

Exerziten in Schwarz und Weiß: Zur Kunst von Hana Usui und Thilo Westermann

Bernhard Maaz

Mit dem wortspielerischen Ausstellungstitel HIGH & SLOW, der zunächst ganz selbstverständlich erscheint und dann doch die Augen öffnet und eine langsam nachwirkende Irritation erzeugt, werden zwei auf den ersten Blick unterschiedliche künstlerische Positionen in einen produktiven Dialog gebracht. Dem ist hier nachzugehen.

Die zeitgenössische Kunst wartet auf mit bekannten Meistern, die mit großen Formaten die Biennalen beschicken, und mit umfangreichen Installationen, deren Auf- oder Abbau sich über Wochen hinstreckt und die mit mannigfaltigsten modernen Materialien von Kunststoff über Rigips bis zum Klebeband ausgeführt werden, und mit filmischen oder performativen Elementen, die die alte Abgrenzung der Gattungen längst hinter sich gelassen haben. Diesen Arbeiten mutet zuweilen etwas Theatralisches an, sie werden aufgeführt wie Theaterstücke mit Bühnenbild, und auch andere Werke, wie namentlich die modernen Videos, gehen in eine ähnliche Richtung, indem sie Raum und Zeit offensiv besetzen und ganze Ausstellungs- oder Museumshallen mit Bild und Klang füllen. In diesem Umfeld der großen Auftritte treten verhaltene Positionen leicht in den Hintergrund der Wahrnehmung. Aber möglicherweise ist das für jene Künstlerinnen und Künstler, die das bewusst in Kauf nehmen oder gar begrüßen, der angemessenste Weg. Denn der Verzicht auf großen Widerhall bedeutet, dass ein Œuvre unter Umständen gemessen reifen und sich angemessen und gelassen entwickeln kann.

Damit wäre man denn bei dem im Ausstellungstitel angerissenen Aspekt der Langsamkeit oder gar der Verlangsamung, also bei der vorsätzlichen Berücksichtigung der Zeit. Das Schaffen wird dabei als ein Prozess verstanden, der sichtlich in das Kunstwerk einfließt und darin enthalten bleibt, so wie man etwa auch der Faktur eines Kupferstichs, eines altmeisterlichen Gemäldes oder einer klassischen Skulptur anzusehen vermag, wie sie sukzessive reifen, handwerklich solide ausgeführt und in einem tage- oder wochen-, ja monatelangen Herstellungsprozess ausgearbeitet wurden.

Die beiden Künstler, die hier vorgestellt werden, treffen sich in einigen wenigen, doch markanten Punkten, nämlich in dem der Verlangsamung und in der Nutzung des Schwarz-Weiß, was mehr ist als nur die Zusammenfügung von Schwarz und Weiß. Doch es gibt auch gravierende Unterschiede zwischen ihnen beiden, und sie dominieren auf den ersten Blick.

Thilo Westermann bedient sich einer jahrhundertealten, von den Künstlern des Blauen Reiters wiederentdeckten, also lange tradierten Technik, nämlich der Hinterglasmalerei, bei der die Farbe rückseitig auf eine Scheibe aufgetragen oder partiell – in seinem Falle auch lokal – ausgekratzt wird. Das Glas trennt somit die Farbschicht vom Betrachter, es de-materialisiert die Erscheinung der Farbe und entfremdet das Bild. Mag das auf den ersten Blick ganz altmeisterlich und an den Traditionen der Glasmalerei orientiert erscheinen, ist es doch verfremdet und gleichsam modernisiert. Monochrome Hinterglasmalerei dieser Art müsste man – wie bei Westermann – wegen der Reduktion auf das Schwarzweiß wohl eher als Hinterglasgrafik bezeichnen, und man ist damit sofort bei einer heute nur noch wenig bekannten Technik, die die Schule von Barbizon – also die Künstler um Gustave Courbet in der Mitte des 19. Jahrhunderts – entwickelt und genutzt hat, beim Cliché verre. (Dabei handelt es sich um eine künstlerische Technologie, die mit der Glasplatte operiert, wie man es von der Fotografie kennt, aber nicht mit Ablichtung auch fotochemischer Basis arbeitet, sondern mit Auskratzungen aus der abdeckenden Schicht, die dann auf fotochemischem Wege ausbelichtet werden.) Doch motivisch zielt Thilo Westermann auf andere kunsthistorische Traditionen und Wurzeln. Seine Hochzuchtblüten und -gestecke in Kristall- und chinesisches Vasen erinnern mit ihren Lilien, Päonien und Orchideen an die holländischen Stilleben des 17. Jahrhunderts sowie an die Blütenpracht des Fin de siècle und der Gründerzeit. Sie erinnern – auch da, wo Blätter abgefallen sind und die florale Schönheit also welkt – an den Vanitas-Topos des Barock sowie an den Überfluss der Gründerzeit. Der von Westermann ausgebreitete Reichtum ist Ausdruck überbordender Fülle, doch er wird so isoliert präsentiert, dass eine frostige Kühle um das Dargestellte weht. Die Blütenpracht wird ausgestellt wie eine verkäufliche und anpreisenswürdige Ware, ist Teil einer Wohlstandswelt, in der doch zu den Blumen keine emotionale Beziehung entstehen soll oder kann: Es sind nicht liebevoll gesammelte Wiesensträuße, sondern Arrangements, die ihre Kostbarkeit – was nicht nur etymologisch mit Kosten verwandt ist – demonstrieren und die vom Floristen

herrühren könnten: eben das macht sie zur Ware, die dennoch selbstverständlich Ausdrucksträger von Emotionen sein kann, von Anteilnahme, Liebe oder Mitgefühl. Im Holland des 17. Jahrhunderts gab es das Phänomen der als Tulpomanie bezeichnete Liebe zu den Tulpenzwiebeln aus Übersee und wurden absurd überteuerte Preise für diese ästhetisch kostbare, aber nicht im utilitaristischen Sinne einen Nutzen stiftende Ware gezahlt. Erstmals waren Blumen ein Handelsobjekt am Weltmarkt, dessen Warenwert irrationalen Moden geschuldet war. Hieran fühlt man sich vor der Kostbarkeit der Blüten erinnert, die Westermann zum Sujet seiner Hinterglasbilder macht. Insofern steht diese Kunst vielleicht auch in der Tradition jener Werke, mit denen Künstler wie Andy Warhol solchen Themenkreisen wie die Macht der Warenwelt, die Präsenz von Werbung, die Objekthaftigkeit von Alltagsdingen nachgegangen sind und weiter nachgehen werden.

Es geht also dabei gar nicht primär um Vergänglichkeit, sondern um Diesseitigkeit, um ein in jener fernen Zeit des Barock begründetes Verhältnis zur Blütenpracht, das nicht auf ‚Gottes Schöpfung‘ beruht, sondern auf menschlicher Züchtung. Insofern ist der Verweis auf die Gründerzeit auch wichtig, als bei Joris-Karl Huysmans erstmals dieses System der Wertschätzung kostbarer Blumen kollabiert: Monsieur Des Esseintes in *Gegen den Strich* liebt Blumen und Blüten, kann sich alle und alles kaufen und weicht aus Ennuy und Überdruß an den wohlriechenden formen- und farbenreichen natürlichen Pflanzen zuletzt auf – Kunstblumen aus! In jenem Roman des *Décadence* findet sich eine Art von emotionalem Vakuum, das lange vor der Malerei der Neuen Sachlichkeit die Umwelt zur warenhaften Dingwelt macht und eine befremdliche Gefühlskälte suggeriert.

Westermann verfremdet die nur auf den ersten Blick fotografisch anmutende Abbildhaftigkeit auf höchstem Niveau. Er punktiert, modelliert durch grafische Verdichtung und scharfe Kanten. Er scheint seine eigene Kunstfertigkeit zunächst sichtlich zu genießen, wie die Spiegelungen und augentäuschend präzise dargestellten Kristallvasen vorgeben. Doch lässt er nach Fertigstellung des einzelnen Motivs einen vergrößerten Druck anfertigen, der die Blößen der Faktur erkennen lässt und den handwerklichen Prozess des Punktierens nachvollziehbar macht. Westermann betont seinerseits, dass es ihm weniger um die ideale Blütenpracht als vielmehr um das Genre des Blumenstillebens geht. Losgelöst vom jeweiligen Bildmotiv stellt die Vergrößerung eben jenes maltechnische Streben nach Perfektion und Schönheit vor Augen, das in der Stillebenmalerei so zentral ist.

Das entscheidende Element, das Westermann mit Hana Usui verbindet, ist der Faktor der Zeit. Seine Werke verdanken sich gleichsam – um es mit einem Buchtitel zu sagen – der Entdeckung der Langsamkeit. Jeder Strich braucht seine Zeit, jeder Punkt ist kalkuliert, miniaturhafte Korrektheit und kultivierte Geduld fließen in die Werke ein.

Ähnliches ließe sich über die Arbeiten von Hana Usui sagen: Jeder Strich beruht auf verstreicher Zeit. Aber sie wählt offensichtlich – man spürt hier eine geradezu buddhistische Weltweisheit heraus – lange Pausen zwischen kurzer und intensiver künstlerischer Produktivität. Jeder Strich hat seine Energie und ist ein Strich um seiner selbst willen, hat seinen Eigenwert, seine Ausdruckskraft, seine Vitalität, die erstaunen macht. Aus diesen energetisch gespannten, lyrisch geformten, dramatisch gekrümmten, geschwisterlich aneinander gelegten Lineamenten vor wolkigen Gründen erwachsen allerdings nicht Abbilder, sondern erwächst Transzendenz. Ihre so gegenstandslosen wie assoziationsintensiven Werke verströmen nicht Kühle, sondern – ganz im Gegenteil – emotionale Wärme und vegetabile Lebendigkeit. Ihre Striche entstehen aus Kraft und Konzentration, nicht aus Kalkül, sie erwachsen aus Meditation, nicht aus Rationalität, aus Langsamkeit, nicht aus Stetigkeit der Arbeit. Diese Werke von Hana Usui kann man in ihrer Kunst als „high“ im Sinne von höchst sublimiert bezeichnen und sie entstehen „slow“ im Geiste einer kontemplativen Verlangsamung. Ihre Striche bündeln sich zu Energien, wie man das in der europäischen Kunst von Künstlern wie Hans Hartung, K. O. Götz und einigen seiner Zeit- und Generationengenossen kennt, die in der existenzialistisch geprägten Nachkriegsmoderne eine große Rolle spielten. Sie haben ihre Werke aus dem Mal-Gestus heraus entwickelt, Pierre Soulage und andere Künstler elaborierten dies in mehr oder minder farbiger Malerei auf Leinwand und oft im Großformat. Hana Usui beschränkt sich – ganz in der Tradition ostasiatischer Kalligrafie stehend – auf das Papier als Malgrund, auf Tusche und Schwarzweiß, und sie wählt häufig das überschaubare Format des Papiers. Sie formt keine Gegenstände, sie schafft Formen. Diese sind allerdings so vital, spannungsreich und sensibel, dass man ihren Ausdrucksgehalt erst im immer wieder aufs Neue wiederholten Betrachten ermessen kann. Insofern ist der Bestimmungsort ihrer Blätter auch ein ganz anderer: Sie wollen Privatheit und Intimität, sie brauchen eine Umwelt fern einer Warenwelt. Sie wollen Stille.

Für die Beurteilung eines guten Kunstwerkes spielt die Persönlichkeit, die es

geschaffen hat, keine Rolle. Aber sie ist in jenem und jedem Werk enthalten. Hana Usui in ihrer wahrhaftigen Bescheidenheit und ihrer zurückhaltenden Aufmerksamkeit steht hinter diesen Arbeiten, die zwar auf verschiedene Weisen entstehen und mitunter durchaus ein etwas größeres Format aufweisen, die aber nur sehr schwer im Dialog mit Werken anderer Künstler zu zeigen sind. Auf die Werke von Westermann und Usui kann man sich zeitgleich ebenso wenig einstellen, wie man Musik gleichzeitig in Dur und Moll zu hören vermag: Man muss sich entscheiden, aber – man kann zwischen beidem wechseln.

Sowohl Thilo Westermann als auch Hana Usui arbeiten mit der Polarität von Schwarz und Weiß und nutzen die daraus entstehenden unendlichen Möglichkeiten der unendlichen Graustufen. Beide basieren auf Traditionen, die sie doch zugleich infrage stellen. Beide sind in unserer Zeit verwurzelt, sei es auf dem Wege der omnipräsenten Dingwelt und der Reflektion der Bildgenese oder auf jenem der Suche nach spiritueller Vertiefung von Welterfahrung. Die künstlerischen Wege sind unterschiedlich. Das entscheidende Kriterium bleibt, wie jeder einzelne damit umgeht, seine Welt in seiner Sprache spiegelt und dem betrachtenden Publikum zugänglich macht. Die große Gabe der bildenden Kunst ist es ja eben, dass sie international und nonverbal bleibt; und bei allen Worten, die man zu den Werken findet, bleibt ein undefinierbarer, nicht aussprechbarer, mitunter mystischer oder philosophischer Rest. Darin liegt dann die Wirkungsmacht der Kunstwerke.

Publiziert in Jan T. Wilms (Hg.): HIGH & SLOW. Hana Usui | Thilo Westermann. Kat. Ausst. Kaufbeuren 2016, S. 8-16.