

Z W I N G E R

IM LICHTNEBEL DIE VERHEISSUNG

Thorsten Zwinger und sein Gemälde im Greifswalder Dom

I.

Wieviele Hände haben diesen Dom berührt, bis er die Fassung fand, die sich 760 Jahre später der Gegenwart präsentiert. Man weiß es nicht, auch wenn Namen überliefert sind von Auftraggebern, Stiftern, Baumeistern, Handwerkern und Künstlern. Hinzu kommen Urkunden und Pläne, Raumkorrekturen oder Werke, die das einstmals Gewollte belegen, selbst dort, wo es wieder verschwunden ist oder nur noch Rückstände hinterließ. In jeder Epoche sorgten sich Menschen um die Aura dieses Glaubensraums. Sie strebten jeweils nach einer Einheit von Wirkung und Gestalt, in der sie ihr Daseinsgefühl wiederfanden. So formte sich der Körper des Doms aus einer Vielzahl von Überlagerungen, die neben der Stilgeschichte auch ihre Nutzungsgeschichte offenbaren.

II.

„Dom – romantisch!“ heißt der jüngste Akt einer Überschreibung. Diesmal gilt er dem Umbau von 1824 – 1833 und seiner spartanischen Ausstattung in einer neuen Gotik: kühl und farbreduziert, welt- und zeitabgewandt suchte sie nach frommer Innerlichkeit. Diese Romantik wird nun, im Verständnis einer späteren Generation, ihrerseits romantisiert: warm und farbenfroh, welt- und zeitzugewandt im Bekenntnis universaler Offenheit. Das Recht der Lebenden schafft die Kontinuität von Veränderungen.

Ein Unterschied zum Früheren ist allerdings festzustellen: Kunst reagiert nicht mehr auf Kunst, sondern ein Künstler auf einen anderen. Olafur Eliasson ehrt Caspar David Friedrich zu dessen 250. Geburtstag. Den Altar umfängt dann der spektakuläre Lichtraum einer säkularen Hommage. „So sind Licht- und Farbspektren in Friedrichs Bildern bestimmend für den Fensterentwurf. Darin nehmen farbige Gläser das von Osten einfallende Licht auf“, heißt es von Seiten des Doms.

III.

Das von Osten einfallende Licht wird auch ein anderes Werk erreichen. Es befindet sich gegenüber im Kirchenraum und ist ein weißes Tafelbild. Der glückliche Zufall einer unbeabsichtigten Kommunikation mit dem erneuerten Chor. Frohe Farbmodulation hier, die Verhaltenheit des Monochromen dort. Von Helligkeit berstende Fenster hüben, ein sanftes Leuchten aus dem Halbschatten drüben. Licht-Raum trifft Licht-Malerei.

Aber das Gemälde ist auf die Installation keine Antwort und konnte so auch gar nicht gedacht worden sein. Es entstand früher als die Umbaupläne und wird dem Dom bereits zum Jahreswechsel 2024 übergeben. Ein Auftrag der Gemeinde, den der Greifswalder Maler Thorsten Zwinger mit einer Schenkung verband, um der Stadt, in der er geboren wurde und sein gesamtes künstlerisches Dasein verbrachte, ein Zeugnis dieser Prägung und die Essenz seiner Auseinandersetzung mit der Landschaft Vorpommerns zu hinterlassen. Im Persönlichen begründet, soll das Werk jedoch alle konkrete Gebundenheit - die Küste, die Kreide, die Nebelwiesen,

die Weite der See und das hohe Firmament - aufheben in der anderen Wirklichkeit eines Kunstwerks. Als Gemälde bezieht es alle diese Herkünfte aufeinander und vereint sie in jenem magischen Licht, das Zwinger nur in dieser Gegend findet und als ein geistiges Licht versteht.

Daß die künstlerischen Ausgangspunkte beider Werke kaum unterschiedlicher sein könnten, schwächt das Willkommene der Begegnung aber nicht. Denn es lassen sich gedankliche Überschneidungen feststellen: „Die Chorfenster“, schreibt Eliasson, „stehen sinnbildlich für den Lauf der Zeit.“ – „Domani Mattina“ (Morgen früh) ist der Titel von Zwingers Bild. Beide Werke begreifen sich als Materialisation einer Überschreitung. Sie versuchen, je anders, ihre medialen Grenzen zu überwinden – die Zweidimensionalität der Bildfläche und die Dreidimensionalität der Altararchitektur. Ziel beider ist, eine innere Bewegung auszulösen, die in die vierte Dimension der Wirklichkeit vordringt, in das Luminöse unseres Raum-Zeit-Gefühls.

Der Impuls, das Gebundene von Kunstwerken als ihr Problem zu thematisieren, muß andererseits nicht überraschen. Er geht auf Vorstellungen der Romantik zurück, die gerade sie zur Wurzel der Moderne machten. Ein Zeitgenosse Caspar David Friedrichs, der Philosoph Friedrich Schelling, faßte das Anliegen so zusammen: „Die Kunst konstruieren heißt, ihre Stellung im Universum bestimmen. Die Bestimmung dieser Stelle ist die einzige Erklärung, die es von ihr gibt.“ Zum Bestimmen der Stelle, wäre anzumerken, gehört zuletzt auch ein Ort, an dem die Kunst mit dem Universum kommunizieren kann. Und den findet man nicht einfach so. Man muß ihn festlegen. Dabei kommt alles darauf an, ihn für das Werk oder das Werk in Bezug auf ihn oder den Ort selbst als Werk zu konditionieren.

IV.

Manchmal bekommt man auch einen zugewiesen. Die Verantwortlichen des Doms taten das, indem sie Zwinger auf den Nord-Westen verwiesen, rechts der Orgel, wenn man vom Chor herüberblickt, dorthin, wo sich die Kapelle XI befindet. Sie liegt unsymmetrisch zur Achse des Seitenschiffs, das sie zugleich abschließt und so zur visuellen Sackgasse macht. Ein Bürgerporträt aus Altbestand und ein Grabstein, der einst im Boden lag, verbreiten in ihrer Abgestelltheit den Charme vergessener Gründe. Umso mehr, als der magere Anstrich über den Backsteinen den Raum in eine Sphäre von staubigem Grau versetzt, in das Wasserbahnen vertikale Spuren zeichnen, wo es einstmals reingeregnet hat. Die Fensternische, als Ort des Bildes gedacht, läßt im oberen Teil des Spitzbogens, dreigliedrig geteilt, Tageslicht ein. Darunter ist sie durchgemauert bis zu einem Sims, unter dem sich eine neo-gotische Tür mit zwei verglasten Flügeln befindet. Als aufgefaltete Spitzbögen suggerieren sie die Form eines geöffneten Fensters. Ist Licht im Raum dahinter, drängt ein gelblicher Ton hervor, der die koloristische Trübnis vollendet - ein abenteuerliches Milieu divergierender Selbstaussagen: Das Oberlicht, das Hintergrundleuchten der Tür, die Helligkeit aus dem Seitenschiff, die Ungefüggigkeit der Bauformen und Zutaten – das sind Einsprüche. Sie schließen Präsentationsverhältnisse, wie man sie von Galerien oder Museen kennt, von vornherein aus. Man könnte auch sagen: Wo alles von Hinterbliebenheit zeugt, hat nichts seine Stelle. Dieser unbeachtete Ort wartete auf alles, nur auf ein neues Kunstwerk nicht.

V.

Zwinger wußte sofort, daß für ihn alles stimmte. Er stand vor einem Problem, das nicht mit noch einer Zutat zu lösen war. Die in ständigem Wandel begriffene Dämrigkeit verlangte nach einer gegenwirkenden Gestalt, einem Gedanken, der nicht nur sein Gemälde berücksichtigte, sondern die ganze Kapelle neu gliedern und mit sich versöhnen mußte. Für den Raum war das Verhältnis von Grund und Figur zu klären, die Lichtverhältnisse sollten anders choreografiert und auf die Höhe eines eigenbedeutsamen Hell-Dunkel gehoben werden. Das Umfeld neu zu komponieren, verfolgte ein Ziel: Die Kapelle bekommt nicht ein Bild, sondern das Bild eine Kapelle.

Die erste Entscheidung betraf zwangsläufig das Format. Es galt, das Zurückgesetzte der Nische vollständig auszufüllen, sowohl in der Breite als auch in der Tiefe, um die Oberfläche einer geschlossenen Rückwand zu schaffen. Bildhaut und Kapellenwand bildeten dann, am Ende der Sicht, eine empfindsame Einheit. Statt separiertes Element zu sein, könnte das Werk aus dem gesamten Hintergrund leuchten: In den Morgenstunden, wenn von Osten die ersten Sonnenstrahlen in die westliche Tiefe des Domes vordringen. Am Tage, wenn mal da, mal dort Lampen an- oder ausgeschaltet werden, um die Besucher zu leiten. Am Abend, wenn das Oberlicht grell wird und der Raumabschluß in die Ortlosigkeit seiner Verschattung zurücksinken will. Bestimmung und Bestimmen fallen in eins.

VI.

Die Nische behält mit dem Eingriff zwar ihre plastische Bauform, gewinnt für das Bild zugleich aber eine grafische Umrißstruktur. Die Fensterwangen, die links und rechts an das Gemälde stoßen, fahren in der Wand zu vertikalen Bögen auf und erzeugen einen bis zum Gewölbe ausgedehnten Rahmen, der auch die oberen Fenster einschließt. Entscheidend ist dabei die Gesamtwirkung: Der bauliche Altbestand verliert seine vehikelhafte Funktion. Er avanciert vom Bildträger zum erweiterten Bildgrund und macht das Gemälde zur Figur der Wand.

Zugleich stehen dessen Dimensionen fest. Sie belaufen sich auf 4,40 x 2,40 Meter. Um alles stabil zu halten, konstituiert sich das Großbild aus vier Elementen. Wo sie aneinander stoßen, bilden sie die Kraftlinien eines Kreuzes. Nimmt man es wahr, beginnt es sofort zu kommunizieren. Man erkennt den statischen Zusammenhang, versteht aber auch, daß eine Kreuzform in einem Kirchenraum nie zufällig auftreten wird. Im Gegenteil. Der Schnittpunkt der Berührungslinien steigert sich zum Schmelzpunkt des Gevierts und bezeichnet die metaphysische Mitte. Die Frage, ob die Form mehr bedeutet als man sieht, wird irrelevant. Hat man den Ruhepunkt der Betrachtung erreicht, dehnt sich die Gesamtfläche über ihre Teile aus und wird zum ebenso strahlenden wie Abstand verlangenden Ereignis des Raums. Jenseits von Erscheinungen und Bedeutungen steigt das Gemälde auf zu einer Manifestation des Wortfernen und Unbeschreibbaren, zum Glanzvollen einer Leere, die geistig erfahren sein will. Gerade die Ungewißheit über die Ingredienzien der Wirkung zwischen Anziehung und Verneinung ermöglicht den vielstimmigen Wohlklang des mächtigen Bildfeldes, dem man nicht ohne Scheu gegenübertritt.

VII.

Langwierige Prozeduren und Mühen subtilster Handarbeit gingen voraus. Durch sie wurde zwischen Auftragen und Trocknen der empfindsame Farbleib aufgebaut. Pigment und Bindemittel gerannen zu Emulsionen, die, Lage über Lage, den Zustand völliger Selbstdurchdringung annahmen und zuletzt in lasurenhafter Transparenz unter einer glänzenden Haut erstarrten. Die Oberfläche ist unmerklich bewegt von Spuren letzter Verrichtungen. Sie verstärken den Eindruck des Durchscheinenden weiter, weil die verlorenen Pinselstriche in weichen Schwüngen noch immer über das Farbbett zu gleiten scheinen.

Je länger man sich dieser taktilen Fülle aussetzt, desto deutlicher ist zu spüren, wie weit entfernt dieses Tafelbild von kalkulierten Effektstrategien ist und daß es hier, bis an den Schmerzpunkt tiefer Zweifel, vor allem um das Paradoxon geht, das jedem Bildwerk innewohnt: Wer malt, malt auch die Malerei. Denn er bewegt sich in ihrer Geschichte und im Raum ihrer Möglichkeiten oder Grenzen. Daher erklärt sich vielleicht auch Zwingers Wille zur Reinheit, nicht im Anschaulichen, sondern vom Anschaulichen. Er weist alles Gestische, individuell Erregte und Offensichtliche zurück. Auch alles Abbildende, ganz gleich, ob es sich um die Verlockung eines Motivs oder um das Einfrieren eines Schemas handelt, das man dann Stil nennt.

Jeder Eingriff, jede Spur, jeder Punkt muß bei ihm in der Totalität der Gesamtfläche aufgehen, um seine Bedeutung allein in ihr zu finden. Einzelheiten, kommen

sie vor, lenken den Blick dann immer auf die geschlossene Bildsubstanz zurück. Etwa die kurzen Linien an den Außenecken. Sie verharren als Andeutungen, als ob ihre Idee im Zögern verblaßt wäre. Nach und nach wird man aber gewahr, wie sie trotz ihrer farblichen Unmerklichkeit und trotz ihres seltsamen Auslaufens einen überraschenden Impuls aussenden. Als Ansätze ermuntern sie dazu, sie zu vervollständigen und die Tafeln über das Auge mit den Diagonalen zu verspannen, die sie andeuten. Folgt man dieser bildinternen Initiative, tritt ein anderes Symbol hervor: Die Ecklinien imaginieren das Andreaskreuz in Bezug auf das Jesuskreuz der Binnenflanken. Ein spiritueller Erweiterungsakt, der den Zwang zur stabilisierenden Form nochmals im Zwingenden der Gesamtidee aufhebt. Und diese Idee kreist um das, worauf es dem Maler im Letzten ankommt: Die Wirklichkeitsverheißung der Farbe Weiß.

VIII.

Man kann dutzende Theorien zu Rate ziehen, um diese Unfarbe zu ergründen und wird damit nicht fertigwerden. Die eindringlichsten Überlegungen allerdings fand ich nicht in Fachbüchern, sondern in dem, was man schöne Literatur nennt. Zum Beispiel bei Herman Melville, dem dieser Sammelpunkt des Farbkreises so rätselhaft war, daß er dem Weiß in seinem Roman „Moby Dick“ ein ganzes Kapitel gewidmet hat. Für ihn erzeugt es, wie folgender Passage zu entnehmen ist, vor allem Angst, weshalb er sich fragt:

„Ist es so, daß das Weiß durch seine Unbestimmtheit die herzlose Leere und unermeßliche Weite des Weltalls andeutet und uns so den Gedanken an Vernichtung wie einen Dolch in den Rücken stößt, wenn wir in die weißen Tiefen der Milchstraße blicken? Oder ist es so, daß das Weiß seinem Wesen nach nicht so sehr eine Farbe ist als vielmehr die sichtbare Abwesenheit von Farbe und zugleich die Summe aller Farben, daß deshalb eine weite Schneelandschaft dem Auge eine so öde Leere bietet, die doch voller Bedeutung ist – eine farblose Allfarbe der Gottlosigkeit, vor der wir zurückschrecken? Und wenn wir jene andere Theorie der Naturwissenschaftler bedenken, daß alle anderen Farben dieser Erde – alles stattliche und anmutige Gepränge – die lieblichen Tönungen der Wolken und Wälder bei Sonnenuntergang, fürwahr, und der güldene Samt der Schmetterlinge und die Schmetterlingswangen junger Mädchen – daß alles das nur arglistige Täuschungen sind, die den Dingen nicht wirklich innewohnen, sondern ihnen bloß von außen aufgetragen sind, so daß die ganze vergötterte Natur sich in Wahrheit anmalt wie die Hure, deren verlockende Reize nur das Leichenhaus in ihr verdecken; und wenn wir noch weiter gehen und bedenken, daß das geheimnisvolle Kosmetikum, das alle ihre Farben erzeugt – das große Prinzip des Lichts – selbst für immer weiß und farblos bleibt und, so es ohne Medium auf die Materie einwirkte, alles, ja sogar Tulpen und Rosen, mit seiner eigenen, leeren Blässe überzöge – wenn wir das alles erwägen, so liegt das gichtbrüchige Universum vor uns wie ein Aussätziger...“

IX.

Gottlosigkeit, Geheimnis, weiße Finsternis, liebliche Tönungen... Wer könnte sicher wissen, was zu sagen wäre, wenn er auf jemanden trifft, der vor einem weißen Bild steht und in Verlegenheit gerät. Zur Frage, was das überhaupt soll, wurden Possen geschrieben, Ressentiments gegen Fortschrittsfanatiker geschürt, leidenschaftliche Kämpfe geführt, für oder gegen die Moderne - bis die Kunst, der die kühnsten Negationskonzepte aufhelfen sollten, ganz erledigt schien. Man braucht sich nur umzusehen. Zu oft ist sie heute individuelle Selbstfeier im Diskurs-Design der Zeitgeistindustrie, oder, was auf dasselbe hinausläuft, platt gemacht vom Hochsinn dilettierender Selbstgerechtigkeit. Kein Kriterium greift mehr, wenn allein die Behauptung zählt und sich als Kunst für unantastbar ausgibt. Aber auch das ist ja nicht weiter schlimm. Es wurde und wird doch weitergemalt, auch wenn man meint, es sei alles längst gesagt oder getan.

Ein schlagendes Beispiel für solcherart Trägheit über ein Ende hinaus gibt die

Finalankündigung des Avantgardisten Kasimir Malewitsch. Der hatte 1918 mit seinem „Weißen Quadrat auf weißen Grund“ hinter die abendländische Malerei den ersten Punkt gesetzt. Es ging ihm darum klarzustellen, was ein Bild sei oder nicht sei. Damit fragte er zugleich, ob es jenseits der Illusion überhaupt Sichtbares widerspiegeln könne oder lediglich seine eigene Sichtbarkeit vorstelle. „Weiß auf Weiß“ verabschiedete er die Gewißheit, ein Gemälde reflektiere die (gegenständliche) Welt. Sein Bild wurde Objekt, es war „blind“ und machte den erwartungsvollen Besucher ebenfalls blind, auch wenn man eigentlich seine Desillusionierung wollte. Diese Desillusionierung hatte allerdings einen zweifachen Effekt. Denn zu erkennen war plötzlich doch, daß Malewitsch zwar eine intellektuelle Deklaration abgab, aber gewiß keine Malerei. Er pinselte das Viereck einfach zu. Und das genügte auch, da die Bedeutung der Kontext lieferte, der Galerieraum, also eine Verabredung mit dem Publikum. Das Zugemalte genügte, weil mit ihm ja nichts Drittes dargestellt, sondern dessen Abwesenheit plausibel gemacht werden sollte. Es ging diesem Malen nicht um die Tiefenwirkung von Farbe, nicht um Volumina der Imagination, nicht um das Leuchten eines Pigments oder um den Schmelz der Farbmaterie, also nicht um die „Taten des Lichts“, wie Goethe die Farben nannte. Aber diese Taten gibt es immer noch und sie werden weiter erfahren, weshalb Zwinger an den offenen Stellen, die von keiner Avantgarde geschlossen werden können, weitermacht.

X.

Das muß er, weil zur Kopfsache immer auch ein Herz gehört, von dessen Schlag auch der Verstand abhängt. Gefühle, seelische Regungen, bestimmen jedermanns geistige Wirklichkeit ebenso wie die gegenständliche Realität, die er behauptet. Und so eine Regung ist die Furcht vor der Leere, für die das Weiß der große Magier ist. Man denke nur an das leere Blatt Papier, das voller Argwohn auf einen Eintrag wartet. Ob Autor oder Zeichner, ob Briefeschreiber oder Opfer einer Klausur - jeder kennt diesen Horror. Man kann die Artikulationsnot nur überwinden, indem man die Leere füllt. Und sei es auch nur mit einem Punkt oder einem schrägen Strich.

In seiner bemerkenswerten „Philosophie des Graphismus“ hat Manfred Sommer dieses „Kontaktpostulat“ zwischen uns und dem weißen Grund eingehend untersucht. Er bemerkt: „Angst nicht erleben zu müssen, ist der Grund dafür, daß wir uns mit Gegenständen befassen, bei ihnen verweilen, uns an sie verlieren, ihnen ‚verfallen‘.“

Und Kunst gehört ebenfalls zu diesen Gegenständen. Wo sonst, wenn nicht in der Kunst auch, ist das, die Untersuchung von Fülle und Leere der materiellen Welt und die Ermittlung der Position, die der Mensch im Austausch mit ihnen einnimmt, von ähnlich zentraler Bedeutung. In diese Richtung hatte, wie zu sehen war, bereits Schelling gewiesen. Die ganze Last unseres körperlichen und geistigen Verhaftetseins aber kommt erst in ihrer Verneinung zum Vorschein. Martin Heidegger zieht aus dem existenziellen Verhängnis des In-der-Welt-Seins den kühlen Schluß: „Zu uns selbst und zu unserem Selbst kämen wir nur, wenn keine Dinge mehr da wären, die uns die Sicht verstellen.“

XI.

Diese Einsicht, dieser therapieferne Rigorismus, dieses Wissen, sich nicht wahrnehmen zu können, solange das mit seinen Dingen oder Anliegen vervielfachte Ich sich im Wege steht, bestärken Zwinger darin, die verlorenen Gesichtspunkte, die uns die Moderne hinterlassen hat, auszuhalten und sich dem einzigen Thema zu widmen, das für ihn von individuellem Belang ist - das Loslassen oder, wie Sommer das nennt: „die weiße Selbstkonfrontation“. Er versucht es nochmals mit einer Malerei, die frei bleiben soll von allem, was wir erwarten, im Voraus beurteilt haben, als Meinung verfechten oder sonst bestätigt wünschen. Bildgegenstände aufzugeben, bedeutet dann auch, auf alles Virtuositum zu verzichten, auch nicht mehr

auf Überwältigung zu setzen durch koloristische Feuerwerke und überhaupt jede Form von Publikumsunterweisung zu vermeiden. Die Funktion des Lichts, Dinge durch Berührung überhaupt zu erwecken, einfach auszuschalten, war die Entscheidung für ein anderes Licht. Sein weißes Gemälde sollte darüber hinauswachsen, als Angstfläche nach Kontakt zu verlangen, es sollte mehr sein als das Ablehnen konstruierter Abbilder oder abbildender Konstruktionen, mehr auch als die konzeptionelle Selbstverleugnung, nichts weiter als noch ein Objekt hergestellt zu haben. Der Sinn dieses umfassenden Ausschlußverfahrens ist, das Farbmateriale selbst zu totalisieren und es so zu begaben, daß es Licht hervorbringt (im Gegenstand), statt Licht zu zeigen (am Gegenstand).

Dann nämlich wird das „Weiß“ auch die Rückseite der Angst zur vollen Geltung bringen - seine Darreichung von Unschuld, Heiligkeit und Unendlichkeit. Die Abkehr von farblich festgelegten Zuständigkeiten, vom immer schon Erkannten, wir sahen es, erzeugt ein Gefühl der Unerreichbarkeit, der Unergreifbarkeit und mit ihr auch des Unbegreiflichen, um das es Zwinger vor allem geht: Im Leuchten auch das Erleuchtete zu denken, im Lichtnebel die Verheißung – auf den nächsten Morgen: Domani Mattina.

Michael Freitag, 20. November 2023