

Sein und Zahl

Die Kunst des Übergangs bei Roman Opalka

Manuel Schneider

Für Zoe

Freitag, der 31. Dezember 1999, kurz vor Mitternacht. Die Welt feiert mit großem Pomp eine zeitliche Konvention: den Übergang in ein neues Jahrtausend. Für die private Zeitrechnung des Roman Opalka *kein* besonderer Augenblick. Wie fast jeden Abend steht der aus Polen stammende Künstler in seinem Atelier im südfranzösischen Bazérac vor einer hell grundierten Leinwand. Mit dem Pinsel schreibt er mit großer Akribie eine kleine weiße Zahl. Sie hat sieben Ziffern. Würde man Roman Opalka fragen, was er in diesem Moment, immerhin der Beginn des Dritten Jahrtausends unserer Zeitrechnung, getan habe – er würde antworten: „Ich habe auf einer Leinwand die Zahl „5276124“ geschrieben.“ Und irgendwann zwischen der ersten und der letzten dieser Ziffern fand nach mitteleuropäischer Zeit der symbolträchtige kalendarische Übergang statt. Hiervon ungerührt setzt Opalka seine Arbeit fort. Auf die „Jahrtausendzahl“ folgt die „5276125“ und direkt daneben plaziert er – immer mit ein wenig Abstand – die „5276126“. Und so geht es weiter bis in die frühen Morgenstunden.¹

Im Raum des Ateliers, in der Stille der Nacht hört man leise aber deutlich die Stimme des Künstlers, wie er zu sich selbst redet – mit sich selbst redet. Ein meditatives Gemurmel, mit dem er sein Malen begleitet. Offenbar mit großer Konzentration und innerer Ruhe. Langsam fließen die Vokale und Konsonanten weich und zischelnd von Ziffer zu Ziffer. „*Piecmilionów dwiesciesiedemdziesiątysięć stodwadziesiątysięć*“: Merkwürdig und geheimnisvoll klingen die Silben. Offenkundig ein Sprechen, das nichts mitteilen will, das sich an niemanden richtet, das nicht auf Verständigung

mit anderen aus ist. Opalka spricht in seiner Heimatsprache Polnisch die Ziffern der Zahl, während er sie in kleiner Schrift auf großformatigen Bildern niederschreibt. Zahlen, die er von Bild zu Bild fortschreibt, um auf diesem Wege die fortlaufende und verrinnende Zeit – *seine Lebenszeit* – zu notieren, ihr einen Ausdruck zu verleihen, sie sichtbar zu machen. Das macht er seit über 35 Jahren, tagaus tagein, Woche für Woche, Jahr für Jahr. Beginnend im Herbst 1965 mit der Zahl 1 links oben auf dem ersten dieser Bilder. Und endend – so sieht es das künstlerische Konzept vor – mit seinem Tod.

Die Bilder, die in mehrmonatiger Arbeit entstehen, werden auf dem internationalen Kunstmarkt teuer gehandelt und sind weltweit in berühmten Sammlungen wie dem Guggenheim Museum in New York zu sehen. Roman Opalka nennt sie „Détails“. Denn nur als Teil eines Ganzen, als Detail seines Lebens, fügen sie sich zu einem Sinn Ganzen. Sie sind Teile letztlich eines einzigen Gemäldes, das erst mit dem Tod des heute 69-jährigen Künstlers vollendet ist und auch *nur* durch den Tod des Künstlers vollendet werden kann. Über 200 solcher „Détails“ sind bis zum Frühjahr 2000 bereits entstanden. Am Ende dieser Notation der verflossenen Zeit steht, so Opalka, „ein Bild so groß wie ein Leben“².

Das Werk Roman Opalkas ist eines der radikalsten, eines der existentiellsten künstlerischen Konzepte der an Radikalität und existentieller Ekstase gewiß nicht armen modernen Malerei. Ein ungewöhnliches und provozierendes Konzept, das auf vielfältige Weise

den Übergang als Zeitform reflektiert – und die allmähliche Verwandlung von Leben in Kunst.

Zeit und Zahl

Die Entscheidung, sein ganzes weiteres Leben dem unaufhörlichen Schreiben der Zahlenreihe von 1 bis zu widmen, fiel im Frühjahr 1965, mitten in Polen und mitten im Kalten Krieg. Roman Opalka saß morgens im Café des Hotel Bristol in Warschau und wartete auf eine Freundin, die sich arg verspätet hatte. Sein Bemühen, die lästige Wartezeit durch ein wenig Nachdenken und Reflektieren zu überbrücken, endete unerwartet, wie Opalka später schrieb, in einer eher „düsteren Bilanz“ seines bisherigen Künstlerlebens – trotz aller Anerkennung, die er bereits damals erfuhr.³

Das Thema, mit dem er sich seit Ende der 50er Jahre intensiv beschäftigte, war die künstlerische Erfassung des Zeitphänomens. Es entstand damals eine Werkserie von Bildern, die Opalka „Chronome“ nannte. Bilder, die angefüllt sind mit lauter Punkten, die jeweils einen Moment der Zeit darstellen sollen – wie die Körner einer Sanduhr.

Diese Malweise führt jedoch nicht zu einer gegenständlichen Darstellung, sondern hat einzig und allein den Zweck, Momente der Zeit in ihrer ungegenständlichen Realität sichtbar zu machen. Eine sich ständig wiederholende Aufteilung, Atomisierung und Verräumlichung der reversiblen, der umkehrbaren Zeit: Je mehr Punkte, desto mehr Zeit ist vergangen. Aber in welcher Reihenfolge und Beziehung die Punkte auf den meist 70 x 60 cm großen Bildern zueinander stehen, das bleibt offen. Offen bleibt auch, wann ein solches Chronom als beendet gelten kann. Der Prozeß des kontinuierlichen Hinzufügens von Punkten muß vom Künstler letztlich willkürlich abgebrochen werden, bevor die Punkte zu einer Fläche verschmelzen und aus dem Chronom ein monochromes Bild wird. Eine

Akkumulation an Punkten als Sinnbild der Akkumulation von Zeit, nicht jedoch ein Sinnbild der Irreversibilität von Zeit.

Das Wesen der Zeit, nämlich ihre Unumkehrbarkeit, sowie die ihr eigene Logik und Rationalität waren für Roman Opalka mit seinen Chronomen noch nicht erfaßt. So wie man den Körnern der Sanduhr nicht ansieht, in welcher Reihenfolge sie durch die Enge, die das Jetzt bedeutet, hindurchgerieselt sind, so wenig sieht man den Punkten der Chronomen an, in welchem Zeitverhältnis sie zueinander stehen. Das Fehlen der Zeitrichtung – die Frage, woher und wohin die Zeit sich bewegt – war für Opalka die größte, formal ungelöste Schwierigkeit seiner Chronome.⁴

An jenem denkwürdigen Vormittag, beim Warten im Café des Warschauer Hotels Bristol kam Opalka eine Idee, die sein Leben von nun an in einer denkbar radikalen Weise bestimmen wird. Die Lösung des Darstellungsproblems der Zeit lag in dem Austauschen der Punkte durch Zahlen: des einen Punktes durch die Zahl 1, der zwei Punkte durch die Zahl 2, der drei Punkte durch die Zahl 3 usw.. Durch diesen Kunstgriff verschmilzt die Logik der Zeit mit der Logik der Zahl. Je höher die Zahl, desto fortgeschrittener die Zeit. Eine Logik, mit der nun auch die Richtung und Unumkehrbarkeit von Zeit zur Darstellung gebracht werden konnte. So wie die Zahl 5 der 4 folgt und der 6 vorangeht, ist das Vorher und Nachher im Fluß der Zeit klar definiert. Was heute ist, ist morgen vergangen.

Dies war die Geburtsstunde des neuen Konzepts, dem Roman Opalka seit nunmehr über 35 Jahren treu geblieben ist. „Den Sinn des Lebens hatte ich in der Sinnlosigkeit gefunden, eine Folge logischer Zahlen zu malen, die ins Nirgendwo führt und mich zur Begegnung mit mir selbst bringt; eine solche Entscheidung ließ sich nur begründen, wenn ich sie für mein ganzes Leben traf.“⁵

„OPALKA 1965/1-“: so lautet der Titel all der Détails, die Opalka seit diesem Entschluß gemalt hat, jeweils ergänzt mit der ersten und letzten Zahl, die links oben bzw. rechts unten auf dem Bild zu lesen ist (z.B. für das erste Bild: „OPALKA 1965/1- Détail 1-35327“). Das Unendlichkeitszeichen fungiert als Chiffre für die Offenheit des Programms bzw. für die Ungewißheit des Todes – was bei diesem künstlerischen Konzept das gleiche meint. Das Unendlichkeitszeichen wird zum Symbol für die Endlichkeit des Künstlers angesichts einer an sich unendlichen Aufgabe, zum Symbol für die unaufhebbare Differenz von „Lebenszeit und Weltzeit“ (Blumenberg).

Dialektik der Freiheit

Was uns Außenstehenden als zwanghaft erscheinen mag,⁶ nämlich sein Leben ganz und gar dem Aufschreiben von Zahlen zu widmen, empfand und empfindet Roman Opalka selbst als „totale Befreiung“.⁷ Als Befreiung von der stetigen Suche nach dem Neuen und dem Besseren und als Befreiung von der Gefahr der Beliebigkeit künstlerischen Schaffens. Der Prozeß „OPALKA 1965/1-“ ist – einmal begonnen – nicht zu verbessern, er bedarf keiner Neuerung, da er das Neue seiner eigenen Logik folgend ständig aus sich heraus gebiert. Und: dieses ästhetische Konzept ist alles andere als beliebig. Der Künstler ist entlastet von dem Druck der Innovation, der Frage der Qualität und der Suche nach dem inneren Zusammenhalt seines Werkes.

Opalka hat mit seiner Entscheidung im Handstreich nicht nur die ständigen innerästhetischen Fragen und künstlerischen In-Frage-Stellungen für sich gelöst; er hat sein Konzept stets auch als Befreiung aus der Gesellschaftsordnung empfunden, in der er damals zu leben hatte. Die marxistische Welt erlebte Opalka als ein System, das die Menschen ihrer Entscheidungsfreiheit weitgehend beraubt

und das Leben von Geburt an verplant und den Nützlichkeitsidealen des Kollektivs unterordnet.⁸ Um so überraschender Opalkas künstlerische Antwort auf Fünf-Jahres-Pläne und Fremdbestimmung. Statt in einer eher anarchischen, allein an künstlerischer Freiheit und Inspiration orientierten Kunstauffassung die Alternative zu suchen, wählt er freiwillig eine neue, unvergleichlich strengere Form, sein Leben zu verplanen und jegliche Spontaneität aus ihm zu tilgen. Kein aufgezwungener Dirigismus, ein selbst auferlegter. Ich „plante ein Werk“, schreibt Opalka, „das seinerseits mein Leben plant“.⁹ Ein Projekt, das ebenso rigide wie – nach herkömmlichen Maßstäben gemessen – nutzlos ist; eine Lebensarbeit, die kein anderes konkretes Ziel hat „als ihre eigene Finalität“¹⁰, ein Zählen, mit dem nicht *etwas* gezählt und miteinander verrechnet wird, bei dem vielmehr allein der Akt des Zählens zählt: als Dokumentation der eigenen Lebenszeit. „Mein Unternehmen macht nichts anderes manifest als die Dauer eines Lebens.“¹¹

Regeln der Meditation

Diese „ästhetische Meditation über das Leben“¹² folgt einem strikten Regelwerk, das bereits mit dem ersten Détail 1965 weitgehend festgelegt war und im Laufe der Jahre nur einige wenige Modifikationen erfahren hat.

Über 35 Jahre sind seit dem Augenblick im Herbst 1965 vergangen, als Roman Opalka vor einer ganz mit schwarzer Farbe überzogenen Leinwand in seinem Warschauer Atelier stand; einen Becher mit weißer Farbe in der Linken und einen Pinsel in der Rechten. „Beim Gedanken an dieses verrückte Unternehmen vor Aufregung bebend, tauchte ich den Pinsel in den Becher, hob langsam den Arm und brachte mit zitternder Hand oben links, ganz am Rande der Leinwand (um keinen Raum freizulassen, der nicht Teil der einzigen logischen Struktur wäre) die 1 als erstes Zeichen an.“¹³ Nicht die 0, das unendlich Kleine, sondern

die 1 machte den Anfang. Denn die Zahl 1 ist das Grundelement all der folgenden Zahlen, die sich allein dadurch unterscheiden, daß ihnen jeweils sie (die 1) hinzugefügt wird: $1 + 1$ ist 2; $2 + 1$ ist 3; $3 + 1$ ergibt 4 usw. Die 1 ist für Opalka der Beginn seiner bildnerischen Evolution, der „Urknall“ in seinem Zahlenuniversum. Es ist die Zahl, der keine andere Zahl vorhergeht, und aus der sich alle anderen der unendlich vielen natürlichen Zahlen entwickeln lassen. In ihr steckt das Potential des ganzen, auf Unendlichkeit angelegten Projektes. Mit der 1 beginnt eine Logik, der zu entziehen für Opalka bedeuten würde, sich als Künstler aufzugeben.

Die Größe der Leinwand ist durch Opalka ein für allemal mit 1,96 x 1,35 Metern festgelegt und am menschlichen Maß orientiert. Die Bilder sind mit ausgestrecktem Arm zu transportieren und paßten – nicht ganz unwichtig bei so einem Lebenswerk – gerade noch durch die Tür seines Warschauer Ateliers. Die Höhe der Ziffern schwankt zwischen 4 und 5 mm, so daß rund 400 Zeichen in einer Reihe von links nach rechts Platz haben. Das erste Détail, für das Opalka – durch Krankheit und Erschöpfungszustände mehrfach unterbrochen – ein halbes Jahr benötigte, beendete er unten rechts mit der Zahl 35327, um dann auf einem Bild gleicher Größe links oben mit der darauffolgenden Zahl fortzufahren. Inzwischen hat er die Fünf-Millionen-Grenze bereits überschritten.

Auf die Fehler beim Zählen, die der Künstler während der Arbeit bemerkt, reagiert er wie jemand, der sich im Wald verlaufen hat und zu der Stelle zurückkehrt, an der er die falsche Richtung eingeschlagen hat (in diesem Fall also zu der Zahl, nach welcher der Fehler aufgetreten ist) – und zählt von dort weiter. Die falsche Zahlensequenz wird nicht übermalt, die Spur des Fehlers nicht verwischt – so wenig, wie man die gelebte Zeit rückgängig machen kann. Was geschehen ist, ist geschehen. So wird paradoxerweise der Fehler, die Abweichung vom Programm, zum untrüglichen Beweis der

„Echtheit der Struktur“. Durch das fehlerhafte Zählen entsteht zwar kein vollkommenes, dafür jedoch ein „wahrhaftiges Bild“¹⁴. Der Fehler als „Dokument der Wahrheit“¹⁵.

Roman Opalka zählt nicht nur mit dem Pinsel, sondern spricht die jeweils geschriebenen Zahlen parallel dazu auf Band, und zwar in seiner Muttersprache Polnisch. Gegenüber vielen anderen Sprachen weist das Polnische die Besonderheit auf, daß auch komplexe Zahlen in ihrer chronologischen Reihenfolge gesprochen werden. So lautet z.B. die Zahl „23“ wortwörtlich übersetzt ins Polnische „zwanzig drei“, während die deutsche Sprache mit ihrem „dreiundzwanzig“ die Chronologie des Schreibens verdreht. Durch die Eigenart der polnischen Sprache können Aussprechen und Schreiben der Zahlen streng simultan erfolgen. Auf diese Weise wird die Zeit auf *zwei* Wegen, sowohl optisch als auch akustisch, dokumentiert. Eine Doppelung, die mit dem Fortschreiten der Arbeit an Bedeutung gewinnen wird.

Emotionale Mathematik

Durch seine Maltechnik erhalten die Bilder von Roman Opalka einen eigentümlichen Rhythmus – trotz der Monotonie und Gleichförmigkeit des Zählens. Ein Rhythmus, der durch die Verlaufstruktur verfließender Farbe entsteht. Während die erste Ziffer einer Zahl mit frisch eingetauchtem Pinsel auf die Leinwand gebracht wird, nimmt mit jeder folgenden Ziffer die Farbmenge auf dem Pinsel ab. So entsteht ein Übergang von intensivem Weiß in ein transparentes bläßliches Weißgrau, der sich nach jedem erneuten Eintauchen wiederholt.

Wie ein tiefes Luftholen und langsames Ausatmen, ein gleichmäßiges Tempo, das jede Verkürzung und jede Beschleunigung ausschließt. „Kein Jogging, endlich eine Promenade in der Kunst.“¹⁶ „Ich lade zu einem gemächlichen

Spaziergang durch die Zeit ein.“¹⁷ Ein eigentümlicher Spaziergang: Wie die Zeit, so hat auch er zwar eine Richtung, aber kein angebbares Ziel. Und die Schritte werden bei dieser Wanderung durch die Zeit zwar nicht schneller, dafür aber – um im Bild zu bleiben – immer größer. Die Gegenwart einer Zahl, den Raum, den sie auf der Leinwand einnimmt, wird mit jeder höheren Dezimale erweitert. Je höher die Zahlen, desto mehr Zeit und Raum benötigen sie. Der Augenblick dehnt sich. Der sicht- und hörbare „Puls der Arbeit“¹⁸ verlangsamt sich.

Dieser gemächliche Spaziergang durch die Zeiten und Zahlen hat seine eigenen „Ereignisse“. Numerische Akkumulationen und Konstellationen. Zum einen natürlich die großen Übergänge, etwa beim Erreichen der Millionengrenze, die Opalka eindrücklich beschreibt: „Bevor dies geschieht, halte ich einen Moment inne, um meine Kräfte zu sammeln, atme tief ein und aus, nehme mir noch einen Augenblick, um den Pinsel in den Becher zu tauchen und die richtige Menge Farbe zu erhalten, die mir erlaubt, diesen außergewöhnlichen Übergang besser zu markieren.“ Opalka spricht beim Erreichen einer Millionengrenze nur die jeweils erste Ziffer aus, um dann die Folge der sechs Nullen *schweigend* zu malen, „was mir die logische Begründung liefert, das Wort *milionów* (poln., dt.: Million) mit nunmehr erlöster, beruhigter Stimme auszusprechen“. Eine Zahl, „die voller Schweigen ist, voller unausgesprochener Zeichen (der Nullen)“. „Und ich schreite, nach der Anspannung und physischen Ermüdung des erschöpften Läufers, seelenruhig, ganz langsam und im Laufe der Jahre immer weiter fort, zu anderen Horizonten ...“¹⁹.

Neben diesen Millionen-Übergängen, von denen Opalka bislang fünf bewältigt hat, gibt es weitere für ihn bedeutsame „Zähl-Ereignisse“: Zum Beispiel dann, wenn sich die Zahlen 1 bis 9 wiederholen, sich gleichsam selbst begegnen: die 1 in der 11, in der 111, in der 1111, die 2 in der 22

in der 222, in der 2222, in der 22222 usw. Die scheinbar so monotone Tätigkeit des Zählens gerinnt immer wieder zu solchen Momenten von einer für Opalka großen Emotionalität. Für Zahlenübergänge, die ihm besonders wichtig vorkommen (Momente, die er selbst „Ereignisse“ nennt), wählt Opalka die spätestmöglichen und voraussichtlich ruhigsten Stunden des Tages, wie er überhaupt am liebsten in der Stille der Nacht arbeitet. Solche Momente des Übergangs empfindet er „wie das Ankommen in einer Oase nach einem Marsch durch die Wüste“.²⁰ Auch wenn die Rast bei ihm nicht von Dauer sein kann.

Es liegt in der Natur der Zahlenreihe, daß derartige Zahlen-Rendezvous wie 22 (zweimal die Zwei), 333 (dreimal die Drei) immer seltener vorkommen, nachdem sie sich am Anfang häuften. Noch die 4444 (viermal die Vier) hatte auf dem ersten *Détail*, das Roman Opalka gemalt hat, Platz. Die Grenze der Fünfmal-die-Fünf überschritt Opalka bereits im zweiten *Détail*. Die nächste Etappe jedoch, also die Distanz, die sich mit der Zahl 666666 (sechsmal die Sechs) ergibt, erreichte Opalka erst nach sieben Jahren. Und bis heute hat Opalka noch nicht die magische Grenze der 7777777 (siebenmal die Sieben) überschritten.

Diesseits aller Zahlenmystik hat diese Zahlenkonstellation eine hohe Symbolik im Programm von Opalka. Mit der Siebenmal-die-Sieben vollendet sich die Makroprogression der mit sich selbst gleichen Zahlen im Werk von Opalka. Der nächste Schritt, die Achtmal-die-Acht, ist eine Zahl, die außerhalb menschlicher Reichweite bleiben wird. Unerreichbar, selbst wenn Opalka bereits als Kind auf die fixe Idee gekommen wäre, mit seinem Zähl- und Malwerk zu beginnen. Die Achtmal-die-Acht liegt *jenseits* des Horizonts menschlichen Lebens. Dadurch erhält der Bildtitel „OPALKA 1965/1-“, den der Künstler für sein Werk geschaffen hat, eine neue, zusätzliche Bedeutung: Im Unendlichkeitszeichen der querliegenden Acht erinnert der Titel an die

im Zeitraum eines Menschenlebens nicht erreichbare Achterfolge.

Body-Art: die fotografierte Zeit

Neben dem Malen und Sprechen der Zahlen, die den Fluß der Zeit sinnlich erfahrbar werden lassen, gibt es ein drittes Element in Roman Opalkas Konzept: das „Détail photographique“. Am Ende eines jeden Arbeitstages macht Opalka ein Photo von sich, datiert nicht nach dem jeweiligen Tag, sondern nach der Zahl, die zuletzt geschrieben wurde.

Mit dem Rücken zu der Leinwand, an der er gerade arbeitet, blickt der Künstler mit stets gleichem, regungslosem und möglichst emotionslosem Gesichtsausdruck in die festinstallierte Kamera, eine alte Spiegelreflexkamera noch aus Zeiten der DDR. Opalka legt größten Wert darauf, daß über die Jahre alles möglichst gleich bleibt: Ein Parasol-Reflex-Spiegel sorgt für ständig gleiche Lichtverhältnisse, auch der Bildausschnitt bleibt der gleiche; die Haare schneidet der Künstler sich mit einem Rasiermesser lieber selbst, um nicht Opfer des zweifelhaften Gestaltungswillens eines Friseurs zu werden. Auch der Typ von weißem Hemd mit möglichst unauffälligem Kragen ist seit über 30 Jahren dank eines entsprechend großzügig dimensionierten Vorrats stets der gleiche (andernfalls hätten die Porträtaufnahmen längst den Charakter einer Herrenhemdenkollektion angenommen). Die beiden obersten Knöpfe des Hemdes sind offen, lediglich die Goldkette mit einem Amulett um den Hals erlaubt sich ein gewisses Eigenleben und guckt ab und an aus dem Ausschnitt.

Entscheidend auch der möglichst gleiche, leere Gesichtsausdruck, der kaum eine Regung verrät, um alle emotionalen Schwankungen und psychischen Zufälligkeiten aus dem Konzept „OPALKA 1965/1-“ zu eliminieren. Was nicht

immer leicht fällt, so etwa an dem Todestag seines Vaters, den Opalka als einen der dramatischsten Augenblicke seiner Arbeit empfand. „Ich mußte gegen die auf mich einstürmenden Gefühle kämpfen, um mich dieser schrecklichen Aufnahme zu stellen.“²¹ Alles zusammen ein verzweifelt anmutender Versuch, „angesichts der Vergänglichkeit immer das Gleiche zu bewahren“²² – mit gewünscht paradoxem Ausgang. Denn das Festhalten am Gleichen öffnet die Augen für das, was sich verändert, was nicht festgehalten werden kann. Erst die konstanten Rahmenbedingungen lassen die Spuren sichtbar werden, die von der Zeit unweigerlich in der immer zerfurchter wirkenden Landschaft des Gesichts von Roman Opalka hinterlassen werden. Ein Übergang des Alterns, den die Zahlenreihe allein nicht hätte ausdrücken können.

Jedes dieser Photos veranschaulicht zwar nur einen winzigen Augenblick im Leben des Roman Opalka, eine Hundertstelsekunde, die durch das Öffnen und Schließen der Linse definiert ist. Und es ergibt sich doch, alle Photos zusammen und ein jedes für sich, ein Bild vom Lauf der Zeit und eine Ahnung vom Tod. Opalka selbst spricht von einer Art Körper-Kunst („Body-Art“), „denn mein Körper, meine Biologie gehören auch zum Programm und das nicht nur manchmal, sondern konsequent und ständig“.²³ Durch die Photos, die auch bei Ausstellungen in kleiner Auswahl in der Nähe der großen Détails hängen, wird die Dokumentation der Zeit als Lebenszeit um ein wesentliches Element ergänzt: das „Einfangen von Zeit“, so Opalka, „die nicht nur fließt, während ich male, sondern auch während ich mich mit Ausstellungen beschäftige, während des Schlafens und letztlich auch, wenn ich in der anekdotenhaften Alltäglichkeit lebe.“²⁴

Daß die Zeit, die Opalka – oberflächlich betrachtet – einem Buchhalter gleich notiert und auf großformatigen Bildern festhält, *mehr* ist als eine bloße Progression von Zahlen; daß die Zeit nicht nur abstrakt eine unumkehrbare Richtung

hat, sondern dieses Richtung-Haben im konkreten Fall nichts anderes als Älterwerden bedeutet; daß mit jedem Fortschritt der Zahl der Tod des Zählenden näherrückt: Diese existentielle Verschränkung von Zahl, Sein und Zeit wird erst durch die Reihe der Porträtbilder sinnlich erfahrbar.

Weiß auf Weiß: Arbeit am Unsichtbaren

Als Roman Opalka Anfang der 70er Jahre die erste Million überschritten hat, kam es zu einer folgenreichen Modifikation, ja Zuspitzung seines Konzepts, die der Endlichkeit bzw. Dramatik aller Existenz ästhetisch Rechnung trägt. Der Künstler entschloß sich, den bislang stets dunkelgrauen Grund seiner Leinwände²⁵ von Bild zu Bild unter Hinzugabe von jeweils ein Prozent weißer Farbe schrittweise aufzuhellen. Dies hat in den vergangenen knapp dreißig Jahren dazu geführt, daß der farbliche Kontrast zwischen den weißen Zahlen und dem immer heller werdenden Untergrund ständig abnimmt.

„Der erste Grad des Schattens ist die Dunkelheit, und der letzte das Licht.“ Dieses ästhetische Verständnis von Licht und Schatten stammt von Leonardo da Vinci, auf den sich Opalka mehrfach bezieht.²⁶ Leonardo fährt mit folgender Aufforderung an den Künstler fort: „Maler, du wirst also den dunkelsten Schatten dort anbringen, wo er seine Ursache hat, und sein äußerstes Ende soll sich in Licht verwandeln, das heißt, er soll ohne Grenzen erscheinen.“

Opalka leitet aus dieser Anweisung Leonardos sein eigenes künstlerisches Lebensziel ab: Seine Bilder werden durch die schrittweise Aufhellung des Untergrundes von mal zu mal lichter und leichter, die Zahlen verlieren sich in immer größerer Helligkeit. Der Unterschied zwischen einer unbemalten Leinwand und einem mit Zahlen und d.h. mit Lebenszeit gefüllten Détail hebt sich letztlich auf. In naher Zukunft werden die Ziffern

nur noch den kurzen Augenblick, den die Acrylfarbe zum Trocknen benötigt, für den Künstler erkennbar sein – und damit auch *nur* für ihn, nicht mehr für den Betrachter im Museum. Dieser sieht sich vielmehr einem merkwürdig schimmernden monochromen weißen Bild gegenüber. Einem „verdienten Weiß“, wie Opalka angesichts der jahrzehntelangen Annäherung an dieses Weiß auf Weiß meint.²⁷

Die weiße Leinwand ist nicht mehr der Beginn eines malerischen Prozesses, sondern seine Konsequenz. Dieses Weiß wurde vorbereitet, ein Leben lang, ja man kann sagen: es wurde *mit* dem ganzen Leben vorbereitet. Opalka spricht an anderer Stelle auch von einem „mentalen“, einem „geistigen Weiß“²⁸, weil dieses Weiß durch das Konzept Opalkas antizipiert und geistig angelegt ist: ein „im Geiste geborenes Weiß“²⁹ und zugleich ein Weiß mit Geschichte, enthält es doch, wenn auch unsichtbar, lauter Lebenszeit.

Auch wenn das Bild als Darstellung von etwas (und sei es nur der Darstellung von Farbe) gleichsam „stirbt“, indem seine Elemente zu einer differenzlosen Einheit verschmelzen, arbeitet Opalka unverdrossen, wenn auch mittlerweile am Rande seiner Kraft, weiter an diesem einen großen Bild. Ihm bleibt nur noch übrig, dieses Weiß zu „vertiefen“, wie er sagt.³⁰ Optisch ist das Konzept, wenn man so will, „ausgereizt“, nicht mehr veränderbar. Mit paradoxem Ergebnis: Das Sichtbarmachen von Zeit wird allmählich unsichtbar – und entspricht gerade darin der Zeit. Die weißen Détails, auf denen kaum noch etwas zu erkennen ist, übernehmen mit dieser Unsichtbarkeit ein weiteres Wesensmerkmal von Zeit, die ja selbst auch nicht als solche erkennbar ist. Form und Inhalt finden nach über 35 Jahren – einem halben Leben kontinuierlicher Arbeit – zueinander.

Um so wichtiger wird das *Sprechen* der Zahlen. Was zunächst als bloße Begleitung wirkte, wird nun zum „Zeugnis der wirklichen, mit bloßem

Auge nicht mehr wahrnehmbaren Ausführung“.³¹ Angelangt im mentalen Weiß und die Grenze des Sichtbaren hinter sich lassend wird das Tonband zum Beweis für die Realität von Zahl und Zeit.

„Genau in dem Augenblick, da meine Ziffern auf der Leinwand verschwinden, wird der Ton meiner Stimme für mich die einzige Möglichkeit zu wissen, wo ich in meiner Zählung stehe.“³²

Dadurch findet eine Bedeutungsverschiebung vom Optischen ins Akustische statt – ebenfalls eine Annäherung von Form und Inhalt. Das „Festhalten“ von Zeit geschieht im Medium des Akustischen, als erklingend-verklingender Ton, der ebenso flüchtig ist wie die Zeit.³³

Einheit von Kunst und Leben

Das allmähliche Verschwinden des Unterschiedes zwischen Schwarz und Weiß, zwischen Bildgrund und aufgetragener Form, entspricht sinnbildlich der allmählichen Vereinigung von Kunst und Leben des Roman Opalka. Eine merkwürdige Dialektik der Verkörperung: Je mehr Bilder entstehen, desto mehr manifestiert sich die Lebenszeit von Roman Opalka in seinem Werk, ja besser gesagt: *als* sein Werk. Eine allmähliche Verwandlung des Lebens in das Bild des Lebens. Eine Verkörperung oder theologisch gesprochen: eine „Substanzumwandlung“³⁴, die sich jedoch in gleichem Maße wieder aufhebt: Je fortgeschrittener das Leben und je fortgeschrittener die Zahlenreihe, desto weniger wird sichtbar.

Eine Aktion, die ein ganzes Leben wahren und es dokumentieren soll und letztlich mit dem Leben bezahlt wird. Opalka selbst spricht davon, daß er sein Leben opfert, um es zu verwirklichen³⁵, genauer gesagt: daß er sein Leben *als Leben* opfert, um es *als Kunst* zu verwirklichen: die Wiedergeburt des Lebens aus dem Geiste der Kunst.³⁶ Das Atelier des Künstlers, in der Einsamkeit des Périgord gelegen, wird auf diese Weise zu einem „Ort der Metamorphose“, der

geistigen Verwandlung. Hier, in diesem alten Steinhaus aus der Zeit der Kreuzzüge wird Roman Opalkas Leben – quasi rituell – zum Kunstwerk umgewandelt.³⁷

Die Verschränkung von Kunst und Leben führt dazu, daß das Werk „OPALKA 1965/1-“ erst durch den Tod Roman Opalkas abgeschlossen und vollendet werden kann. Auch hier eine merkwürdige Dialektik: die der Vollendung. Die Détails, an denen der Künstler arbeitet, sind in jedem Moment, mit jeder Zahl abgeschlossen und offen zugleich. Hineingestellt in die Unendlichkeit der Zahlenreihe hat das auf der Staffelei in Arbeit befindliche Détail „stets genügend Sein“, wie Opalka sagt, um im Falle seines Todes „fertig zu sein“. „Ich lebe von der Emotion dieser immerwährenden Vollkommenheit des Werkes.“³⁸

Diese Eigenart im Werk Roman Opalkas wird erst im Vergleich mit anderen Künstlern deutlich: Eine Symphonie, ein Bild oder eine Statue bleiben immer dann fragmentarisch und unvollendet, wenn der Künstler stirbt und das Kunstwerk nicht mehr zu Ende führen konnte. Hier ist es der Künstler und er allein, der ein Werk zu vollenden vermag. Bei Opalka ist das anders: Der Tod ist Teil des Konzeptes, ja, er ist das Ziel, auf das die künstlerische Arbeit von Anfang an hinausläuft. Als eine „Messe über den Tod“, als eine „Ästhetik vom Tod“³⁹ hat Opalka sein Werk einmal bezeichnet. Der Tod ist nicht nur im trivialen Sinn der Abschluß des Werkes, sein Ende, sondern zugleich seine Voll-Endung. Der Abschluß des Werkes „OPALKA 1965/1-“ wird mit dem Abbruch der unendlichen Zählerarbeit durch den Tod erreicht.⁴⁰ Durch diesen „Kunstgriff“ wird der Tod – anders als sonst im Leben und in der Kunst – zum „Werkzeug der Vollendung“⁴¹. Der Tod als Komplize des Künstlers.

Und dennoch bleibt das ganze nicht ohne Tragik. Denn die künstlerische Indienstnahme des Todes als Vollender des eigenen Schaffens, dieser Pakt mit dem Tod, den Opalka mit seiner Entscheidung

1965 geschlossen hat, ist für ihn *unwiderruflich*. Die Freiheit, nach 35 Jahren mit der Arbeit (bei der einem ohnehin das Sehen vergeht) aufzuhören, sich Zur-Ruhe-zu-Setzen oder einen künstlerischen Neuanfang zu wagen – diese Freiheit ist ein für allemal aus der Hand gegeben. Allein der Tod kann dieses Werk beenden und den Künstler gleichsam von sich selbst „erlösen“. Jeder willentliche Abbruch zu Lebzeiten würde das Werk – gemessen am eigenen Anspruch – in seinem Wert zerstören. So gesehen bleibt daher Opalka ein Gefangener der Zeit und damit auch des Todes. „Überall gibt es die Möglichkeit der Umkehr“, schreibt der Künstler. „Mein Programm jedoch ist unumkehrbar, unveränderbar, so wie die Zeit.“⁴²

(Ich danke Roman Opalka für die freundliche Genehmigung des Abdrucks der Bilder sowie für persönliche Mitteilungen über den Stand seiner Arbeit.)

Anmerkungen

1. Roman Opalka hat die ganze Sylvesternacht 1999 durchgearbeitet. Beginnend am Nachmittag des 31. Dezembers 1999, als man in Japan bereits den Jahrtausendwechsel feierte, über den Zeitpunkt des Kalenderwechsels in Australien, Europa, Amerika bis hin zur Datumsgrenze im Pazifik. Der Zeitraum, in dem auf der Welt jeweils Sylvester gefeiert wurde, entsprach in der „Zeitrechnung“ Roman Opalkas der Spanne, die zwischen den Zahlen 5275863 und 5276298 liegt. Während überall auf der Welt das neue Millennium gefeiert wurde, hat Roman Opalka genau 435 siebenstellige Zahlen gemalt (Opalka: persönliche Mitteilung).
2. Mennekes (1987) 135. – Einen guten Überblick über das Werk Roman Opalkas geben Deecke (1991), Metz (1992), Paflik-Huber (1997), Engelhard (2000) sowie Opalka selbst in seinem 1994 erschienenen Buch „Anti-Sisyphos“.
3. Opalka (1994) 87.
4. Vgl. Opalka (1998).
5. Opalka (1994) 88.
6. Zitko deutet Opalkas ästhetisches Handeln mit Freuds Theorie der Zwangsneurose. vgl. Zitko (1998) 170-172.
7. Vgl. Opalka (1991).
8. Vgl. Opalka (1994) 79.
9. Opalka (1994) 80.
10. Opalka (1994) 80.
11. Opalka (1994) 169.
12. Opalka (1994) 173.
13. Opalka (1991).
14. Opalka (1991).
15. Opalka (1993) 39.
16. Opalka (1993) 11.
17. Opalka (1994) 183.
18. Vgl. Mennekes (1987) 147.
19. Die Beschreibung des Millionen-Übergangs entnehme ich Opalka (1994) 65 sowie Opalka (1999).
20. Opalka (1991).
21. Opalka (1994) 168.
22. Opalka (1998).
23. Opalka (1993) 23.
24. Opalka (1998).
25. Die einzige Ausnahme bildet ein frühes Détail, bei dem Opalka eine rote Grundierung gewählt hatte.
26. Das Leonardo-Zitat fehlt in kaum einem der Bücher von Opalka.
27. Opalka (1994) 73.
28. Opalka (1994) 57 und Opalka (1998) u.ö..
29. Opalka (1993) 18.
30. Vgl. Opalka (1998).
31. Opalka (1991).
32. Opalka (1994) 57.
33. Zur „Ästhesiologie des Tones“ und über das Hören als zeitdominantes Sinnesvermögen siehe meine Studien in Schneider (1989) 284-304. – In Einzelfällen hat Opalka seine Tonbänder auch ohne die dazugehörigen Détails ausgestellt und abgespielt, so zum Beispiel in der Synagoge von Delme in Lothringen. Das Gedenken an den Holocaust erzwang für Opalka das Bilderverbot (vgl. Opalka (1999) und Mayer (1999)).
34. Mennekes (1987) 146.
35. Vgl. Opalka (1994) 5.
36. „Ich bin vielleicht der einzige Künstler, der das wirklich geschafft hat: mein Leben ist Kunst geworden.“ (Opalka in: Mennekes (1987) 134.)
37. Hegyi (1999).
38. Opalka (1994) 175.
39. Opalka in: Mennekes (1987) 138.
40. Vgl. Opalka (1994) 68 u. 175 f..
41. Opalka (1998). Vgl. Opalka (1994) 175.
42. Opalka (1993) 19.

Literatur

- Deecke, Thomas (1991): Roman Opalka – „Ich gestalte die Zeit, nicht den Augenblick“. In: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst. (Ausgabe 15) WB Verlag, München, S. 3-15.
- Engelhard, Günter (2000): Eine Zahl für jeden Moment des Lebens [über Roman Opalka]. In: art – Das Kunstmagazin Nr. 2, S. 58-65.
- Hegyi, Lóránd (1999): Paradoxe des Verschwindens. Roman Opalkas

- Universalismus. In: Roman Opalka
[Ausstellungskatalog Passau 1999]. Prestel
Verlag, München / London / New York.
- Mayer, Gabriele (1999): Leer werden von allem
Leeren. Nach dem Fünfjahresplan der Opalka-
Plan: Roman Opalkas unendliches Werk in
Passau. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v.
29.10.1999.
- Mennekes, Friedhelm (1987): Gespräch mit
Roman Opalka: In: Franz Joseph van der
Grinten & Friedhelm Mennekes: Abstraktion
– Kontemplation. Auseinandersetzung mit
einem Thema der Gegenwartskunst. Verlag
Katholisches Bibelwerk, Stuttgart, S. 134-
147.
- Metz, Doris (1992): Der Zähler der Zeit. Roman
Opalka und sein unendliches malerisches
Lebenswerk. In: Süddeutsche Zeitung v.
27.8.1992.
- Opalka, Roman (1991): Rencontre par la
séparation – Begegnung durch Trennung.
Verlag Walter Storms, München.
- Opalka, Roman (1993): Roman Opalka im
Gespräch mit Stanislav Werner. Verlag
Sabine Zauner, Dachau.
- Opalka, Roman (1994): Anti-Sisyphos. Cantz-
Verlag, Ostfildern.
- Opalka, Roman (1998): Der befreite Sisyphos.
Cantz-Verlag, Ostfildern.
- Opalka, Roman (1999): Roman Opalka
[Ausstellungskatalog Passau 1999]. Prestel
Verlag, München / London / New York.
- Paflik-Huber, Hannelore (1997): Kunst und Zeit.
Zeitmodelle in der Gegenwartskunst. scaneg
Verlag, München, S. 177-186.
- Schneider, Manuel (1989): Das Urteil und die
Sinne. Transzendentalphilosophische und
ästhesiologische Untersuchungen im
Anschluß an Richard Höningwald und
Helmuth Plessner. (Janus Wissenschaft Band
10) Janus Verlagsgesellschaft, Köln.
- Zitko, Hans (1998): Der Ritus der Wiederholung.
Zur Logik der Serie in der Kunst der
Moderne. In: Carola Hilmes & Dietrich
Mathy (Hg.): Dasselbe noch einmal: Die
Ästhetik der Wiederholung. Westdeutscher
Verlag, Opladen / Wiesbaden, S. 159-183.