

## Für immer fort und ganz vergangen

Rudolf Taschner

Was geht heute nicht alles als Kunst durch. Nichts scheint tabu zu sein. Nichts bis auf ein einziges Wort: „schön“. Von der Scheu vor dem Schönen und dem Reiz des Unendlichen.

[Das Wort „schön“ wäre ein Tabu? Könnte ein Tabu sein, wenn „heute“ (morgen nicht mehr?) in der Kunst „alles“ als Kunst durchgeht? Wie könnte das Wort oder gar der Begriff „schön“ und „Schönheit“ tabuisiert verbleiben, wenn das Kunstschöne x-beliebigen Deutungen, Realisierungen und Definitionen offensteht?

„Tabu“ war doch ein anderes Wort für Heiligtum; es war das Unberührbare, der Hort und Ort dessen, dessen Name nicht einmal genannt und ausgesprochen werden durfte. – Aufschlussreich die mittlerweile flächendeckend gewordene Doppelsinnigkeit des Wortes „schön“: wir haben eines mit und ein anderes ohne Anführungszeichen, - soviel zum Tabu Charakter des Wortes „schön.“

Worauf der Autor vermutlich anspielt und hinausmöchte: alle Entgrenzungen des Schönheitsbegriffes durch „heutige“ Kunst vermochten nicht das Erstaunen des modernen Menschen zu beseitigen, wenn ihm Schönheit in der Natur (auch am Menschen) und vormoderner Kunst begegnet; in dieser Begegnung ist daher durchaus noch ein Moment von „Scheu“ vorhanden, weil etwas erscheint, das sich der Rationalität moderner Konvenienz entzieht. Hier ist ein wirklich Unendliches, ein in sich und für sich und daher relativ durch sich, weil autonom Seiendes, das freilich nicht mit dem mathematisch Unendlichen verwechselt werden sollte.]

Es war ein beeindruckendes Erlebnis, einer Aufführung des „Deutschen Requiems“ von Johannes Brahms beizuwohnen. [Ein wichtiges Merkmal des modernen Feuilleton-Sophisten: dieser wechselt blitzschnell von einer Szene zur nächsten; er schleudert uns gleichsam durch Vorstellungsräume, ohne auf Bedürfnisse nach Aufklärung und begriffliche Erhellung Rücksicht zu nehmen.

Doch eben dadurch möchte er erhellen, könnte man einwenden, und darum müssen wir uns das „Zeitungsdenken“ auch gefallen lassen; offensichtlich dient der Erlebnisbericht über eine Konzertaufführung dazu, die Eingangsprämisse: vor dem Wort „schön“ hätten wir noch Scheu und Respekt, wenn auch sonst vor nichts mehr im Reich der Kunst, zu beweisen.]

Herbert von Karajan hat im Großen Saal des Wiener Musikvereins eine Ton- und Bildaufnahme mit den Wiener Philharmonikern arrangiert, Kathleen Battle und Jose van Dam sangen zusammen mit dem Wiener Singverein. Der sich um die winzigsten Details kümmernde Karajan – die

Sesselpositionen der Instrumentalisten waren sogar mit Kreidezeichen markiert – wollte den leeren Saal mit einigen hundert Personen gefüllt wissen, um eine natürlichere Akustik imitieren zu können. Diese Statisten, zu denen damals auch ich gehörte, durften sich nicht die geringste Bewegung, nicht das leiseste Räuspern erlauben und natürlich keinesfalls nach dem fulminanten Ende applaudieren. Und so hörten wir das Requiem in den riesigen Saal hinein verklingen, spürbar verebten die Schwingungen ins Nichts, und für einige Sekunden herrschte vollkommene Stille.

Die Musik war vergangen und im Moment des Vergehens der Ewigkeit anheimgegeben. [An diesem Satz könnte man die Logik salbungsvoller Sonntagssätze studieren. Sie stützen sich, wie Stelzengänger auf Stelzen, auf hohe Worte, die gewisse Reste religiöser Termini: „der Ewigkeit anheimgegeben“, zitieren. Ein Stelzen-Dropping, ohne das wir nicht stelzen könnten. Und die Wiederholung des Faktischen durch einfache Salbung: „die Musik war vergangen“ - die Salbung liegt hier im verallgemeinernden Artikel - stimmt überein damit, das wir uns das Brahms'sche Requiem weder vorstellen können noch sollen, weil ein Momentausschnitt desselben „prosaisch“ enttabuisierend wäre.

Sonntagsreden, von modernen Gemütern gehalten, haben somit die Aufgabe, nicht Tabus zu sichern und zu respektieren, sondern in den hörenden Gemütern zu erzeugen. Ewigkeit scheint ein heiliges Wort zu sein. Doch was mag damit gemeint sein? Die Ewigkeit der Ewigkeit oder die der Musik oder beide zusammen? Und ein Schelm, der jetzt noch nach dem Sinn des Wortes „Ewigkeit“ fragt, wenn uns doch ohnehin erklärt wurde, daß einzig nur mehr das Wort „schön“ den Rang eines Tabus behaupten darf.]

Das Schöne gleitet vorbei, wie uns der Sand der Dünen durch die Finger rinnt, dürfen wir ein Zitat von Antoine de Saint-Exupéry variieren und uns zugleich darin trösten, dass es doch das Schöne ist und, weil es das Schöne ist, ewig das Schöne bleiben wird. [Der poetisch sein sollende Wechsel aus dem Konzertsaal in die Wüste gleitet an uns vorbei, wie das Schöne an uns vorbei gleitet; könnte bedeuten, daß das Schöne ein Gleiten ist, nicht nur ein Stelzen. Weil aber das Gleiten nur als Vorbeigleiten zu haben ist, (obwohl man doch an der Bildenden Kunst eine hat, die uns nicht damit behelligt) müssen wir darüber getröstet werden: mag es auch vorbeigeglitten und vergangen sein, es kommt doch wieder zurück, seine Heimat ist doch nicht die Vergangenheit, auch nicht eine Ewigkeit, der es „anheimgegeben“ wäre, sondern eine Gegenwart, aus deren Zukunftsfähigkeit das Schöne stets wieder angleitet.

Natürlich könnte man nicht nur die Nase rümpfen über die Hohlheit des Satzes: weil das Schöne das Schöne ist, wird es ewig das Schöne bleiben. Doch spricht unser wiederholbares Erlebnis von Kunstschönheit deutlich genug: Musikwerke gleiten zwar vorbei, aber sie verschwinden nicht. Warum nur? Weil das Schöne ewig das Schöne ist?]

Wie stehen sie zueinander, die Begriffe des Schönen, des Vergänglichen und des Ewigen? [Das Problem aller Schnelldenkerkurse ist auch ein Wortproblem: da auf den Begriffssinn der Worte kaum eingegangen wird, sehen wir nur das Kommen und Vergehen von Worten und eines behaupteten Zusammenhanges dieser Worte, ohne daß wir jemals die Gelegenheit erhielten, in den wirklichen Zusammenhang der Worte, geschweige ihrer Begriffe einzutauchen. Wer werden nicht naß und dennoch für schwimmfähig erklärt. Der Autor schließt von seiner Fähigkeit auf unsere.]

1965 malt Roman Opalka, links oben beginnend, auf eine schwarz grundierte, zwei Meter hohe und fast eineinhalb Meter breite Leinwand mit titanweißer Farbe die Zahlen 1, dann 2, dann 3, dann 4, dann 5 und so weiter. Rechts unten angekommen, setzt er links oben mit einer neuen Leinwand das Zählen fort. [Das Muster der Feuilleton-Sophistik wiederholt sich: zuerst eine kurze Prämissenthese, dann ein kräftiges Erinnerungserlebnis; daraus eine conclusio erschlossen, die zur nächsten Prämisse führt. Auf diesem phänomenal überzeugenden Weg gelangten wir vom Tabu Schönheit zum Tabu eines Zusammenhanges zwischen Schönheit, Ewigkeit und Vergänglichkeit. Nun haben wir neuerlich die Szene gewechselt: die Bildende Kunst darf uns ihr Vergehen oder ihre Ewigkeit vorführen.

Anfangs hatten wir vernommen: „Was geht heute nicht alles als Kunst durch.“ Nun lesen wir von einem Maler, der Zahlen abmalt, und zwar ohne Ende, wenn er also nicht gestorben ist, malt er noch heute an seinem Kunstwerk, das als Kunst durchgeht, weil heute alles als Kunst durchgeht. So ist es; aber, und dies ist die vom Autor unbemerkte Ironie, eben diese Kunst dient ihm nun dazu, das Tabu Schönheit zu restituieren, oder gar, in der Meinung des Autors, zu beweisen. Dies ist mehr und ärger als ein nur mathematischer Denkfehler.]

Die Bilder, die Opalka „Details“ nennt, sind immer gleich groß, die Pinsel immer gleich fein, die Ziffern immer nur fünf Millimeter hoch. Und auch dem Titanweiß bleibt Opalka treu. Bei jeder neuen Leinwand mischt er allerdings der Grundierungsfarbe ein Prozent mehr Zinkweiß hinzu, wodurch die „Details“ immer heller werden. Als Opalka bei seinem Zählen nach Jahrzehnten die Fünfmillionengrenze überschritt, hatten seine Bilder bereits einen hellgrauen Hintergrund. Und er hält unbeirrt an seinem wahnwitzigen Projekt fest. Eine Zahl folgt der nächsten. Er spricht sie während des Malens so aus, wie ihre Ziffern aufeinanderfolgen, ein Tonbandgerät zeichnet alles auf kilometerlangen Bändern auf. [Sisyphos bei einer Arbeit, die Kunst genannt werden muß, weil moderne Kunst dies ist, autonom zu definieren, was als Kunst möglich ist. Tendenziell ist alles als Kunst möglich, doch nur innerhalb dessen, woran und worin Kunst als moderne Kunst arbeiten kann. Dies erklärt die relative Harmlosigkeit noch der „revolutionärsten“ Kunstarbeiten; sie haben weder sozialen noch politischen Sprengstoff, und wenn sie sich gegen Gesetze wenden, die Rechte in Nicht-Kunstwelten sichern, ist die Freiheit der Kunst am Ende.

Diebstahl als Kunst, Mord als Kunst, jegliches Verbrechen als Kunst: unmöglich.

Der Ausdruck „wahnwitzig“ ist ein gelungener, weil er eine Freiheit beschreibt, deren Vernunftgründe und – inhalte sowie –ziele (gelinde gesagt) problematisch geworden sind. Dies beweist sich dadurch bereits, daß die konkrete „Wahnwitzigkeit“ eine radikal individuelle, einmalige, nur für einen Künstler reservierte sein muß. Dies entspricht der radikalen Nominalisierung von Kunst als moderner, deren Freiheit sich von jeder metakünstlerischen Vernunft abkoppeln mußte, um sich ihre Autonomie dadurch zu beweisen, mit jeglicher (Partial)Vernunft spielen zu können. „Spielvernunft“ ist ebenso selbstwidersprüchlich wie „wahnwitzig.“

Der moderne Künstler muß einen „Wahn“, eine Obsession vorführen und im schlimmsten Fall sogar sein Leben dieser negativen Illusion opfern, sich und sein Tun davon gefangen nehmen lassen. Kafkas Gregor hat es erlebt, und Kafka als Künstler hat es durchlebt.

Unverkennbar, daß der moderne Künstler, um seine Originalität zu retten, jegliche Grenze zu infantilen Verhaltensweisen sprengen muß: er sucht eine Unschuld zu erwerben, die er als moderner – radikal reflektierter – Künstler verloren hat. Daher sucht er sich in ein „wahnwitziges Projekt“ einzuhausen, am besten als lebenslange Obsession mit lebenslanger Praxis und Theorie, Arbeit und Selbstkommentar, um ganz in dieser „Originalität“ zu verschwinden. Er bestätigt damit die totale Nominalisierung dessen, was dereinst geniale Originalität in den Arealen der vormodernen Kunst genannt werden mußte.

Fragt man Opalkas Werk oder Arbeitswerk oder Werkarbeit, welchen Mehrwert an Erkenntnis oder an sinnlicher Schaulust oder an anschaulicher Erkenntnis und erkennender Schau uns gewährt wird durch den „Genuß“ seiner Erscheinung, wird die Differenz zum Werk des bei Kant vormodern und zugleich endgültig definierten Originalgenies offensichtlich: Es ist ein Unterschied ums Ganze. Weder Vollendung noch Vollendbarkeit sind dem modernen „Original-Genie“ gegönnt, und dies hebt daher den wahren Begriff und die wahre Realität von Genie auf.

Wozu dient somit die neue Kunst eines Opalka, abgesehen davon, daß sie den Begriff moderner Kunst realisiert?, - und man kann nicht sagen „vorbildlich“, weil es sich weder um eine Gattung noch um einen Typus innerhalb einer Gattung von Bildender Kunst handelt. Sie soll dazu dienen, wozu alle moderne Kunst dienen möchte: zur Anregung von neuer Wahrnehmung, genauer: neuem Denken.

Dieser Wunsch aber steht an jeder Pforte jeder Wissenschaft, und jeder Mathematiker, der sich in die Gefilde des mathematisch Unendlichen einlassen muß, kann davon ein (mathematisches)Lied singen. Daß innerhalb der Wissenschaft unzählige Medien und Gattungen und Typen der Veranschaulichung aller wissenschaftlichen Gegenstände und Erkenntnisse existieren, wirft nochmals ein erhellendes Licht auf den sekundären Erkenntnisstatus, den das moderne Kunstgenie ausleben muß. Es kann zwar sagen und beweisen: so wie ich das mathematisch Unendliche darstelle und erlebe, hat es noch kein Mensch erlebt; aber

reicht dies aus, unser wirkliches Erkennen des Gegenstandes zu erweitern?

Dennoch freut sich jeder Mathematiker, wenn er eine Kunstarbeit und einen Kunstarbeiter erblickt, der seine Sache – die des Mathematikers – bearbeitet, in ein Symbol und symbolisches Tun verwandelt, gleichsam in eine Beschäftigung für Kinder, weil darin und dadurch die Sache und deren Tun (Rechnen und Denken über die Welt der Zahlen) eine Universalität zu erlangen scheint, die sie an sich nicht besitzt, weil der Logos der Zahl nur einer unter anderen und noch dazu ein beschränkter ist.

Allein der moderne Künstler darf so tun, als wüssten wir noch nicht, was das ist, was er darstellt und suchend darzustellen versucht: das mathematisch (algebraisch) Unendliche. Insofern scheint er auch ein „archaischer“ Künstler zu sein oder besser: geworden zu sein. Aber eine ‚gewordene Archaik‘ ist nur die Wiederholung jenes Selbstwiderspruchs, der uns bereits in den Ausdrücken „wahnwitzig“ und „Spielvernunft“ begegnete.]

Wenn Opalka zu einer Zahl gelangt, die aus lauter gleichen Ziffern besteht, versammeln sich seine Bewunderer im Atelier mit ihren Fotoapparaten und begleiten für ein paar Minuten sein monotones Zählen: „5,555.552“ „5,555.553“ „5,555.554“ – ein Blitzlichtgewitter beginnt: „5,555.555“. Das Blitzlichtgewitter endet, und Opalka malt weiter: „5,555.556“ „5,555.557“ und so fort. [Daß im „Undsofort“ der Zahlen, dank unserer Logik dekadischer Zifferneinteilung des an sich endlos fortschreitenden Zahlenlogos, eine „Rückkehr“ erscheint, die einen Halt im endlos Unendlichen zu geben scheint, daß somit eine „Erscheinung“ erscheint, die unserer mathematischen Rationalität angehört, sollte evident sein.

Ist es auch, aber wenn wir dies auch noch vorgemalt und gebühlich inszeniert vorgemalt finden, finden sich Bewunderer mit Blitzlichtgewitter ein. Was wird hier bewundert? Natürlich die Geduld und der obsessive Fleiß eines Künstlers, der seinen erfundenen Mount Everest besteigt, ein „mentaler“ Berg, mit dessen endloser Höhe der reale Mount Everest nicht zu konkurrieren vermag.

Aber der Mathematiker Taschner sollte sich fragen, warum es nicht die immerfort fortschreitende Endlosigkeit (im Darstellen der Zahlenendlosigkeit) ist, die das „Bewundern“ erregt. Sie findet übrigens räumlich und auch visuell durch die stets sich verändernde Farbe des Hintergrundes statt: jede neue Ziffer rückt an eine neue Raumstelle, muß eigens gemalt werden, und auf diese Weise entsteht die Illusion, die reale Unendlichkeit des Zahlenuniversums durch eine räumlich Darstellung einholen zu können.

Daß unsere Rechenprogramme dergleichen in Sekundenschnelle erreichen, rührt den Künstler nicht an, auch deshalb nicht, weil ein anderer Künstler ebenfalls diese Art des Zählens – mittels wissenschaftlich-technologischer Rechenprogramme und deren digitaler Darstellung – in ein Werkkunstwerk integrieren könnte. Er muß nur die -

„Bewunderung“ erregende - entsprechende Inszenierung dazu noch finden.

Wer unter Menschen nicht hätte sich gefragt, wie es wäre, ohne Tod zu leben, wie man sich „fühlte“ im Jahr 2000 seines Lebens und mit dem Wissen, ein neues Jahrtausend zu beginnen. Oder auch: wie es wäre, in den „unendlichen“ Raum des Alls hinauszufiegen und jeden Ort des Hinaus durch ein immer neues Hinaus zu überfliegen.

Wie dies wäre: entweder als Solist oder als Kollektiv, denn dieser Unterschied, der zunächst vernachlässigbar zu sein scheint, dürfte wohl mitfliegen und mitleben, wenn wir als unendlich Unsterbliche sterbefrei lebten, als Kolumbusse ohne Amerika unterwegs wären, nur um immer unterwegs zu sein, weil wir die Unendlichkeit des endlosen Raumes, man weiß nicht warum, anzubeten und auszuleben gezwungen wären.]

## Leben der Eintönigkeit verpfändet

Opalka malt die Zeit. [Daß „die Zeit“ nicht abzumalen ist, ist Erbstück und Selbstverständlichkeit jedes modernen Menschen. Liest er nun, daß ein Maler „die Zeit malt“, weiß er bereits, wie er diese Meldung verstehen soll: als „ästhetische.“ In diesem (Eigen)Sinn kann und muß die Malerei und auch die Musik und auch die Dichtung und überhaupt jede Art von Kunst, ob vormodern oder modern generiert, jede Art von Welt(gegenständlichkeit) darstellen, wohl wissend, daß es nur eine „ästhetische“ Darstellung sein kann. Diese steht in sekundärer Position zu jeder wissenschaftlichen Darstellung, weil es nicht die Künste sein können, die jene Gegenstände verbindlich definieren und für die moderne Gesellschaft verbindlich darstellen.]

Denn im unaufhörlichen Zählen manifestiert sie sich. Die auf die Leinwand gemalte Zahl repräsentiert Vergangenheit, sobald das Titanweiß vertrocknet. [Die „Länge“ der Sätze ist direkt proportional zur Sinnkürze ihrer Gedanken. Die Kurzweil fordert kurze Sätze; und kurzer Atem bedingt kurze Gedanken. Hauptsache: es sind viele und bunte, und sie fallen ineinander wie Schneeflocken. „Manifestieren“ und „Repräsentieren“ sind auf der sogenannten ästhetischen Ebene der „ästhetischen Moderne“ durch alles und für alles möglich. Es gibt für diese freie Beziehung keine universale Notwendigkeit in der Sache, keine in der Kunst, daher sind Gattungen, Typen, Stile, aber auch die Realität universaler Originalität kein Thema oder ein nur mehr „ironisches“ Thema mehr.

Kürzlich war bei der Tour de France ein Kunstwerk zu sehen, daß offensichtlich die Ewigkeit des Jetzt manifestieren und repräsentieren wollte. Aus dem Begleithubschrauber war mit dessen Kamerablick ein in eine Wiese gelegtes Wort in Großbuchstaben zu sehen: „Maintenant“. Offensichtlich eine Aufforderung, durch die Maske dieses Wortes zu dem Kern der Zeit oder der Ewigkeit oder beider durchzudringen: durch die (denkende) Wahrnehmung des Wortes sollte das stets und vor allem im

Fluxus der Fernsehbilder verschwindende Jetzt gleichsam angehalten werden.

Ein spielerischer - „ästhetischer“ - Aufruf, sich auf das Jetzt zu besinnen. Wieder wurde eine „Unendlichkeit“ durch moderne Kunstbearbeitung „manifestiert“ und „repräsentiert.“ Und keine Frage, diese Art der unverbindlichen, alles ermöglichenden und nichts verifizierenden Symbolisierung ist dem Wesen moderner Kunst zuinnerst einbeschrieben. Wenn wir nur so tun, als ob wir keine Begriffe von Jetzt, Zeit und Ewigkeit hätten: unter dieser Voraussetzung könnte die moderne Symbolisierung mit der vorantiken Symbolisierung geradezu identisch sein. Aber wir haben kein mythisches Bewusstsein mehr.]

Und Opalkas Zukunft – jede neu grundierte Leinwand symbolisiert sie – ist, so will es der Künstler, seiner grotesk trivialen Vergänglichkeit ausgeliefert, weil sie Trägerin der noch zu malenden Zahlen sein wird. [Zwischen „bewundernswerter“ Einzigartigkeit und grotesker Trivialität, zwischen „manifestierter“ Unendlichkeit und vergänglichster Endlichkeit zu schweben - das Schicksal der modernen Kunst ist unausweichlich an diese Pendelbewegung gefesselt. Ikarus und Dädalus in einer Person, in einer Handlung, und Sisyphos und Humanus in einer Person, in einer Handlung, deren nicht überdrüssig zu werden, die „wahre“ Lebens-Kunst des modernen Künstlers sein dürfte.

Einerseits soll moderne Kunst die Welt (unserer Rationalitäten) der Moderne, diesen Moloch an Rationalität und Säkularität, wieder vergeheimnissen und verrätseln; andererseits macht sie sich durch ihr „ästhetisches Manifestieren“ und „Repräsentieren“ einer nur weiteren Rationalisierung, einer irrationalen, schuldig.]

Natürlich weiß Opalka, dass sein Werk unvollendet bleiben muss, dass er eigentlich nur einen unbedeutenden Schritt in das Labyrinth des Unendlichen hinein zu setzen vermag. [Wo ist das Labyrinth? Ein Labyrinth ist ein System von Gängen und Wegen, in dem man sich verirren kann und soll. Dies ist auf den Wegen der endlosen Unendlichkeit (in Raum und Zeit, im Reich der Zahlen und Materien) nicht möglich. Das stupide Fortgehen von einer Zahl zur nächsten ist das Gegenteil von Labyrinth.

Im Übrigen setzt es eine hohe (moderne) Abstraktionsleistung voraus zu wissen, daß endlose Unendlichkeit der Möglichkeit nach wirklich ist: daß nach jeder Zahl noch eine kommt, daß kein Ende absehbar, weil keines denkbar ist. Darin wird die Macht des Gedankens anerkannt, und kein Künstler kann sich dieser Macht, der Macht dieses Wissens entziehen.

Vormodern wäre ein Künstler, der behauptete, er möchte durch sein Aufschreiben und Aufmalen der Zahlenprozession herausfinden, ob wirklich keine letzte erscheinen könne. Aber selbst diese Inszenierung als eines (unwissenden) Entdeckers würde ihm nicht verübelt werden, es wäre ein weiterer „origineller“ Spaß im Reich moderner Kunst. Der Künstler müsste sich freilich mit immunisierenden Antworten auf peinliche Befragungen wappnen.]

Aber einmal begonnen, darf er nichtwillkürlich anhalten. [Dies unterstellt der Obsession des modernen Künstlers eine Notwendigkeit, die nicht existiert. Auch ist die Formulierung problematisch: darf er nun anhalten oder nicht? Selbstverständlich darf er, und genauer besehen muß er auch täglich anhalten, will er sich nicht um den (verdienten?) Schlaf seiner Nächte bringen und seine Besuche des Stillen Örtchens vernachlässigen. Die Notwendigkeit, sich der Obsession hinzugeben, in die Folterwüste der endlosen Unendlichkeit zu laufen, ist eine frei erfundene und frei ausgeführte. Sie ist des Künstlers Problem, und daß dieser aus einem Kunstproblem ein Lebensproblem macht, ist gleichfalls nur seine Obsession, seine Erfindung, seine Entdeckung, eine radikal „ästhetische“; diese mit einer Entdeckung neuer Schönheit gleichzusetzen ist gleichfalls nur eine Erfindung, eine „Entdeckung“, eine (Theorie)Obsession.]

Selbst wenn die Grundierungsfarbe keinen Grauschimmer mehr besitzen und glänzend weiß sein wird, man wird ihn immer noch malen sehen: titanweiße siebenstellige Zahlen, die nur mehr im nassen Zustand zu lesen sein werden. [Und wem ist dieses Immer-Noch eine Befriedigung, eine Erfüllung, eine Erkenntnis? Offensichtlich für den Künstler; der diesen bewundernde Betrachter und Kommentator macht sich dessen Selbstbewunderung zu eigen, obwohl die Bewunderung und das Bestaunen durch ein Mitleid und eine Ablehnung gebrochen sein muß. Die Frage: für wen nimmt der Künstler diese Folter auf sich?, führt auf die tiefere Frage: welche Freiheit welcher moderner Eliten (oder Massen) repräsentiert die Freiheit des modernen Künstlers?

Im vorliegenden Fall scheint der Künstler die Freiheit des Mathematikers zu repräsentieren, weil er ein Symbol für die Welt der Zahlen gefunden zu haben scheint, ein prozessierendes Symbol für die endlose Unendlichkeit, die dem Mathematiker als „Labyrinth“ und somit geheimnisvolle Wahrheit erscheint. Ein Irrtum paart sich mit einer Obsession. Der begrenzte Verstand einer Wissenschaft offenbart sich in der Bewunderung für die begrenzte Unbegrenztheits-Obsession eines Künstlers. ]

Vielfach meint man, im Durchlaufen der unendlichen Zahlenfolge habe man Unendlichkeit, Ewigkeit im Griff. Doch Opalka erfasst mit seinem Unternehmen keinesfalls die Ewigkeit, er verpfändet sein Leben vielmehr einer Eintönigkeit, die den glatten Gegenbegriff zu Ewigkeit bildet. [Und wie lautet nun der wahre Begriff der Ewigkeit? In ihr wäre nicht Eintönigkeit, sondern das Gegenteil, aber welches Gegenteil?, zu finden? Auch diese Reflexion ist eine, die anzeigt, daß wir durch Kunst über die Begriffe von Ewigkeit, falsche und wahre, nicht belehrt werden können. Mag die Obsession noch so überzeugend vorgebracht und inszeniert sein, vom Künstler geglaubt und verfochten werden, sie bleibt eine Art irrationaler Rationalität, eine vernunftfreie Freiheit gleichsam, die wir uns gönnen, die wir aber nicht wirklich als universale, wahrhaft definierende, wahrhaft darstellende Instanz achten können und sollen.]



Mit seinem vor mehr als 40 Jahren getroffenen kafkaesken Entschluss liefert er sich dem alle Vorstellungen überfordernden Projekt aus, über jede Zahl hinauszuwachsen, und stürzt sich damit in die Eintönigkeit monotonen Zitierens. [Und wenn er nicht gestorben ist, wächst er heute noch... Aber er wäre, hätte er in der Tat 40 Jahre lang nichts weiter als seiner verrückten Obsession gehuldigt, an chronischer Geistlosigkeit schon zu Lebzeiten verstorben. Der Autor pinselt natürlich kräftig mit, er versucht uns – unterschwellig – einzureden, ein moderner Mensch könnte sich in einer futuristischen Archaik totaler Langeweile einhausen.]

Ganz anders ist die Situation für uns, die Betrachter seiner „Details“. [Dieses „ganz anders“ lässt tief blicken; der Betrachter steht auf einer ganz anderen Ebene, er kann die Obsession nach seinem Belieben deuten und umdeuten; sie ist für ihn ein Erkenntnis-Mittel, auch ein Projektionsmittel, und darin zeigt sich auch die Problematik einer Kunst, die durch irrationale Obsession ihre Autonomie verraten muß. Sie kann nicht um ihrer selbst willen wahrgenommen werden, auch dann nicht, wenn der Künstler sich überzeugt wähnt, sein „Werk“ nur um des Werkes willen zu tun. Aber in der Regel, wie schon erwähnt, soll ein Werk dieser Art auch nur dazu dienen, uns zum Denken anzuregen. Als wäre der moderne Mensch bedroht, man weiß nicht durch welche Mächte, seine Denkfähigkeit zu verlieren.]

Steht man weit von der Leinwand entfernt, sieht man buchstäblich nichts: ein schillerndes Grau, eigenartig durchzogen mit unzähligen feinen, von hellem in dunkles Weiß changierenden waagrechten Strichmustern – Opalka taucht den Pinsel nur dann ein, wenn er mit einer neuen Zahl beginnt –, die den Eindruck einer eigenartig fasrigen Rauhaartapete hinterlassen. Doch tritt man ganz nah heran, erkennt man die einzelnen Ziffern, die sich in ununterbrochener Folge zu den Zahlen gruppieren, und fühlt sich in den Sog dieses wahnwitzigen Projekts hineingerissen. [Auffällig die Kontrastanalogie zu Kants Beispiel: wer zu nahe an eine (Ägyptische)Pyramide herantritt, kann deren Erhabenheit nicht wahrnehmen, obwohl diese unabhängig vom Menschen präexistiert. Hier soll es umgekehrt sein: dem mikroskopischen Blick soll sich das Erhabene eines „wahnwitzigen Projektes“ zeigen, das sich freilich als „Sog“, nicht als Bild mit eigener erhabener Unendlichkeit, die uns die Grenzen der unbegrenzten Vernunft erahnen lässt, wie Kant lehrte, erreicht. Die Obsession des Künstlers soll im Betrachter als Betrachter-Obsession erscheinen und erfahren werden.

Welche Art von „Erhabenheit“ liegt hier vor, und wie steht sie zu jenen nicht wahnwitzigen, sondern real natürlichen Unendlichkeiten im „Sog“ eines Teilchenbeschleunigers, der uns unzählbare, nur durch den Rechner zählbare Teilchen und Teilchenkollisionen, sofern diese überhaupt sichtbar zu machen sind, präsentiert? Was die ästhetische Moderne auch immer an „Erhabenheiten“ und „Unendlichkeiten“, an „Ewigkeiten“ und kolossalen Katastrophen und Phobien ersinnen und darstellen mag, sie wird die

Ambivalenz, zugleich auch immer nur etwas Komisches und „Wahnwitziges“ produziert zu haben, nicht los.  
Im Übrigen ist jeder Film „Sog“, weil in ihm die traditionelle Betrachtterruhe aufgehoben ist. Ebenso ist die permanente Musikberieselung „Sog“, weil auch hier der „Werkcharakter“ und dessen Autonomie, die in der Erfahrung von Musik soll erscheinen, verloren ist.]

Es wird schier unerträglich, lange mit dem Auge in unmittelbarer Nähe zur Leinwand zu verweilen. Man muss sich von ihr lösen, zurücktreten, und plötzlich erfasst man Opalkas „Detail“ tatsächlich als Detail des Unternehmens „Unendlichkeit“. In einem Augenblick des Betrachtens. In diesem einen, zeitlosen Augenblick spürt man einen Hauch von Ewigkeit. [Liest man diese Sätze, gewinnt man den Eindruck, daß der Moment des Loslösen vom Sog im Betrachter eine erlösende Wirkung zeitigte, die er nun als „Unendlichkeit“, ja sogar als einen „Hauch von Ewigkeit“ erfuhr. Wie jemand, der durch Tanz oder Rausch in einen Schwindelzustand versetzt wurde, und nun, nach dessen Beseitigung, die Ruhe und Normalität als „Unendlichkeit“ und „Ewigkeit“ erlebt.

Gemeinhin heißt es bekanntlich, moderne Kunst möchte uns zum Denken anregen; daß sie uns aber auch anregen möchte, das normale Leben als „Wunder“ zu erfahren, als Realität einer Instanz und Vernunft, die in der Welt der Kunst und vielleicht auch der säkularen Lebenswelt von heute, nicht mehr wahrgenommen wird, gibt allerdings auch zu denken. Warum aber der Rückzug aus dem Sog in die Distanz, die es erlaubt eine Art Ganzes mit Teilen wahrzunehmen, ein „zeitloser“ Augenblick sein soll, bedarf einer Erklärung, die gerade durch und als Kunst nicht gegeben werden kann.

Insofern könnte man sagen: hättet ihr ordentlich nachgedacht über die vernünftige Vermittlung von Ganzem und Teil, wäret ihr auch ohne „Sog“ und „Obsession“ fähig gewesen, die Anwesenheit des Logos in der Wahrnehmung der Dinge zu vollziehen. Und ihr müsstet nicht eure Rhetorik in schamlos sophistischer Weise inszenieren, um uns von Ewigkeiten und Unendlichkeiten zu schwatzen, die euch angeblich im Moment der exaltierten Anschauungen, gleichsam unter dem Einfluß negativer Drogen, begegnet sind.]

Darum stellen die großen Museen moderner Kunst, zuletzt das Mumok in der wunderbaren Ausstellung „Genau und anders“, die „Details“ Opalkas aus, darum wird ihnen tiefer ästhetischer Wert zugesprochen, darum gelten sie als schön. [Der Sprung von der „Ewigkeit“ und „Unendlichkeit“ zur „Schönheit“ war zu erwarten gewesen. Ist es ein legitimer Sprung, eine legitime Synthese, eine wirklich begründete Beurteilung? Bisher war eher zu erwarten, dass der Begriff des „Erhabenen“ (wie eine Spielkarte) würde eingesetzt werden; nun aber wird Schönheit von Etwas behauptet, von dessen Erscheinung bisher eher das Gegenteil behauptet wurde.

Nur zur Erinnerung: in der guten alten Zeit, da man noch mit Worten zu denken pflegte, galt: das Mathematisch-Unendliche darf ein negativ

Erhabenes grundieren, nicht aber Schönheit im eigentlichen Sinne dieses „Wortes.“ Wäre es da nicht besser, nämlich wahrhaftiger, dieses Wort aus unserem Vokabular zu streichen, wenn wir in den „Sog wahnwitziger Projekte“ geraten?]

Die Mathematikerinnen und Mathematiker der Antike, von Thales bis Hypatia, waren von dem ästhetischen Reiz des Unendlichen fasziniert. Der scharfsinnige Blaise Pascal, der als Erster die Struktur des Beweises mit vollständiger Induktion formulierte, mit Hilfe dessen unendlich viele Rechnungen in wenigen, endlich vielen Zeilen zusammengefasst werden, nannte den Grund, warum wir, sobald wir vom Unendlichen eine Ahnung verspüren, nicht von ihm lassen können: Im unbegrenzten, ewigen Raum verliere ich mich wie ein unbedeutendes, hingefälliges Schilfrohr, das, den Unbilden des Universums ausgesetzt, der kleinsten Regung des Kosmos preisgegeben, sogar von einem Regentropfen geknickt werden kann. Aber es ist ein Schilfrohr, das denkt. Dass mein hingefälliger Geist so weit denken kann, dass gleichsam mein endliches Gehirn das unendliche All in sich abzubilden vermag, darin gründet die Würde meiner Existenz, die mich über das Universum, welches dies nicht zu denken in der Lage ist, erhebt.

[Mehr als vom „ästhetischen Reiz“ waren sie wohl vom logischen, also vom mathematischen Reiz des Unendlichen fasziniert. Und daher liegt auch dem Unendlichen des Erhabenen bei Kant eine Reflexion auf die Unendlichkeit der Vernunft voraus. Daß aber eine Induktion nicht vollständig sein kann und soll, weil sie in diesem Falle nicht mehr Induktion wäre, sollte evident sein. Werden „unendlich viele Rechnungen“ in endlich vielen Zeilen zusammengefasst, dann liegt wohl eine Deduktion vor durch die axiomatische Prämisse einer Grundrechnung, der alle anderen Subrechnungen entstammen, weil sie aus ihr ableitbar sind.

Das Beispiel von der Unendlichkeit des Raumes, dem sogleich wieder „Ewigkeit“ zugesprochen wird, ist aufschlussreich. Ebenso die „Unbilden des Universums“, die uns darüber aufklären, daß der Autor offensichtlich vom „Sog“ einer astronautischen Phantasie erfasst war, als er diesen Satz niederschrieb. Während aber diese „Raum“- und „Astronauten-Unendlichkeit“ eine nur phantasierte ist, ist die Unendlichkeit des Denkens real; und diese Realität verdankt sich keinem „ästhetischen Reiz“, keiner ästhetischen Qualität, sondern einzig und allein unserer Existenz als geistiger Wesen.

Und hingefällig ist daher nicht der Geist, sondern unsere und die gesamte Natur; und nicht ist daher unser Gehirn befugt und befähigt, etwas „abzubilden“, nicht einmal „gleichsam“, sondern allein der Geist ist es, der uns über das Universum erhebt. In unserem Geist liegt also die Würde unserer Existenz, und somit müssten wir nur noch erkennen, worin die „Qualitäten“ dieses Geistes bestehen; eine wurde uns schon mitgeteilt: er kann und muß denken. Dieser Unendlichkeit leben, die aber keine endlose Obsession, keinen endlosen Flug, keinen Sog in uns hervorrufen sollte.]

Und wie hängt all dies mit dem Schönen und der Kunst zusammen?

[Ja, das hätten wir gern näher gewußt...]

Im Diskurs darüber, woran Kunstwerke als solche erkannt werden, scheinen derzeit alle Grenzen aufgehoben: Wildeste Artefakte, aleatorisch Hingeworfenes, wüsteste Installationen, verworrenste Aktionen, sogar purer Nonsens darf für sich das Epitheton „Kunst“ beanspruchen, wenn nur die mitgelieferten Interpretationen, formuliert von den Schöpfern selbst oder von ihren Agenten, mit Adjektiven wie „aufwühlend“, „spielerisch“, „erregend“, „schockierend“, „bewegend“, „irritierend“ überfüllt sind. Nichts scheint tabu zu sein. Nichts bis auf eines. Ein einziges Wort: „schön“. Die Scheu davor ist berechtigt. Denn „schön“ ist ein heikles Wort, das auszusprechen man nur bei außerordentlichen Gelegenheiten wagen sollte. [Was wurde uns nun mitgeteilt? Etwas oder nichts? Der Autor scheint nicht zu bemerken, daß er soeben jenes „Verbrechen“ begangen hat, das er seinen „Agenten“ vorwirft. Und warum ausgerechnet das Wort „schön“ vom Tabu eines Heiligenscheins soll verhüllt sein, bleibt sein Geheimnis. Wäre das Schöne und das Außerordentliche identisch, müsste man uns noch die Definition des Außerordentlichen geben, um glauben zu können, was hier vom „Schönen“ behauptet wird.]

Ein tolles Fußballtor ist allerdings ein für seine Fans schönes Ereignis; ein mitunter sogar außerordentliches; aber daran wird nur ersichtlich, daß das Wort „außerordentlich“ als „heikles Wort“ sollte erkennbar bleiben. Der Autor hat sich unbewußt immunisiert gegen Einwände dieser Art; er ist Opfer einer flächendeckenden Nominalisierung von Denken und Sprache.]

Es ist das Privileg der Mathematik, dass in ihr ungezwungen und unverkrampft Probleme, Resultate und Theorien „schön“ genannt werden, und unter Fachleuten eine bemerkenswerte Einhelligkeit der Meinungen darüber herrscht, welche mathematischen Theoreme die „schönsten“ sind. [Eben noch lasen wir von einer heiligen Scheu vor dem Wort „schön“; nun lesen wir vom „ungezwungenen“ Gebrauch dieses Wortes unter Mathematikern, die diesen Verbrauch noch dazu als „Privileg“ erfahren. Auch die Schrebergärtner werden wissen, welche Schrebergärten die „schönsten“ sind, und unzählige andere Professionisten ihrer Profession werden sich dieses Missbrauches eines Wortes schuldig machen, das sich nach seiner Scheidung von den „Worten“ wahr und gut oder gar heilig, jede Beleidigung und jeden Missbrauch muß gefallen lassen.]

Daß auch die Fachleute ästhetischer Obsessionen in „bemerkswerter Einhelligkeit“ über diese urteilen, liegt in der Natur der Sache; aber ist dadurch schon bewiesen, daß Schönheit uns erschienen ist? Verdächtig, wie ungeniert sich das Wort ‚schön‘ der Anführungszeichen bedienen muß, um uns als Wort erscheinen zu dürfen.]

Dabei beanspruchen mathematische Leistungen nie, Kunstwerke zu sein, und sie sind wahrlich weit davon entfernt. [Warum eigentlich? Jener vorhin vorgeführte Obsessionist führte wohl einen Pinsel, in Farbe getaucht, über eine Leinwand; aber ein Mathematiker, der seine Rechnungen und Berechnungen ein wenig stilisierte und kalligraphierte,

inszenierte und dementsprechend propagierte: würde er von den Fachleuten der „ästhetischen Moderne“ nicht gleichfalls als großer Künstler gefeiert werden können?]

Doch der Begriff der Schönheit verbindet sie, und in der Mathematik ist die Schönheit eng mit dem oben von Pascal formulierten Gedanken verbunden: in endlich vielen Zeilen dem Unendlichen nahe kommen zu können. [Ein forscher Satz, dessen Legitimität problematisch bleibt. Einzig das Wort „schön“ ist es nämlich, das die Leistungen verschiedenster Lebensbereiche verbindet, keineswegs ein Begriff der Schönheit. So sagen wir umgangssprachlich legitimiert: „es war schön, wie sie ihre todkranke Mutter pflegte“; oder auch: „es war eine schöne Zeit, als wir unsere Universitätsprofessoren in die 68-er Pfanne hauten.“]

So gesehen, ist Opalkas Werk ein Propädeutikum, eine Vorschule, zum Verständnis des Schönen in der Kunst. Es ist die unauslotbare Tiefe des Kunstwerks, welche dem Unendlichen entspricht, die Tatsache, dass man dieses Kunstwerk immer wieder genießen kann und sich ihm zugleich immer wieder stellen muss, sei es im Hören von Musik, im Betrachten bei der bildenden Kunst, im Abschreiten in der Architektur, dass man nie damit „fertig“ ist, es nie in seinem ganzen Gehalt überblicken wird, auf ewig noch Neues und noch Unverstandenes in ihm harrt. [Da dieser Satz wie Staubzucker über alle Kunst, über jedes Kunstwerk aller Epochen der Kunstgeschichte gestreut werden kann, ist sein Wahrheitswert beliebig, also nichtig. - Oder anders formuliert: Opalkas Schönheit und Unendlichkeit hat nun die eines Michelangelo erklommen, die von Cage jene von Mozart.

Die Kurzschlüsse unserer Feuilleton-Sophisten unterscheiden sich von den antiken der Herren Protagoras und Gorgias radikal: diese wollten überreden und überzeugen; jene wollen uns zuplaudern, vollrauschen, ablenken und zerstreuen. Ihrem Sog folge, wer möchte.]

Die letzten drei Punkte...

Opalka lehrt uns dies anschaulich, geradezu erschreckend, in seinem nie enden wollenden Zählen. [Hier entgeht dem Autor, daß die „erschreckende Schönheit“ zu jenen Lieblingskalauern gehört, die er den Nonsens-Agenten der modernen Kommentarliteratur über moderne Kunstwerke vorwirft. Mozart erschreckt anders als Cage, nämlich ganz und gar nicht. Die Bewunderung, die das Vollkommene und Vollendete erweckt, sollte nicht mit dem Erschrecken verwechselt werden, das in uns die Produkte und Zeugnisse der Obsession und Fragmentierung hervorrufen.]

Im Grunde hätte er es sich leichter machen können: nur eine Leinwand nehmen und nach den Zahlen 1, 2, 3, 4, 5 einfach drei Punkte malen. Diese drei Punkte besagen ja in der üblichen mathematischen Notation,

dass es einfach so weitergeht. [Und bei dieser vernünftigen Handlung lässt der Mathematiker die Sache endloser Endlosigkeit auch auf sich beruhen. Aber der Künstler darf gleichsam den Hofnarren am Hof der Wissenschaft spielen, er darf das Unanschauliche anschaulich machen, das Gestaltlose zur Gestalt, eine schwache Rationalität (die schlechte Unendlichkeit) zu vermeintlich starker Rationalität und Sinnlichkeit („Erhabenheit“) erheben. Ein intelligenter Künstler sollte bemerken, welches Spiel hier mit ihm getrieben wird; aber um intelligent zu sein, müsste er über den Status der Rationalität der Schlechten Unendlichkeit Bescheid wissen; über etwas, worüber noch nicht einmal der gelernte Mathematiker Bescheid zu wissen scheint.]

Ohne Zweifel sind Wissenschaftler, Technokraten, dann Politiker, Juristen und Wirtschaftsleute die Eliten unserer Zeit; und daher verständlich, wenn Künstler versuchen an den „Höfen“ dieser Eliten anzudocken. Aber dabei sollte man nicht in das vormoderne Verhältnis von König und Hofnarr zurückfallen.]

Aber Opalka erkannte sehr gut, dass dies ein wohl allzu abstraktes Kunstwerk wäre, das nur wenige in seiner Tiefe verstanden hätten. [Nur wenige hätten verstanden, daß drei Punkte ein Zeichen für den endlosen Prozeß Schlechter Unendlichkeit sind? Der Tiefenbegriff des Autors ist beinahe schon „ästhetisch modern.“ Oder ist dieser Satz als ironisierendes Kabarett gedacht?]

Darum opfert er seit seinem 30. Lebensjahr sein ganzes Dasein dafür auf, die drei Punkte nach 1, 2, 3, 4, 5 zu konkretisieren und damit auch die von der abstrakten Mathematik Fernsten unendlich tief zu beeindrucken. [Der gute Mann und Künstler wird doch nicht wirklich tagtäglich? Gegen solchen Masochismus wären die Forderungen des machtherrlichen Königs und Kaisers der Vormoderne gegen ihre Hofnarren geradezu human und manierlich gewesen.]

Die Frage, ob die der Mathematik „Fernsten“ (der überwiegende Teil der Menschheit) von Opalkas Kunstwerk „unendlich tief beeindruckbar“ sind, scheint durch empirische Befragung beantwortbar zu sein. Wirklich? Soll man durch die Schlechte Unendlichkeit „unendlich tief“ beeindruckt werden?

Daß uns die Realität realer endloser Unendlichkeit - Galaxien mit Abermilliarden Sternen, Verbände von Galaxien mit nochmals Abermilliarden Sternen - in Erstaunen und Bewunderung versetzt, ist keiner Obsession verdankt, sondern einer Realität, die so ist, wie sie ist, obgleich sie nicht wirklich angeschaut, sondern mehr nur gedacht und durch beobachtendes Wissen und Berechnungen erschlossen werden kann. Ist es dieses Problem - die reale Undarstellbarkeit endloser Welt(en), die gleichwohl durch Wissenschaft in einen Status von objektivem Wissen überführt werden kann - die den Künstler in die (Statisten)Rolle des Obsesseurs abdrängt?]

Einmal wird Opalka jedoch gezwungen sein, metaphorisch gesprochen, die drei Punkte doch zu setzen. Es wird sein letztes „Detail“ sein, das, nebenbei bemerkt, schon jetzt zu hohen Preisen gehandelt wird und das aus nichts anderem bestehen wird als aus einer weiß grundierten Leinwand mit weiß gemalten Zahlen im Millionenbereich, die irgendwo – niemand wird je die Stelle erkennen – in drei weiße Punkte übergehen. [Es wäre die Vollendung der Obsession, eine wirkliche Überführung in die totale Absurdität, wenn der Künstler (der auch noch ein Mensch ist) über dem Ausmalen der Schlechten Unendlichkeit sein eigenes Sterben vergäbe, womöglich im Glauben, durch diese Ausmalung eine Art Unsterblichkeit, eine Versöhnung mit seiner Endlichkeit und seinem Tod erreichen zu können. Und dazu könnte auch beitragen, daß „schon jetzt zu hohen Preisen gehandelt wird“, was nach seinem Tod vielleicht einen „unendlich“ höheren Preis wird erlangen. Freilich: wie kann schon jetzt mit etwas gehandelt werden, daß erst morgen wird fertig sein? Ganz leicht: Zins und Wucher basieren durchgängig auf Spekulation und Spekulationsware.

Die Pointe, daß jene drei Punkte zwar gesetzt würden, doch unsichtbar, weil drei weiße Punkte auf einer weißen Leinwand lediglich unterm Mikroskop oder in einer chemischen Analyse könnten „sichtbar“ gemacht werden, vollendet das Unwesen des nominalistischen Kunstwerkes, dessen „außerordentliche“ Einmaligkeit. Es ist einmalig und einzigartig, aber es ist auch sinnlos und absurd; aber es dient zu seines Herrn Vergnügen. Hat es damit nicht seinen Zweck erfüllt?

Wenn sich auch nur ein Mathematiker durch Opalkas Malung der Schlechten Unendlichkeit gebauchpinselt fühlt: ist dann nicht die Welt der Kunst wieder in Ordnung? Hat nicht auch Michelangelo für Päpste, Raffael für Fürsten, Dürer für Reiche geschaffen?

Auffällig übrigens die Analogie dieser Obsession zu einem (Orgel)Werk von Cage, dessen Aufführung irgendwo im gründlichen Deutschland seit einigen Jahren oder Jahrzehnten vollzogen wird; die Aufführungsdauer wird auf Jahrhunderte berechnet, - mit einem (heiklen) Wort: „ganz schön unendlich.“]

Dieses letzte weiß in weiß gehaltene „Detail“, das dem naiven Betrachter nichts, dem von seiner Geschichte Wissenden aber unendlich viel erzählt, ist das bildhafte Analogon zu „Silence“ von John Cage. Einer Stille, der das Konzertpublikum unbarmherzig ausgesetzt ist. Die in der Lage ist, den Nachhall aller Musik in sich zu enthalten, mehr noch als die Stille, die damals auf den Nachhall des „Deutschen Requiems“ folgte. [Das aktuelle Aufführungswerk von Cage scheint der Autor nicht zu kennen; dies bringt ihn um eine (selbsterkenntnisreiche)Pointe: was der Kommentator „unendlicher“ und „unendlich tiefer“ Obsessionswerke im Reich der Bildenden Kunst leistet, das leistet der Musiker im Reich der Musik: dieser kann sich beauftragen oder beauftragt werden, den Willen eines komponierenden Obsessionisten nach dessen Tod zu vollstrecken. Was auf die Frage führt, warum sich der Heros Sisyphos im Reich der modernen Kunst wieder einfinden musste.]

In einer Terzine über Vergänglichkeit beklagt der junge Hofmannsthal das Vergehen des Schönen und des Glücks, „dass diese nahen Tage fort sind, für immer fort, und ganz vergangen“. Zum Schluss jedoch gelangt Hofmannsthal zur Erkenntnis, dass alles Vergängliche in dem „Einen“, von dem bereits Plotin, der Philosoph, und Hypatia, die Mathematikerin, zu sprechen wussten, geheimnisvoll aufgehoben bleibt: „Dann: dass ich auch vor hundert Jahren war, und meine Ahnen, die im Totenhemd, mit mir verwandt sind wie mein eignes Haar. So eins mit mir, als wie mein eignes Haar.“ [Dieses kurze memento mori folgt wohl nicht zufällig auf des Autors Verherrlichung der Schlechten Unendlichkeit mathematischer Provenienz und dessen angeblich kongenialer Darstellung durch einen modernen Obsessions-Maler. Denn diese endlose Unendlichkeit ist das Bild eines Todes ohne Wiederkehr; ist ein Verschwinden, in dem nur das Verschwinden bleibt; indes das „Eine“, das der Autor plötzlich aus seinem Ärmel zaubert, die endlose Linie der Schlechten Unendlichkeit in die positive Linie des ewig in sich kreisenden Kreises zurückbeugt und insofern „aufhebt.“

Das Brahms'sche Requiem wurde nicht durch dessen Vergangensein schön. Und es ist auch nicht vergangen, es kann wiederkehren. Und dessen Wiederaufführung kann unendlich oft wiederholt werden; aber nicht diese Unendlichkeit birgt die Unsterblichkeit seiner Schönheit.]

Textvorlage: Die Presse, 11. Juli 2008

Kommentartext: September 2008