

Z W I N G E R P A L M E R S P A U S E N

9.12. 2016 – 16. 1. 2017

Galerie Tammen & Partner, Berlin

Malerei in Aspik

Die weißen Bilder von Thorsten Zwinger

Am besten schaltet man seine Erkenntnisapparate aus, wenn man vor diese Bilder tritt. Sie zeigen nichts, sie stellen nichts dar, sie geben nichts wieder, sie bilden nichts ab. Auf ihnen bleibt alles unaufgerufen, was in unsere Gene eingedrungen ist, um Bilder zu verstehen. Wir finden nichts, wenn wir etwas suchen, weil wir es suchen. Nirgendwo Referenzen an Früheres, keine Statements zu den Stellungskriegen der Moderne, auch nicht zu deren Ausbleiben in der Gegenwartskunst. Keine Themen, keine Erzählung, keine Allegorien. Selbst die Titel sind phonetisch gesteuerte Parallelaktionen zur Aussageverweigerung der Bilder und haben keinen Bezug zu dem, was man sieht. Die Bilder sind Deklarationen eines selbstlosen Daseins – kein Einzelaspekt, keine Teillösung, kein Ahnen hilft dabei, sie lesbar zu machen.

Gerade als Emanationen von radikaler Eigenbezogenheit tragen sie dennoch die Potenz zur Selbstüberschreitung in sich. Davon ist das Materielle des Bildkörpers nicht weniger berührt als die Varianz seiner Dimensionierung: Alle diese Bilder funktionieren als Miniaturen, aber auch als wandfüllende Großtafeln. Sie bestehen aus weicher Farbmaterie und haben insofern auch Oberflächen. Aber sie haben keine Haut, nichts Abschließendes, nichts Schützendes, nicht den Edelfirnis eines letzten Überfließens empfindlicher Untermalungen. Der Bildträger muss den Korpus einer erstarrten Masse halten. Sie ist durchgehend ausgebreitet und mit tiefen Rissen und grabenhaften Krakeluren vernarbt, die im Trocknungsprozess entstanden. Die Verwerfungen des Materials schreiben ihre eigenen Botschaften, kommunizieren aber nicht mit den gemalten Strukturen, die sie beherbergen. Sie durchdringen einander und scheinen unheilvoll durch wie Adern im Fleisch. Den Zusammenhang zwischen Fläche, Tiefe und malerischer Struktur stellt allein dieser Bildkörper her – er ist sein einziges Motiv. Sein Herkommen aus einer klebrig gewesenen Substanz, sein künstlicher Glanz, die Transparenz des angerührten Farbtons, das alles ergibt einen materiellen Bildraum von größter Unbestimmtheit. Wie Gottfried Benn im Menschen nicht die Figur, nicht dem Umriss, nicht die soziale Gestalt suchte, sondern die Substanz seiner triebgesteuerten Formlo-

sigkeit, den Kalorienstapel, sieht Zwinger in der Malerei nicht mehr das Anschauliche, nicht mehr das Anhaften von Wirklichkeit, sondern das Bild als gefühlsgesteuertes Dasein ohne Form, den Farbenstapel. Die geistige Figur der Malerei, das Gemälde, endet als Schwarte von pigmentiertem Harz.

Ein radikaler Akt der Verneinung mit dem Verstörenden einer lückenlosen Zurückweisung. Für den, der Malerei mit dem Anspruch verbindet, sie teile etwas mit, das zu sehen gewesen wäre oder überhaupt etwas Gewesenes für sich beanspruchen sollte, dürften Zwingers Bilder den Horror des Nichts verkörpern, Behälter der Leere sein, glasige Abwendung in eine zeichenlose Sprache. Für den allerdings, der es längst aufgegeben hat, in der Malerei etwas wiederfinden zu wollen, was mit betrachtbaren Realien zu tun haben könnte, steigen die Bilder zu Wundern der Entlastung auf. Sie sind desillusionierend wie eine Offenbarung, die einen ereilt, aber nicht nach der Meinung fragt. Das Ausschließen von Erinnerung und Daseinsidee macht frei für unverdorbenes Fühlen. Das zu erreichen, durch das Ausschließen jeder intellektuellen Bezüglichkeit, ist ein Grundzug der Moderne. Caspar David Friedrich hat sich mit diesem Auslöschen von Erwartungen herumgeschlagen und seine Landschaften nicht aufgesucht, sondern erfunden. Es ging ihm nicht um irgendeine Gegend. Er brauchte eine Fassade, um das Geistige des Lichts durchscheinen zu lassen, das Luzide einer Welt hinter der Welt, die wahrnehmungsfernen Gründe der Schöpfung. Es war der Versuch, die Malerei von ihrer Funktion zu befreien, ein Spiegel der Wirklichkeit zu sein. Die Malerei sollte nicht mehr Vehikel der Weltillustration sein, sondern reine Kunst werden, eine Gestaltfindung, die den Konsequenzen ihrer internen Verabredungen folgt, sobald der erste Punkt nach dem zweiten verlangt. Das ideale Bild funktioniert dann nur noch in der Hermetik seiner Selbstverordnung. Die nicht gegenständliche Malerei der Klassischen Moderne spielt alles noch einmal durch, was die Romantik und das späte 19. Jahrhundert aufgewendet haben, um aus dem Gegenstand des Bildes den Gegenstand Bild zu machen. Es blieb die Schwierigkeit, dass die anthropologische Konstante unserer Assoziationsbereitschaft immer darauf abzielt, im abstrakten Zeichen dennoch die Stellvertretung einer konkreten Erscheinung zu erkennen – im Kreuz etwa den Menschen mit ausgebreiteten Armen – so dass der Betrachter ein Bild ständig mit Feststellungen oder Bedeutungsannahmen auffüllt. Heute jedoch, in der Nach-Post-Unmoderne, wo das Lesen von Signets, von Logi oder Initialen längst grafische Alltagsroutine ist, hat dieser Wille, zur reinen Form zu kommen, seine Evidenz verloren. Es scheint alles schon dagewesen, alles also auch schon gedacht oder erklärt und selbst in allen Irrtümern kolportiert. Die reine Form ist eine in 200 Jahren kalt gewordenen Denkfigur der Unschuld, an die nach zwei Weltkriegen und im Zeitalter virtueller Medienwelten sowieso keiner mehr glaubt. Wenn alles Bild wird, bedeuten Bilder nichts mehr. Gemälde sind dann die Fortsetzung einer historischen Praxis im Nirvana einer herangetragenen Wertschätzung. Zeitgenössische Gemälde erst recht.

Gerhard Richter hat darauf genial reagiert: Zwischen der malerischen Reproduktion unscharf gemachter Reproduktionen, für deren fotografische Anmutung man Haarpinsel braucht, und dem abstrakt-malerischen Rakeln von Farbmassen, für die ein Pinsel nicht mehr nötig ist, hat er die Bestimmung dessen, was Malerei gewesen ist, schon im Ansatz erstickt. Konkretes Abbild, abstrakte Formation – egal. Ein Bild ist das Ereignis einer ästhetischen Objektbildung. Malerei ist hier nur noch das, was sie ist – eine Entscheidung, sich so oder so zu glauben. Wer das kapiert, kommt davon. Er lässt die tradierten Ansprüche hinter sich, die Ideologien und auch die Kriterien, die außerhalb des Bildes zu finden wären. Ausstellungen sind dann Arrangements, die nichts beweisen. Deshalb prangen in den Museen für Gegenwartskunst die neorealistischen

Genrebilder von Neo Rauch als fantastisches Nachglühen der Geschichte neben den konzeptionellen Skripturen junger Leute, die nicht einmal mehr wissen, was sie dem Informel oder dem Fluxus von vor 60 Jahren zu verdanken haben – es spielt keine Rolle mehr.

In so einer Situation vollkommener Auflösung gibt es, wie immer, nur zwei Möglichkeiten: Man schwimmt mit den anderen den Bach runter oder man bleibt am Ufer stehen. Solange ich Zwinger kenne, ist er der Ufersteher, der unleidliche Mensch des ewigen Zweifels. Da er ein Künstler ist, bewundert auch er die großen Gestalten. Aber er wüsste nicht, wie er sich zu ihnen gesellen könnte. Was immer er tut, will als die Mühe-waltung einer verehrenden, aber sekundär bleibenden Zuwendung erscheinen. So hält er lieber inne. Denn schlimmer als ein schlechter Maler zu sein, wäre für ihn, zum Epigonen seiner Vorlieben zu werden.

Deshalb hat Zwinger in den letzten Jahren aus seiner Bildwelt alles ausgeräumt, was an große Kunst erinnern könnte. Das Unziemliche eines „Touché“ im Bildungsdrang der Kennerschaft ist ihm so bewusst, dass er sogar gegen das vorgeht, was ihm leichtfiele – etwa seine eminente Begabung für koloristischen Schönklang. Er will keine Konventionen brechen, wie es das Klischee vom unbedingten Künstler verlangt. Ihn nervt es, als Künstler jenen altertümelnden Flaneur abgeben zu sollen, der sieht, was andere nicht sehen, ganz zu schweigen vom Typ des genialisch Unbehausten, der jeden Müll zu origineller Kunst veredelt. Nichts davon. Zwinger hat ein großes, helles Atelier. Dann wird es ernst.

Luxus ist nicht die wichtigste, aber die anspruchsvollste Sache der Welt. Ist es so, bleibt für den Maler nichts anderes mehr, als die Fülle der einzelnen Einsprüche (aus Wissen, Geschmack, Geschichte, Kalkül) im Ganzen abzuweisen. Süßes Tuschen, Landschafterei mit Küste und Himmeln, Porträt und Herbstlaub mit bunten Strukturen, die sich zu einem Wohlgefallen hinweg abstrahieren, groß oder klein, berühmt oder nicht – das alles sind dann keine Reizpunkte mehr. Nicht die Darstellung, nicht ihre Machart, sondern die Gattung selbst muss zum Gegenstand werden – nicht das Malen, sondern die Malerei. Es gibt Beispiele für diese Suche nach Endgültigkeit, radikale Aufbrüche, die alles bisher Vorgebrachte hinter sich zu lassen versuchen, ohne das bis dahin Mögliche einfach aufzugeben. Das gelingt nur, wenn man das, was man weiß, aber nicht mehr will, in eine andere Ordnung versetzt. Claude Monet hat das mit seinen Seerosenbildern getan. Als alles vorbei zu sein schien, der Impressionismus, der Expressionismus, der Kubismus, wendet sich dieser Maler von Kathedralen, die im Sonnenglast bersten, seinem dunkelnden Gartenteich zu. Den dehnt er als Malerei zum Endlosband eines abwickelbaren Weltbildes aus. Er macht das Nächste zum Alles. Im Musée de l'Orangerie vergehen die aus der Nahsicht gewonnenen Einzelheiten auf einem Bildstreifen von 2 Metern Höhe auf 17 Metern Breite zu Millionen Farbflecken. Sie sind alles, was man von diesen Seerosen genau wissen kann. Folge um Folge verbindet die Seerosensuite mehr als 100 Meter Malerei – das Unermessliche als Akt einer Selbstaufhebung. Die Ordnung „Bild“ mit Format und Rahmen wird zur Ordnung eines prozessualen Verlaufs, für den jedes Format zum willentlichen Eingriff, zum angehaltenen Fortgang, zur Unterbrechung einer Bewegung wird.

Als die amerikanischen Expressionisten diese Installation sahen, Anfang der 1950er Jahre, fühlten sie sich in der Überzeugung bestätigt, dass die europäische Moderne zu Ende gemalt war. Eine Verheißung, die ihr eigenes Streben nach Unmittelbarkeit des Selbstausdrucks bestätigte und so auch dessen Voraussetzung – die Echolosigkeit eines radikal subjektiven Ansatzes, der alles Geistige abwies, das die Hermetik der Fabrikation überschritt. Der nächste Lichtmaler, der dieses Konzept in ein Absolutum zu

wenden versucht, wird Mark Rothko sein. Auch bei ihm ist die Instanz des Einzelbildes in einem Gesamtbild aufgehoben. Aber es ist keine monumentale Essenz mehr wie bei Monet, sondern hier bereits die Anlage des Werks. Ende der 1950er Jahre wird Rothko die Serie seiner „Seagram-Murals“ zu malen beginnen, 16 Gemälde, die heute in drei verschiedenen Museen der Welt zu je eigenen Räumen versammelt sind. Ihr Bild würde sich aber erst in der Reihe der 16 erfüllen, wie eigentlich alles, was Rothko zwischen 1950 und 1970 gemalt hat, ein einziges, lediglich von der Produktion facettiertes Rothko-Bild ist. Die Seagram-Murals bilden den Ausgangspunkt, das Ziel war, „einen umschlossenen Raum, nur mir gehörig“ zu erschaffen, wie Rothko das nennt. Waren Monets „Seerosen“ ein letztes Abendleuchten, ein Abschied, der Übergang vom Glauben an das Sichtbare zum Glauben an das Sehen, war Rothko schon dazu übergegangen, das Bild selbst zu einem Aggregat des Lichts zu machen. Bei Monet wird die Oberfläche zur metaphysischen Abstraktion des Konkreten, das endlos ausdehnbar ist. Rothko löst das Davor des Konkreten in einem Dahinter auf. Es leuchtet mit den Gemälden aus einem tiefenlosen Raum herein. Die Farbe wird rein und in Goethes Sinn geistig. In beiden Fällen ist die Einzelaussage aufgegeben zugunsten einer Sphäre der Bestimmung.

Genau hier setzt Zwinger, der Zweifler, noch einmal an. Seine weißen Bilder geben in unendlich feinen Abstufungen glanzvolle Repräsentationsreihen, deren Ausdehnung die Statik des sie tragenden Raums verunsichern, indem Tiefe und Tiefe miteinander verschmelzen. Trotzdem geht es Zwinger weder mehr um Metaphysik noch um Transzendenz wie bei den Vorgängern. Auch diese Parameter sind aufgegeben. Er baut seine Bilder stattdessen so auf, als wollte er die abgetane Gattung selbst einbalsamieren: kein Abbild, das atomisiert wäre wie bei Monet, keine vom Gegenstand erlöste Reinheit wie in der Farbfeldmalerei von Rothko, nicht einmal mehr das angestammte Öl kommt zur Anwendung. Stattdessen das Vorzeigen erkalteter Chemikalien im Vollglanz des Lacks. Das Schöne als Schmerz, das Hässliche als Körper des Schmerzes: Feine Graustufe, honigfarbene Gründung, sonniges Streifenfeld in milchig edeltrübem Bildgelee. Das ist Malerei in Aspik. Jedes Bild feiert die Leiche und will sie doch nicht begraben.

Quedlinburg, 6. Juni 2016

Michael Freitag
*Direktor der Lyonel-Feininger-Galerie
Museum für grafische Künste*