelangen. Datumskunst führt an die Stelle zurück, da die »Überkreuzung«¹⁰, die »Synthese« stattfindet, und ermöglicht eine »Erzählung« von der Lösung aus dieser Synthese. Evgenij Popovs Montageroman »Prekrasnost' žizni« (»Die Wunderschönheit des Lebens«, 1990) reißt den geschlossenen sowjetischen Chronotyp auf, die einen Großteil des Romannarrativs bildenden Exzerpte aus der »Pravda« aus einem Zeitraum von 25 Jahren sind aus dem Zeitregime des Zyklischen, dem sie angehörten, gelöste Partikularitäten, die als solche zu neuen Syntheseoperationen provozieren, an deren Ende vielleicht die Einsicht in eine Unmöglichkeit liegt.

Wie im konstruktivistischen »Datumsbild« ist das Datum im konzeptualistischen »Datumsgedicht« offensichtlich. In jedem der gut 300 Gedichte aus Dmitrij Prigovs Zyklus »Grafik pereščeničija iměn i dat« (Verzeichnis der Überschneidung von Namen und Daten, 1994) ist eine Zeile mit einer Datumsangabe enthalten. Darin ist, das zeigt die Analyse dieses Zyklus im Kontext der Frage nach dem Umgang der modernistischen Lyrik mit den Referenzen, die lyrische Synthese, die Inkorporation der Referenzen in die Eigenlogik lyrischer Sprache und Form, lyrisch revidiert. An die Stelle der Inkorporation tritt die Explikation. Vom Gedicht bleibt, das Gedicht ist, was eigentlich gar nicht dazu gehören sollte: Die Referenz, das Datum des Ereignisses. *Zugleich / auf einmal* ist alles andere möglich.

7 Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970, S. 233: »Das Kunstwerk will sie [die Fakten, B.O.] zum Sprechen bringen, indem sie selber darin sprechen. Damit beginnt Kunst den Prozeß gegen den Sinnzusammenhang.«

8 Zur inszenierten, in künstlerischer (Sprach-)Handlung realisierten Performativität vgl. Sylvia Sasse: Texte in Aktion. Sprech- und Sprachakte im Moskauer Konzeptualismus, München: Fink 2003, S. 35-41.

9 Thiemo Breyer, Daniel Creutz (Hgg.): Erfahrung und Geschichte: Historische Sinnbildung im Prännarrativen, Berlin, New York: De Gruyter 2010, S. 3.

10 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.«

»А вот и ни с кем не повстречался
27 апреля 1994 года«¹¹

Habe ich mich also mit niemandem getroffen
am 27. April 1994

11 Dmitrij A. Prigov : Grafik persečenija imën i dat, Moskau / London, Typoskript, 1994.