

KÜNSTLERISCHE DARSTELLUNGEN VON ZEIT

ARCHIVE DER ZEIT VON ROMAN OPALKA UND ON KAWARA

(ESSAI)

MARTIN ARNDT . 2007

INHALT

1.	<u>EINFÜHRUNG</u>	1
2.	<u>GEDÄCHTNIS UND ERINNERN</u>	3
3.	<u>VERGANGENHEIT, GEGENWART, ZUKUNFT</u>	7
4.	<u>INDIVIDUALZEIT</u>	9
5.	<u>ZEITFORMEN IN DER MALEREI</u>	10
5.1.	MATERIALITÄT	11
5.2.	GENESE	12
5.3.	KOMPOSITIONSREZEPTION	13
5.4.	STIL	17
5.5.	IKONOGRAPHIE	18
5.6.	DAUER DES MOMENTS	19
6.	<u>„TODAY SERIES“</u>	22
7.	<u>„1965/1-∞“</u>	24
8.	<u>„TODAY SERIES“ - „1965/1-∞“</u>	26
9.	<u>KÜNSTLICHE ZEIT IN ZEITGENÖSSISCHER KUNST</u>	26
10.	<u>QUELLEN</u>	29
	MONOGRAPHIEN	29
	AUFSÄTZE	29
	<u>AUSWAHLBIBLIOGRAPHIE KAWARA / OPALKA</u>	30

1. Einführung

2.053.279, 2.053.280, 2.053.281, 2.053.282, 2.053.283, 2.053.284 ...
2.074.916. So ziehen sich Zeilen aus 4 bis 5 mm großen Ziffern über die
196 mal 135 cm große Leinwand. Es ist der Umfang eines Details aus
dem Lebenswerk „1965/1-∞“ von Roman Opalka. Gegen diesen langen
Zug der Zeit wirkt das scharfe Aufblitzen eines „24.MÄRZ1976“ wie ein
Segen. Ein konkreter Punkt an dem man verschnauften und sich nur ihm
zuwenden kann. Auch wenn On Kawaras „Today Series“ mittlerweile
mehr als 2000 dieser Fixpunkte in der Vergangenheit gesetzt hat, an
vielen Orten und in vielen Sprachen der Welt, immer in weiß auf
dunklem Grund, so sind es nur Momente die er uns präsentiert, von
denen die Vergangenheit unendlich viele hat. Roman Opalkas ruh- und
rastlose Sukzession von stetig steigenden Ziffern zeigt die
Unaufmerksamkeit der Zeit, ohne feste Punkte, ohne Bezug auf eine
äußere Zeit. Allein die stetigen Zäsuren zwischen den immer blasser
und gebrechlicher werdenden Ziffern des fast ausgemalten Pinsels und
den frisch und kräftig aufleuchtenden nach neuer Farbaufnahme lassen
eine Binnenzeit erkennen, einen Rhythmus und ein Ziel¹.

Zeit, Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft sowie Dauer,
Momentaneität, Simultaneität und Rhythmus stehen in einem
apriorischen Verhältnis.² Sie manifestieren sich in Ruhe und

¹ Ziel ist hier als Fixpunkt für den Blick des Betrachters, als Leseerleichterung zu verstehen.

² Der Psychologe Ernst Pöppel sieht Gleichzeitigkeit, Ungleichzeitigkeit, Aufeinanderfolge, Gegenwart und Dauer als die elementaren Zeiterlebnisse. cf.: PÖPPEL. in: PAFLIK. S.26.

Veränderung. Die physikalische Vehemenz der äußeren, der realen Zeit scheint nur in der inneren, also der empfundenen Zeit veränderbar. Doch wenn von Zeit die Rede ist, muss zwei Systemen Platz eingeräumt werden, die es erst ermöglichen, Zeit wahrzunehmen. Gedächtnis und Erinnerung. Eine geläufige Metapher für das Gedächtnis ist das Archiv, der Archivar die Allegorie der Erinnerung. Diese Tropen zeigen vereinfacht, dass die verschiedenen Formen von Gedächtnis und die verschiedenen Arten von Erinnerung zu zwei getrennten Systemen gehören. Mit einem Blick auf diese Systeme, gefolgt von der Frage nach Formen der Verwendung von Zeit in der Malerei, soll im Folgenden zu einer Annäherung an die in ihrer Art sehr ähnlichen und doch diametralen Werke von On Kawaras „Today Series“ und Roman Opalkas „1965/1-∞“ geführt werden. Mit Fragen wie: „Welche Zeitformen gibt es in der Kunst? Wie kann man Zeit in Bilder sperren? Kann ich an etwas erinnert werden, was ich nie erlebt habe?“ soll aber auch ein grundlegender Anreiz zur vertieften Betrachtung der „Vierten Dimension in der Kunst“³ gegeben werden.

³ 1985 fand in der Kunsthalle Mannheim die Ausstellung „Zeit - Die Vierte Dimension in der Kunst“ statt, gefolgt von einer Wintervortragsreihe 1985/86, publiziert in: PAFLIK.

2. Gedächtnis und Erinnern

Ich höre das Wasser rauschen, spüre den warmen Sand unter meinen Füßen, die heiße Sonne auf meiner Haut, rieche Sonnencreme und schmecke das Meer, höre die Möwen, fühle die Entspannung. Dennoch sitze ich am Kamin, in Decken gehüllt, noch frösteln Füße und Hände, draußen vergräbt der Schnee die Landschaft, es riecht nach Feuer, nach Holz und Glühwein. Nein, ich bin nicht verrückt. Das Photo in meiner Hand hat Erinnerungen wach gerufen. Nun entsteht eine Kette aus Eindrücken, die sich gegenseitig erwecken und aus den Tiefen des Gedächtnisses ins Bewusstsein drängen. Ich schwelge in Erinnerungen.

Es müssen nicht Photos sein. Jede Reizkonstellation ist in der Lage unterbewusst Eindrücke, also ähnliche oder verkettete Reizkonstellationen, ins Bewusstsein zu rufen. Gerüche und Musik erweisen sich als besonders zuträglich. Ein Inhalt wird aus dem Gedächtnis in das Bewusstsein gerufen. So unterscheidet man die Gedächtnisleistung als Vermögen, Wissen zu memorieren und das Erinnern als Vorgang des Zurückrufens in das Bewusstsein. Das Resultat ist die Erinnerung. Topoi wie „sich etwas ins Gedächtnis rufen“ oder „sein Gedächtnis auffrischen“ vernachlässigen diese Unterscheidung, da sie Gedächtnis und Erinnerung synonym gebrauchen. Erinnern wird im Folgenden in aktiv und passiv unterschieden. Passiv, also erinnert werden, soll hier den Prozess beschreiben, bei dem Wissen, dessen

Existenz nicht bewusst ist, ins Bewusstsein überführt wird. Aktiv steht folglich für die bewusste Suche nach wissentlich Vorhandenem.

Zur Beschreibung individueller Erinnerungen findet sich bei Ursula Koch Folgendes: „Erinnerungen sind Erregungszustände des hochkomplexen Netzwerksystems der Gehirnzellen und von ‚Erinnerungszellen‘ im ganzen Körper und damit von gleicher Qualität wie Bewusstseinszustände der Gegenwart.“⁴ Weiter zitiert sie Siegfried J. Schmidt: „Gegenwart wird demnach an das Konzept ‚Bewusstsein‘, Vergangenheit an das Konzept ‚Bekanntheit‘ gekoppelt.“⁵ Die Kopplung von Vergangenheit an das Konzept Bekanntheit ist nur dann akzeptabel, wenn Bekanntheit nicht ausschließlich darauf beruht, sich bewusst zu sein, jenes Wissen zu besitzen. Denn nur so ist es möglich, dass man an Dinge erinnert werden kann, die als längst vergessen oder als nie erlebt angesehen wurden.

Aleida Assmann bemerkt, „Das Phänomen Erinnerung verschließt sich offensichtlich direkter Beschreibung und drängt in die Metaphorik.“⁶ Sie ergänzt die antiken raumorientierten Gedächtnismetaphern wie das „Magazin“ und die „Wachstafel“ um zwei zeitorientierte Metonymien zur Erinnerung: „Erwachen und Erwecken“.⁷ Dies deckt sich in etwa mit den zuvor getroffenen Differenzierungen. Eine Erinnerung erwacht wie von selbst oder wird

⁴ KOCH. S.29.

⁵ Siegfried J. Schmidt; *Gedächtnis – Erzählen – Identität*. In: Aleida Assmann, Dietrich Harth (Hrsgg.); *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*; Fischer Wissenschaft (Frankfurt am Main); 1993. S.378-379. Zitiert nach: KOCH. S.29.

⁶ ASSMANN; 1996. S.16.

⁷ cf.: ib. S.17.

bewusst erweckt. Das Magazin als bewusst befülltes Arsenal und die Wachstafel als temporärer Speicher, in dem alles was ihn passiert Spuren hinterlässt.

Um dem natürlichen, notorisch vergesslichen Gedächtnis ein künstliches zuverlässiges beiseite zustellen, bedient man sich seit der Antike verschiedenster Mnemotechniken. Die *ars memorativa* ordnet aussagekräftige Bildformeln, *imagines*, als Umschreibung für Gedächtnisinhalte bestimmten Orten, den *loci*, zu. Die Gebäudemetaphern der *loci* Bibliothek und Tempel waren besonders beliebt.⁸ Außerhalb ihres metaphorischen Gebrauchs verweisen sie jedoch auch auf ein existierendes System mit ähnlicher Funktion. Der Blick schwenkt aus dem Kopf eines Einzelnen auf eine Gemeinschaft. Weg vom individuellen Gedächtnis einer Person zu einem öffentlichen, kollektiven und kulturellen Gedächtnis, wie es soziale Gruppen, Körperschaften und Institutionen anlegen, dessen Substrat nicht mehr organisch sondern synthetisch ist.

Inhalte aus dem individuellen Gedächtnis kommen durch ihre Verbreitung, Annahme und Affirmation durch Andere in das kommunikative Gedächtnis der Alltagsgeschichte⁹. Herrscht in den entscheidenden Kreisen Konsens über die Relevanz, wird der Inhalt durch die Verwendung memorialer Zeichen wie Text, Bild, Ort etc. in das, die Vergangenheit und Zukunft sichernde, identitätsstiftende,

⁸ cf.: ib. S.18.

⁹ Alltagsgeschichte ist das Wissen um Geschehnisse der ungefähr letzten drei Generationen, die als noch erlebt tradiert werden und daher keine Fixierung benötigen. So der englische Titel „Oral History“. Ohne Fixierung geht dieses Wissen nach 80-100 Jahren verloren. cf.: KOCH. S.31.

kollektive Gedächtnis überführt. Bei der Schaffung von Geschichtsbildern spielt hier die Selektion, das willkürliche Vergessen eine tragende Rolle. Dem kollektiven Gedächtnis fehlt im Gegensatz zum individuellen die natürliche Form des unwillkürlichen Vergessens. Diese Speicherformen der Dauer, so betont es Assmann mehrmals, müssen mit Speicherformen der Wiederholung kombiniert werden. Sie verweist auf Riten, wie Feier- und Gedenktage, doch auch auf das einfache Nutzen der Quellen.¹⁰

Ein kollektives Gedächtnis begründet sich demnach auch immer in Erhalten, Tradieren und Sammeln. Um der Thematik des Aufsatzes, der Malerei, wieder näher zu kommen, sei bspw. auf die weltweit angelegten, identitätsstiftenden Sammlungen Altniederländischer Malerei hingewiesen. Sie tragen zu einer Annäherung der Vorstellungen über die Niederlande des 15. Jahrhunderts in den verschiedensten kollektiven, seien es soziale, institutionelle oder nationale Gedächtnisse bei. Doch nicht nur Bilder und Texte, in denen Geschehen der Geschichte mehr oder weniger explizit angesprochen werden, dienen als memoriale Zeichen.

Bereits in den 1920er Jahren wies Maurice Halbwachs auf die Unempfindlichkeit der materiellen Umgebung und der räumlichen Konstellationen hin. Da sie sich langsamer verändern als das leicht zu erhitzende Gemüt der Menschen, dienen sie als Ruhepol auf den sich

¹⁰ cf.: ASSMANN; 2000. S.21ff. Das Internet spiegelt den normalen Prozess der Verweisung im Zeitraffer wider. Wird eine Seite über längere Zeit nicht besucht, wird sie oft stillschweigend entfernt.

das kollektive Gedächtnis stützt.¹¹ So kann man „ ... von einem Gedächtnis aller organischen Materie, ja der Materie überhaupt, sprechen, in dem Sinne, daß gewisse Einwirkungen mehr oder weniger dauernde Spuren an ihr hinterlassen. Der Stein selbst behält die Spur des Hammers, der ihn getroffen hat.“¹² Man spricht von einem Gedächtnis der Materie.

Nun wäre es fraglich zu formulieren, dass sich der Stein durch die Spur ewig an den erfahrenen Schlag erinnert. Insofern ein Betrachter über den Umstand des erlittenen Schlages informiert ist, kann es sein, dass er, obwohl er auf die Frage, ob er einen geschlagenen Stein kenne, verneinte, beim Anblick dieses Steines den Klang des Hammers oder die Erzählerstimme wieder vernimmt. Ist der Betrachter nicht informiert, kann der Anblick des Steins zumindest Interesse wecken und bei einem ausreichenden Erfahrungsschatz eine sehr subjektive Geschichte erzählen. So zeigt sich, dass jede Erinnerung, sei es im individuellen oder kollektiven Gedächtnis, nur eine äußerst subjektive Interpretation der Vergangenheit ist. Doch wann wird die Gegenwart zu Vergangenheit?

3. Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft

Gedächtnis, Erinnerung und Vergessen sind unabdingbar für die geistige Gesundheit des Menschen. Ein „Ich“ ist angewiesen auf das

¹¹ cf.: KOCH. S.35. ebenso Maurice HALBWACHS; *Das kollektive Gedächtnis*; Enke (Stuttgart), 1967 (frz. zuerst 1950).

¹² Karl SPAMER; *Psychologie der Seele*; Stuttgart; 1877. S.86. zit. nach Manfred SOMMER; *Evidenz im Augenblick*; Frankfurt am Main; 1987; S.149f. zit. nach ASSMANN; 1996. S.26.

Wissen um die eigene Vergangenheit und die Zuversicht auf Zukunftsfähigkeit, um vernünftig in der Gegenwart leben zu können.¹³ Wissen um die Vergangenheit kann nur Erinnern an Geschichten, also an subjektive Interpretationen der Vergangenheit bedeuten. Dass der gestrige Tag zur Vergangenheit gehört wird niemand leugnen. Der Vormittag, die letzte Stunde, die letzten fünf Minuten; alles vergangen. Der sich in die Zukunft schiebende und die Vergangenheit nach sich ziehende Punkt der Gegenwart ist physikalisch gesehen unendlich klein, er konvergiert gegen Null. Ernst Pöppel zeigt jedoch in seinem Aufsatz „Die Rekonstruktion der Zeit“, dass für den Menschen die Dauer der Gegenwart neurologisch bestimmbar ist. So werden objektiv ungleichzeitige Reize subjektiv als gleichzeitig wahrgenommen. Der mögliche Versatz zwischen den Reizen hängt von den Wahrnehmungskanälen ab. Der auditive Kanal stellt den schnellsten dar. Nur bis zu einem Versatz von 3 ms werden zwei Reize als ein einzelner identifiziert. Im taktilen Bereich sind es 10 ms, im visuellen 20-30 ms. Die Wahrnehmung von Ungleichzeitigkeit unterscheidet sich jedoch vom Erkennen einer Abfolge. Um eine zeitliche Folge, eine Sukzession zu erkennen, bedarf es eines Versatzes von 30-40 ms. Er schließt die Hypothese an, dass dies die oszillatorische Feuergeschwindigkeit des menschlichen Nervensystems darstellt und uns somit Taktgefühl, eine innere Uhr und die kürzeste mögliche Dauer für die Wahrnehmung von Zeit und Gegenwart ermöglicht. Ebenso ist die maximale Dauer eines Moments bestimmbar, bei der dieser noch

¹³ cf.: KOCH. S.30.

als Gesamtheit wahrgenommen werden kann. Sie liegt bei circa drei Sekunden. Pöppel führt hier das sehr deutliche Beispiel des „automatischen“ Perspektivwechsels aller drei Sekunden bei der Betrachtung eines „Neckerschen Würfels“ an.¹⁴ Diese Erkenntnisse sind für die Analyse der Rezeption verschiedener Bildkompositionen sehr zuträglich.

4. Individualzeit

Man weiß, dass Fliegen eine sehr viel schnellere Wahrnehmung und Riesenschildkröten eine sehr viel langsamere Wahrnehmung als Menschen haben. Besonders deutlich wird es an ihren Reflexen. Jedes Lebewesen besitzt also eine biologische innere Uhr, die die Wahrnehmung von Zeit ermöglicht. Selbst Materien wie bspw. Uran zeigen durch ihre Halbwertszeit, also ihre Veränderung, Zeit an. Die Sonne durch ihr Brennen und das Abnehmen ihrer Strahlung, die Erde durch ihre Bewegung, alles weist in seiner Veränderung auf Zeit hin. Doch gäbe es Zeit, wenn es im Universum keine Lebewesen, keine Materie gäbe, wenn nichts in diesem unendlichen Vakuum wäre, was Veränderung oder Dauer erfahren könnte? Zeit und Existenz stehen anscheinend in einem engen Bezug zueinander. Aleida Assmann schreibt dazu: „Zeit tut sich als Geschehensdimension auf, wo die

¹⁴ cf.: PÖPPEL. S.26-30. Der „Neckersche Würfel“ ist die Parallelprojektion des Gitternetzes eines Kubus.

Ewigkeit des Ursprungs bereits verlassen und die Ewigkeit des Ziels noch nicht erreicht ist.“¹⁵

Wir fügen uns also dem größten, uns betreffenden, scheinbar nicht zu beeinflussenden zyklischen System und nehmen dieses als übergeordnete Naturzeit an. Auch wenn die Naturzeit sowie die neurologisch bestimmten Zeit einen relativ festen Rahmen für die menschliche Zeitwahrnehmung stellen, so bleibt diese dennoch äußerst subjektiv und auf das Individuum beschränkt. Vielleicht liegt es an dieser „Scheinobjektivität“, dass noch heute, beim Schreiben über die Wahrnehmung von Zeit immer wieder die Aussage Augustinus’: „Quid est ergo tempus? Si nemo ex me quaerat, scio; si quaerenti explicare velim, nescio.“ aus seinen Bekenntnissen von 397/398 zitiert wird.¹⁶

5. Zeitformen in der Malerei

Wenn Zeit am einfachsten in Veränderung sichtbar wird, ist es fraglich, sie in einem statischen Medium wie der Malerei zu suchen. Hier sind die darstellenden Künste, Video- und Medienkunst und aufgrund der schnellen auditiven Wahrnehmung vor allem die Musik besser geeignet. Dennoch finden sich verschiedene Modi, Zeit in Bildern darzustellen und zu lesen. Denn wozu sonst, wenn nicht als Vehikel, um eine Idee oder einen Eindruck gegen die Vergänglichkeit, sei es durch die Zeit, oder die Einsamkeit, zu wappnen, versucht sie der Maler statisch in Bildern zu binden?

¹⁵ ASSMANN; 1996. S.29.

¹⁶ cf.: AIGNER. S.7.

5.1. Materialität

Bei der Betrachtung eines Bildes spiegelt bereits die Beschaffenheit des Materials die vergangene Zeit wieder. Restauratoren setzen bei Gemälden häufig andere Prioritäten und versuchen diese Zeitform gekonnt zu kaschieren. Im Gegensatz dazu elaborieren Maler wie Sigmar Polke, durch das Einmischen von oxidierenden Materialien in die Farbe, Möglichkeiten das Bild intentional einem Veränderungsprozess zu unterwerfen. Das was einmal war, verändert sich und geht unwiederbringlich verloren.¹⁷ Replikate, die bewusste Beschädigung und der Aufgriff historischer Gestaltungsweisen¹⁸ zeigen den Spielraum des Künstlers, den Faktor Zeit außerhalb von Ikonographie und Komposition einzubringen.

Neben diesen Spuren der Zeit, meist des Verfalls, kann das Material auch Aufschluss über eine weitere werkimmanente Zeitkategorie geben. Den vom Hammer geschlagenen Stein wird die Witterung wenig zeichnen, doch die Spur des Schlages bleibt erhalten. Sie verweist auf den Schaffensprozess.

¹⁷ Hier soll kurz auf die ähnlichen Absichten der Aktions-, Happening-, und Performancekünstler der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hingewiesen werden.

¹⁸ Häufiger als in der Malerei sind diese oft eklektischen Zitate in der Bau- und Gartenkunst anzutreffen.

5.2. Genese

Wie auch das Erkennen von Spuren der Zeit am Material und seinen Alterserscheinungen, erfordert das Auslesen des Schaffensprozesses aus der Materialität eine gewisse Erfahrung. Um noch einmal die Altniederländische Malerei aufzugreifen, soll sie den Bildern der Brücke aus Berliner Zeiten gegenüber gestellt werden. Schnell wird klar welcher Zeitfaktor gemeint ist. Die Expressivität und Spontaneität der Brückekünstler ist nicht mit fein nuancierten Ölfarben und Pinseln der Größe Null zu gestalten. Der Gestus ihrer Werke verlangt einen anderen Duktus und eine andere Materialität. Benzinverdünnte Ölfarben und breite Borstenpinsel gestatten ein schnellst mögliches Farbauftrag. Noch weiter beschleunigt und schließlich interessanter als das Werk selbst, wurde der Schaffensprozess bei Georges Mathieu. Auch die „Drippings“ von Jackson Pollock lassen im Detail durch ihre Spuren der Viskosität und der Verformung der Farbe beim ihrem Auftreffen auf die Leinwand eine Zeit spürbar werden, die sich im großflächigen und komplexen Ganzen des Werkes schnell verliert.

Bei Gerhard Altenbourg bspw. weist weniger die Materialität oder der Duktus auf den minutiösen, zeitlosen und aus der Wirklichkeit flüchtenden Schaffensprozess hin, als die Komplexität und der Detailreichtum der Werke. Demnach verrät neben der Feinheit der Ausführung auch die Komplexität etwas über die Zeit des werkgenetischen Prozesses.

„Unter den Flächenformen neigt der Kreis am meisten zur ungefärbten Ruhe, weil er das Resultat von zwei stets gleichmäßig wirkenden Kräften ist und das Gewaltsame des Winkels nicht kennt. Der Zentrale Punkt im Kreis ist demnach die vollkommenste Ruhe des nicht mehr isolierten Punktes.“¹⁹

Kandinsky verweist hier auf die Ruhe als eine Eigenschaft der Komposition. Ruhe ist eine paradigmatische Kategorie der Zeitwahrnehmung. Dass sich Ruhe oder Unruhe nicht auf die Pigmente der Farbe, sondern auf die Wahrnehmung beim Rezipienten beziehen, deutet auf eine weitere Zeitform in der Malerei. Die Komposition bzw. die Kompositionsrezeption.

5.3. Kompositionsrezeption

Verwehrt man sich vorerst den Blick auf den Inhalt, oder betrachtet ein abstraktes Werk, so sind es Kompositionen von Form und Farbe, eines der Beiden mal mehr, mal weniger stark betont, die die Reize für eine Zeitwahrnehmung verbildlichen können. Bei der Kompositionsrezeption kann einerseits eine objektiv messbare Zeit des Betrachters gefordert und andererseits können subjektive zeitliche Eindrücke suggeriert werden.

Wie KANDINSKY schrieb, wird der zentrale, in Form und Farbe ungebrochene Kreis als ruhig wahrgenommen. Ähnlich wirken Gestaltungselemente wie Zentrierungen, Horizontalen etc. Doch Ruhe

¹⁹ KANDINSKY. S.141.

bedeutet nicht Abwesenheit von Zeit, Ruhe verheimlicht Zeit. Ruhe bedeutet, dass man kaum Bewegung und damit kaum Veränderung wahrnimmt, da der Blick ruhen kann. Besteht das Bild aus mehreren Elementen, werden das Ganze, die Beziehungen und die Elemente wie in einer hermeneutischen Spirale immer feiner und immer wieder neu aufgenommen. Je komplexer das Bild wird, desto länger wird dieser Prozess der Wahrnehmung. Ab einem bestimmten Grad der Komplexität ist es nicht mehr möglich das Ganze als ein solches wahrzunehmen. Hier sei noch einmal auf die Grenze von circa drei Sekunden hingewiesen, die die Akkumulation zu einer Gesamtheit begrenzt. Deutlicher wird es beim Vergleich zweier Bilder. Gerhard ALTENBOURGS „Oberweimar“ und Kasimir MALEWITSCHS „Schwarzes Quadrat auf weißem Grund“. Allein die visuelle Rezeption des gesamten Bildes wird dem Betrachter bei ALTENBOURG wesentlich mehr Zeit abverlangen als bei Malewitsch.²⁰

Neben dieser Einforderung von realer Zeit, kann die Komposition, genauer die Beziehungen zwischen Elementen, zeitliche Eindrücke suggerieren. Eine nach rechts oben gerichtete Diagonale aus kleiner werdenden Punkten vermittelt den meisten Betrachtern aufgrund ihrer Erfahrung den Eindruck von Beschleunigung. Momentaneität, Simultaneität und Sukzession stellen hier wichtige Zeiteindrücke dar.

²⁰ Es sei ausdrücklich darauf hingewiesen, dass es um die visuelle Rezeption und nicht um das Erfassen des Wesens des Werkes geht.

Um Veränderung und Bewegung, also eine Verbildlichung von Zeit in statische Bilder zu integrieren, bieten sich Szenendarstellungen an. In antiken Wandbildern findet sich die Darstellung von Geschichten in Szenen. Sieht man das Bild als Ganzes, sind es simultane Darstellungen von Momenten, die so eine Sukzession suggerieren. Ihre Kohärenz des Erzählten und die Figurendarstellungen tragen dazu bei. Wird der Abstand und damit der Unterschied zwischen den abgebildeten Szenen kleiner, nähert man sich einer Bewegungsdarstellung. Ein viertel Jahrhundert bevor sich das malerische Interesse mit Duchamp und den Futuristen der Darstellung von Bewegungen näherte, gab es eine Reihe naturwissenschaftlich und kinematographisch motivierter Analysen von Bewegung mithilfe der Fotografie. So bspw. Edward MUYBRIDGE, Etienne-Jule MAREY und Thomas EAKINS. Dass diese Folge von Einzelpositionen zu einer Reihe verbunden werden, sich also überlagern, findet man erst bei den Fotografien Antonio Giulio BRAGAGLIAS von 1911 und bei DUCHAMPS die Treppe herab schreitendem Akt II von 1912. Die Simultaneität der Darstellung verschiedener Position eines Objektes, das durch die sein Äußeres und die ineinander greifenden Bewegung als ein und dasselbe abgelesen werden kann, erzeugt, auf unserer Erfahrung beruhend, den Eindruck von Sukzession. Die bereits erwähnten altertümlichen Darstellungen von Geschichten auf Vasen und Wandbildern basieren auf einem ähnlichen Prinzip, jedoch sind diese Darstellungen stärker entzerrt und somit weiter von der Simultaneität gelöst. Es kommt nicht darauf an, dass zeitlich und räumlich nahe beieinander liegen, sondern

dass ihre Darstellung zeitlich und räumlich nahe beieinander liegt. Eine solche „Vergleichzeitigung des ungleichzeitig Gesehenen“²¹ findet sich auch in der Simultanperspektive des Kubismus, die die Darstellungen mehrere Ansichten eines Körpers vereint.²² Die meisten Bilder vor dem 20. Jahrhundert gehen jedoch weniger auf Simultaneität als auf Momentaneität ein. Bei ihnen bestimmt hauptsächlich der Inhalt des Bildmomentes die Zeit. Durchdachte Kompositionen, wie der Einbezug von Leserichtung etc. können auch hier diese Wahrnehmung beeinflussen.

Der Punkt scheint geeignet, um sich langsam den Werken On KAWARAS und Roman OPALKAS zu nähern. Ein Werk wie KAWARAS „24.MÄRZ1976“ besteht aus einer überschaubaren Anzahl an Elementen. Mit separierten Umlautzeichen sind es dreizehn weiße Formen auf schwarzem Grund. Normalerweise werden dreizehn, hier eigentlich elf Schriftzeichen in einer solchen Konstellation nicht gelesen, sondern als Ganzes wahrgenommen und erkannt. Anders ist es bei OPALKAS „Details“. Bspw. 164365 Ziffern auf der Leinwand des „Millionendetails“ machen es unmöglich, zugleich Einzel- und Gesamtheit wahrzunehmen. Mag es von weitem noch möglich sein, die gesamte Leinwand als flimmerndes Ganzes zu erfassen, so gestatten die Ziffern, die sich zu stetig steigenden Zahlen reihen nur noch eine sukzessive Wahrnehmung, quasi ein Lesen. Ist der Betrachter sich des sprachlichen Konzepts und des außersprachlichen Denotats der

²¹ AIGNER. S.396.

²² cf.: AIGNER. S.393ff.

Schriftzeichen nicht bewusst, nimmt er sie nur als Formen wahr und könnte beliebig zwischen ihnen springen. Für viele Europäer ist dies bspw. bei der Kalligraphie japanischer Schriftzeichen der Fall. Ist der Betrachter sich des Inhalts der Zeichen, dem Wert der mit den Ziffern verbundenen Zahlen bewusst, drängt sich ein zeilenweises Lesen geradezu auf.

So rufen die Schriftzüge „Gestern“ und „Heute“ ein Zeitempfinden hervor, das nicht an den Zustand des Bildes, die Spuren des Schaffensprozesses und die Komposition gebunden sondern ihrer Bedeutung geschuldet ist. Zeit findet sich grundsätzlich und selbstredend auch in der Ikonographie. Als Übergang zwischen der Betrachtung von Form und von Inhalt, soll anhand des letzten Beispiels, ähnlich der unter Materialität aufgeführten Stilzitate,²³ zunächst die zeittragende Bedeutung der Darstellungsweise aufgegriffen werden.

5.4. Stil

„*Gestern*“ und „Heute“. Nicht nur was, sondern auch wie etwas dargestellt wird, trägt Bedeutung. Einen Rezipienten des 21. Jahrhunderts wird die Darstellung von „Gestern“ und „Heute“ einer aktuell gebräuchlichen Schriftart wie „Lucida Sans“ auf seine aktuelle Gegenwart und kürzliche Vergangenheit verweisen. In der weniger gebräuchlichen, historisch konnotierten „Fraktur“ oder einer mittelalterlichen klerikalen Handschrift tritt die Assoziation eines

²³ cf.: 5.1.

„vergangenen Heute“, einer vergangenen Gegenwart und vergangenen Vergangenheit zutage. KAWARA und OPALKA begannen ihre Projekte in den 1960er Jahren und griffen eine zeitgenössische, auch heute noch als zeitgemäß empfundene Typographie auf. Nach einigen Versuchen der Formfindung blieb KAWARA bei seinen blockhaften, schablonenartig konstruierten Lettern. OPALKAS Ziffern hingegen sind von Anfang an freier formuliert und erlauben das Jahrhundert ihrer Entstehung sowie den Zustand des Autors wie aus einer Handschrift zu lesen.

Um den Blick noch einmal vom Fokus der beiden Künstler zu lösen, soll zu guter Letzt die Zeit im und als Darstellungsinhalt betrachtet werden.

5.5. Ikonographie

„Die Pferde der Sonne und des Mondes ziehen die Zeit vorwärts, die, getragen durch die vier Jahreszeiten, die zwölf Sternzeichen des sich drehenden Jahres, alle Dinge hervorbringt. Was sie nicht ergreifen kann, lässt sie dem Tod zurück. Diesen beiden [Zeit und Tod] folgt der Ruhm, einziger Überlebender aller Dinge, getragen von einem Elefanten, die Welt mit den Rufen seiner Posaune erfüllend.“ So treffend und umfangreich erfasste Philips GALLE aus Haarlem im Jahre 1574 das Wesen der Zeit in Wort und Bild. Es ist der Begleittext zu seinem Bild „Triumph der Zeit“²⁴ in dem er die Zeit in Allegorien kleidet.

²⁴ cf.: AIGNER. S.203.

Weitere Verbildlichungen findet die Zeit in ihren technischen Messgeräten und natürlichen Manifestationen. Uhren aller Art, Wasseruhren, Wachskerzen, Sonnenuhren, aber auch die Gestirne mit dem Stand der Sonne, des Mondes und der Sterne sowie die Abbildung oder Versinnbildlichung von Natur und den Jahreszeiten setzen Bilder in zeitliche Kontexte. Auch der unabwendbare Lauf der Zeit wird seit langem explizit in den memento mori- und Vanitas-Elementen betont. Neben solchen „expliziten“ Darstellungen von Zeit, spielt diese in jeder Situationsdarstellung eine Rolle.

5.6. Dauer des Moments

Das Historienbild zeigt einen bestimmten historischen Moment und daher eine zeitlich extrem begrenzte Situation. Damit vermitteln sie aber auch ein anderes Zeitempfinden als ein Landschaftsbild oder ein Stillleben. Auch zwei sich in Küssen innig umschlungene Liebende und Goyas Erschießungsszenen vermitteln in ihrer Momentaneität je eine andere Dauer dieses Moments. Da Bilder als memoriale Zeichen des kollektiven Gedächtnisses bis ins 15. Jahrhundert fast ausschließlich machtgesteuert waren und erst mit Abnahme des Feudalismus auch Alltagswelten aufnahmen, stellt sich auch hier eine Veränderung der Dauer des Moments ein. Neben den für die Ewigkeit inszenierten Machtdarstellungen entstehen Bilder des alltäglichen Lebens mit ihren geradezu ephemeren Eindrücken. Die Wahrnehmung, bzw. vielmehr Einschätzung der Dauer eines abgebildeten Momentes durch den

Betrachter ist grundsätzlich subjektiv und von in höchstem Maße von seinen Erfahrungen abhängig. Für einzelne Kulturkreise lassen sich dennoch oft allgemeine Formeln aufstellen. Zu jedem figürlichen Bildinhalt kann man sich bspw. Fragen zum Vorher und Nachher stellen. Bei manchen Bildern drängen sie sich geradezu auf, bei manchen bleiben diese Fragen dezent im Hintergrund. Doch alle Darstellungen beinhalten Verweise auf die für den Kontext relevante Zeit vor und nach der Situation. Verschiedene Situationen können beim Betrachter verschiedene Zeitvorstellungen hervorrufen. Lineare, bzw. vorhersehbare Bewegung stellt den einfachsten und deutlichsten prospektiven Fall dar, bei dem der Betrachter das mögliche Geschehen antizipiert jedoch nicht überprüfen kann, da das Bild dieses Geschehen, im Gegensatz zum Film, nicht darstellen kann.

Ein Beispiel: Die Leserichtung unterstützend und somit seine imaginäre Geschwindigkeit noch erhöhend, kommt mit viel Staub, Wind und Heulen ein Zug von links nach rechts auf einer Brücke ins Bild gerast. Das Ruhen der Landschaft zeigt sich durch ihre Schärfe, die Bewegung des Zuges durch seine rauschende, ratternd verzerrte Unschärfe. Es gibt also zwei Zeitebenen. Ein ruhende und eine bewegte. Man könnte die Darstellung auch Umkehren. Im rechten Drittel des Bildes ist die rostige Eisenbahnbrücke zerstört. Über dem tiefen Tal klafft ein gewaltiges Loch. Der Betrachter wird den Zug sofort mit dem Loch konfrontiert sehen und in dem Bild nach Hinweisen auf die mögliche Weiterführung, bzw. den Ausgang der Szene suchen. Sind diese schnell zu finden, bspw. der herannahende Superheld, wird die

Situation als mit sicherer Zukunft abgehakt und die Gedanken diametral verkehrt, retrospektiv. Woher kommt der Zug und wie kommt es, dass die Brücke kaputt ist. Das Vorher spielt nun eine Rolle. So kann man sagen, dass der Betrachter sich mehr mit der nicht dargestellten Zeit auseinandersetzen wird, als mit dem unendlichen kleinen auf der Bildfläche fixierten Moment.

Eine sehr hohe Zeitspannung, also das extrem starke Verlangen, den dargestellten Moment endlich zu bereifen und seinem unausweichlichen Ende zuzuführen, tragen Kurzzeitdarstellungen einer Bewegung die kurz vor einer Veränderung steht. Die Kurzzeltaufnahme eines Projektils im Flug raubt diesem nur seine Geschwindigkeit. Die Darstellung eines Projektils, wie es auf ein Hindernis trifft birgt dagegen eine gewaltige Spannung. So Ernst Machs „Momentaufnahmen Projektilen, die auf ein Hindernis treffen“ 1888/1889. Das Holz splittert, das Projektil verformt sich, dieser Augenblick einer tausendstel Sekunde wurde verewigt, doch bringt keine Ruhe. Es ist ein Augenblick, der ohne Hilfsmittel nicht wahrnehmbarer wäre. Das unterscheidet ihn bspw. von Momentdarstellungen einer heiteren Tafelrunde. Seine Dauer ist wesentlich kürzer als ein Augenblick.

Obwohl Geschichte immer in enger Abhängigkeit zu Zeit steht, finden sich in der Kunstgeschichte nur spärliche Betrachtungen der Zeit als analysierbares Paradigma in allen Ebenen der Malerei. Die aufgeführten Kategorien repräsentieren weder eine feste, noch eine vollständige Unterteilung der verschiedenen Zeitebenen im Bild. Doch jede verdient eine ausführliche Betrachtung um dem Rezipienten ihre

Wahrnehmung im Kunstwerk näher zu bringen. Bei der folgenden Gegenüberstellung der „Date Paintings“ der „Today Series“ von On KAWARA und des Lebenswerks „1965/1-∞“ von Roman Opalka werden einige der Kategorien aufgegriffen.²⁵

6. „Today Series“

On KAWARA lebt sehr zurückgezogen. Daten zu seiner Biographie werden selten explizit aufgeführt. Am 24.01.2007 war er bspw. 27060 Tage alt. Er erscheint auf keinen Vernissagen und gibt weder Interviews, noch lässt er sich fotografieren. KAWARA ist nicht menschenscheu. Doch das Bild, das von seiner Person entsteht, soll aus den von ihm persönlich preisgegebenen, zu Kunstwerken erhobenen, Informationen entstehen. Die Serien „I went“, „I read“ und „I met“ sind dafür beispielhaft.

1965 ging On KAWARA nach New York. Am 4. Januar 1966 entstand das erste „Date Painting“. In weißer Schrift auf blauem Grund ist „JAN.4,1966“ zu lesen. In unregelmäßigen Abständen folgten Weitere, und nach den ersten Monaten hatte er zu einer Typographie- und Tonwertgestaltung gefunden, die er fortan beibehalten sollten. Weiße Schrift auf Grau-, manchmal Blau- und Rottönen. Auf acht verschiedenen, zuvor festgelegten Formaten entstanden so mittlerweile über 2000 „Date Paintings“. Den Tonwert der immer frisch angerührten Acrylfarbe sowie das Format der Bilder notiert Kawara in

²⁵ Es handelt sich nicht um eine ausführliche Werkbeschreibung. Empfehlenswerte Literaturen zu den Arbeiten der Künstler werden in der Bibliographie verzeichnet.

seinem Journal, begleitet von Untertitel, Bebilderung und Zitaten aus Zeitungen. Bereits im Jahr 1966 sammelten sie eine große Anzahl an Bildern in seinem Atelier an. Um sie und sich zu schützen, er berichtete, die Bilder würden in seinem Traum wie Rasierklingen aufblitzen, fertigte er für jedes Bild einen handgemachten Karton und legte den Boden mit einem Zeitungsartikel des Tages des Bildes aus. Für ein Bild benötigt er acht bis neun Stunden. Beendet er es nicht bis Mitternacht, zerstört er es. 1967 beginnt er durch die Welt zu reisen und fertigt die „Date Paintings“ sowie sein Journal jeweils in der Landessprache an, in Japan wählt er die synthetische Sprache Esperanto. Ab 1972 lässt er die Untertitel und die Bebilderung seines Journals weg.

An bestimmten, ohne offensichtliches System gewählten Tagen setzt On Kawara Lesezeichen in den Strahl der Zeit und fügt ihnen Dokumente der Zeitgeschichte bei. Neben seinen sonst sehr subjektbezogenen Werken, stellen Kawaras „Date Paintings“ in ihrer meist neutralen Form- und Tonwahl einen Verweis auf einen vergangenen Zeitraum, einen Moment von 24 Stunden, ohne jegliche Wertung dar. Sie sagen: Dieser Tag gehört der Vergangenheit an. Die beigelegten Zeitungsartikel subjektiveren sein Werk aufgrund ihrer willkürlichen Auswahl wieder in hohem Maße. Kawara bindet unpersönliche Momente der Zeit an individuell ausgewählte Ereignisse und seine Person. Seine künstlerischen Darstellungen bauen ein Archiv aus 24 Stunden langen, die Welt umspannenden Punkten in der Vergangenheit auf und zeigen in ihrem Beiwerk einen gefilterten

Ausschnitt aus seinem persönlichen Leben. Von seiner persönlichen Zeit.

7. „1965/1-∞“

Die Familie des 1931 in Abbeville (Frankreich) geborenen Polen kehrte 1946 in ihre Heimat zurück. Nach einer Lithographieausbildung besuchte Roman Opalka die Kunstschule in Lodz und die Kunstakademie in Warschau. Später ist er als freier Künstler tätig. 1965 beginnt er sein Lebenswerk „1965/1-∞“.

Auf einer 196 cm mal 135 cm großen,²⁶ schwarz grundierten Leinwand begann er mit weißer Acrylfarbe vier bis fünf Millimeter hohe Zahlen zeilenweise zu einer stetig steigenden Folge zu formen. Die Größe der Ziffern ist für Effizienz und Ausdauer wichtig. Bei zu kleiner Schrift lässt das Sehvermögen nach, zu große benötigt zu viel Platz. Er wählte einen Wert der mehr in Richtung optischer Anstrengung als Platzverschwendung liegt.²⁷ Mit dem in Farbe getränkten Pinsel Größe Null schreibt er bis die Farbe nachlässt, erst dann nimmt er erneut Farbe auf. So entsteht ein Rhythmus aus ständigem An- und Abschwellen der Intensität. Auf der Suche nach weiterer Harmonie fand er zu einem Grau, das das Schwarz der Grundierung ersetzte und ihn zu einem Tonklang verhalf, den er bis 1972 beibehält. 1972 erreichte er das „Millionendetail“ und beschloss den Grauwert von nun an je Detail

²⁶ Er wählte das größte mögliche Format, das er allein durch die Tür seines Ateliers transportieren konnte. cf.: KONERDING. S.3 [gezählt].

²⁷ cf.: ib.

um 1% zu senken. Nach Hundert Details würde er weiß auf weiß schreiben. Im selben Jahr begann er auch, die Zahlen die er auf die Leinwand bringt, bei der Arbeit auf Tonband zu sprechen. Opalka entschied sich für einen müh- und einsamen Arbeitsprozess. Hauptsächlich in der Ruhe der Nacht und bei Kunstlicht steht er zwischen Scheinwerfern und Leinwand, flankiert von zwei Mikrofonen und spricht in endlosen Reihen die Zahlen die er auf die Leinwand bringt. Nach jedem Arbeitstag wird in weißem Hemd und immer gleichem Ausdruck per Fernauslöser ein frontales Selbstportrait aufgenommen. Um ein Ziel zu haben, definiert Opalka sich bestimmte Etappen. 1, dann 22, dann 333, dann 4.444, dann 55.555, dann 666.666, dann 7.777.777 und so fort. Hier zeigt sich, wie die Zahlenprogression mit zunehmendem Wert, aufgrund der ebenso zunehmenden Anzahl an notwendigen Ziffern, immer weiter abnimmt.

Man sieht den Rhythmus des an- und abschwellenden Schriftzuges, die Präzision der langen Zeilen. Man liest die immer länger werdenden und ohne Unterlass steigenden Zahlen. Ist man des Polnischen mächtig, liest man sie mit ihm gemeinsam vom Tonband. Man sieht und hört die steigende Anspannung, die Ziffern verändern sich. Plötzlich sieht und hört man neue Kraft. Honisch schreibt dazu: „Man kann innerhalb dieser Bilder ‚Tagwerke‘ deutlich unterscheiden, und je mehr man sich eingelesen hat, um so mehr unterscheiden sich diese Bilder.“²⁸ Reiht man die Details aneinander, entsteht neben der gewaltigen Zahlenprogression auch ein Übergang von Grau zu Weiß.

²⁸ HONISCH. S.29.

Sieht man die Fotos, so sieht man eindeutig die Spuren der Zeit, das Altern Opalkas.

Alles ist in Veränderung. So minutiös und deutlich wie Roman Opalka in seinem Werk den unaufhaltsamen Lauf der Zeit dokumentiert, kann man seine künstlerische Darstellung der Zeit als monumentales Archiv einer, von der realen Zeit unabhängigen individuellen Zeit betrachten. Der individuellen Zeit Opalkas, wie auch der immer unterschiedlichen individuellen Zeit des Betrachters. Ein Archiv der Zeit.

8. „Today Series“ - „1965/1-∞“

Nicht nur zeitlich, sondern auch medial weisen Kawaras „Today Series“ und Opalkas „1965/1-∞“ eine enorme Ähnlichkeit auf. Dennoch sind es in ihrem Umgang mit der Zeit zwei höchst gegensätzliche Werke. Dauer und Kontinuität treffen auf Momentaneität und fragmentarische Episoden. Dennoch zeigen beide Werke deutlich das steigende Interesse der Postmoderne und zeitgenössischen Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts am Thema Zeit.

9. Künstliche Zeit in zeitgenössischer Kunst

Seit der frühen Neuzeit war die Fiktion des Raumes Grundantrieb der europäischen Malerei. Mit der Industrialisierung und Urbanisierung entwickelt sich die Mobilität im Raum in riesigen Schritten und mit der allgegenwärtigen Beschleunigung ändert sich auch das Weltbild. Gegen

Ende des 19. Jahrhunderts rückt die Zeit in den Mittelpunkt. Fiktionen über das Streben nach Mobilität nicht nur im Raum, sondern auch in der Zeit treten erstmals vermehrt in der Literatur auf. Die zeitgenössische Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts versucht zunehmend Erkenntnis- und Erfahrungsmöglichkeiten von Zeit auch ohne historische und physikalische Basis zu zeigen. Doch auch Zeit im konventionellen Sinn spielt seit Mitte des 20. Jahrhundert eine zunehmende Rolle. Eine greifbare Identität des Werkes wird zugunsten offener und prozesshafter Kontexte geopfert.²⁹ Unter anderem, da sich die Kunst mehr und mehr auf weniger statische Medien beruft und einen Höhepunkt im Einbezug der individuellen Zeit des Betrachters durch die, heutzutage in breitem Maße mögliche, Interaktivität findet, ist die Frage nach dem Verhältnis von Zeit und Kunst eine grundlegende.

Sieht man, wie Kandinsky, Zeit als aktuelle Gesellschaft kann man auch nach dem Verhältnis der Kunst zu ihrer Zeit fragen. Kandinsky nennt drei: „die Kunst unterliegt der Zeit“, „die Kunst stellt sich aus verschiedenen Gründen der Zeit entgegen und bringt die der Zeit entgegengesetzten Möglichkeiten zum Ausdruck“ oder „die Kunst überschreitet die Grenzen, in die sie die Zeit hineinpressen möchte, und gibt den Inhalt der Zukunft an“³⁰ Wie Rohlsmann schreibt, waren Maler wie Otto Dix³¹ in einer Zeit schneller Veränderungen der Gesellschaft in die dritte Kategorie einzuordnen. Zeit geht und Zeit

²⁹ cf.: BÖHM. S.3.

³⁰ KANDINSKY. S.150f.

³¹ ROHLSMANN nennt DIX in gleichem Kontext. cf.: AIGNER. S.391.

kommt. Wo Kawara Schnipsel der Vergangenheit fixierte, schuf Opalka mehr ein Archiv der Zeit, als der Vergangenheit.

10. Quellen

Monographien

Carl Aigner, Götz Pochat, Arnulf Rohlsmann (Hrsgg.); *Zeit/Los, Zur Kunstgeschichte der Zeit*; DuMont Buchverlag (Köln); 1999. [Anlässlich der Ausstellung mit gleichem Titel in Kunsthalle Krems 30.05.-03.10.1999]

Kai-Uwe Hemken (Hrsg.); *Gedächtnisbilder, Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst*; Reclam Verlag (Leipzig); 1996.

Wassily Kandinsky; *Punkt und Linie zu Fläche, Beiträge zur Analyse der malerischen Elemente*; Benteli Verlag (Bern); 1955⁸. [1926¹]

Kunstmuseum Bonn; *Zeitwenden – Ausblicke*; DuMont (Köln); 1999.

Tünn Konerding; *Roman Opalka, 16 Details aus dem Werk 1965/1-*; Museum Haus Lange (Krefeld); 1977.

Hannelore Paflik (Hrsg.); *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*; VCH Verlagsgesellschaft mbH (Weinheim); 1987.

Aufsätze

Aleida Assmann; *Individuelles und kollektives Gedächtnis. Formen, Funktionen und Medien*. In: Kurt Wettengl (Hrsg.); *Das Gedächtnis der Kunst. Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart*; Hatje Cantz (Ostfildern-Ruit); 2000. S.21-27. [Ausstellungskatalog, Historisches Museum, Schirn-Kunsthalle und Paulskirche, 16.Dezember 2000 bis 18. März 2001]

Gottfried Boehm; *Bild und Zeit, Bildbeispiele von Renaissance bis 20.Jh., wie Betrachter Zeit Bildern wahrnehmen*; In: Paflik. S.1-24.

Dieter Honisch; *Roman Opalka*. In: *Braco Dimitrijevic, Dan Graham, On Kawara, Roman Opalka*; Galerie René Block (Berlin). 1977.

Ursula Koch; *Erinnern – eine Notwendigkeit*. In: Ingo Kowarik, Erika Schmidt, Birgitt Sigel (Hrsgg.); *Naturschutz und Denkmalpflege: Wege zu einem Dialog im Garten*; vdf Hochschulverlag AG an der ETH Zürich. 1998. S.29-37.

Ernst Pöppel; *Die Rekonstruktion der Zeit*. In: Paflik. S.25-37.

Auswahlbibliographie Kawara / Opalka

René Denizot; *On Kawara*; Museum für Moderne Kunst (Frankfurt am Main); 1991.

Karola Grässlin (Hrsg.); *On Kawara. Consciousness . Meditation . Watcher On The Hills*; Kunstverein (Braunschweig); 2004. [Katalog:06.03.-25.04.2004 im Kunstverein Braunschweig e.V.]

Dieter Honisch; *Roman Opalka*. In: *Braco Dimitrijevic, Dan Graham, On Kawara, Roman Opalka*; Galerie René Block (Berlin). 1977.

On Kawara, Kasper König; *On Kawara, again and against*; Portikus (Frankfurt am Main); 1992.

Udo Kittelmann, Kölnische Kunstverein (Hrsgg); *On Kawara. Erscheinen – Verschwinden*; Maly-Verlag (Köln); 1997.

Tünn Konerding; *Roman Opalka, 16 Details aus dem Werk 1965/1-*; Museum Haus Lange (Krefeld); 1977.

Bernice Rose; *Logical Conclusions, 40 years of rule-based art*; PaceWildenstein (New York); 2004.

[February 18 - march 26, 2005, PaceWildenstein, New York City]