

DIE RELATIVITÄT DES ZEITRAUMS IN DER KUNST NACH 1950

von Danièle Perrier

ERSTE DARSTELLUNGEN DES ZEITRAUMES: Die Entstehung eines Begriffs

Zeit ist aus unserem Verständnis heraus primär als Dauer fassbar, etwa als Lebensdauer, als historischer Zeitabschnitt oder Epoche, als Geschichte der Menschheit und jene des Kosmos. Als solche werden immer neue Dimensionen der Zeitmessung erschlossen, die ins Unermessliche münden, so, dass der Zeitbegriff sich in ihnen wieder auflöst als eine Ewigkeit. Umgekehrt erlauben die modernen Messgeräte eine immer präzisere Zeitmessung und eine Untergliederung in immer kleinere Zeiteinheiten. Wir sind bereits bei Nanosekunden angelangt. Ob lang oder kurz die Dauer wird als lineare Entwicklung begriffen, die sich aus der Vergangenheit in die Zukunft entwickelt, manchmal auch als wiederkehrender Zyklus. Die alten Griechen stellten die Zeit in Form von Chronos, der seine Kinder verschlingt dar und legten somit den Akzent auf Evolution und Revolution, d.h. auf den Zyklus von Leben und Tod als immer wiederkehrender Prozess. Die Neuzeit hingegen nahm die Lebensdauer des Einzelnen als Maßstab und verstand die verstreichende Zeit als Prozess des Verfalls, was sich in Darstellungen der drei Zeitalter und in den Memento Mori widerspiegelt. In Andrea Riccios dreiköpfige *Hekat* aus dem 16. Jahrhundert ist das Gesicht des Kindes nach rückwärts gedreht, jenes der jungen Frau

nach rechts und jenes der alten Frau nach links. Der schnelle, entschlossene Gang hat etwas Unaufhaltsames und deutet auf eindruckliche Weise auf den Fortschritt der Zeit ohne Wiederkehr, was dadurch unterstrichen wird, dass keines der Gesichter nach vorne schaut. Auffallend ist die Energie, die die Figur ausstrahlt, das Motorische ihrer Gehbewegung. Das Verstreichen der Zeit wird somit als aktiver Vorgang dargestellt. Dies verbindet die Skulptur mit einem berühmten Werk des 20. Jahrhunderts, *Hommage à New York*¹ von Jean Tinguely. Diese Maschine, die sich während der Eröffnungszeremonie der Weltausstellung in New York 1959 selbst zerstörte, erhob durch die Loslösung von der Figuration die Darstellung der Vergänglichkeit des Lebens auf eine Meta-Ebene. Aus der Allegorie von damals wurde eine moderne Metapher für den Zeitablauf. Das Memento Mori bezieht sich hier nicht auf das Leben, sondern auf die Endlichkeit des Kunstwerkes. Bei „Hommage à New York“ kommt noch eine zusätzliche Komponente hinzu: indem es sich selbst zerstört, produziert es aus den Überbleibseln neue Plastiken wie *Klaxon*². Der Vorgang greift die Idee des

Generationenwechsels auf und wird dadurch zum Symbol der Evolution. Im Gegensatz zu Chronos, der sich zyklisch selbst regeneriert indem er Generation für Generation die eigenen Kinder verschlingt, projiziert *Hommage à New York* in der Selbstauflösung seine Ableger in die Zukunft. Sie führen ein eigenständiges Leben, sind aber auch als Ausdehnung der *Hommage* und ihrer Erweiterung in die Zeit zu verstehen. Der Begriff der Zeit bildet hier kein geschlossenes System, sondern er folgt dem Prinzip der Evolution. Neu bei Tinguely ist der Einsatz der realen Bewegung. In dieser Hinsicht steht er in der Tradition jener Werke, die seit der Erfindung der Chronophotographie durch Etienne-Jules Marey und jene des Stroboskops den Bewegungsablauf in seiner zeitlichen Entwicklung begreifen. Diese neuen Techniken ermöglichten eine neue Form der Zeitmessung, jene der Zeitspanne. Die Zeitspanne kann als jene Zeiteinheit definiert werden, die notwendig ist, um eine bestimmte Distanz zurückzulegen oder um einen Bewegungsablauf durchzuführen. Zeit an Distanz gemessen setzt Bewegung voraus. Diese entwickelt sich von einem Punkt zum anderen, linear oder auch nicht. Die Chronophotographien von Etienne-Jules Marey und Eadweard Muybridge stellen beide den Bewegungsablauf dar und implizit die zu ihrer Ausführung notwendige Zeit. Diese Zeitmessung hebt sich von der ersten dadurch ab,

1 *Hommage to Jean Tinguely's Hommage to New York*, 1960 - Künstlerfilm von Robert Breer (1926 - 2011), 1960, erwähnt in: Christina Bischofberger: *Jean Tinguely, Werkkatalog Skulpturen und Reliefs*, Band 1, 1982, S. 111-113.

2 Jean Tinguely, *Klaxon*, 1960, Museum Tinguely, Basel, Abb. in: Christina Bischofberger: *Jean Tinguely, Werkkatalog Skulpturen und Reliefs*, Band 1-3, 1982, Nr. 1124.

dass die Dauer nicht mehr mittels der Allegorie dargestellt, sondern an einem realen Bewegungsablauf gemessen wird. Die Dauer wird durch einen definierten Anfang und ein ebenso definiertes Ende bestimmt. Hinzu kommt die Relativität der Zeiterfassung. Zeit als Distanz gemessen, besitzt keinen festen Nenner: die in einer Minute zurückgelegte Distanz hängt davon ab, mit welchen Mitteln man sie zurücklegt, ob zu Fuß, mit einem Wagen, dem Zug, dem Flugzeug oder einer Rakete. Es steht fest, dass mit den aktuellen Fortbewegungsmitteln immer größere Distanzen in kürzeren Zeitspannen zurückgelegt werden können, was unsere Wahrnehmung der Zeit maßgebend beeinflusst.

An der Erkenntnis, dass Zeit sich nach verschiedenen Kriterien messen lässt, war auch jene der Subjektivität ihrer Wahrnehmung gekoppelt. Der Film verstand es schon früh, die Subjektivität der Zeitempfung zugunsten der Auslegung einer Situation zu nutzen. Die Zeit wird gedehnt oder gerafft. In Douglas Gordons *24 Hours Psycho* zum Beispiel, der Interpretation von Hitchcocks Film, wird die Handlung wie in Zeitlupe gedehnt, sodass der Eindruck des Stillstandes entsteht. Dehnung und Raffung werden eingesetzt, um Beklemmung, Erwartung, Langeweile oder Dynamik, Plötzlichkeit auszudrücken. Die Zeit erhält eine eigene Dimension. Sie nimmt Volumen an, entwickelt sich in einem Zeitraum. Der Zeitraum ist formbar geworden; er behält insofern einen narrativen Charakter, als er dazu dient Emotionen auszudrücken.

Die Objektivierung des Zeitraums wurde nicht im Film, sondern, wie es das Wort Objektivierung suggeriert, tatsächlich in einem Objekt realisiert: der *Demi-Sphère rotative* von Marcel Duchamp, um 1920³.

³ Marcel Duchamp, *Demi-Sphère rotative*, Paris, 1925, Coll. Raché, Abb. in: Marcel Duchamp, *The Box in a Valise de ou par Marcel*

Auf einer weißen Halbkugel, die wie ein Auge aus einer schwarzen Scheibe hervorquillt, ist eine schwarze Spirale gezeichnet. Die Halbkugel steht auf einem Tripod und ist mit einem Motor ausgestattet, der sie zum Drehen bringt. Durch die Geschwindigkeit der rotierenden Scheibe nimmt das abstrakte Muster Form an, eine Form, die Tiefe erzeugt und damit einen fiktiven optischen Raum. Was Duchamp damit intendierte, geht aus dem Sammelbegriff hervor, unter dem er diese Werkgruppe zusammenfasste, nämlich *Précision optique*, was sinngemäß mit „durch die Optik auf den Punkt gebracht“ übersetzt werden kann. Duchamp benutzt hier die Bewegung ausschließlich um einen „Raum“ zu produzieren, der optisch nur solange wahrnehmbar ist, wie die Bewegung anhält. Nicht die Darstellung des Zeitablaufs einer bestimmten Bewegung steht hier im Vordergrund, sondern der Begriff der Zeit an sich als reiner „Zeitraum“, der von jeglicher Vorstellung einer Handlung losgelöst, im wahrsten Sinn des Wortes objektiviert ist. Der Zeitraum verquickt sich mit der effektiven Laufzeit des Motors des Objektes und hört auf zu existieren beim Abstellen des Motors. Die Objektivierung des Zeitraumes und seine Loslösung aus dem Kontext der Narration war ohne Zweifel ein notwendiger Schritt, um ihn neu zu definieren, zum Beispiel als Raum aus Zeit: Die Zeit ist nun die einzige Materie aus welcher der Zeitraum gestaltet ist. Wenn also die Raumgestaltung in direkter Abhängigkeit von der Zeitmessung steht, wie lässt sich Zeit messen?

Drei Künstler haben ihr Gesamtwerk der Darstellung eines bestimmten Zeitraumes gewidmet: Roman Opalka, On Kawara und Tatsuo Miyajima. Alle drei drücken die Zeit anhand von Zahlen aus. Sie begreifen ihr gesamtes Werk als Reflexion über die sie bedingende

Duchamp ou Rose Sélavy, Inventory of an Edition by Ecke Bonk, Rizzoli New York, 1989, S. 114-115.

Zeit, über deren Auswirkung auf Leben und Tod, auf ihre Malerei, auf die Frage nach der eigenen Präsenz im Werk, der Verkörperung des Ichs im Bild. Damit ist bereits gesagt, dass jeder von ihnen eine eigene Zeitmessung entwickelt, eigene, subjektive Kriterien aufstellt.

OPALKA: die gedehnte Zeit

An einem Tag im Jahr 1965 entschied Opalka, sein Werk auf ein einziges Thema zu beschränken: einer Zahlenprogression beginnend mit Eins, die er Tag für Tag, sein Leben lang, bis Unendlich fortführen würde. Seither malt er mit dem kleinsten verfügbaren Pinsel und Titanweißer Ölfarbe Zahlen auf einer schwarzen, dann grauen und schließlich weißen Leinwand. Alle Bilder sind gleichen Formates. Nur die Reisekarten bilden eine Ausnahme im Format und sind auf Papier gemalt. Sie zeugen von der Bedeutung für Opalka, unabhängig vom Ort, wo er sich befindet, die Zahlenprogression Tag um Tag fortzusetzen. Damit legt er den Akzent auf die Kontinuität des Tuns als Ausdruck, dass Zeit, unabhängig von den persönlichen Ereignissen, vergeht.

Nur das erste Bild trägt das Jahr seiner Entstehung 1965 / 1∞. Die anderen werden durch die erste und letzte Zahl der Progression bezeichnet, sind aber undatiert – ein Hinweis dafür, dass es Opalka nicht darauf ankommt, in welchem Zeitraum sie gemalt wurden, noch wann sie entstanden. In seinen Augen sind alle gleichwertig. Um die Kontinuität zwischen den einzelnen Bildern zu untermauern, hört Opalka nie mit dem Ende eines Bildes auf zu malen, sondern malt mindestens eine Zahl auf das nächste Bild – außer, wenn eine Reise ansteht, damit er die Progression auf die Reisekarte fortsetzen kann. Alles deutet darauf hin, dass Opalka nicht zahlreiche Werke malt, sondern an einem einzigen Zeitfresko arbeitet, vom Tag an, an welchem die Idee geboren wurde bis zu sei-

nem letzten Atem, am 6. August 2011. In einem Interview mit G. Nabakowski 1973 sagte er: „Die Bilder sind Details, die einen Anfang und ein absehbares Ende haben. Die Zeit wird in ihnen festgehalten. Damit sind sie angefüllt“⁴. Die Tatsache, dass er von den Einzelbildern als Details spricht, zeigt, dass es in seinen Augen nur ein malerisches Gesamtwerk gibt. Nur ein Bild wird anders ausfallen als alle anderen: das Letzte, zwangsweise ein Fragment. Denn das Ende ist sicher, nur wann und wie ist ungewiss. Das Zeichen ∞ steht für die Ungewissheit der Lebensdauer und für die davon abhängige Größenordnung der letzten Zahl, damit auch der Anzahl der Details. Somit ist der Zeitraum der Malerei von Opalka ein beschränkter, mit einem bestimmten Anfang und ein inzwischen auch bekanntes Ende. In den meisten Fällen sieht der Betrachter ein einzelnes Detail, gegebenenfalls ein paar, die nicht unbedingt zeitlich direkt aufeinander folgen. Betrachtet man ein solches Detail, in diesem Fall das erste 1965 / I∞, *Detail I-35327*⁵, so gibt dieses zunächst nur eine Progression aneinander gereihter Zahlen zu sehen. Die Zahlen sind eng aneinander gefügt; sie bilden ein dichtes Maschenwerk, das die gesamte Leinwand überzieht. Erst nach ein paar Ziffern, wenn fast keine Farbe mehr haften bleibt, tunkt Opalka den Pinsel wieder in den Farbtopf, sodass der Zahlenfluss an- und abschwillt. Die Farbnuancen zwischen den Ziffern, die mit frischer Farbe gemalt sind und den anderen, erwecken den Eindruck von re-

gelmäßig hin plätschernden Wogen oder von ziehenden Wolken. Auch der unterschiedliche Zeilenabstand, der durch den persönlichen Schriftduktus bedingt ist, unterstreicht diesen Eindruck. Opalka will nichts Privates über sich mitteilen, weder seine Träume noch seine Lebenseinstellung; aber im kontinuierlichen Malen von Zahlenprogressionen – einer Tätigkeit die größte Konzentration erfordert und eine mönchische Disziplin – drückt sich die Wahrnehmung der äußeren Umstände aus, die sich in Stimmungen niederschlagen.

Es sind Bilder der Ruhe mit einem wiederkehrenden Rhythmus. Der Rhythmus spielt in den frühen Details eine größere Rolle als in den späten Bildern, denn 1973, als Opalka die Zahl von einer Million erreichte, beschloss er den Hintergrund der Bilder graduell aufzuhellen. Als Folge davon verschmilzt die Zahlenprogression zunehmend mit dem Hintergrund, sodass das Auge in den späten Details die Nuancen der Handschrift kaum noch wahrnehmen kann – als ob mit zunehmendem Alter, die persönlichen Züge an Bedeutung verlieren, sich die Individualität im Universellen auflöst, ein Teil des Ganzen wird.

Opalka stellt keinen Bezug zur Entstehungszeit her. Diese wird durch die Selbstportraits⁶ festgehalten, die er täglich am Ende seiner Maltätigkeit von sich selbst macht. Sein Alter, gemeinsam mit dem Helligkeitsgrad des Details sind die einzigen Anhaltspunkte für die Ermittlung der Entstehungszeit. Das Leben des Künstlers selbst gilt als Maßeinheit, oder besser gesagt, sein Alterungsprozess. Jedes Detail do-

kumentiert zwar einen bestimmten Lebensabschnitt des Künstlers, dennoch erfahren wir nichts Konkretes, umso weniger als jedes Detail über mehrere Tage, bzw. Wochen entsteht und von entsprechend vielen Selbstportraits begleitet wird. Bei jeder Aufnahme schreibt Opalka die letzte Zahl auf, die er vor dem Fotografieren gemalt hat. Diese Zahl wird zum Inventar der Fotografien.

Das Werk von Opalka steht zweifelsohne in engem Bezug mit seinem Leben: Neben der Handschrift, die das Aussehen der Bilder maßgeblich prägt und den begleitenden Selbstportraits, macht Opalka seit 1978 auch Tonaufnahmen der laut in seiner Muttersprache Polnisch aufgesagten, gemalten Zahlen. Die gesprochene Zahl bedingt den Rhythmus der Malerei, die Tonaufnahmen bilden eine akustische Entsprechung zu den Nuancen im Farbauftrag der Zahlen und im Spätwerk, wenn die weißen Zahlen auf weißem Grund kaum noch wahrnehmbar sind, untermauern sie die Verständlichkeit der Progression. Wenngleich Opalka in seinem Werk präsent ist, entzieht er sich diesem als Person und verschwindet hinter allgemeinen Betrachtungen. Die einzige Art, wie er im einzelnen Detail erscheint, ist durch die gemalte Zahlenprogression. Oberflächlich betrachtet könnte sie als Symbol seines Lebens angesehen werden. Dagegen spricht allerdings, dass Opalka nur zählt, wenn er malt. Die Progression beschreibt also sein aktives Dasein und von diesem auch nur sein künstlerisches Tun. Sie dokumentiert die Zeit des Arbeitsprozesses. Dem ist hinzuzufügen, dass Opalka alle Pinsel, die er verwendet, nummeriert und archiviert. Das Werkzeug der Malerei potenziert die Wahrnehmung des Wachstums des Werkes. So gesehen ist Opalkas Werk selbstreferentiell und spricht vom Akt des Malens.

Während die Lebensdauer als Messlatte für das Volumen des Gesamtœuvres

4 Gisliind Nabakowski, *Interview mit Roman Opalka*, in: *Heute KUNST*, internationale Kunstzeitschrift, N° 4-5, Dezember 1973 – Februar, 1974, Mailand-Düsseldorf, S. 7.

5 Roman Opalka, *1965 / I-∞, Detail I-35327*, Acryl auf Leinwand, 196 x 135 cm, Museum Sztuki w. Lodzi, Lodz, Abb. in: Edition *Opalka 1965 / I-∞ Spur der Zeit*, in den Museen: Neues Museum Weserburg Bremen, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, 1992-1993, Hrsg. Neues Museum Weserburg, Thomas Deecke, 1992.

6 Roman Opalka, *Détail 1966*³⁸, Photographie, 30,5 x 24 cm, Roman Opalka, Bazerac. Abb. in: Edition *Opalka 1965 / I-∞ Spur der Zeit*, in den Museen: Neues Museum Weserburg Bremen, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, 1992-1993, Hrsg. Neues Museum Weserburg, Thomas Deecke, 1992.

genommen wird, erfahren wir durch die Zahlenprogression den Zeitraum der Malerei. Denn Opalka zählt nicht die Zeit, er sagt Zahlen auf. Zählen ist ein Prozess der Bewusstwerdung des irreversiblen Zeitverstreichens. Die Progression macht die Zeit sichtbar und ist Ausdruck der steten Dynamik.

Opalka verdeutlicht dies wie folgt: Als er anfang Zahlen zu malen, waren die ersten wiederkehrenden Zahlen 22, 333, 4444 im ersten Teil des ersten Bildes, 55555 am Ende des zweiten Bildes. Der Wechsel erfolgte schnell. Bis zur Zahl 666666 malte Opalka sieben weitere Jahre und erst im achten Jahr überschritt er die Million. Dies war ein so wichtiger Schritt, dass Opalka dieses Datum festhielt, indem er am 7. September 1973 ein Telegramm an den Galeristen Franco Paludetti sandte mit der Feststellung: „I crossed the million“. Damals rechnete er aus, dass er noch ca. 30 Jahre malen müsste um die Zahl 7777777 zu erreichen. Mit anderen Worten, je größer die Progressionen, desto schwerer wird es, sie zu erreichen. Die Zahl 88888888 ist unermesslich und befindet sich außerhalb eines menschlichen Lebens⁷. Als Opalka im Alter von 80 Jahren starb, schrieb er als letzte Zahl 5607249.

Opalkas Zeitverständnis ist linear wie das Leben. Kennzeichnend ist die Tatsache, dass er davon spricht, die Bilder mit Zeit zu füllen. Je mehr Zeit Opalka in seine Details investiert, desto mehr setzt er Energien frei. Das Besondere daran ist, dass jedes Detail eine dichtere Zahlenfolge als das vorangehende, das es ergänzt, erreicht. In seiner Auffassung der Zeit ist jedes Detail ein Teilaspekt des Ganzen und in der Vergegenwärtigung des einzelnen Moments wird der Zeitfluss bewusst wahrgenommen, der Einzelne als Teil des Ganzen präsent.

Das Gesamtwerk stellt einen sich

verdichtender Zeitraum dar, dessen Ausdehnung unendlich sein könnte, jedoch durch den Tod des Künstlers unterbrochen wird. Auf seiner Homepage steht als Leitsatz „le fini défini par le non fini“ (das Abgeschlossene durch das Unvollendete definiert). Die Zahlenprogression und die Farbintensität entwickeln sich beide linear, allerdings im umgekehrten Verhältnis: Während die Zahlenprogression wächst, nimmt die Farbintensität ab sowie das Werk wächst, das Leben des Malers hingegen schwindet. Die Lebensdauer ist der Zeitraum der Malerei, das Werk bleibt auch als Gesamtwerk ein Fragment des potentiell Erreichbaren. Und genau in diesem Bewusstsein, einerseits der Dimension des Menschsein und ihrer Begrenztheit in einer kosmischen Zeitrechnung und ihrer Darstellung ist die von ihm erwähnte „selbstangetane Stigmatisierung“ zu verstehen.

ON KAWARA: Zeitarchive – die Relativität der Zeiterfassung

Neben dem expandierenden Zeitbegriff, wie ihn Opalka vertritt, wird Zeit, als Resultat der Beobachtung unseres Sonnensystems, auch als zyklische Wiederkehr von Sekunden, Minuten, Stunden, Tagen, Monaten, angesehen, die allerdings wieder in eine Progression münden, wenn es um Jahre geht. Der Beginn einer derart erfassten Zeitspanne wird an historischen Gegebenheiten gemessen, etwa Christi Geburt, oder jene Mohammeds; sie kann auch an Ereignissen wie Kriegen oder Herrschern festgemacht werden. Und wie oft hört man den Begriff „als ich noch Kind war“ oder einfach „früher“. Diese Form der Zeitrechnung richtet sich auf ein bestimmtes Ereignis und rechnet von diesem nach vorn oder auch zurück. Ausschlaggebend ist das Datum oder auch ihre Folge, der Kalender.

Einem solchen Prinzip folgt der

Concept Künstler On Kawara mit seinem Buch-Diptychon *One Million Years (Past)* und *One Million Years (Future)*.⁸ Beide Serien bestehen aus 10 Volumen, in denen Buchseiten gefüllt sind mit auf Schreibmaschine geschriebenen Jahreszahlen. „Past“ beginnt im ersten Volumen mit 998.031 BC und deckt eine Periode von 100.000 Jahren, sodass die letzte Zahl des 10. Bandes mit 1969 AD aufhört, einem Jahr bevor On Kawara mit diesem zwischen 1970-71 entstanden Werk begann. Jede Seite umfasst einen Zeitraum von 500 Jahren, beginnend mit dem ersten Jahr eines Jahrhunderts. Dementsprechend sind auf der ersten Seite nur 31 Jahre aufgezeichnet und auf der letzten fehlen wieder 31 Jahre. Die 10 Volumen sind anders als bei Opalka mit Schreibmaschine geschrieben, was ihnen den Charakter von nüchternen Archivbüchern verleiht. Sie sind „To all those who have lived and died“. Die Menschheitsgeschichte wird hier summa summarum dargestellt, ohne Anspruch auf eine genaue geschichtliche Referenz, außer jener, dass es den Zeitrahmen von einer Million Jahren vor der Entstehung des Werkes umfasst. Im Prinzip ließe sich der Zeitausschnitt ausdehnen, worauf die unfertige erste Seite hindeutet. Im 2. Teil des Diptychons, das bis zum Jahr 1980 fertig gestellt wurde, beginnt die Zeitrechnung mit 1981 AD und reicht entsprechend bis 1.001.980 AD. Sie ist „for the last one“ geschrieben, also für den Letzten. Die Jahreszahlen bilden auch hier eine Progression, die allerdings in zwei entgegengesetzte Richtungen expandiert, ausgehend von einem bestimmten Zeitpunkt. Im Gegensatz zu den Progressionen von Opalka, die sich, wie wir gesehen haben als Anreicherung von Energien und als Raum der schöpferischen Aktivität definiert, ist diese Arbeit von On Kawara den vergangenen und zukünftigen

⁸ <http://www.fact.co.uk/news-articles/2012/03/slow-art.aspx#> (Aufgerufen am 25.05.2014).

⁷ Frei zitiert nach dem Interview von G. Nabakoswki, op. cit. S. 8.

Generationen gewidmet. Die Zeit definiert sich hier außerhalb der Präsenz, als unendlich große Zeiträume, in denen sich das menschliche Leben unsäglich klein einschreibt. Es fällt auf, dass ausgerechnet der Zeitabschnitt von 1970-80, in dem die Bücher entstanden, in der Zeitrechnung ausgespart ist. Die Schaffenszeit wird nur durch ein Vorher und ein Nachher abgegrenzt. Die Präsenz existiert nicht oder besser gesagt, sie lässt sich nur als „in between“ wahrnehmen, als ein flüchtiges Etwas, zwischen dem Gewesenen und dem zu Erwartenden, das im Moment des Bewusstseins seiner Existenz schon der Vergangenheit angehört. Dies wird auch durch das Verstreichen der realen Zeit verdeutlicht: konnte man 1980, als die 10 Volumes von *One Million Years (Future)* erstmals ausgestellt wurden, noch den gesamten Inhalt als Projektion in die Zukunft betrachten, so gehören heute (2014) bereits 32 Jahre von „Future“ der Vergangenheit an. Die Arbeit spricht also über die Relativität unserer Wahrnehmung von Zeit in Bezug zur Geschichte. Bei genauer Betrachtung zeigt sich, dass auch der beschriebene Zeitraum der Vergangenheit keinen konkreten Bezug zur tatsächlichen Menschengeschichte herstellt; er bemisst nur einen potentiellen Zeitraum, dem ein ebenso langer in die Zukunft entspricht. Diese Spiegelung von Vergangenheit und Zukunft relativiert unser Bewusstsein für die Zeit. Die beiden Archivbücher gleichen den Gedenktafeln für unbekannte Soldaten, was übrigens auch durch die graue Farbe der Vorblätter, die an den Granit der Grabstelen erinnert, unterstützt wird. Der Zeitraum, der hier eine fiktive Zeitspanne der Menschengeschichte darstellt, enthält als einzige sichere Aussage jene ihrer Endlichkeit. Auch wenn der berücksichtigte Zeitrahmen, gemessen an der Lebenserwartung des Einzelnen, fast unendlich erscheint und

unser zeitliches Fassungsvermögen sprengt, beschreibt es, im Gegensatz zu Opalkas Progression, einen von vorn herein begrenzten und bedingt bestimmten Zeitraum: begrenzt, weil die Widmung „for the Last one“ die Endlichkeit der Menschheit voraussetzt; bedingt bestimmt, weil der Zeitausschnitt willkürlich ist und in beiden Richtungen erweitert werden kann. Darauf weisen die unfertigen Seiten hin. In der Tat lässt sich die Entstehung des Universums heute um Millionenjahre weiter zurückverfolgen als noch vor 50 Jahren und auch die Zukunftsvision rückt immer weiter in die Ferne.

Ein wesentlicher Teil des Oeuvres von On Kawara hat einen konkreten Bezug zum Jetzt: Die Werkgruppe *Today*, die sich in seinem Oeuvre zwischen den beiden Teilen von *One Million Years (Past)* und *(Future)* als Ausdruck der Präsenz einfügt. Zu diesem, der Präsenz gewidmetem Werkkomplex, gehören verschiedene Werkgruppen: die *Date Paintings*, die Listen *I me*, die Postkarten *I got up at...* und noch die Telegramme *I am still alive*. Die *Date Paintings* sind Ölbilder, auf denen ein bestimmtes Datum zu lesen ist, also gemalte Zeit. Das erste entstand am 4. Januar 1966, nur kurz nachdem Opalka mit der Ausarbeitung seines Zeitfreskos begann. Im Gegensatz zu Opalka sind die *Date Paintings* immer in typographischer Schrift gemalt, wodurch sie eine möglichst objektive Berichterstattung anstreben. Die Daten sind mit wenigen Ausnahmen weiß, meistens auf einem dunkelgrauen Hintergrund mit grün, rot, oder blau unterlegt. Gelegentlich gibt es rote oder blaue Bilder, manchmal auch weiße. On Kawara verwendet acht unterschiedliche Querformate, von 20,5 x 25,5 cm bis 155,5 x 226,5 cm.

Für seine *Date Paintings* benutzt On Kawara immer das Datumskürzel, wie es für die Landessprache des Landes, in dem er sich aufhält, üblich ist. Auf diese Weise gibt das Datum einen Hinweis

auf den kulturellen Sprachraum, in dem sich On Kawara befindet, ohne jedoch eine örtliche Bestimmung zuzulassen. Genauere Auskunft darüber geben die Zeitungsausschnitte, die jedes *Date Painting* begleiten. Diese sind den Tageszeitungen des jeweiligen Landes entnommen und werden in der speziell zur Verpackung der jeweiligen *Date Paintings* angefertigten Schachtel aufbewahrt, als Zeitdokument. Man vermutet einen Zusammenhang zwischen den Themen der Zeitungsausschnitte und der Wahl von Farbe und Format; doch On Kawara verweigert den kausalen Bezug, genauso wie Opalka das genaue Entstehungsdatum seiner Details. Die beigelegten Zeitungsausschnitte werden nicht unbedingt mit den *Date Paintings* gezeigt. Sie sind stille Zeugen ihres Entstehungsortes und erzählen über Ereignisse, die der Presse wert schien, aufgezeichnet zu werden und an einem bestimmten Tag in einer bestimmten Gegend relevant waren. Es scheint, dass sie im Verhältnis zum Datum eine genauso untergeordnete Rolle spielen, wie jene Menschen, denen *One Million Years* gewidmet ist. Die Zeitungsartikel, die On Kawara seit dem 2. Oktober 1966 sammelt, werden nicht nur den *Date Paintings* beigelegt, sondern in Büchern archiviert und unter dem Begriff *I read* gebunden. Jeder Artikel ist gestempelt und mit der Nummer des zugehörigen *Date Paintings* versehen. Als Ansammlung von Gelesenem zeugen sie durch die Auswahl der Ausschnitte von den persönlichen Interessen des Künstlers. Durch die Selektion gibt On Kawara dem gelebten Tag eine persönliche Auslegung. In gewisser Weise malt er sich jeden Tag ein Bild der Welt, der seinen Ausdruck in einem noch so neutralen *Date Painting* findet. Hinter dem nüchternen Datum verbirgt sich eine subjektive Wahrnehmung der Realität durch den Künstler. Sein Kalender ist bis in die freie Wahl, ein Datum festzu-

halten oder es kommentarlos zu übergehen, ein persönlicher Kommentar der Präsenz der Zeit.

Im Gegensatz zu Opalka malt On Kawara nicht täglich ein *Date Painting*. Es kann daher nicht von ununterbrochener Kontinuität wie bei Opalka die Rede sein. Doch eine Regel hält er scheinbar ein: Wenn ein *Date Painting* nicht an dem Tag fertig werden kann, an dem es begonnen wurde, wird es vernichtet. Der Zeitraum eines Bildes überschreitet jenen eines Tages nicht. Da allerdings mehrere Bilder am selben Tag entstehen können, kann ein Bild nicht automatisch als Darstellung eines Tages angesehen werden. Das Datum gibt Aufschluss über den Zeitpunkt seiner Entstehung, nicht über die Dauer seiner Fertigung. Was das Bild im Einzelnen verweigert, veranschaulicht eine Fotodokumentation des Entstehungsprozesses, die von Henning Weidemann dargestellt ist:

6 Aug.1992, 12:10 [PM]: ein Tisch, darauf ein Karton, ein paar Pinseln und Farbe, ein Wischtuch, dann die weiße Leinwand bereits aufgezogen. Der Malprozess kann beginnen, wo auch immer. 01:05 die Grundierung in rotbraun ist beendet. Im nächsten Foto ist das Bild bereits schwarz ausgemalt und das Datum sorgfältig vorgezeichnet. Es ist 11:23 [AM]. Interessant ist die Prozedur. On Kawara beschränkt sich auf ein Minimum an Mitteln und setzt Akzente, eines nach dem anderen. Er malt zuerst die 1 und ein Teil der 2 von 1992, dann die erste 9 und ein Teil der zweiten, beendet dann die 2 und die 9 und beginnt mit einem Strich von A. Wenn schließlich das ganze Datum steht, fängt er an daran zu basteln, verdickt den einen Strich, dreht das Bild um, um die Beine genau abzuschließen und, da offensichtlich die Farbe krakeliert, bessert er sie aus bis zur Perfektion. Der Prozess endet laut der Uhr um 10:28 [PM]. Mit den Trocknungsphasen hat die Erstellung dieses Bildes fast einen vollen Tag in Anspruch genommen. Der Malprozess gleicht einem Ritual. On Kawara malt wirklich seine Daten, setzt da ein Akzent, dann dort, scheinbar ohne

einem bestimmten Plan zu folgen. Man wird an Kalligraphie erinnert, nicht nur weil es sich um Schrift handelt, sondern wegen der frei gesetzten Akzente und dem meditativen Charakter, welchen die Herstellung eines solchen Schriftbildes voraussetzt.⁹

Die *Date Paintings* selbst werden in einem Journal verzeichnet, das in der Landessprache in dem On Kawara das erste Bild des Jahres malt, verfasst ist. In einem vor Ort gekauften Kalender trägt On Kawara ein, wann er ein *Date Painting* gemalt hat, wie groß es ist und welche Farbe es hat. Jedem *Date Painting* entspricht ein Untertitel, dass den Schlagzeilen aus den jeweiligen Zeitungsausschnitten entnommen ist. Alle Informationen dienen nur dem einen Zweck: der Vergegenwärtigung gelebter Zeit. Die *Date Paintings* legen davon Zeugnis ab, sie sind ein Stück Erinnerung.

Es scheint, dass das Bewusstmachen der Zeit auch On Kawaras eigenes Leben prägt. In der Werkgruppe *I met* (Ich habe getroffen), die aus Listen besteht, zählt On Kawara seit dem 10. Mai 1968 alle Personen auf, die er an einem Tag in einer bestimmten Ortschaft trifft. Sie verraten aber nichts über die Art der Beziehungen zwischen On Kawara und den Anderen, ob es sich um berufliche, freundschaftliche oder Zufallsbegegnungen handelt. Über Jahre verschickte On Kawara täglich eine Postkarte an einen Bekannten oder an eine Postfachadresse mit der stereotypen Meldung *I got up at ...*. Die Tatsache, dass er entweder einen Freund oder eine Postadresse als Adressaten wählt, zeigt, dass es nicht darum geht, ein Lebenszeichen von sich zu geben, auch nicht darum, ein Verzeichnis der Freunde zu erstellen. Das Aufstehen ist ein aktives in den Tag treten. Mit dem

⁹ Henning Weidemann, *Der Chronograph*, in: *On Kawara, Whole and Parts '964-'995*, proposed by On Kawara, Edited by Xavier Douroux & Franck Gauthier, Les Presses du Réel, 1996, Abb. S. 11-46, Text S. 501-509.

Festhalten dieses Zeitpunktes entsteht ein persönlicher Kalender, der ganz anders als die *Date Paintings*, in direktem Bezug zur Person des Künstlers steht.

Auch die Telegramme, mit dem Text *I am still alive* stellen einen Bezug zur Person des Künstlers her. Henning¹⁰ bemerkt mit Recht, dass die Feststellung nur zum Zeitpunkt des Versands seine Gültigkeit hatte. Theoretisch könnte es passieren, dass das Telegramm seinen Adressaten erst nach dem Tod des Künstlers erreicht. Einmal mehr konfrontiert uns On Kawara mit der Relativität der zeitlich bedingten Wahrheit. Seine Feststellung ist ebenso lakonisch wie jene von Opalka „I crossed the million“ und dennoch trennen Welten die beiden Aussagen. Denn Opalka hält damit ein ganz bestimmtes Ereignis fest, verleiht ihm durch die einmalige Meldung einen feierlichen Charakter. On Kawaras *I am still alive* könnte als Lebenszeichen verstanden werden, das man Freunden und Bekannten schickt, die man eine Zeit lang nicht mehr gesehen hat. Die ständige Wiederholung der Meldung verleiht der Nachricht einen anderen, auf sich selbst bezogenen Charakter. Man kann hier die Feststellung von René Denizot zu den *Date Paintings* wörtlich übernehmen: „Es gibt kein Ende, keinen Anfang, keinen Fortschritt, keinen Niedergang. [...] Das Individuum misst sich in seiner Praxis an der Universalität von Bedingungen.“¹¹

Die letzte Werkgruppe *I went* (ich bin gegangen) rundet das Gesamtbild ab. Seit dem 1. Juni 1968 sammelt On Kawara Kopien der Stadtpläne, in denen er die Strecken, die er am Tag zurückgelegt hat, markiert. Damit gibt er seinem Kalender feste geographische Standorte. Wichtiger als der Standort ist vielleicht die Tatsache, dass im Gehen das Verrinnen der Zeit ins Bewusstsein

¹⁰ Henning Weidemann, op. cit., S.507.

¹¹ René Denizot, *On Kawara, Schriften zur Sammlung des Museums für Moderne Kunst, Frankfurt am Main 1991*, S. 15.

gerufen wird. Diese verschiedenen Werkgruppen, die vermeintlich seine Aktivitäten aufzeichnen, verharren dabei so sehr im Allgemeinen, dass alles, was einer privaten Mitteilung entsprechen würde, nicht erwähnt wird. Es geht On Kawara ebenso wenig wie Opalka darum, Privates mitzuteilen. Vielmehr dienen die Informationen zur Vergegenwärtigung der Zeit, des Zeitverbrauchs, des Zeitvergehens. Der Zeitbegriff On Kawaras entwickelt sich zwar aus der faktischen Realität, entzieht sich ihr zugleich, indem die Aussage auf das alleinige Datum reduziert wird. So gesehen ist das Datum Ausdruck von gelebtem Leben, von der Einmaligkeit des einzelnen Tages, die sich in der Wiederholbarkeit des Tagesablaufs wieder aufhebt. Sie sind zugleich, wie Henning Weidemann sagt „in den Raum überführte Zeit, die während des Malens vergangen ist und die selbst unsichtbar ist, dennoch konstitutiv.“¹² Der Prozess zeigt, dass – wie bei Opalka – auch hier das Malen an sich zum Thema des Bildes wird. Die *Date Paintings* von On Kawara sind nach Heinemann im Einzelnen eine Ansammlung kleiner Ikonen an die Malerei und in toto ein Archiv von in die Malerei überführten Leben.

Der Raum der Zeit bei On Kawara wird vom Lebensraum des Künstlers bestimmt, von den verschiedenen Kulturen der Welt in denen er sich bewegt. Ein Datum wird an Fakten festgemacht, auch wenn diese nicht für jeden nachvollziehbar sind. Die unterschiedlichen Daten potenzieren sich nicht, sie sind gleichwertig nebeneinander; manchmal ragt ein Datum hervor. Angesichts der *Date Paintings*, in denen sich die Gegenwart des eigens gelebten Moments einprägt, nimmt die Unbestimmtheit der *One Million Years (Past and Future)* einen neuen Sinn, eben als nicht persönlich erfahrene Zeit.

TATSUO MIYAJIMA – KOLLEKTIVE ZEITWAHRNEHMUNG: Ort und Ereignis im Zeitalter des Internets

Opalka und On Kawara suggerieren beide eine objektive Zeitmessung. Genau genommen sind sowohl der poetische Zeitbegriff von Opalka als auch On Kawaras fiktiver Kalender die Frucht einer persönlichen, also subjektiven Zeiterfassung. Mit anderen Worten: Zeit messen und Zeit erfahren ist nicht dasselbe. Wie eingangs erwähnt, erlauben die heutigen Messgeräte eine präzise Zeitmessung. Dennoch bleibt die Erfahrung des Zeitraumes nach wie vor subjektiv. Es hängt von emotionalen Erfahrungen ab, ob die Zeit schnell oder gar nicht verstreicht. Auf dieser Beobachtung, die im Film zu den wichtigen Ausdrucksmitteln gehört und auf die neuerdings Arbeiten wie jene von Gordon Douglas reflektieren – basiert auch das Werk von Tatsuo Miyajima, einem japanischen Künstler, der in seinen Anfängen Performances aufführte, die als zentrales Thema die Frage von Ursache und Wirkung hatten. Dabei bemerkte er, dass der Stoff der Performance zum Großteil aus Zeit besteht: Nicht nur die Zeit der Aufführung ist damit gemeint, sondern auch die Tatsache, dass eine nur einmal aufgeführte Performance zum richtigen Zeitpunkt am richtigen Ort aufgeführt werden muss und das es ein Zufall ist, ob man sie sieht oder nicht. Ab 1984 gibt er die Performance auf, weil es ihm nicht mehr reicht, nur ein paar Leute zu erreichen. Er sucht nach Mitteln, die eine möglichst große Gruppe von Weltbürgern erreicht, denn er ist überzeugt, dass es im Rahmen der Globalisierung notwendig geworden ist, eine überregionale Ausdrucksweise zu finden. Mit überregional meint er eine Sprache, die sowohl von der westlichen als auch von der östlichen Kultur verstanden wird. Das ist der Grund, wieso er auf Zahlen zurückgreift.

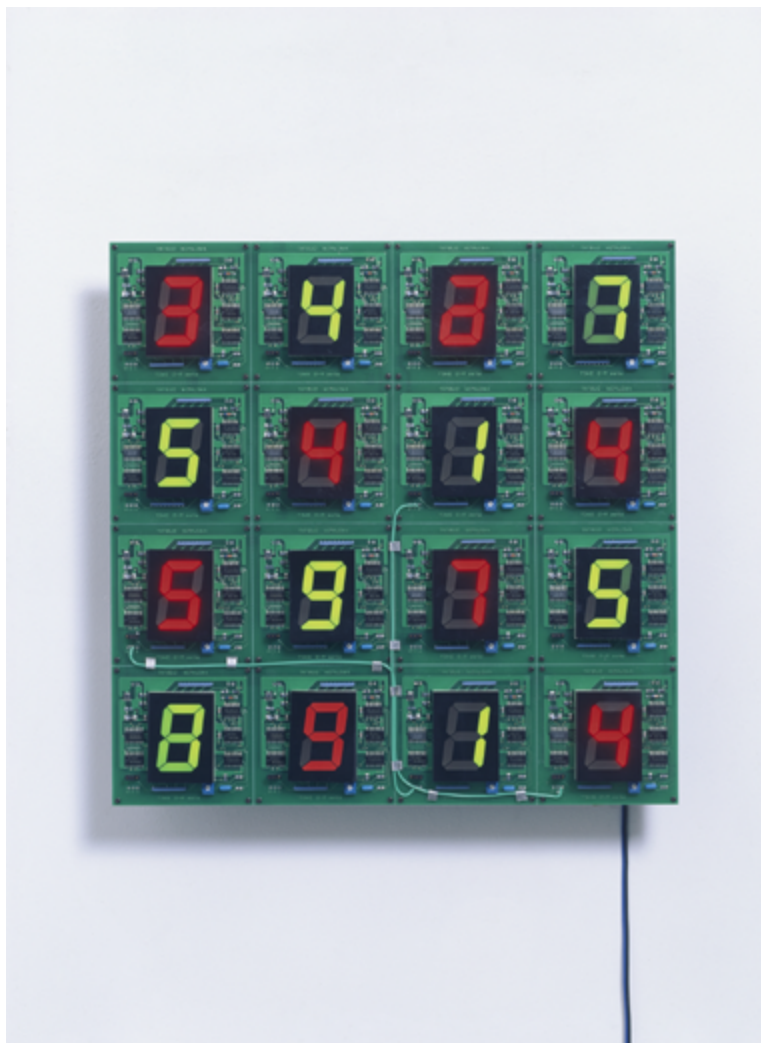
Im Unterschied zu Opalka und On Kawara, die mit ihren Zahlenbildern zwar ein allgemein verständliches System aufgreifen, damit aber Bilder produzieren, die insofern einen elitären Anspruch an den Betrachter stellen, als er sich mit Malerei auseinandersetzen muss, verlässt Tatsuo Miyajima das Feld der Malerei zugunsten der mit Dioden generierten Zahlen. Es sind LEDs, die der digitalen Sprache entnommen sind und von den meisten Weltbürgern gelesen werden können. Außerdem erfüllen sie einen weiteren Zweck. Sie führen die Bewegung des Performers ins plastische Werk, ein wesentliches gestalterisches Element zum Zeichen des Wandels, der die Arbeiten von Tatsuo Miyajima in die Nähe jener von Tinguely rückt. Jede einzelne Ziffer wechselt ständig zwischen 1 und 9, die 0 wird ausgelassen, aber nicht ausgespart. Die Ziffern sind einzeln oder in komplexeren Werken zu Zahlenkombinationen, die manchmal aus 20 Ziffern bestehen, gruppiert. Tatsuo Miyajima bezeichnet diese Einheiten als Gadget, also als kleine technische Spielerei. Das Prinzip der Gadgets ist der ständige Zahlenwechsel, wobei jedes Gadget unterschiedlich schnell programmiert werden kann und daher einen eigenen Rhythmus hat.

Keep changing, Connect with everything, Continue Forever (Abb.1) ist in seiner Erscheinungsform ein digitales Tafelbild.

Die Trägerfläche des Quadrats ist aus grünem Metall, die LED-Ziffern leuchten gelb oder rot vor schwarzem Grund. Das strenge orthogonale System, wird durch die Anordnung der Ziffern und durch die sichtbaren Chips betont, wobei die Geometrie der sichtbaren Technik durch die bunte Farbzusammensetzung einen Pop' artigen Eindruck erhält und das Spiel mit der Technik evident wird. Der Titel dieser Arbeit ist Programm für das Gesamtwerk von Tatsuo Miyajima. Der erste Punkt „Keep Changing“ for-

¹² Henning Weidemann, op. cit., S. 506

Abb.1. Tatsuo Miyajima, *Keep Changing, Connect with Everything, Continue Forever*, 1998, L. E. D. rot/grün, IC, Elektrokabel, Aluminium Tafel, Stahl, 32 x 32 x 7,5cm, Courtesy der Künstler und Buchmann Galerie Berlin



dert zur Veränderung auf. Wie und warum? Auf der Suche nach einer Antwort drängt sich das Manifest von Tinguely *Für Statik*¹³ mit seinem widersprüchlichen Aufruf „seid statisch, seid statisch in der Bewegung“ auf, was nichts anderes fordert, als im Einklang mit der Zeit gemeinsam fortzuschreiten. Durch die gleich-schnelle Bewegung entsteht der Eindruck der Statik und letzten Endes der Ruhe. Das digitale Zahlensystem, auf das Miyajima seine gesamte Arbeit aufbaut, verkörpert dieses Prinzip in besonderem Ausmaß. Aus Modulen bestehend, kann das System jede Zahl formen, sodass jede Zahl sich in alle anderen verwandeln kann. Die Veränderung findet ohne räumliche Verschiebung statt. Miyajimas System ist allerdings sehr

komplex. Das Bild, das in der Abbildung zu sehen ist, wird sich in dieser Konfiguration kaum wiederholen, denn die Zahlenprogression von 1-9 ist bei den einzelnen Einheiten unterschiedlich eingestellt. Deshalb werden die oberen und die unteren acht der ersten horizontalen Zeile nicht gleichzeitig die Null erreichen, und für die Zeit der nicht gezählten Zahl Null unterschiedlich lang ausgelöscht bleiben. Tatsuo Miyajima spart gezielt die Null als Leuchtdioden aus. Sie wird aber als Auszeit mitgezählt, weil Null im Sinne des Buddhismus Symbol des Nichts ist und daher auch des Todes. Das Nichts kann nichts generieren, daher kann es auch nicht leuchten. Die Null lässt sich nicht einfach überspringen, denn sie gehört dazu, wie der Tod zum Leben. Deshalb ist sie

zeitlich präsent, als Leerstelle, was in den Zahlenprogressionen der Gadgets durch erlöscht bleiben der Zahl dargestellt wird. Während die Null in einer Progression üblicherweise zur davor stehenden Zahl addiert wird, bedeutet die Darstellung durch das Ausbleiben des Lichtsignals einen sichtbaren Moment der Nicht-Existenz. Ein genaues Hinschauen zeigt, dass manche Zahlen mit anderen in Verbindung stehen. Die dritte Zahl der ersten vertikalen Reihe ist mit der untersten der vierten Reihe, die zweite Zahl der dritten vertikalen Reihe mit der vierten derselben Reihe gekoppelt. Das heißt, dass es einen Impulsgebenden Sender und einen Empfänger gibt. Die Systeme sind miteinander verbunden und beeinflussen sich gegenseitig. Auf diese Form der wechselwirkamen Einflussnahme verweist Tatsuo Miyajimas zweiter Programmpunkt „Connect with Everything“. Ein nicht digitales Frühwerk *Time Landscape* von 1994. Es handelt sich um eine Acrylzeichnung mit gelber Farbe, über eine chinesische Landschaftsdarstellung der Qing Dynastie aus dem 19. Jh.. Tatsuo Miyajima hat die Form von Digitalzahlen beim Übermalen ausgespart, sodass Teile der Zeichnung in den Zahlen durchscheinen. Somit kommt es zu einer Überlappung von Gestern und Heute, von alten und neuen Ausdrucksmitteln und auch von alten und neuen Zeitrechnungen, war doch die Landschaft in der chinesischen Kunst Ausdruck des Zeitlosen. „Connect with everything“ kann ein gleichzeitiges staffeln von Zeiterlebnissen wie in *Time Landscape* meinen, es kann auch das Ineinandergreifen von verschiedenen Zeitspuren bedeuten wie in *Running Time*. Hier durchkreuzen sich die Leuchtspuren von U-Cars (Uncertainty Cars) in einem Gewirr von farblich differenzierten Zeitschnüren, die den Richtungen der unterschiedlich schnell und nach vorn oder rückwärts fahrenden

¹³ Jean Tinguely, Flugblatt *Für Statik*, Düsseldorf, März 1958, Tinguely Museum.

Abb.2 Tatsuo Miyajima, *Sea of Time*, 1998, L.E.D.,IC, Plastic Belag, Elektrokabel, Wasser in FRP Wasserbecken, 486 x 577 x 15 cm, Courtesy Lisson Gallery, London.



Autos folgen. *Running Time* greift nach Aussage des Künstlers Einsteins Prinzip der Relativität von Zeit und Raum auf, die untrennbar miteinander verknüpft sind. Es nimmt auch Bezug zu Heisenbergs Theorie, nach der das Verhältnis von Zeit und Raum nicht absolut, sondern flexibel ist. Diese Flexibilität ist bedingt durch die Menschheit und die unendlich vielen persönlichen Lebensrhythmen, die miteinander vernetzt sind. Denn „Connect with everything“ ist auch als „Connect with everyone“ zu verstehen. Im Gegensatz zu Opalka und On Kawara handelt es sich bei Miyajima nicht um ein persönliches Zeitempfinden, sondern um ein kollektives, von unterschiedlich vielen Menschen gebildet. Das Projekt *Sea of Time* (Abb.2) für das Künstlerhaus Kayoda auf der Insel Naoshima in Japan bringt diesbezüglich Aufschluss.

Miyajima bat die Dorfbewohner eine Geschwindigkeit für Ihr eigenes Leben anzugeben und die

Zahlenfolge von 1-9 oder 9-1 zu bestimmen. Ihre Lichterketten/Zahlen leuchteten in einem Wasserbecken, ein digitales Bild der Vielfalt ihrer Lebensrhythmen und gleichzeitig die Veranschaulichung ihrer Vernetzung. Die Realität einer Dorfgemeinschaft fließt hier in die virtuelle Darstellung einer Installation und greift auf diese Weise den Gedanken der sozialen Plastik von Joseph Beuys in vollkommen neuer Form auf¹⁴. Ein weiterer wesentlicher Aspekt in Miyajimas Werk ist die politische Stellungnahme, zum Beispiel in *Mega Death*, das auf den Tod von 167.000.000 Menschen durch Gewalt im 20. Jahrhundert verweist, oder noch in *Time Train to the Holocaust*, das er in der Kunsthalle Recklinghausen aufstellte, in Andenken an die Deportation der Juden, die vom nahe gelegenen

¹⁴ Yvonne, Spielmann, *Hybridkultur*, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Erste Auflage 2010, S. 214.

Bahnhof aus im Nazi-Deutschland stattfand.¹⁵

Für Miyajima entwickelt sich Zeit in Kreisbewegungen oder, wie er selbst sagt, als Spirale, die sich in beiden Richtungen ausdehnt. Kreisbewegungen bedingen die Wiederkehr, was auf die Buddhistische Philosophie der Wiedergeburt verweist. Optisch gilt dies für die ständige Wiederholung des Zählens von eins bis neun oder besser gesagt bis zehn, wenn man die Null mitzählt. Die Spirale bedeutet auch die Ausdehnung ins Unendliche, dies in beide Richtungen, da viele Projekte den Count down thematisieren. Zeit wird in die dritte Dimension projiziert und nimmt architektonische Formen an.

¹⁵ Zur Frage der Hybridisierung zwischen Realität und Virtualität sowie der gesellschaftlichen Relevanz des Werke von Tatsuo Miyajima verweise ich auf die sehr detaillierte und fundierte Analyse von Yvonne Spielmann, *Hybridkultur*, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Erste Auflage 2010, besonders S. 53-56 und 213-216, die mich hier besonders zur Aktualisierung meines Textes im Hinblick auf die historische Stellungnahme seines Werkes und den Bezug zwischen Realität und Virtualität inspiriert hat.

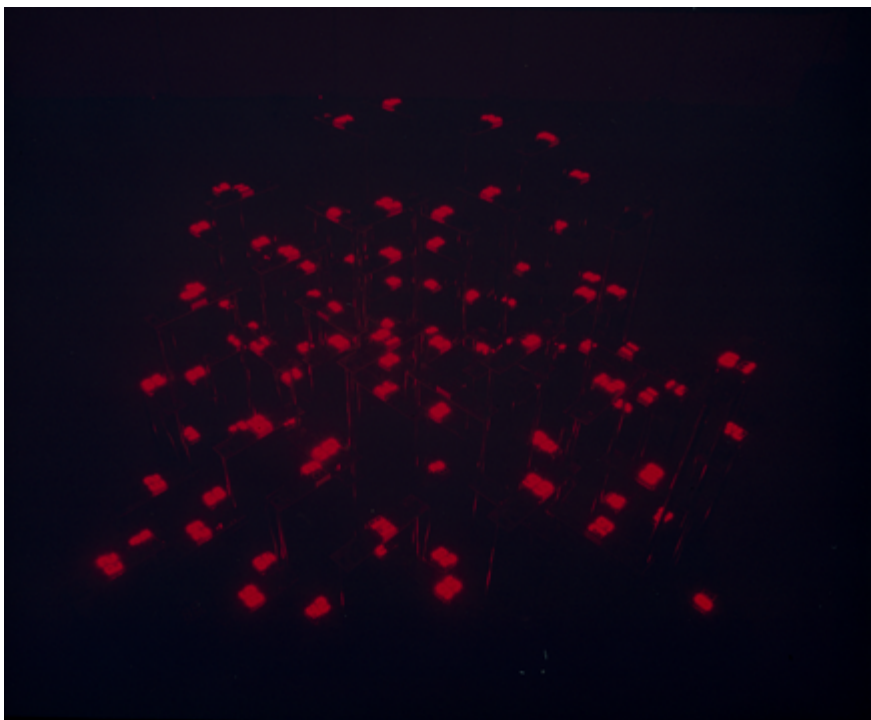


Abb. 3 Tatsuo Miyajima, Modell (100) #2, 1992, L.E.D. rot, IC, Elektrokabel, 74x74x39,5cm, Courtesy der Künstler und Buchmann Galerie Berlin

Dies kommt in *Modell 100 #2* (Abb. 3) zum Ausdruck. Der immer neu konfigurierten Bildgestaltung entspricht eine visuelle Darstellung. Die Wiederholung der gleichen Bildkonfiguration ist nicht vorgesehen und in den meist komplexen Installationen ausgeschlossen. Der Grundsatz „mach immer weiter“ suggeriert eine Progression im Sinne einer Expansion, wie bei Opalka. Während Opalkas Progression nur solange wächst wie er künstlerisch tätig ist, was mit seinem Tod endete, werden die digitalen Zahlen von Tatsuo Miyajima unabhängig von seiner Person auch nach seinem Ableben weiterzählen. Der zweite wesentliche Unterschied liegt darin, dass Opalka eine einzige Progression aufbaut, Miyajima hingegen mehrere ungleiche Progressionen in einem Bild vereint. Wie das Medium, das er auswählt, ein Medium der Massenverständigung ist, so stellt seiner Ansicht nach „Jeder Zähler [...] einen anderen Menschen oder einen anderen Planet“¹⁶ dar.

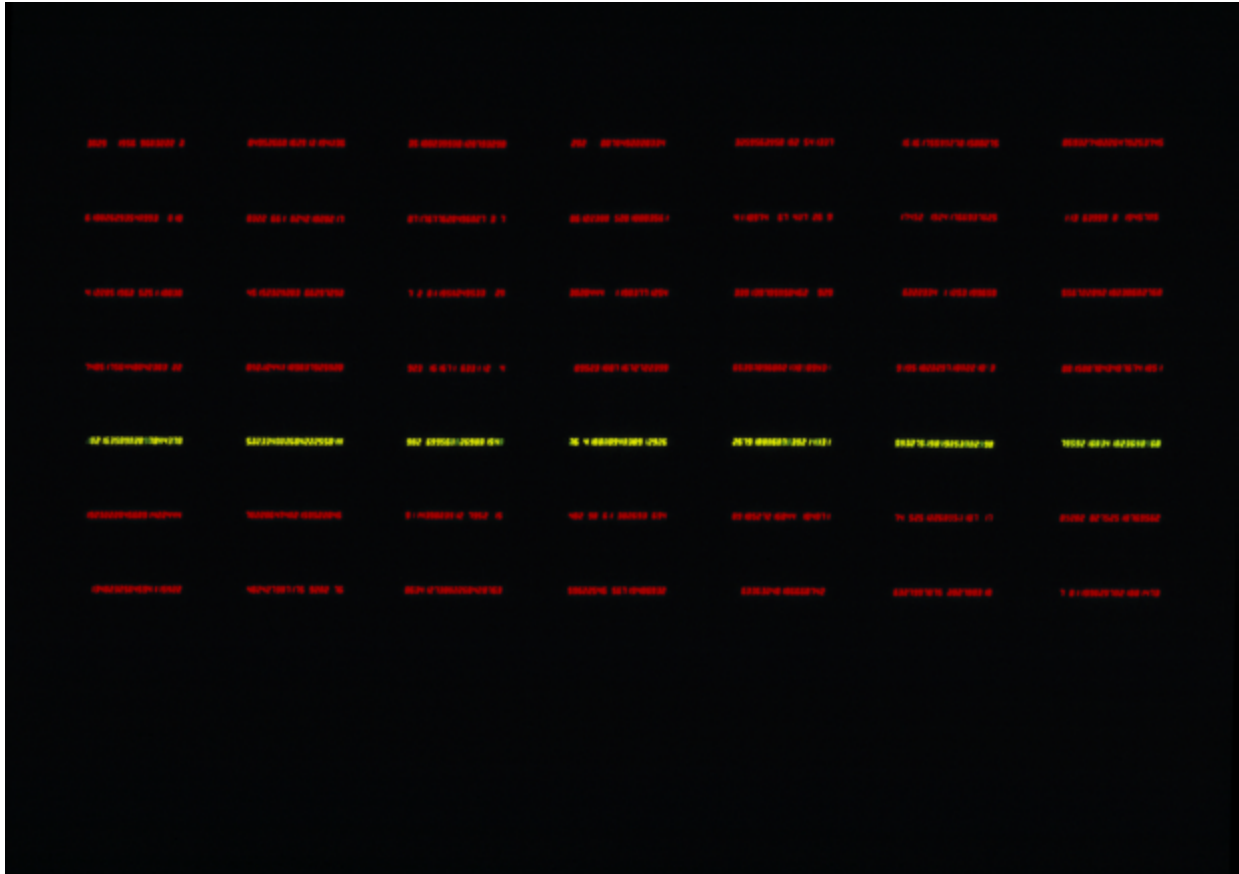
¹⁶ Ein persönliches Interview mit T.M. und der Autorin, 1995.

Zahlen stehen für Individuen. Als solche wird der unterschiedliche Rhythmus der Progressionen ein Symbol für die Subjektivität der Zeiterfassung. Wenn die Zeit verschiedentlich dehnbar ist, so ist es verständlich, dass sie sich auch architektonisch entfalten kann. Das veranschaulicht Miyajima im *Modell (100) #2*. Was das Gesamtbild zunächst zu erkennen gibt, ist eine chaotische Anordnung der Gadgets, die unterschiedlich scharf und in verschiedene Richtungen liegen. Aus der Ferne wirken sie wie die Lichter einer aus der Flugperspektive gesehenen Stadt. In der Tat sind die Schärfenunterschiede auf die Positionierung im Raum zurückzuführen, denn die Dioden generierten Gadgets sind auf dünne Stäbe in der Luft suspendiert. Statt um eine flache Ausdehnung handelt es sich hier um eine strukturierte Stadtarchitektur. Jedes der Gadgets hat zudem eine eigene Orientierung und einen eigenen Rhythmus. Daraus entsteht der Eindruck eines pulsierenden Gefüges. Es ist sicher nicht unerheblich, dass Tatsuo Miyajima

dieser Arbeit den Titel „Modell“ gibt. Damit suggeriert er, eine noch nicht vorhandene Struktur und projiziert die Darstellung in die Zukunft.

Indem Miyajima nicht mehr sich als Maß der Dinge nimmt, sondern die Menschheit und mit ihr die Welt oder sogar den Kosmos, begreift sich sein Zeitsystem in der vierten Dimension des unendlichen Universums. Sein ambitioniertestes Projekt *Region 200 Serie 133651* (Abb.4) ist eine der komplexesten und utopischsten Zeitdarstellungen überhaupt. Der Titel „Region“ bringt die Zeit in Bezug zur Geographie. Die Zeit wird dadurch räumlich fixiert und hat eine räumliche Ausdehnung, eine logische Folgerung zu *Modell (100) #2*. Die Installation besteht aus roten und grünen LEDs, IC (integrated circuit chips) und Elektrokabeln (4 Alu-Paneele von je 210 x 210 cm). Die Zahlenfolgen, bestehend aus 20 Zahlen sind in Systemen von 10 Zählern gepaart, den Gadgets. Jedes Gadget zählt von 1-99 in unterschiedlichen Tempi. Die Zähler sind miteinander verbunden, sodass zwischen ihnen eine Sender-Empfänger-Relation besteht. Diese Kommunikation ermöglicht eine Vielzahl von Kombinationen. Die von Miyajima ausgerechneten Möglichkeiten belaufen sich auf 133651 Varianten, eine Zahl die der Serie ihren Titel gibt. Diese wird allerdings immer nur partiell ausgestellt, denn es würde tausende von Quadratmetern brauchen, um alle Konfigurationen zu zeigen. Daher begnügt sich Miyajima mit der Darstellung von Details, ein Symbol dafür, dass auch wir nur Fragmente des gesamten Universums zeitlich wie räumlich erfassen. Bei Opalka stand jedes Detail für einen Lebensabschnitt, wobei es theoretisch möglich wäre, anhand aller Details das gesamte Lebensfresko zu betrachten. Bei Miyajima hingegen steht das Detail für ein, unserer Wahrnehmung sich entziehendes, kosmisches Ganzes. In gewisser Weise nehmen Opalka und

Abb.4 Tatsuo Miyajima, *Region*, 1991, 49 Einheiten, L.E.D., IC, Elektrokabel, Aluminium Träger, 151 x 287 cm, Courtesy der Künstler und Buchmann Galerie Berlin (Vorstufe von *Region 200 Serie 133651*)



Miyajima entgegengesetzte Positionen ein: Bei Opalka ist die Zeitrechnung ein physischer Akt, welcher von der Befindlichkeit des Malers abhängt und sich mit zunehmenden Alter entschleunigt. Im Zeitalter des Internets und der digitalen Kultur greift Tatsuo Miyajima auf eben diese, hochtechnisierten Mittel zurück und entwickelt ein kollektives Zeitverständnis. Manchmal knüpft er an prägende, oft mit Massensterben verbundene Ereignisse an, oder er projiziert die Zeitrechnung visionär in die vierte Dimension. In neueren Arbeiten wie *Sea of Time* wird der Rhythmus nicht mehr durch ihn selbst bestimmt, sondern durch andere, an der Installation beteiligte Menschen. Damit bringt er erneut seine Erfahrung der Performance in die Installation ein.

Opalka, On Kawara und Tatsuo Miyajima haben alle drei die menschliche Existenz bemessen und sie jeder auf seine Art im Verhältnis zum Kosmos dargestellt.

Opalka geht von einer mönchischen und auratischen Ausgangsposition aus, wobei der Künstler als Individuum sich am Ende seines Lebens im universellen Licht auflöst; On Kawara nimmt eine vom Existenzialismus geprägte Stellung ein, indem ein wesentlicher Teil seines Werkes sich mit der alltäglichen Präsenz befasst. Diese wirkt allerdings durch sein Monumentalwerk *One Million Years (Past)* und *One Million Years (Future)* verschwindend wie bei Opalka. Schließlich verlässt Miyajima die Perspektive des Ichs, um im Zeitalter des Internets, auf eine vernetzte Gesellschaft hinzuweisen, die die individuelle und die universelle Zeit zu einer sozialen Plastik entwickelt.

Literatur

Bischofberger, Christina: Jean Tinguely, Werkkatalog Skulpturen und Reliefs, Band 1-3, 1982.
Denizot, René: On Kawara, Schriften zur Sammlung des Museums für Moderne Kunst,

Frankfurt am Main 1991.

Douroux X. & Gauthier F. (Hrsg.): On Kawara, Whole and Parts 1964-1995, proposed by On Kawara, Les Presses du Réel, 1996.

Duchamp, Marcel: *The Box in a Valise* de ou par Marcel Duchamp ou Rose Sélavy, Inventory of an Edition by Ecke Bonk, Rizzoli New York, 1989.

Edition Opalka 1965 / 1 - ∞ *Spur der Zeit*, in den Museen: Neues Museum Weserburg Bremen, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, 1992-1993.

Heute KUNST, internationale Kunstzeitschrift, N° 4-5, Dezember 1973 - Februar, 1974 Mailand-Düsseldorf.

Spielmann, Yvonne: *Hybridkultur*, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Erste Auflage 2010.