

Datumsbilder zum Auftakt.

Zur Kunstfähigkeit des dokumentarischen Moments

»21/1/1924/18/50«: Bilder oder Datenträger: Vasilij D. Ermilov, On Kawara: Überblick

On Kawaras (1933-2014) Datumsbilder aus der »Today Series« sind wahrscheinlich das überzeugendste Beispiel für Datumskunst. Sie stellen mit Nachdruck die Frage, wie Datierungen einziger Bildgegenstand werden können. Geht es dabei um Unendlichkeit im »schlechten« Sinn, ist doch der einzelne Tag nicht imstande, über sich hinauszudeuten, seine Partikularität zu transzendieren? Oder handelt es sich doch vielmehr um aktive, praktizierte »Chronophobie«, um ein schreibendes Anmalen gegen die Banalität des Kalendarischen, das sein Gegengift nicht zuletzt aus dem programmatischen Akt der Wiederholung zieht, ohne Rücksicht auf einen Anlass, den Tag als Erinnerungsmarke anzustreichen, auszustellen?¹ Im folgenden Kapitel soll vor allem auf zwei »Datumsbilder« sowjetischer Herkunft, geschaffen 1924 vom konstruktivistischen Künstler Vasilij Ermilov (1894-1968), aufmerksam gemacht werden. Ermilovs »Gedenktafeln« machen wohl einen kurzen Abschnitt der Entwicklung der (bildenden) Kunst im 20. Jahrhundert deutlich, in dem die Überzeugung von der Kunstfähigkeit des dokumentarischen Moments² lebendig war und das Datum auf dieser Grundlage Bildgegenstand werden konnte. Welche Art von Daten im Vergleich dazu On Kawaras konzeptualistische, post-moderne Datumsbilder tragen, wird Gegenstand eines sich durch die Überlegungen zu Kawara ziehenden und in einem letzten Abschnitt zuspitzenden Vergleichs sein. In beiden Fällen haben wir es mit sehr deutlichen Fällen von Datumskunst zu tun – exzessive, exorbitante Sichtbarkeit eines Datums, vom Rand, der Rückseite, dem Paratext in das Zentrum vorgerückte Daten. Dabei markieren Ermilov und Kawara zwei Eckpunkte einer solchen Datumskunst: Beide setzen sich in radikaler Weise mit Fragen der Form, des Gegenstands und der Malerei auseinander, mehr noch mit der Frage

-
- 1 Pamela M. Lee: Chronophobia. On Time in the Art of the 1960s, Cambridge, London: MIT Press 2006, S. 289-299.
 - 2 Elizabeth Papazian: Manufacturing Truth. The Documentary Moment in Early Soviet Culture, Illinois: Northern Illinois University Press 2009.

danach, was und ob denn Kunst überhaupt noch sein kann. Erstaunlicher Weise 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. Auf der anderen, der postmodernistischen, konzeptualistischen Seite als Hinweis auf ein Tätigsein in einer Welt, für die Chronometrismus und Kalender, Zeitrechnung und Zeitzählung in zwar unterschiedlichen Ausdrucksformen und Schreibweisen doch universell und alltäglich sind. Derlei schreibend-malende Dokumentation der Zeit als Akt der datierenden Durchstreichung und Durchkreuzung bringt schließlich mit dem Datum die Tatsache der »überkreuzten Referenz« von Geschichte und Fiktion³ hervor, jene Spannung zwischen Gegebenem und Möglichem, in die datierte Zeit unweigerlich, kraft des Datums führt.

Fruchtbarer Augenblick vs. furchtbarer Zeitpunkt. Ermilovs »Gedenktafeln«

Im Jahr 7 nach der Revolution von 1917 kommt es zu einem Ereignis, das Anlass zu einer Reihe von *Gelegenheitswerken*⁴ gab: Am 21. Januar 1924 starb Vladimir Il'ič Lenin. Damit schien eine Ära beendet, deren glanzvolle Zeit eben erst zu beginnen schien. In diesem Jahr schafft der ukrainische Konstruktivist Vasilij Dmitrievič Ermilov (1894-1968) eine Serie von »Memorial-« bzw. »Gedenktafeln« (»Memorial'nye doski«), von denen zwei dem tagesaktuellen Geschehen, dem Tod bzw. den genauen Sterbedaten Lenins gewidmet sind, nämlich »Gorki« (Abb. 1) und »21. Januar 1924« (»21 Sičnja 1924«) (Abb. 2)⁵. Es handelt sich in beiden Fällen um konstruktivistische Reliefs in quadratischer Form, beide »Tafeln« zeigen die genauen Zeitangaben von Lenins Tod: Tag, Monat, Jahr, Stunde, Minute. Ermilov stellt den historischen Zeitpunkt aus, sein *politisches* Anliegen ist es, dem Besonderen, dem Okkasionellen einen Platz in der neuen Kunst zu verschaffen.⁶

Aufgrund einer weitgehenden Repräsentations skepsis ist hier das Gelegenheitswerk auf seine Daten reduziert. »Bilder« werden so zu Datenträgern, die riskieren, sobald dieser Anlass, dieser Zeitpunkt in Vergessenheit gerät oder seine Aktualität verliert, selbst gegenstandslos zu werden und jegliche Bedeutung zu verlieren. Zurück bleiben dann referenzlose Ereignisdaten, die wieder einmal zu bestätigen scheinen, dass zwischen dem »historischen Augenblick« und dem »Zeitpunkt ohne Inhalt, dem bloßen

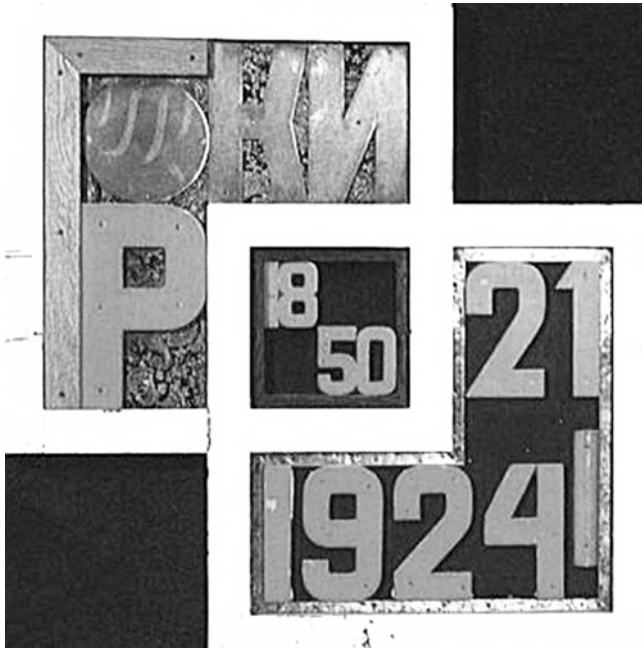
3 Paul Ricoeur: Zeit und Erzählung. Bd. III. Die erzählte Zeit, München: Wilhelm Fink 1991, S. 159.

4 Vgl. Benno Ennker: Die Anfänge des Leninkults in der Sowjetunion, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 1997, S. 112ff., S. 249ff.

5 Die Titel der beiden Tafeln entnehme ich der Monographie von Zinovij Fogel: Vasilij Ermilov, Moskau: Sovetskij Chudožnik 1975, S. 92f., 93. Maße und Materialien: »21 Januar 1924«: 79 x 79,5 cm, Metall und Emaille auf Holz. Vgl. Karin von Maur (Hg.): Magie der Zahl in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Ausstellungskatalog, Stuttgart: Gerd Hatje 1997, S. 255. »Gorki«: 77,5 x 77,5 cm; Holz, Metall, Öl, Sandpapier. Vgl. Velikaja Utopija. Russkij i sovetskij avangard 1915-1932. Ausstellungskatalog, Bern, Moskau: Bentelli/Galart 1993, S. 761.

6 Vgl. dazu die Ausführungen zum »Gelegenheitsgedicht« im Kapitel zu Datumsgedichten in diesem Buch.

Abb. 1: Vasilij Ermilov, »Gorki«; »Rel'ef«, 1924, 77,5x77,5 cm: *Velikaja Utopija. Russkij Avangard 1915-1932*. Moskau/Bern: Bentelli/Gapart 1993, Abb. 142.



Datum«⁷ ein Unterschied besteht. Die Memorialtafeln Vasilij Ermilovs sind dagegen als Versuch lesbar, den Zeitpunkt zum historischen Augenblick zu erklären, als ein Versuch, die Zeiterfahrung im Sinne der konstruktivistischen Ästhetik des Gegenwärtigen ins kulturelle Gedächtnis einzuschreiben. In diesem Sinne sind Ermilovs Gedenktafeln Datenträger, die mittlerweile selbst Anlass geben, den Kontext künstlerischer Zeitdarstellung, der Darstellung eines »dokumentarischen Moments«⁸ zu rekonstruieren. Denn ihre Funktion als Gedenktafeln im allgemeinen Verständnis dieses Mediums haben sie verloren.

Die Tafel »Gorki« (Abb. 1) weist neben Lenins Todesdatum titelgebend den Sterbeort auf – Lenin starb in dem ländlichen, 35 km südlich von Moskau gelegenen Ort Gorki (später »Gorki-Leninskie«), wo er sich aus Krankheitsgründen beinahe sein gesamtes letztes Lebensjahr aufgehalten hatte. Auf dieser Tafel überschneiden sich zwei quadratische Bildsegmente in einer Weise, dass deren Schnittfläche ein drittes Quadrat im Zentrum bildet. Dort lesen wir »18/50«, die beiden aus rotem Material geschnittenen

7 Vgl. Hans Holländer: »Augenblick und Zeitpunkt«, in: Thomsen, Christian W./Holländer, Hans (Hgg.), *Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1984, S. 7-21, hier: S. 18.

8 Vgl. das titelgebende Konzept bei: Elizabeth Papazian: *Manufacturing Truth: The Documentary Moment in Early Soviet Culture*, Illinois: Northern Illinois University Press 2009.

Zahlen stehen treppenförmig untereinander. Der Rest des linken Quadrats ist mit den Buchstaben »G/O/R/K/I« (»Г/О/Р/К/И«) ausgefüllt, das rechte Quadrat beinhaltet die ebenfalls roten, im Stil von »18/50« gehaltenen Zahlen »21/1924«. Auf einer Zwischenebene befindet sich eine gerade, leicht nach oben gewölbte orangefarbige Holzleiste in der Größe der roten Zahlen. Der Name, das Toponym »Gorki«, dessen kyrillischer Anfangsbuchstabe »Г« die Hälfte des Rahmens des äußerst linken Quadrats verdoppelt, schließt zusammen mit »21/1924« und der als großes lateinisches I oder römische Eins lesbaren Holzleiste in Zahlengröße das »18/50« ein. In »Gorki«, am »21. I. 1924« um »18:50« Uhr⁹ – so die exakten Angaben zum »Todesereignis Lenin«.

Die Tafel »21. Januar 1924« (Abb. 2) wartet, sieht man vom Sterbeort ab, mit den gleichen Informationen auf. Metall und Holz sind die dominierenden Materialien dieses Reliefs, das neun Zahlen und sechs Buchstaben aufweist: »21« »СІЧНЯ« (»Sičnja«, ukrainisch für »Januar«), »1924« und eine große »6«, gefolgt von einer kleinen, hochgestellten »50«, unter der sich ein »В« (um) in der halben Schriftgröße der »6« befindet, sind darauf zu sehen. Diese Zeichen auf schwarzer, quadratischer Grundfläche sind durch Überlagerung von drei nach oben hin kleiner werdenden Trägerschichten dreifach gerahmt. »21. Januar 1924 um 6 Uhr 50« lauten also auch hier, diesmal in ukrainischer Schrift, die Ereignisdaten. Die in dieser Tafel fehlenden Ortsangaben sind verschoben in Richtung der toponymischen Implikationen, die die Tafel durch die *ukrainische* Schreibung der Daten trägt. Der ukrainische Künstler erweist darin seine Reverenz, durch diese Schreibung wird die Tafel perspektiviert – sie wird für ukrainisch Sprechende lesbar, buchstabiert das Ereignis aus ukrainischer Perspektive. Sogar die Angabe der Uhrzeit erfolgt volkssprachlich – »6« (Uhr) statt »18« (Uhr).

In beiden Datumstafeln fehlt der Eigenname, auf den diese Daten referieren. 1924 sind die Daten auf den Tafeln Signifikanten des toten »Lenin«. Während die Daten auf den beiden Gedenktafeln für eine gewisse Zeit, eine kurze Zeit lesbar sind, bleiben es die ebenfalls 1924 entstandenen Reliefs »Marks, Lenin«¹⁰ wohl über das Verfallsdatum des bloß Dokumentarischen hinaus.

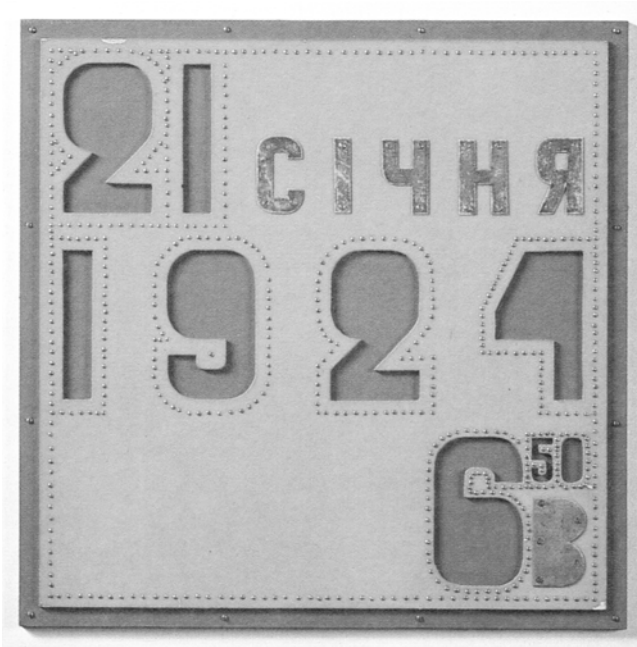
Die Emphase auf das Momentane, den Zeitausschnitt, wird durch die genaue Angabe des offiziellen Zeitpunkts des Ablebens des Revolutionsführers auf beiden Tafeln unterstrichen. Sehr deutlich wird dies auf der Tafel »GORKI« durch die zentrale Positionierung des Zeitpunkts im kleinen Quadrat in der Mitte, das die Schnittstelle der großen Quadrate darstellt, gewissermaßen den »Zeigerstand«, ein Stillstellen¹¹ der Zeit. Diese Tafeln sind nicht so sehr dem »fruchtbaren Augenblick« als vielmehr dem *furchtbaren Zeitpunkt* gewidmet, die Relieftchnik realisiert das Ausschnitthafte geradezu materialiter.

9 Die Angabe »18:50« stimmt mit Stalins Telegramm an die Parteikader überein, in dem Mitteilung über Lenins Ableben gemacht wurde: »Am 21. Januar um 18.50 [Hervorhebung B.O.] verstarb plötzlich und unerwartet Vladimir Il'ič«, in: B. Ennker: Anfänge des Leninkults, S. 88.

10 Z. Fogel: Vasilij Ermilov, S. 95.

11 Marcel Duchamp: Duchamp du signe, Paris: Flammarion 1994, S. 49. Vgl. auch Wolfgang Drost: »L'Instantanéité«. Schönheit, Augenblick und Bewegung in der Malerei von David bis Duchamp und in der frühen Photographie, in: Thomsen, Christian W./Holländer, Hans (Hgg.), Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1984, S. 349–360, hier: S. 358.

Abb. 2: Vasilij Ermilov, »21 Sičnja«; »Memorialtafel«, 1924, 79x79,5 cm:
Karin v. Maur (Hg.). *Magie der Zahl in der Kunst des 20. Jahrhunderts.*
Ostfildern bei Stuttgart: Gerd Hatje 1997, S. 65, Abb. 2.67.



Der dokumentarische Moment

Die Bedingung für das Relief als Gedenk- bzw. Bildtafel bei Ermilov ist die Ablehnung des Tafelbildes und der damit in Verbindung gebrachten ›bourgeois‹ Kunst im Konstruktivismus. Gefordert wird ein ›Realismus‹, der nichts mehr mit naturalistischer Abbildung von Wirklichkeit zu tun haben soll, sondern eine aus den verwendeten Formen und Materialien sich ergebende »eigene Wirklichkeit« schaffen möge. Das Tafelbild ist nach Ansicht der Konstruktivisten für diese Forderung kein äquivalentes Medium, ist es doch auf das Material Farbe beschränkt und bleibt in der zweidimensionalen Fläche der Leinwand gefangen.¹² Dagegen proklamiert der Konstruktivismus das Konterrelief, das eine »Arbeit an echten Materialien (Glas, Holz, Metalle)«¹³ mit sich zieht. Nur so könne der Künstler ein »wirklich reales Ding«¹⁴ schaffen.

Was macht nun diese reale Dinghaftigkeit von Ermilovs »Gedenktafeln« aus? Gemäß der Referenz auf das Genre der Gedenktafel gilt es, sie in Abgrenzung von in Stein ge-

12 Nikolaj Tarabukin: »Von der Staffelei zur Maschine« [1923], in: Groys, Boris/Hansen-Löve, Aage A. (Hgg.), *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, S. 416-474, hier: S. 419.

13 Ebd., S. 419-420.

14 Ebd., S. 420.

hauenen Erinnerungsdaten zu betrachten. Das Steinmetzhandwerk und nicht etwa die plastische Denkmalskunst wird aufgerufen, wenn der Konstruktivist hier zu leichteren, billigeren und zugänglicheren Materialien greift, als Granit oder Marmor – vornehmlich zu Holz und Metall. Die aus diesem Material ausgeschnittenen Schriftzeichen, Buchstaben und Zahlen motivieren durch die Flächigkeit der Schrift die Flächigkeit der Tafeln. Eine Flächigkeit, die aber durch die Dreidimensionalität, die Relieffartigkeit der Buchstaben und Zahlen, konterkariert wird. In dem Maße wie die Materialnorm der Gedenktafel durch das im Vergleich zu Marmor oder Granit minderwertigere und gleichzeitig dem Geist der sozialistischen Revolution näherstehende und darüber hinaus leichter zu bearbeitende Material Holz oder Metall unterschritten wird, stehen die Tafeln Ermilovs dem Papier näher als dem Stein. Eine Assoziation, die freilich nicht nur Materialität, sondern auch Medialität impliziert – Kalenderblatt und Zeitungsseite. Die Gedenktafel wäre so eine aus dem Kalender gerissene Seite, ein neues zusätzliches Blatt. Als solches tritt es in Konkurrenz mit jenem Medium, welches eigentlich für das Tagesaktuelle zuständig ist – der Tageszeitung.¹⁵ Hier ist auffällig, dass Ermilovs Datumstafel die Berichterstattung in der »Pravda« zwar nicht in der tagesaktuellen Nähe zwischen Ereignis und seiner Verkündung übertrifft, aber darin, dass das »Heute« des Todesereignisses zum Bildgegenstand wird. Immerhin erst 3 Tage nach dem von Ermilov extrahierten Zeitpunkt und Tag, am 24. Januar 1924, berichtet die »Pravda« von Lenins Ableben. Freilich mit einem Porträt auf der Titelseite, gerahmt von den Schlagzeilen »Genosse.« (»Товарищ.«) und »Ein großer Rebell.« (»Великий Матежник.«). Es ist vielleicht für die weitere Entfaltung des sowjetischen Mythos vom »ewig lebendigen Lenin« nicht ganz unbedeutend, dass erst die Titelseite der »Pravda« vom 27.1.1924 mit einem »Heute« in der Schlagzeile aufwartet: »Heute begraben wir Lenin« (»Сегодня хороним Ленина«) ist da zu lesen. (Abb. 3).

Abb. 3: Titelseite der PRAVDA vom 27.1.1924: »Сегодня хороним Ленина« (Heute beerdigen wir Lenin).



15 Zu medialen Bezügen und Konkurrenzen zwischen Tageszeitung und Kalendarium vgl. die Ausführungen im Kapitel zu »Chronophobie« in diesem Buch.

Insofern ließe sich sagen, dass Ermilovs Gedenktafeln tagesaktuelle Todesanzeigen sind und damit etwas dokumentieren, was sozusagen von Anfang an nicht in den Leninkult passte. Hier ist der »dokumentarische Moment« noch freigestellt und in dieser Freistellung kunsthändig. Elizabeth Papazian hat an Dziga Vertovs Filmchroniken den Verlust der Möglichkeit gezeigt, das dokumentarische Moment, das momentane Einfangen der Geschichte in ihrer Entstehung als mehr als eine »bloße Reihung von Fakten«, als »reine Dokumentation« wahrzunehmen. Papazian führt dies sogar ausgerechnet anhand von Sergej Ėjzenštejns Notizen zur »Kino-Pravda« Nr. 21 (Januar 1925) aus. Diese Ausgabe der frühen sowjetischen Kinotageschau war dem ersten Todestag Lenins gewidmet und setzte dessen Ableben mit den Möglichkeiten des Filmischen minutiös ins Bild. Derlei reiner Chronikalismus, derlei Faktenreihung, der »formale Akt der Dokumentation«, so Ėjzenštejns Überzeugung, reiche nicht aus, um Kunst zu sein:

The film is a »special edition«, breaking news which we chase after with all our might at the moment at which it is issued, and which three days later will be of interest only to researchers and collectors. [...] [I]n a situation when emotional capital has subsided, the question arises of ... yes, yes, of art. The formal record is no longer enough!¹⁶

Fragen wir uns nach dem Narrativ in den beiden Tafeln, können wir festhalten: Die Inschrift auf Ermilovs Tafeln – Datums- und Zeitangaben, ein Toponym in der einen, der ukrainische Monatsname in der anderen Tafel, jedoch weder Verb noch Subjekt – kann offensichtlich sowohl im Erzähltempus Präsens als auch im Präteritum verbalisiert werden. Dabei wäre eine Verbalisierung im Erzähltempus Präsens ein Argument gegen Ėjzenštejn, der »Kunstcharakter« der Tafeln läge dann genau in dieser Leseweise: Mal angenommen, dass das Präsens und die daran gebundene »präsentische Asynchronie« vom Konstruktivistin Ermilov intendiert gewesen wäre: Wir würden dann auf der Tafel »Heute, am 21. 1. 1924 um 18:50, stirbt Lenin« lesen und könnten dabei, folgt man der Argumentation von Avanessian/Hennig, nachvollziehen, dass ein einmal Gegenwärtiges und also Vergangenes nur über die Fiktion zugänglich ist. Das Erzähltempus Präsens macht diese Tatsache, so Armen Avanessian und Anke Hennig, eben in der paradoxalen Deixis des Präsens erfahrbar: Ein Inaktuelles ist als Gegenwärtiges formuliert und kann nur so als Vergangenes erfahren werden – »im Wissen von der Unmöglichkeit, die vergangene Gegenwart als gegenwärtige zu erzählen.«¹⁷ Neben einer solchermaßen exakten Indikation des Ereignisses fällt dabei aber die Aufwertung des Zeitpunkts ins Gewicht. Das Datum erzeugt einen fotografischen Evidenzeffekt; wie die Fotografie auch, spricht es davon, »was gewesen ist«, aber nicht so sehr davon, was »nicht mehr ist«¹⁸. Konventionellerweise wird dem Zeitpunkt nachgesagt, dass ihm im Gegensatz zum Augenblick jegliche dramatische Struktur fehle, dass er inhaltslos sei, ein »leeres

16 Ėjzenštejn, zit.n. E. Papazian: Manufacturing Truth, S. 84.

17 Armen Avanessian, Anke Hennig: »Tempus – Fiktion – Narration. Kevin Vennemanns Erzählen im Präsens«, in: A. Weixler/L. Werner (Hgg.), Zeiten erzählen. Ansätze – Aspekte – Analysen, Berlin: De Gruyter 2015, S. 319–341, hier: S. 333. Vgl. auch Dies.: Präsens. Poetik eines Tempus, Berlin, Zürich: diaphanes 2012.

18 Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985, S. 95.

Feld«¹⁹. Wie der Zeitpunkt fällt die Zäsur aus dem narrativen Zusammenhang.²⁰ Die konstruktivistische Gedenktafel macht die temporale Realität dieser Singularisierung sichtbar, lesbar, erfahrbar: ›Heute stirbt Lenin‹.

Sehr viel wahrscheinlicher ist jedoch, dass wir vor dem Hintergrund der oben festgestellten Unmöglichkeit, den dokumentarischen Moment in den Tafeln noch nachzuvollziehen, davon ausgehen müssen, dass wir ›Heute starb Lenin‹ auf den Tafeln lesen. Mit der präteritalen Sicht auf die Dinge, der fiktionalen Vergegenwärtigung des Vergangenen, sind wir vertraut. Die Aktualitätsbehauptung der Datumstafeln Emilovs wäre im Tempus Präteritum aber aus dem Erfahrungshorizont verschwunden.

Ausschnitte, Rahmen, Passepartouts

Wenn wir davon ausgehen, dass Emilovs Tafeln ihre Kunstfähigkeit schnell – nach Ėjzenštejn schon nach drei Tagen²¹ – eingebüßt haben, irritieren doch die Quadratförmigkeit sowie die auffallend starken inneren Rahmungen dieser Datenträger. In beiden, als solche ungerahmten Tafeln spielt nämlich die Einfassung der Daten durch Passepartouts eine Rolle. Im Fall von »21. Januar 1924« sticht dies sofort ins Auge, auch wenn festgehalten werden muss, dass es sich durch die Über(einander)lagerung der einzelnen Materialsichten um die spiegelverkehrte Ausrichtung eines Passepartouts handelt – das ›Werk‹ liegt oben auf und erscheint nicht, wie beim Passepartout in der Malerei der Fall, in dessen »offener Mitte«²². Aber auch dieser Eindruck muss gleich wieder revidiert werden, da die Zahlen ja aus der obersten Schicht ausgeschnitten sind und so diese oberste Datenträgerschicht selbst zu einem Passepartout umfunktionieren. Aus deren Mitte kann jedoch kein (anderes) Bild erscheinen, diese ›Passepartouts‹ sind selbst, sieht man von den aus Metall ausgeschnittenen Buchstaben »СІЧНЯ« und dem flächigen »В« ab, bedeutungstragende Formen. Die Zeichen setzende Umrandung, das ›Passepartout‹, das die Daten/das Datum »21/1924/6⁵⁰« erscheinen lässt, bringt eine weitere ›Wahrheit des Passepartouts‹ zu Tage, die das konkret Ausschnitthafte, die Zäsur, das dem Anlass Verpflichtete der konstruktivistischen Datentafel unterstreicht: Wenn vom Passepartout gesagt wird, dass es nicht nur in seiner offenen Mitte »das Werk erscheinen« lässt, sondern vor allem das jeweils zur Erscheinung kommende Werk dadurch relativiert, dass dieses Werk »bei Gelegenheit durch ein anderes ersetzt werden kann«²³, so gilt dies für Emilovs Ausschnitte in auffallender Weise nicht: Für Emilovs »21. Januar 1924« heißt dies: Das ›Werk‹ kann nur dann durch ein anderes ersetzt werden, wenn (auch) das Passepartout ein anderes wird. Dies macht zweierlei deutlich: einerseits die

19 Peter Hüttenberger: »Der historische Augenblick«, in: Thomsen/Holländer, *Augenblick und Zeitpunkt* 1984, S. 222–233, hier: S. 233.

20 Zu Zäsur vs. Ereignis vgl.: Thorsten Schüller: »Modern Talking – Die Konjunktur der Krise in anderen und neuen Modernen«, in: Thorsten Schüller/Sascha Seiler (Hgg.), *Von Zäsuren und Ereignissen. Historische Einschnitte und ihre mediale Verarbeitung*. Bielefeld: transcript 2010, S. 13–27, hier: S. 14.

21 Ėjzenštejn, zit.n. E. Papazian: *Manufacturing Truth*, S. 84.

22 Jacques Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei*, Wien: Passagen 1993, S. 28.

23 Ebd.

schon erwähnte Konzentration auf den *datierten Moment*, auf den Zeitausschnitt, die »Geschichtszahl«, die hier nicht »sinnlos« ist, wie Heidegger behauptet. Aus dem Zusammenhang genommen mache nämlich die Geschichtszahl keinen Sinn, weil für sie »gleichwertig auch eine andere Zahl stehen könnte«²⁴. Hier tritt also andererseits und zweitens Ermilovs durch Passepartouts gemachtes konstruktivistisches Statement der Unersetzbarkeit die Gegenbehauptung an. Hierin wird gerade die vom Konstruktivismus geforderte Orientierung an der Faktizität der Realität deutlich, denn was könnte die Faktizität und Kontingenz der Realität des Datums als zufällige Übereinstimmung zwischen Ereignis und Zeitmessung an einer Stelle der Skala besser anzeigen als eben die Tatsache dieser Nicht-Austauschbarkeit. Der Rahmen umgibt das Ereignis nicht, es wird selbst zum Teil der (konstruktivistischen) Ereignisdaten.

Dies zeigt sich auch deutlich in »Gorki«, jener Tafel, die das quadratische Format auch in den insgesamt drei, durch Rahmungen und Überschneidungen der Rahmungen sich ergebenden Quadraten auf dem Objektträger wiederholt. Diese Rahmungen treten auf der Tafel »Gorki« in ein Spannungsverhältnis zu den passepartoutartigen Leisten innerhalb des mittleren Quadrats »18/50« und jener doppelten Umrandung, die das um das Quadrat an der linken Ecke reduzierte Sechseck mit der Inschrift »21/1924/1« umgibt. Das skizzierte Verhältnis zwischen Rahmen und Passepartout wird durch jene Buchstaben und Zahlen verdinglicht, die wie das rechtwinkelige »Г« (G) aus »Горки« (Gorki) selbst ein Stück Passepartout, ein Rahmendes, sein könnten. In formaler Analogie gilt dies dann auch für den Abstrich des äußersten Buchstabens »и« (i), der in seiner Länge exakt mit dem äußersten Stückchen Rahmen übereinstimmt. Das sich an den langen Aufstrich zum »Г« (G) schmiegende »Р« (R) wiederholt einerseits im eigenen Aufstrich die Rahmenfunktion des »Г«, konkretisiert aber auch die scheinbar abstrakte quadratische Form – im Leerraum des halbrunden Bogens des »Р«. Daraus entsteht ein starker Kontrast zum »о«, das eben nicht nur als kreisförmige Umrisslinie, sondern als ein auf seiner ganzen Fläche ausgefüllter Kreis, als grüne Metallscheibe in formaler und materieller Hinsicht aus dem Rahmen fallen würde – wären da nicht das »Г«, der Querstrich des »Р« und der Aufstrich des »К«, die wiederum, bedingt durch ihre »realen Formen«²⁵ einen quadratischen Rahmen für diese volle »о«-Scheibe abgeben. Dieses kreisrunde Metallblatt wird durch seine Umgebung, die Buchstaben »Г«, »К«, »Р« und »и«, als Buchstabe »о« gelesen, könnte gleichzeitig aber auch als eine dem Quadrat analoge Grundform, als abstrakte Form – als Kreis – wahrgenommen werden und würde darin den konstruktivistischen Ansprüchen nicht genügen.²⁶ Diese grüne, durch vorangehende Abnutzung des verwendeten Materials mit helleren Abdrücken gezeichnete Scheibe erweckt die Assoziation mit runden Himmelskörpern – am ehesten

24 Martin Heidegger: »Der Zeitbegriff in der Geschichtswissenschaft«, in: Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik, Leipzig: Barth 1916, S. 173-188, hier: S. 188.

25 Ermilov hat bereits zu dieser Zeit an einem später nach ihm benannten Schriftsatz gearbeitet. Vgl. Velikaja Utopija. Russkij i sovetskij avangard 1915-1932. Ausstellungskatalog, Bern, Moskau: Bentelli/Galart 1993, S. 761.

26 Zu den zahlreichen konstruktivistischen Polemiken gegen die abstrakte Malerei, allen voran den Suprematismus à la Malevič, vgl.: Tarabukin: Von der Staffelei, S. 421: »[...] die Suprematisten mit ihrem dunklen schwarzen Quadrat auf weißem Grund«, S. 423 (zu Rodčenkos schwarzem Quadrat): »Das ist eine dumme, stimmlose, blinde Wand.«

mit dem Vollmond. Mit Blick aber auf das Gegenüber im spiegelgleichen Sechseck – »21/1/1924« – und die auf einer durch das »o« gezogenen Diagonalachse liegende Uhrzeit »18/50« entsteht eine zweite Konnotation: So gesehen mutet das »o« wie ein leeres Zifferblatt an.

Als solches, als »ciferblat« (»циферблат«), ein Lehnwort aus dem Deutschen, taucht das Wort bzw. sein Gegenstand zu Beginn des 20. Jahrhunderts immer wieder in der russischen Poesie auf, am prominentesten wohl in Osip Mandel'stams zweistrophigem Gedicht »Net, ne luna, a svetlyj ciferblat« (Nein, nicht der Mond, sondern ein helles Zifferblatt) von 1912. Man kann dieses Gedicht als kurzes programmatisches Statement des jungen Dichters auffassen, der sich von der Mondsüchtigkeit seiner spätklassizistischen Vorgänger, in diesem Fall Konstantin Batjuškov (1787-1855), distanziert und dagegen eine Absicht proklamiert, sich den Sternen, dem »hellen Zifferblatt«, der Gegenwart zuzuwenden: Batjuškov habe nämlich in dichterischer Überheblichkeit auf die Frage nach der Uhrzeit einfach mit »Ewigkeit« geantwortet: »Und zuwider ist mir Batjuškovs Dünkel/Wie spät ist es, fragte man ihn/Und er antwortete den Neugierigen: ›Ewigkeit.«

Нет, не луна, а светлый циферблат
Сияет мне, и в чем я виноват,
Что слабых звезд я осязаю млечность?

И Батюшкова мне противна спесь:
Который час, его спросили здесь –
А он ответил любопытным: ›Вечность«.

Nein, nicht der Mond, sondern ein helles Zifferblatt/Leuchtet mir, und weshalb bin ich schuld./Dass ich die Milchigkeit der schwachen Sterne wahrnehme?

Und mir ist Batjuškovs Dünkel zuwider/Wie spät ist es, fragte man ihn/Und er antwortete den Neugierigen: ›Ewigkeit.²⁷

In dieser Spannung zwischen Mond (»luna«) und »Zifferblatt« (»ciferblat«)²⁸, zwischen poetischem Prinzip und Lehnwort, verweist die »o«-Scheibe, der Kreis in »GORKI« eher auf das Problem der Zeitrechnung, der Zeitählung, das sich *nach* der exakt mit 18:50 angegebenen Zäsur einer neuen Herausforderung gegenüber sieht.

Der »ciferblat«-Kreis findet im konvexen Stückchen Holzleiste innerhalb des spiegelsymmetrisch dazu gelegenen Sechsecks seine Entsprechung. Wie die Metallscheibe auch, will diese Leiste nicht so richtig zu den Ziffernzeichen passen. Weder in Form und Farbe, noch in einer eindeutigen Formensprache. Auch diese Leiste deutet ein Stück

27 Osip Mandel'stam: [Aus dem Zyklus »Kamen«]. Sobranie Proizvedenij. Stichotvorenij [1913], Moskau: Respublika 1992, S. 14.

28 Das »Zifferblatt« taucht unter anderem auch im Zyklus »Vesna metalličeskaja« (Metallener Frühling, 1920-1922) von Aleskej Kručenych auf: »Lico – ciferblat« heißt es dort in einer Strophe, welche die futuristische Collage einer »zukünftigen kleinen Venus« (»Будущая Венера«) entwirft. Vgl. Aleksej Kručenych: Stichotvorenija. Poëmy. Romany. Opera, Sankt Petersburg: Akademičeskij projekt 2001, S. 149.

Passepartout an, mit der Einschränkung eben, dass es die Daten nicht ›partout‹ umläuft und letztlich seine formale Entsprechung eher in der durch das Passepartout des Aufstrichs entledigten »1« von »1924« findet. Somit wird das Leistenstück erst selbst als »I«, als ›römisch Eins‹ lesbar und die Ziffernfolge konkret: »24/I/1924«. Alle drei »1/I« erfüllen in dieser Sequenz übrigens immer auch ein Stück weit eine Rahmenfunktion – im wörtlichen Sinn. Auch hier rahmt also der Rahmen nicht die mit dem Werk zu füllende Mitte, hier wird diese ›Mitte‹ selbst, werden die Buchstaben aufgrund ihrer formalen (die Striche, die rechten Winkel) und materiellen Beschaffenheit (die Leiste, das Holz) selbst zum Rahmen, wobei aber die für den Rahmen nötigen Formen (der Winkel, die linearen Verläufe) die realen Formen der Buchstaben (vgl. »Г«) sind.

In der Mitte dieses Entrahmungs-, Überschneidungs- und Ausschnittsspiels, genau entlang der Diagonalachse der Tafel finden wir schließlich noch mit »18/50« die bereits erwähnte Angabe des Zeitpunkts – Ort und Tag rahmen diese Stelle. Dabei spielt offensichtlich das konstruktivistische Verständnis der *Faktur* (»faktura«) eine wichtige Rolle. »Faktur« ist im Konstruktivismus nicht so sehr die Bearbeitung einer Oberfläche mit dem Ziel, ihre Gemachtheit auszustellen und den Wahrnehmungsprozess bewusst zu machen. Wenn der Konstruktivismus die Fläche in Richtung Dreidimensionalität des Konterreliefs verlässt, um ›konkrete‹ Materialien und deren materielle Qualitäten ins Werk zu setzen²⁹, dann ist Faktur im konstruktivistischen Verständnis »*Erinnerung an das Faktum*, an das faktische Wesen einer bestimmten Beschaffenheit eines Körpers, einer Materie.«³⁰ Diese Verbindung zwischen Konkretisierung der Faktur im verwendeten Material – etwa der zwischen der Zuschneidung von Holz oder Metall zu Buchstaben und Zahlen und der daran gebundenen Faktizität der Daten, die ein konkretes Ereignis indiziert/en – können wir in Ermilovs ›Gedenktafeln‹ anhand der Verdinglichung der Buchstaben zu Rahmenstücken und umgekehrt der Rahmenleisten zu Zahlen beobachten.

Monument vs. Moment

Das konstruktivistische Gelegenheitswerk lässt den Anspruch auf ein Überzeitliches und Allgemeines programmatisch außen vor, es ignoriert die Anforderungen einer traditionellen Ästhetik an das Denkmälerhafte. Ermilovs ›Gedenktafeln‹ sind hierin ein frühes künstlerisches Manifest der lebhaften Diskussion um das angemessene Denkmal oder adäquate Porträt Lenins,³¹ in der Aleksandr Rodčenko 1928 eine Position bezieht, die die sich mit Ermilovs Arbeiten bereits deutlich abzeichnende konstruktivistische

29 Vgl. . Hansen-Löve: Wie »faktura« zeigt, S. 69.

30 Aleksej Gan: »Der Konstruktivismus« [1922], in: Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde, hg. v. Boris Groys und Aage Hansen-Löve unter Mitarbeit von Anne von der Heiden, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, S. 277-365, hier: S. 347.

31 Bemerkenswert hier auch die Position Malevičs, der einen Kubus, »geometrische Paradies«, als Symbol für die »Ewigkeit« und die »Vereinigung mit dem Toten« als angemessenes Mahn- und Denkmal vorschlägt: »Jeder Arbeiter und Leninist muss in seinem Haus einen Kubus haben, als Mahnung an die ewige, bleibende Lehre des Leninismus.« Vgl. Kazimir Malevič: »Aus dem Buch über die Ungegenständlichkeit«, in: Groys/Hansen-Löve, Am Nullpunkt 2005, S. 545-599. Zur Dis-

Zeitpolitik medial weiter radikalisiert. Nur die Fotografie, ist Rodčenko überzeugt, könne dem ›Faktum Lenin‹ entsprechen. Lenin könne nur dann lebendig gezeigt werden, wenn seine *lebendige Präsenz* im Leben dokumentiert sei. Dies leiste keine Skulptur, schon gar nicht ein *gemaltes* »summarisches Porträt«. Dagegen setzt Rodčenko auf das ›So war es‹ der Fotografie, auf die »Momentaufnahme« (»momental'nyj snimok«). Dabei weitet Rodčenko aber die Konkurrenz von »Momentaufnahme« und gemaltem »Porträt« auf die Konkurrenz von Fotografie und Kunst insgesamt aus.

Hier ein Beispiel für die erste große Konfrontation zwischen Kunst und Fotografie, ein Kampf zwischen Ewigkeit und Moment [...]/Gemeint ist Lenin./Aufgenommen haben ihn Gelegenheitsfotografen. Oft am rechten Ort, oft auch am falschen. Es war keine Zeit, es war Revolution und er stand an ihrer Spitze, deshalb ließ er sich ungern stören.³²

Rodčenkins Forderungen gehen noch weit über die oben zitierten konstruktivistischen Zweifel am Tafelbild, wie sie sich in Ermilovs ›Gedenktafeln‹ ausdrücken, hinaus. Das für das Paradigma ›Kunst‹ stehende gemalte ›Tafelbild‹ sei gänzlich durch die Fotografie (Anti-Kunst?) zu ersetzen. Was Ermilov durch Ausschneiden, Aussägen und Anordnen erreicht, soll der Gelegenheitsfotograf im Sinne Rodčenkins durch Abdrücken erzielen. Dabei bleibt bei Ermilov die Faktizität des Zeitpunkts, das ›an dieser Stelle‹ metaphorisch, da die Produktionszeit nicht mit dem dargestellten Zeitpunkt übereinstimmt. Rodčenko hingegen scheint eine Äquivalenz zwischen dem Moment des Abdrückens und dem damit fixierten Bild- und Zeitabschnitt vorzuschweben. Jedes Bild hätte somit nur ein Datum. Der »Gelegenheitsfotograf« ist hier nicht so sehr ein Künstler, der den Anlass zum Gegenstand macht, der Gelegenheitsfotograf ist nicht nur Bildermacher, sondern ein am konkreten Geschehen Beteiligter, Bediener einer Zeitausschnitts-Apparatur.³³ Eine intentionale »Isolation«, eine Stillstellung des Bildgegenstands, wie sie in der Malerei üblich sei, soll in der Fotografie mit ihrer Möglichkeit, »Fakten zu fixieren«, vermieden werden.³⁴ Die Schaffensbedingung, die ›Gelegenheit‹, ist somit im Fotobild präsent. Nicht zufällig unterscheidet Rodčenko das »Foto-Still« (»foto-kadr«)

kussion um das Lenin-Porträt vgl. auch: Evgenij Dobrenko: *Metafora vlasti. Literatura stalinskoi epochi v istoričeskom osveščanii*, München: Sagner 1993, S. 74-136.

- 32 A. Rodčenko: Gegen das summierende Porträt, S. 367 [Kursivierung von mir, B.O.]. Aleksandr Rodčenko: »Protiv summirovannogo portreta, za momental'nyj snimok«, in: *Novyj Lef* 4 (1928), S. 14-16, hier: S. 15: »Вот пример первого крупного столкновения искусства с фотографией [...] Это Ленин. Снимали его случайные фотографы. Часто снимали где нужно, часто – где не надо. Было некогда, была революция, и он был первым в ней, а потому не любил, когда ему мешают.«
- 33 Vgl. Rosalinde Sartori: *Pressefotografie und Industrialisierung in der Sowjetunion. Die Pravda 1925-1932*, Berlin, Wiesbaden: Harrassowitz 1981, S. 21: »Der Fotograf soll nicht mehr nur passiver Beobachter sein, der mit Hilfe des Apparats eine Kopie, eine ästhetische Verdoppelung seiner Umwelt herstellt; vielmehr konnte und sollte er [...] aktiv an der Gestaltung und Veränderung dieser Umwelt mitwirken.«
- 34 »Isolation« (»izoljacija«) ist der Begriff, mit dem Osip Brik in einem Beitrag zur Konkurrenz zwischen Malerei und Fotografie seinen Hauptvorwurf gegen die Malerei formuliert. Brik spricht auch mehrmals von der »Fixierung der visuellen Fakten« (»fiksacija zritel'nych faktov«). Osip Brik: »Ot kartiny k foto«, in: *Novyj Lef* 3 (1928), S. 29-33.

von einem »Foto-Bild« (»foto-kartina«).³⁵ Ersteres vermittelt durch extreme Ausschnitt-haftigkeit und ungewöhnliche Perspektiven den Eindruck, Nicht-Sichtbares, ein Au-ßerhalb des Bildes – seine Rahmung, seine Gelegenheit – zu zeigen: Etwa im Sinne des von Rodčenko beschworenen »es war keine Zeit«, wir waren entweder am »falschen« oder nur zufällig am »richtigen« Ort der Gelegenheitsfotografen der Revolutionszeit. Ein Foto ist verwackelt, unscharf oder fragmentarisch im Bildausschnitt, weil eben die Gelegenheit, die zeitlichen Umstände nicht dazu geeignet waren, ein Foto-Bild zu kom-ponieren.

Ein Foto-Still ist in diesem Sinn ein Film-Still mit umgekehrten Vorzeichen. Wäh-rend das Film-Still ein Foto *aus* einem Film ist³⁶, ist das Foto-Still ein Foto *wie* aus einem Film, ein Foto vom Außerhalb des Fotos.³⁷ Das Foto-Still ist ein datiertes Foto, wie wir dies etwa aus der Digitalfotografie kennen, auf der der Zeitpunkt, zu dem das Foto gemacht wurde, am Bild mit festgehalten werden kann.

Vom dokumentarischen Moment zum Tag, an dem wieder kein Bild gemalt wird

On Kawaras (1933-2014) konzeptualistische »Date Paintings« aus der »Today Series« fol-gen Ermilovs Gedenktafeln darin, dass sie ein Datum zum einzigen Bildgegenstand machen. Wie Ermilovs Gedenktafeln auch sind Kawaras »Date Paintings« eine Ausein-andersetzung mit der gegenständlichen Malerei. Kawara schneidet jedoch die Buchsta-ben und Ziffern für die Datumsangaben nicht aus, er malt sie. Wie auch bei Ermilov sind bei Kawara nationalsprachliche oder topographische Hinweise und Konventionen sicht- bzw. lesbar: Bei Ermilov das Ukrainische und die Angabe des Sterbeorts, bei Ka-wara gibt die Schreibweise des Datums Hinweis auf den Entstehungsort der Bilder. Bei Ermilov indiziert die topographisch geprägte Schreibweise jedoch die Perspektive *auf* ein Ereignis, während bei Kawara die in der Schreibung des Datums implizierte Orts-angabe bereits *zum* Ereignis »Datumsbild« gehört. Das Date-Painting verweist auf sich selbst.

Sowohl der Konstruktivist Ermilov als auch der Konzeptualist Kawara setzen sich mit den Konventionen des Tafelbildes, egal ob gegenständlich oder abstrakt-mono-chrom auseinander. Und für beides spielt die Fotografie eine Rolle. Auch wenn es auf

35 Vgl. Margarita Tupitsyn: »Das Stigma der Apparatur. Zur ›organischen‹ Wende in der Fotografie und der bildenden Kunst«, in: Witte, Georg/Murašov, Jurij (Hgg.), Die Musen der Macht. Medien in der sowjetischen Kultur der 20er und 30er Jahre, München: Wilhelm Fink 2003: S. 111-136, hier: S. 117.

36 Richtiger müsste man sagen: Filmstandbilder stammen aus einem »Zwischenraum, einer nicht gekennzeichneten Zone« zwischen bewegtem Bild und Foto. Vgl. Winfried Pauleit: Filmstandbilder. Passagen zwischen Kunst und Kino, Frankfurt a.M., Basel: Stroemfeld 2004, S. 30.

37 Diese »Dekradierung« (décadrement) spielt auch in Didi-Hubermans Abhandlung der wohl aus der Gaskammer gemachten Fotos von einer Einäscherung Vergaster in Auschwitz eine entschei-dende Rolle: Georges Didi-Huberman: Bilder trotz allem, München: Wilhelm Fink 2007, S. 27ff. zur teilweise fiktionalen Rekonstruktion der Entstehungsgeschichte der Fotos; S. 56 zum Zusammen-treffen von »Wahrheit« und »Intransparenz«.

den ersten Blick so aussehen mag: Kawara glaubt im Gegensatz zu Ermilov nicht (mehr) an die Kunstfähigkeit des Gegenständlichen – und sei es der dokumentarische Moment. Bei Kawara erscheint, das soll im Nachfolgenden deutlich werden, das Datum als äußerste Markierung des künstlerischen Tuns, seiner Prozesshaftigkeit. Ermilov operiert dort, wo der konstruktivistischen Überzeugung des Angewandten und eben des Operativen gemäß, Kunst noch sein kann. Kawara datiert, jeden Tag, ein Leben lang, wiederholt die Stelle, »wo Kunst war.«³⁸

Das erste Gemälde aus dem Bilderzyklus »Today Series« datiert vom 4. Januar 1966, in diesem ›Jahr Eins‹ des Kawara-Kalendariums entstanden 241 Datumsbilder³⁹, bis zum 9. Juni 1991 wurden 1.935 solcher Gemälde gezählt⁴⁰. Das Projekt begleitete den Künstler sein Leben lang, bis zu seinem Lebensende, so die Intention.⁴¹ Grundeinheit eines »Date Paintings« ist eine monochrome, rechteckige, genauer: quaderförmige, immer querformatig genutzte Trägerfläche in einem von acht verschiedenen, von Kawara normierten und jeweils mit einem Buchstaben (A-H) bezeichneten Formaten.⁴² Die Grundierung der Leinwände erfolgt in für jedes Datumsbild individuell angerührten⁴³ Farben, dunklen Grün-, Blau-, Rot- oder Grautönen⁴⁴. Auf diesem monochromen Grund wird mit weißer Farbe mittels Ziffern und Buchstaben das Datum aufgeschrieben – in einer serifenlosen Block- oder Druckschrift, die zwar immer normiert anmutet, für die aber keine Schablone verwendet wird.⁴⁵ Das Datum wird entlang von teilweise mit dem Lineal gezogenen Konturlinien *aufgemalt*.⁴⁶ Für jedes »Date-Painting« wird ein Karton in der passenden Größe angefertigt, auf deren Boden sich in den meisten Fällen ein Zeitungsausschnitt aus einer Tageszeitung jenes Tages befindet, dessen Datum auf dem Bild zu sehen ist. Der Zeitungsausschnitt hat das gleiche Format wie das Datumsbild und bringt somit das gemalte Datum und das gedruckte, geschriebene, fotografisch dokumentierte Zeitgeschehen in ein Spannungsverhältnis. (Abb. 4, 5). Der Zeitungsausschnitt ist mehr als eine Bildunterschrift, eine Legende zum Datumsbild – seinem Format nach ist er ein gleichwertiger, zumindest gleichförmiger Partner.

Der Zeitungsausschnitt selbst kann wie ein Bild *gesehen*, *betrachtet* werden, wie die Bildtafel mit dem aufgemalten Datum aber auch *gelesen*. Hiermit tritt das Datumsbild

38 Henning Weidemann: »Der Chronograph«, in: ders. (Hg), On Kawara. June 9, 1991. Aus der »Today« Series (1966-...), Ostfildern: Hatje Cantz 1994, S. 41-57, hier S. 52.

39 H. Weidemann: Der Chronograph, S. 43.

40 Ebd., S. 56.

41 »[...] in a project that will end only with his death.« Lynne Cooke: »On Kawara«. https://www.dia-center.org/exhibs_b/kawara/essay.html (letzter Zugriff am 18.04.2006, Onlinequelle existiert nicht mehr).

42 Von 20,5x25,5 cm bis 155,5x226,5 cm; die Tiefe beträgt 5 cm. H. Weidemann: Chronograph, S. 43.

43 Cooke, On Kawara: »And for every painting the artist mixes the color afresh, so that the chroma of each is unique.«

44 H. Weidemann: Chronograph, S. 43.

45 Cooke, On Kawara: »Eschewing stencils in favor of hand-drawn characters, Kawara skillfully renders the script, initially an elongated version of Gill Sans, later a quintessentially modernist Futura.«

46 Man kann dies in der Dokumentation des Werkprozesses des Bildes »Mar.30,1997« sehen: On Kawara. Consciousness. Meditation. Watcher on the Hills. Ausstellungskatalog, Birmingham, Dijon: Ikon/Les presses du réel 2002, S. 184-185.

Abb. 4 (links): On Kawara, *Today Series: On Kawara: Date Paintings in 89 cities, Rotterdam: Museum Boymans van Beuningen 1991, S. 21.*

Abb. 5 (rechts): On Kawara *Today Series: On Kawara, Date Paintings in 89 cities, S. 187.*



explizit in Referenz zu tagesaktuellen Inhalten. Damit kommt aber auch die Fotografie, der Fotojournalismus mit ins Spiel. Fotografien auf den Zeitungsausschnitten – oft handelt es sich dabei um Titelseiten und entsprechende Titelbilder – tragen figürlich Gegenständliches zum Objekthaften des Date-Paintings bei. Dies mutet wie ein Störfaktor an, eine Fehlerquelle, gemessen an Kawaras offensichtlich antimimetischer Grundhaltung, die er mit seinem modernistischen Vorgänger Ermilov teilt. Das Weiß-auf-Schwarz der Datumsbilder tritt in eine spiegelbildliche Symmetrie, ein mimetisches Verhältnis zum Schwarz-auf-Weiß der Zeitungsausschnitte. Der malerische Antimimetismus resultiert in einer Faktizität des Schriftlichen⁴⁷ im journalistischen Dokumentarismus. Auf dem Deckel der Archivbox, die das Datumsbild und den Zeitungsausschnitt enthält, bringt Kawara noch einmal das Datum – das Datum des Datumsbildes, das Datum des Zeitungsausschnitts an (Abb. 6).

Somit wiederholt sich im vollständigen Date-Painting-Objekt dasselbe Datum drei Mal: Auf dem Deckel der ›Archiv-Box‹, auf dem ›Bild‹ und auf dem bildgleichen, bildhaften Zeitungsausschnitt. Das Datum auf dem Deckel der Archiv-Box ist dabei die Da-

47 Vgl. dazu Susanne Strätling, Georg Witte: »Die Sichtbarkeit der Schrift zwischen Evidenz, Phänomenalität und Ikonizität«, in: dies. (Hgg.), *Die Sichtbarkeit der Schrift*, München: Wilhelm Fink 2006, S. 7-18, hier: S. 11: »Sichtbarkeit der Schrift hat als Option auch die Umkehrung der Formel: Schrift der Sichtbarkeit, Schrift, die sichtbar macht.«

Abb. 6: *On Kawara: Today Series in Archivboxen: On Kawara, Date Paintings in 89 Cities, Buchrücken.*



tierung des Werks im engeren Sinn, die aber über die Konvention des Datierens als paratextuelle Indikation hinausgeht. Das Produktionsdatum ist in den »Date-Paintings« Programm und Gegenstand: Date Paintings, die nicht bis 24 Uhr des Tages, dessen Datum sie tragen, fertig gestellt sind, werden zerstört⁴⁸; das Gelingen des Datumsbildes hängt vom Einhalten der chronometrisch vorgegebenen Fertigungsfrist ab.

Und hierin lässt sich ein weiterer grundlegender Unterschied zwischen den Datenträgern in Ermilovs konstruktivistischen Tafeln und Kawaras konzeptualistischen Quadern festhalten: Er liegt im Verhältnis zwischen dem Datum *auf* dem Bild einerseits und der Datierung *der* Bilder andererseits. Auch wenn sie in zeitlicher Nähe zum Ereignis entstanden sind und mit 1924 datiert sind, ist ausgeschlossen, dass Ermilov die beiden Gedenktafeln am 21. Januar 1924 geschaffen hat. Die Tafeln Ermilovs haben also zumindest zwei Daten: das titelgebende Ereignisdatum und das »zweitrangige« Produktionsdatum, die eigentliche Datierung.

Dieses Verhältnis zwischen Ereignis- und Entstehungsdatum beeinflusst das auf dem Bild Sichtbare – man denke etwa hier an das Genre Historiengemälde, in deren Tradition man sowohl Ermilovs Tafeln als auch Kawaras Serie sehen kann. Gerade das Entstehungsdatum des Historiengemäldes indiziert Aktualisierungsgründe und somit auch einen interpretativen Zugang zum dargestellten Ereignis. Es gehört zum unsichtbaren, aber bedeutungskonstitutiven Bereich des Historiengemäldes.⁴⁹ Für Ermilovs Gedenktafeln heißt das: Es ist wichtig für uns, zu wissen, dass die Arbeit zeitnah

48 H. Weidemann: Chronograph, S. 44.

49 Jeff Wall: »Monochromie und Photojournalismus in On Kawaras »Today Paintings«, in: ders., Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews. Hg. von Gregor Stemmrich, Amsterdam, Dresden: Verlag der Kunst 1997, S. 339–374, hier: S. 373. Man denke an Il'ja Repins zwischen 1882

zum Ereignis, zu Lenins Tod, entstanden ist. Ermilovs Datums-Tafel stellt dennoch das Ereignis-Datum, seinen Anlass aus, nicht aber den Zeitpunkt der eigenen Entstehung.

In der postmodernen Ästhetik On Kawaras kommt es dagegen zu der von Jeff Wall beobachteten Tendenz, dass das »zweite Datum«, das Produktionsdatum (»Aktum«⁵⁰) in den Vordergrund rückt, und zwar so, »dass die Möglichkeit, es hätte so etwas wie ein erstes Datum überhaupt gegeben, vollkommen verschwunden ist.«⁵¹ So stellt die postmoderne Kunst offensichtlich die Möglichkeit eines außerhalb des Schaffensaktes und durch dessen Ergebnis repräsentierten Ereignisses grundsätzlich in Frage. In Frage gestellt wird damit auch eine diskursive Ordnung der Dinge, ob es Ereignisse gibt, die es überhaupt wert sind, Gegenstand künstlerischer Dokumentation zu werden. Man könnte hier das Argument einer chronophoben, sich von Aktualität und messbarer Zeit abwendenden Grundhaltung der Kunst seit den 1960er Jahren anschließen.⁵² Es soll aber deutlich werden, dass diese chronophobe Neutralisierung des Datums gerade das Phänomen der »Today-Series« nur zu einem Teil erfasst:

Während Ermilovs Gedenktafeln unfreiwillig an Aktualität verloren haben, sind Kawaras Datumsbilder immer gleichermaßen potentiell aktuell. Denn genau dies ist Kawaras großes Thema: Die Akzidentalität des Zusammenfalls von Datum und Ereignis auszustellen oder anders gesagt: erst gar nicht auf die Gelegenheit zum Gelegenheitswerk, auf das Ereignis zu warten, sondern die *Gelegenheit* im bloßen *Datum* als *gegeben* zu nehmen. In diesem Sinne machen Kawaras Datumsbilder den Ereignischarakter des Datums als solchen sichtbar. Eine Ereignishaftigkeit, die im Zusammentreffens eines Betrachters/einer Betrachterin mit einem Date-Painting potentiell intensiviert wird: Was, wenn für mich dieses Datum(sbild) dann doch etwas Besonderes bedeutet?⁵³

Die Arbeit an den Datumsbildern ist mit ihrer Aufbewahrung in Boxen mit bildgleichen Zeitungsausschnitten noch nicht abgeschlossen. Die zum Schaffensakt gehörige Archivierung der Datumsbilder führt sie in ihren kalendarischen Zusammenhang zurück. Kawara führt Diarien seiner Datumsbilder und eröffnet so deren chronikalische Dimension. Insofern jeder Tag, jedes Datum Gelegenheit gibt und Ereignis ist, geht mit diesem datierten *So-war-es* die Frage nach dem *Was-(war-so)?* einher.

In nach Jahren geordneten »Journalen« werden die Datumsbilder mittels auf der Schreibmaschine geschriebener Listen in chronologischer Reihenfolge registriert, sie werden nummeriert, das Format wird mit den festgelegten Buchstaben A-H verzeichnet, auf Kalenderblättern werden Übersichten über Format und Farbe der Bilder eines Monats festgehalten. Außerdem sind in den Journalen die Titel der Datumsbilder (also das jeweilige Datum) und ein Untertitel verzeichnet. Dieser kann mit der Schlagzeile

und 1883 entstandenes Gemälde »Ivan der Schreckliche und sein Sohn Ivan am 16. November 1581«, das sogar im Bildtitel einen Aktualitätsbezug – das Attentat auf Zar Aleksandr II. 1881 – anzeigt.

50 H. Weidemann: Chronograph, S. 47.

51 J. Wall: Monochromie, S. 373.

52 Wie Pamela Lee es ja auch für Kawara, und namentlich die Date-Paintings, behauptet: P. Lee: Chronophobia, S. 289–298. Vgl. dazu auch die Überlegungen im Kapitel »Chronophobie« in diesem Buch.

53 Vgl. dazu die Überlegungen zum »Ready Made« als »Rendezvous« bei Marcel Duchamp. Marcel Duchamp: Die Schriften. Bd. 1. Zu Lebzeiten veröffentlichte Texte übersetzt, kommentiert und herausgegeben von Serge Stauffer, Zürich: Regenbogen 1981, S. 100.

des Zeitungsausschnitts übereinstimmen, genauso gut aber Ereignisse unterschiedlicher Provenienz wie Jahrestage, private Ereignisse, diaristische Notizen oder einfach kalendarische Angaben wie den Wochentag, umfassen.⁵⁴

- 1 A (1) JAN. 4, 1966 »New York's traffic strike.«
- 2 A (2) JAN. 10, 1966 »A Negro girl at the corner of 1st Av. And 13th ST. holding a sign
»42nd St.«
- 3 A (3) JAN. 13, 1966 »I thought about memory and sense.«
- 4 A (4) JAN. 15, 1966 »This painting itself is January 15, 1966.«
- 5 A (5) JAN. 16, 1966 »Janine came to my studio.«
- 6 A (6) JAN. 18, 1966 »I am painting this painting.«
- [...]
- 9 A (9) JAN. 21, 1966 »Meeting Y. Tono at M. Ikeda's hotel.«
- [...]
- 12 A (12) JAN 30, 1966 »Snow in New York City.«
- [...]
- 20 A (7) FEB 9, 1966 »Two students shot in Santo Domingo.«
- [...]
- 22 A (9) FEB. 12, 1966 »Lincoln's Day (1809-65).«
- 23 A (10) FEB. 18, 1966 »Friday.«

Außerhalb dieses Journals betrachtet, möglicherweise auch noch ohne jegliche verbale Verankerung des Datums durch die Zeitungsausschnitte, stellen die Datumsbilder die Einmaligkeit der einzelnen Daten aus. Diese Daten lassen die Frage nach der Referenz offen und stellen potentiell gleichermaßen und gleichzeitig ihr indikatisches Wesen ebenso aus wie ihr Grenzdasein: Sie veranlassen zu Spekulationen über das Ereignis, das sie *indizieren* mögen, das es wert war, seine Daten in großen Ziffern und Lettern auf eine monochrome Oberfläche zu bringen. Gleichzeitig wird aber gerade in dieser Bandbreite von möglichen Referenzen der Grenzcharakter der Datierung deutlich. Vielleicht »kenne« ich das Datum eben nur nicht, weiß nichts davon oder darüber, vielleicht kann ich es aber gar nicht kennen, weil es aus dem intimen und privaten Diarium des Künstlers stammt. Lässt sich für die Betrachterin/den Betrachter keine eindeutige Referenz feststellen, kann sie/er entweder mit der Ahnung von einer Unzahl von möglichen Referenzen die potentielle fiktionale Ereigniswelt jedes Datums erfahren oder aber sich von der Bedeutungs- und Sinnlosigkeit der Daten, vom Vorführen ihrer bloßen Gegebenheit provoziert fühlen. Die singulären Daten geraten innerhalb des »Journals« in den enumerativen, meist als chronologisch, als Abfolge und Verlauf aufgefassten Zusammenhang des Kalendariums. Dieser Eindruck des chronikalischen Zusammenhangs wird durch die Präsentation der Journale in »*Ordern*«, deren Rücken wie Folianten mit Jahreszahlen bedruckt sind, noch verstärkt. Datumsbilder einerseits, ihr Verzeichnen und Aufzählen in »Journalen« andererseits: Das Punktuelle und das

54 Außerdem ist jeder Tafel eine Farbprobe der dafür verwendeten Farbe beigeordnet. Vgl. On Kawara: *continuity/discontinuity. 1963-1979*, Ausstellungskatalog, Stockholm: Moderna Musset 1980, S. 131: »Samples of the original colour used for each painting form another section of the Journal.«

Verlaufsgemäße von Daten und deren kalendarischer Provenienz treten einander in Kawaras »Today« Series«-Projekt gegenüber. Dies jedoch nicht nur medial, also einmal im bloßen Datum und einmal in der Rückbindung des Datums an das Kalendarium, sondern auch und vor allem mit Blick auf die narrativen Inhalte und Zusammenhänge dieses Journals. Dies betrifft einmal die Chronologie der Ereignisse selbst, dieses lückenhafte Diarium, das Öffentliches und Privates parataktisch reiht: So stand der 21. Januar 1966⁵⁵ im Zeichen eines privaten Treffens Kawaras, fiel 30. Januar 1966 Schnee in New York City und wird vom 9. Februar 1966 als der Tag berichtet, an dem zwei Studenten in Santo Domingo ermordet wurden. Für den 12. Februar sieht der amerikanische Kalender, den Kawara hier zitiert, ein Gedenken an Abraham Lincoln vor und zum 18. Februar 1965 gibt es offensichtlich nicht mehr zu sagen, als dass es sich dabei schlicht um einen »Freitag« handelte.

Dieses Geschehensverzeichnis wird aber an solchen Stellen unterbrochen, da alleine das Tempus der Aufzeichnungen die Perspektive vom (erzählten) Geschehen hin zum Geschehenden verschiebt, wie in: »I am painting this painting«. Wenn das Present Progressive hier vermeintlich eine de facto unmögliche Handlung beschreibt – könnte man doch zurecht behaupten, dass Kawara nicht gleichzeitig diesen Satz schreiben und dieses Bild malen konnte⁵⁶ – so wird dieser unmögliche Zusammenfall von erzählter und besprochener Welt⁵⁷, vom beschriebenen und geschriebenen, gemalten Datum, gerade im Datumsbild und den dazugehörigen Journalen möglich. Mit dem Eintrag »I am painting this painting« unterstreicht Kawara einmal mehr seine Arbeit am »zweiten Datum«, das sich selbst als Ereignis genügt. »[...] JAN. 18, 1966, »I am painting this painting« ist ein unter den ästhetischen Prämissen der Datumskunst Kawaras möglicher Satz, da das Datum dieses Tages ohnehin nur auf das *Datum* dieses Bildes hinausläuft. Zur Emanzipation des Datums in der Datumskunst, zu jener Tendenz, das Datum als Zeichen reinzuschreiben, gehört ganz wesentlich auch, dass seine indikatorische Funktion so weit ausgeweitet wird, dass die Zusammenhänge gänzlich in den Hintergrund treten: einerseits die referentiellen Zusammenhänge, die eine Beziehung zwischen Datum und Ereignis herstellen, und andererseits die chronologischen Zusammenhänge, die zwischen den einzelnen Ereignisdaten Verbindungen bilden. Sobald die referentielle Bindung des Datums an das Bild gelöst ist und das Datum selbst zum Bild wird, gilt die Tätigkeit »painting this painting« auch dann, wenn *schreibend* behauptet wird, dass jetzt und hier dieses Datum(sbild) *gemalt* wird. Die chronologischen Zusammenhänge werden in diesem Fall zugunsten eines expliziten Akzents auf das Vorgehende, auf die Prozessualität, zurückgestellt.⁵⁸

55 Mit Blick auf Ermilovs Gedenktafeln – ein Jahrestag: Der 42. Todestag Lenins.

56 Vgl. Kathryn Chiong: »Kawara on Kawara«, in: October 90 (1999), S. 50-75, hier: S. 56: »The present progressive reveals this documentary to be fictitious, unless of course, one assumes that the painter has four hands.«

57 Vgl. Harald Weinrich: Tempus. Besprochene und erzählte Welt, Stuttgart: Kohlhammer 1964.

58 Ich sehe dieses sich als misslingendes inszenierende Zusammenspiel von Verlauf und Zeitpunkt im Sinne von Robert Stockhammers Beobachtungen zum literarischen Umgang mit kartographischen Motiven. Vgl. Robert Stockhammer: »An dieser Stelle.« Kartographie und die Literatur der Moderne, in: Poetica 33 (2011), S. 273-306. Stockhammer unterscheidet die »indexikalisch«, punktuell den Aufenthaltsort bestimmende Funktion der Karte von einer »phorischen«, den Verlauf

Genau diese Prozessualität stellt Kawara auch in minutiösen fotografischen Dokumentationen des Schaffensprozesses aus: Bild für Bild – Foto für Foto – werden die Entstehung des monochromen Trägerobjekts und das allmähliche Erscheinen des Datums darauf gezeigt. Dabei sind aber immer nur Zwischenergebnisse zu sehen, nie der Künstler selbst (Abb. 7, 8).⁵⁹ Auch dieser Einblick in den Schaffensalltag des ansonsten sich gänzlich vor der Öffentlichkeit verbergenden Malers ist also von einer Ausschnitthaftigkeit geprägt, die quasi in Kompensation der fehlenden subjektiven Dramatik die Gesamtheit der vorgegebenen astronomisch-kalendarischen Fakten ins Zentrum rückt, so wie eben das Datum vom Bildrand oder Bildrücken in die Bildmitte tritt. Die fotografischen Dokumentationen der Entstehung der Datumsbilder führen vor Augen, dass der Tag des »Date Paintings« tatsächlich mit »painting of a date« gefüllt ist, und zeichnen darin eine prozessuale Verlaufsqualität des sichtbar werdenden Datums auf.

Das Beschreiben bzw. Beschriften objektiver Ordnungs- und Orientierungsskalen gerät zu Kawaras zentralem, ja meditativem Anliegen (dies ist fraglos die »chronophobie«⁶⁰ Seite seines Schaffens). Kawaras Begegnungen mit den Dingen sind datiert und erscheinen somit als Teil des größeren Zusammenhangs der kalendarischen Ordnung, die eben im Sinne Ricoeurs als *Verbindungsprozedur* zur höheren, kosmischen Ordnung aufzufassen wäre. Es handelt sich um ein weitgehend künstlerisch konkretisiertes Projekt einer »Wiedereinschreibung der erlebten Zeit in die kosmische Zeit«.⁶¹ Im Projekt »I read« werden mit Anstreichungen versehene Zeitungsausschnitte archiviert und mit einem Datumsstempel des Tags der Lektüre durch den Künstler versehen. »I went« zeichnet auf Kopien von Stadtplänen die vom Künstler am ebenfalls durch einen Datumsstempel dokumentierten Tag zurückgelegten Wege ein, und »I met« führt schließlich die Namen jener an, die der Künstler an einem ebenso durch Stempel besiegelten Datum getroffen hat.⁶² Immer ist der Übergang vom Bild (Datumsbild, Stadtplan, Zeitungsseite) zur Liste und von da zum objekthaften Datenarchiv (Kartonboxen, Ordern) Teil des Projekts. Diese schreibende *Objektivierung* der Zeit findet auch im Projekt »One Million Years (Past/Future)« statt: Die Datengrundlage dafür bildet eine Zahlenfolge beginnend mit dem Jahr 998031 v. Chr. – bis zum Jahr 1001980 n. Chr. Zum Buch der Zeit wird dieses Projekt dann, wenn die Jahreszahlen in einer Lese-Marathon-Performance vorgelesen werden.⁶³ Die Orientierung an Kalendarium und Zahlenstrang bringt von sich aus Verbindungslogiken mit, die unweigerlich ins Narrative führen. Das Zählen und Aufzählen skandiert die Zeit, führt nolens volens ins Erzählen. Dieses Erzählen

und Zusammenhang erzählenden. Das Zusammenspiel zwischen diesen beiden Tendenzen breche in der Literatur der Moderne zunehmend auf, so stelle etwa Kafka die indexikalische Funktion in Frage, während die phorische intakt bleibe, Joyce forciere hingegen die indexikalische Funktion so stark, dass die einzelnen Elemente »aphorisch« würden: »[...] voneinander isoliert, ungetragen, von keinem günstigen Wind bewegt, unerträglich, nicht-tragend (unfruchtbar).« Vgl. ebd., S. 306.

59 Vgl. On Kawara: *Consciousness*, S. 160ff., H. Weidmann: *Chronograph*.

60 Vgl. P. Lee, *Chronophobia*. Zum Begriff »Chronophobie« vgl. auch die Ausführungen zu Beginn des Kapitels »Spätsowjetische Literatur zwischen Chronophobie und Zeitgenossenschaft« in diesem Buch.

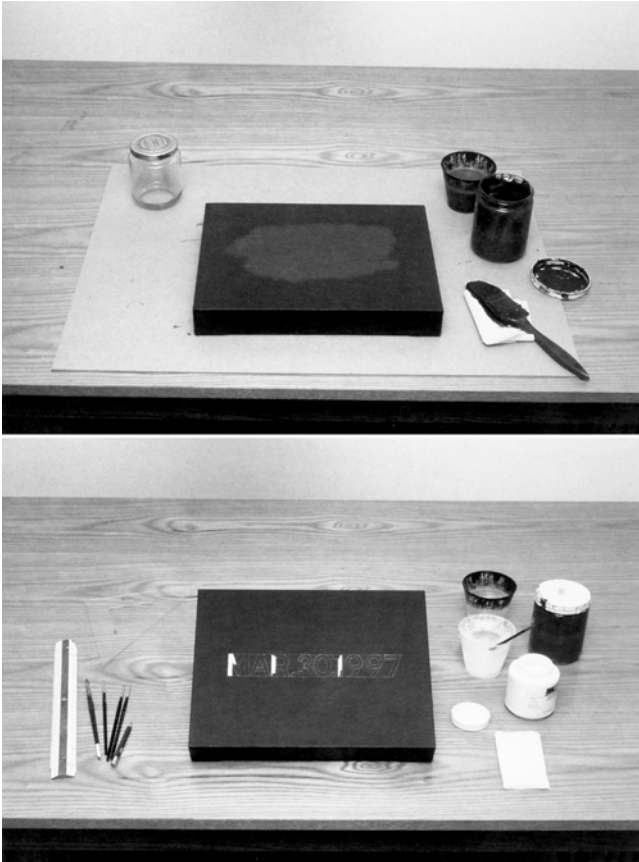
61 Paul Ricoeur: *Zeit und Erzählung*. Bd. III. Die erzählte Zeit, München: Wilhelm Fink 1991, S. 159.

62 Beispiele hierzu vgl. On Kawara. *continuity/discontinuity*, S. 81ff.

63 Wie im April 2004 in London. Vgl. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1. April 2004, S. 8.

Abb. 7 (oben): On Kawara (Entstehung eines Date Paintings): On Kawara: continuity/discontinuity. 1963-1979, Ausstellungskatalog, Stockholm: Moderna Musset 1980, S. 179.

Abb. 8 (unten): On Kawara (Entstehung eines Date Paintings): On Kawara, Continuity S. 187.



muss sich nicht erklären, muss keine Zusammenhänge begründen, diese sind durch die Ordnungsskalen vorgegeben. Nun ist aber der Aufzähler – der »Chronist« – nach Benjamin der archaische Typ des Erzählers⁶⁴, den vor allem auszeichnet, dass er die von ihm dargebrachte Verkettung von Ereignissen nicht zu begründen braucht, da sie aus Erfahrung, aus Kenntnis und Verbundenheit mit Ordnungsstrukturen begreifbar sind. Aufzählen ist sozusagen ein krisensicheres Erzählen, das auch dann möglich sein

64 Walter Benjamin: »Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolaj Lesskows«, in: ders., *Gesammelte Schriften II/2*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 438-465, hier: S. 451-452.

sollte, wenn es »mit der Kunst des Erzählens zu Ende geht«⁶⁵, oder aber, wenn es wieder einmal an der Zeit ist, die Formen des Mimetischen in Frage zu stellen.⁶⁶

Jeff Wall verortet Kawaras Projekt, die monochrome Fläche wieder mit »fragwürdigen Zeichen« zu füllen, an jenem Schnittpunkt, da das monochrome Bild, wie in Andy Warhols »Orange Car Crash«, die Legitimität der Malerei in Frage stellt⁶⁷ und dabei gleichzeitig auch den Fotojournalismus auf seine künstlerisch-malerischen Potenzen befragt. Das monochrome Bild verneint freilich auch diese, es »bezeichnet die Auslöschung der Legitimität des gesamten Komplexes von Malerei als Figuration und Fotojournalismus als soziale Norm. [...] Auf einem monochromen Bild kann definitiv-entsprechend kein Ereignis erscheinen.«⁶⁸

Hin- und hergerissen zwischen einer Archäologie dieser radikal modernistischen Repräsentationsseksis und chronikalisch-astronomischen Leidenschaften legt Kawara die Schichten dieses Diskurses frei: der monochrome Bild- bzw. Datenträger, sein fotojournalistisches Pendant in Gestalt des Zeitungsausschnitts im Bildformat und schließlich die weißen Datumszeichen als Bildgegenstand, darin zeigt sich Kawaras radikales Projekt, Malerei durch Verzicht auf all ihre Mittel zu realisieren, »wobei er den Fotojournalismus als ein Mittel, nicht als einen Grund dieses Verzichts einbezogen hat.«⁶⁹

Während aber Ermilovs Gedenktafeln immer noch Kunstgegenstand sind, in dem Sinne, dass darin die konstruktivistische Auffassung davon umgesetzt wurde, kann man von Kawaras »Date Paintings« behaupten, dass es jene Stellen beschrifte, *datiere*, »wo Kunst war.«⁷⁰ Kawaras gemalte Daten bezeichnen jenen Tag, »an dem er sich weigert, ein Bild zu malen«, so Jeff Wall.⁷¹

Ermilovs Datenträger machen Ereignisdaten sichtbar, während Kawara das Schaffen- und Produktionsdatum schreibt, malt, stempelt, ausstellt, das Datum als weder Ungegenständliches noch Abstrakt-Monochromes zum Gegenstand des Nicht-Bildes, des Objekthaften macht. Nicht dem Ereignisdatum, sondern dem Datums-Ereignis begegnen wir hier.

65 W. Benjamin: Erzähler, S. 439.

66 Vgl. u.a.: Sabine Mainberger: Die Kunst des Aufzählens. Elemente zu einer Poetik des Enumerativen, Berlin, New York: de Gruyter 2003.

67 J. Wall: Monochromie und Photojournalismus, S. 357.

68 Ebd., S. 359.

69 Ebd., S. 368. Wall setzt seine Einschätzung der Bedeutung Kawaras so fort: »Nur Warhol und Richter sind zu ähnlichen Ergebnissen gekommen, die sie ebenso rigoros entwickelt haben. Sowohl Warhol wie Richter haben sich den Photojournalismus als Teil einer Wiederbelebung einer Art ›peinture de la vie moderne‹ angeeignet [...]«.«

70 H. Weidemann: Chronograph, S. 52.

71 J. Wall: Monochromie und Photojournalismus, S. 370-73.