

Jan T. Wilms

Aus der Zeit gefallen.

Zur Kunst von Thilo Westermann

Thilo Westermann konstruiert seine beinahe hyperrealistisch anmutenden Blumenarrangements aus winzigen schwarzen Punkten, die er in wochenlanger Präzisionsarbeit von hinten – gewissermaßen im Negativverfahren – auf die gläserne Bildrückseite setzt, oder indem er – wie in seinen aktuellen Werken – in einem umgekehrten Prozess noch feinere Punkte aus der zuvor geschwärzten Glasplatte herauskratzt. Abschließend hintermalt er das Bildmotiv mit weißer Farbe um den Kontrast von Hell und Dunkel sichtbar zu machen. Die Punktierungen der Bildfläche fügen sich zu Strukturen, die der Rasterung gedruckter Bilder ähneln. Die durchgängig kleinen Formate der Hinterglasbilder – Westermanns Werke sind nur maximal 30 cm hoch – und die spiegelnden Oberflächen vermitteln selbst aus nächster Nähe noch den Eindruck einer mechanischen Bildgenese. Nur bei äußerst genauer Betrachtung wird die manuell geschaffene Punktrasterung offenbar und die Entstehungsweise der Werke enthüllt. Entscheidend ist hierbei die kumulative Setzung der Punkte, die bei konzentrierter Verdichtung dunklere, bei lockerer Punktrasterung hellere Partien formt, die das menschliche Auge als graue Zwischentöne wahrnimmt und so dem Dargestellten Plastizität verleiht. Charakteristisch für Westermanns Werke ist eine rätselhaft ambivalente Wirkung, die von der eigentümlichen Lichtsituation seiner Stillleben ausgeht. Seit den Anfängen der Renaissance im späten 14. Jahrhundert, die mit einem zunehmenden Interesse an naturwissenschaftlichen Beobachtungen einherging, bedienten sich die Maler einer modellierenden Wiedergabe von Gegenständen und Figuren, nachdem sie durch die natürliche Seherfahrung gelernt hatten, dass die Licht- und Schattenseiten beleuchteter Körper wesentlich zu ihrem dreidimensionalen Erscheinungsbild beitragen. Bei Westermann entfällt indes dieser entscheidende Faktor – würde sich doch gerade eine Zentralkomposition wie das Stillleben dafür anbieten. Ohne eine oder mehrere Lichtquellen zu suggerieren, modelliert der Künstler die Blütenarrangements in ihren glitzernden Vasen so, als würden sie wie aus sich selbst heraus strahlen. Wie aus eigener Kraft leuchten sie geisterhaft aus den Tiefen des grenzenlosen Dunkels, das sie umgibt, und schweben dort mit

einer Präsenz, als existierte das Dunkel als Teil der Bildkomposition überhaupt nur dank ihres autonomen Daseins. Auch ihre Plastizität erlangen Westermanns Blütenarrangements scheinbar nur aus sich selbst heraus, ohne den Einfluss einer richtungsgebundenen Lichtquelle. Solche Effekte transzendieren die bloße Materialität von Malgrund und Farbsubstanz – sie erheben das Gemalte über ein durchschnittliches Artefakt, lassen es weniger als gemacht, denn als gegeben erscheinen.

In Verbindung mit der schemenhaften Spiegelung des realen Umraums sowie des Betrachters auf der Bildoberfläche definiert die Nivellierung der Lichtsituation innerhalb des Bildes ein eigenes Verhältnis des Bildes zu seiner tatsächlichen Umgebung: Materiell ist das Bild Teil derselben und kann als Objekt an der Wand als solches erfahren werden.

Bildimmanent behauptet es jedoch auch seinen eigenen Raum, auf den unser Auge trifft und in dem eigene Gesetze herrschen, die unsere Sehgewohnheiten nachhaltig zu irritieren vermögen. Westermanns künstlerische Formulierung konfrontiert uns mit der Frage, ob die beiden gegensätzlichen Anschauungen von Räumlichkeit – das mit malerischen Mitteln illusionierte Raumbild und die autonome materielle, aber aperspektivische Räumlichkeit des Bildkörpers – als Einheit und zur selben Zeit in einem Kunstwerk existieren und wahrgenommen werden können.

Quellen und Bedeutung von Westermanns Motivwelten

Thilo Westermanns Interesse richtet sich nicht auf die Nachahmung der Natur oder auf die Illustration gattungsspezifischer Charakteristika bestimmter Pflanzenarten. Hierauf verweist schon alleine die strenge Fokussierung auf Schwarz und Weiß und die optisch suggerierten Grauabstufungen. Der Künstler „portraitiert“ nicht einfach einen arrangierten Blumenstrauß, sondern setzt seine Bilder aus einzelnen idealisierten Blüten zusammen, die er in eine geschlossene und harmonische Komposition bindet.¹ Innerhalb eines Werkes konzentriert er sich in der Regel auf die Darstellung einer einzigen Blumenart. Nicht selten sind es exotische Blüten samt ihrer Entwicklungs- und Rezeptionsgeschichte, die ihm als Basis dienen. Für mehrere seiner Hinterglaspbilder mit Rosenmotiven waren etwa Gemälde des französischen

¹ Zur weiteren Beschäftigung mit Westermanns künstlerischer Auseinandersetzung mit der Tradition des Stilllebens sei hingewiesen auf den Aufsatz von Martin Thierer in: Thilo Westermann. Vanitas, Verlag für moderne Kunst, Nürnberg 2014, S. 32.

Blumenstilllebenmalers Pierre-Joseph Redouté (1759-1840) sowie die wiederum nach diesem benannte und im Jahr 1992 vom englischen Rosenzüchter David Austin designte Rose Redouté ausschlaggebend. Die beiden Werke *Vanitas (Paeonia lactiflora)* (Abb. S. 47) und *Vanitas (Paeonia lactiflora) (2)* (Abb. S. 47) zeigen hingegen Pfingstrosen der Züchtung „Sarah Bernhardt“, die im Jahr 1906 vom Blumenzüchter Pierre Louis Victor Lemoine (1823-1911) kreiert und nach einer der berühmtesten, aber auch exzentrischsten Persönlichkeiten des französischen Schauspiels des 19. und frühen 20. Jahrhunderts benannt wurde.

Das Spiel zwischen symbolischer, aber auch kultureller Besetzung bestimmter Züchtungen ist für Westermann von besonderer Bedeutung. So wählte er etwa für das Werk *Vanda Miss Joaquim (2)* (Abb. S. 50) die Nationalblume des Stadtstaates Singapur, wo er in den Jahren 2012 und 2013 nicht nur chinesische Tuschemalerei und Asian Art Histories, sondern in den botanischen Gärten auch verschiedenste Ausformungen von Orchideen studierte. Bei der Orchideenart *Vanda Miss Joaquim* handelt es sich um eine hybride Kreuzung aus mehreren Arten. Sie kann somit als Symbol für die erfolgreiche Verschmelzung unterschiedlicher kultureller Einflüsse im Vielvölkerstaat Singapur verstanden werden.

Die Orchideen, Rosen und Päonien, die Westermann für seine Arrangements wählt, stehen in einer langen Reihe von Züchtungen, die sich in Richtung eines „Blumendesigns“ entwickeln und sich damit immer mehr vom natürlichen Ursprung einer Art entfernen. Westermann interessiert die bis ins Abnorme gesteigerte „Überkultivierung“, die er als Symptom eines von der Natur entfremdeten, menschlichen Schönheitsempfindens deutet, welches für ihn in krassem Gegensatz zu den Naturgesetzen und zum natürlichen Überlebenskampf steht.² Entsprechend spielt auch das Thema der Vergänglichkeit für ihn eine signifikante Rolle. So sind es häufig Blüten, die wie beispielsweise im Werk *Vanitas (Rosenbouquet)* (Abb. S. 52) den Moment ihrer prachtvollsten Entfaltung gerade überschritten haben. Blätter, die sich welkend neigen oder teils angefressen das Ephemere ihrer Schönheit offenbaren.

Die runden, weichen, oft weiblich anmutenden Formen der Blüten kontrastiert Westermann in anderen Werken (Abb. 11, 55 und 56) mit geschliffenen Kristallpreziosen. Die artifizielle „rationale“ Eckigkeit dieser Prunkstücke – das Rechteck kommt in der Natur nur bei Kristallen vor –, die scheinbar leise vibrierenden Spiegelungen im unteren Bildteil und die gläserne Materialität des Bildträgers selbst verbinden darüber hinaus Transparenz,

² Gespräch des Autors mit dem Künstler im Juni 2016.

Lichtbrechung, Zerbrechlichkeit und Kostbarkeit auf unterschiedlichen Ebenen. Dem Künstler geht es offenbar nicht allein um die Erlesenheit, nicht allein um den bloßen Wirkungseffekt der exotischen Orchideen-, Rosen- oder Päonienarten, sondern um ein Leuchten, ein Scheinen, darum, eine immaterielle Aura zu schaffen.

Neben Kristallvasen kombiniert Thilo Westermann auch asiatische Gefäße mit den dargestellten Blüten. Die Spiralen, Musterungen, bizarren Kurvenbögen, Schuppen, Gespinste, runden Ranken und züngelnd zuckenden Zickzacks der Drachenvase in *Vanitas (Paeonia lactiflora)* (Abb. XX) begleiten so etwa ein üppiges Pfingstrosenbouquet, ohne sich jedoch in ihrer Plastizität vollständig den Leitlinien des Gefäßes unterzuordnen. Vielmehr scheint die reliefierte Vase in ihrer Körperlichkeit ebenso mit Leben erfüllt, wie die Blüten, die sie hält. In der Arbeit *Vanitas (Paeonia lactiflora) (2)* (Abb. 47) hat Westermann dagegen ein Gefäß mit einer Malereiapplikation ausgestattet, zu der ihn eine chinesische Schale aus der Yongzheng-Ära (1723-1735) anregte, die er in der Sammlung Seltmann im Internationalen Keramikmuseum Weiden entdeckt hatte (vgl. Abb. 48). Anders als bei dem frei erfundenen Drachengefäß griff er hier auf ein tatsächlich existierendes Exoticum zurück, um es für die eigenen Bildgedanken zu adaptieren. Hierzu übertrug er das Motiv der Schale auf eine erfundene oktagonale Vasenform, die sich im Bild über kleinen Löwenfüßen erhebt.

Aktuelle Werke unterscheiden sich von früheren nicht nur in der nun ausschließlich angewendeten, verfeinerten Kratztechnik, sondern vor allem auch durch eine vollkommen neue Art der Aufteilung der Bildfläche und im Umgang mit der Plastizität der dargestellten Motive. So bildet die Arbeit *Chinesische Orchidee (Hommage an Ma Lin)* (Abb. 59) den Auftakt einer neuen Werkphase, die eine Zäsur in Westermanns Schaffen markiert. Die überbordende Fülle und opulente Pracht der Stillleben ist hier einer meditativen Stille gewichen. Die asymmetrische Komposition des Bildes öffnet sich mehr zum Hintergrund, die Reduktion auf wenige Einzelkomponenten sowie die fließende Führung der Kompositionslinien vermitteln eine ruhige Geste. Erstmals kommen nun fernöstliche Motivquellen und Vorbilder in Gänze zum Tragen.

Westermann hatte sich während und nach seinem Studium der bildenden Kunst intensiv mit asiatischen Bildvorstellungen und -traditionen beschäftigt, die er in mehreren Auslandsaufenthalten vertiefte. So geht sein Werk *Chinesische Orchidee* auf eine Tuschemalerei (Abb. 58) des chinesischen Meisters 馬麟 Ma Lin (1180 - nach 1256) zurück,

die Westermann zwar bereits während seines ersten Aufenthalts in New York aufgefallen war, deren zugrundeliegende Bildidee er jedoch erst im Zuge seines Studiums der chinesischen Malerei in Singapur vollends verstand.³ In seiner „Hommage an Ma Lin“ wollte er nun der sagemuwobenen Leichtigkeit nachgehen, für die die Blumenbilder des chinesischen Meisters berühmt geworden waren, und erforschen, inwieweit diese auch in der eigenen Technik erreichbar sei.⁴ Für seine Annäherung wich Westermann nur in wenigen, aber entscheidenden Punkten vom ‚Vorbild‘ ab: Anstatt eines für die asiatische Kunst klassischen Bildformats wählte er ein gängiges und für das abendländisch-westliche Empfinden ausgewogeneres DIN-Format, das die Vertikale stärker betont. Das Motiv setzte er ins Zentrum und verkleinerte den Umraum, sodass die Orchidee dominanter im Bild steht. In Ma Lins Bild hingegen trägt viel leerer Bildraum wesentlich zur beabsichtigten und in China traditionell stets bevorzugten Asymmetrie der Bildanlage bei. Wohl aufgrund des Formatwechsels verzichtete Westermann auch auf das bei Ma Lin noch vorhandene vierte Blatt in der rechten unteren Bildzone. Die verbleibenden Blätter wirken als sich kreuzende Kreissegmente daher stärker in Einklang mit dem Blütenstiel, sodass Dynamik und Harmonie in einem lebhafteren Wechsel stehen. Auch sind die drei Blätter bei Westermann eine Nuance schmaler und wirken so linienhafter als in Ma Lins Bild. Dadurch jedoch erscheinen sie wie eine zweite Pflanzengattung, die botanisch nicht mit derjenigen der Orchidee identisch ist.

Bei dem Werk *Bambus* (Abb. 19) besinnt sich der Künstler ebenfalls auf ein charakteristisches asiatisches Bildthema, wobei hier jedoch kein konkretes kunsthistorisches Vorbild existiert. *Bambus* folgt werktechnisch denselben Prinzipien wie *Chinesische Orchidee*. Im Zuge seiner Auslandsaufenthalte, unter anderem in China, hat Westermann viel Bambus gesehen und auch während seines Studiums malerisch erprobt. Dabei wurde dem Künstler

³ Gespräch des Autors mit dem Künstler im Juni 2016. Westermanns Aufenthalte in New York wiederholen sich seit 2009 nahezu jährlich. Ein Fixpunkt ist dabei stets die Sammlung für Asiatische Kunst im Metropolitan Museum of Art.

⁴ Ma Lins Komposition ist typisch für den „formalen Realismus“, der den Kunstgeschmack der chinesischen Aristokratie der südlichen Song Dynastie (1127-1279) prägte. Der Künstler erlangte insbesondere für die Leichtigkeit seiner wie hingehaucht wirkenden Blüten Anerkennung. Noch heute vermittelt Ma Lins Arbeit im Metropolitan Museum of Art eine Ahnung von der magischen Entrücktheit der zartrosafarbenen und hellgrünen Blüten. Die einfache, in der asymmetrischen Anordnung der Blüten und Blätter sorgfältig ausbalancierte Komposition und die mit Bedacht aufeinander abgestimmten Farbnuancen zeugen von der höchst bewussten ästhetischen Sensibilisierung des Malers wie des zeitgenössischen Rezipientenkreises. Vgl. <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/40133>

die Verbindung zwischen der Wuchsrichtung der Bambusrohre und seinen Buntstiftzeichnungen klar, in denen er Zeile für Zeile Punkte, Kreise und Schleifen auf die Fläche setzt (Abb. S. 67), bewusst. Tatsächlich ist die lineare senkrechte Rillung der Rohre seines Hinterglasbildes in den horizontalen Schichtungen seiner Zeichnungen wiederzufinden. In diesen gänzlich ungegenständlichen Buntstiftarbeiten, die gewissermaßen den Gegenpol zu den schwarz-weißen, hyperrealistisch wirkenden Blumenstillleben bilden, behandelt und visualisiert Westermann den Faktor Zeit auf eine besondere Weise: Wie die Hinterglasbilder entstehen auch die Zeichnungen in langwieriger Präzisionsarbeit, jedoch wird die künstlerische Produktion hier als täglich wechselnder farbiger ‚Horizont‘-Streifen sichtbar und somit das Tagwerk nachvollziehbar aufgezeichnet.

Das Durchströmen von Motiv und Umraum

Einiges deutet darauf hin, dass Thilo Westermann sich in seiner neuen Werkphase verstärkt mit der gleichmäßigeren Flächigkeit asiatischer Tuschemalerei und Drucktechnik auseinandersetzt: In beiden Techniken spielten modellierende Licht- und Schattenkontraste bis ins frühe 20. Jahrhundert, als eine durchdringende Auseinandersetzung mit der westlichen Bildsprache einsetzte, keine Rolle. Während Westermann in seinen früheren Stilllebenbildern eine besonders artifiziell anmutende Ästhetik schuf und eine Plastizität, die auf eine surreale Dinghaftigkeit der einzelnen Bildkomponenten abzielte – indem er Punkte konzentrierte, sie auseinanderdriften oder in Inseln zusammenfließen ließ – ist die Anordnung der gekratzten Punkte in den neuen Bildern gleichmäßiger. Die ausgekratzten Stellen erscheinen nun eher wie amorphe Flecken, die weniger statisch und streng wirken, jedoch auch bewusst das Moment der Plastizität in den Hintergrund rücken. Dank der neuen Kratztechnik verbinden sich Motiv und Umraum – der Umraum durchströmt nun gleichsam das Motiv. Das Schwarz zwischen den Auskratzungen und dem Hintergrund ist dasselbe und vermag so die strenge Trennung von Motiv und Hintergrund aufzuheben. Westermanns Auseinandersetzung mit chinesischen Prinzipien der Harmonie von Fülle und Leere sowie Luft und Materie werden hier manifest.⁵

Bereits im Jahr 2013 hatte Westermann mit seinem Werk *Gelehrtenstein* (Abb. S. 2) einen ersten Versuch unternommen, sich derartigen Harmonielehren zu nähern. Gelehrtensteine

⁵ Gespräch des Autors mit dem Künstler im Juni 2016.

(,Suiseki') wurden in China bereits vor über 2.000 Jahren und in Japan ab etwa dem 6. Jahrhundert n. Chr. gesammelt und häufig in Verbindung mit Kalligraphie und Malerei ausgestellt. Die ausdrucksstarken Steine mit besonderer Form, Farbe und Textur sind stets natürlichen Ursprungs und dürfen nicht formgebend bearbeitet werden. Eine Ausnahme bildet das Schneiden von Steinen, um dadurch den zu präsentierenden Teil vom Rest des Steines zu trennen oder um eine plane Grundfläche zur Aufstellung zu schaffen. Das assoziative Potential spielt bei den ,Suiseki' eine entscheidende Rolle, wobei zwischen Landschafts- und Objektsteinen unterschieden wird. Erstere erinnern an Landschaften, Berge oder Seen, Objektsteine an Tiere oder Skulpturen.⁶ Die Gelehrtensteine werden entweder auf stilisierten, geschnitzten Holzsockeln oder wassergefüllten Tablettts bzw. in Schalen präsentiert, u. a. um eine Spiegelung im Wasser zu erzielen. Sie werden als Kondensat kosmischer Energie geschätzt und finden sich als Symbol ursprünglicher Kraft und Natürlichkeit auch in der Blumenmalerei, als Gegenpol und Kulisse, vor der sich eine fragile, kurzlebige Schönheit entfaltet. Nach daoistischer Vorstellung gelten Steine als die Knochen oder das männliche Yang-Element der Erde, während Wasser und Flüsse als weibliches Yin ihre Adern und Venen bilden.⁷ Auch in Westermanns Arbeit ist durch die Spiegelung des Steins im unteren Bildteil eine Wasseroberfläche angedeutet, über der sich der Stein erhebt. Im Hinblick auf die chinesische Harmonielehre verbinden sich hier somit nicht nur Außen und Innen – die leeren Luftlöcher und die steinerne Materie durchdringen sich gegenseitig – sondern auch Yin und Yang.

Der Punkt zwischen Fläche und Räumlichkeit

Kaum ist bisher der Stellenwert und die Bedeutung von Westermanns Unikatdrucken untersucht worden, die den konzeptuellen Umgang mit dem Genre des Stilllebens fortführen. Seit einigen Jahren lässt der Künstler von den fertiggestellten Hinterglasgemälden einen einzigen Unikatdruck in sechsfacher Vergrößerung und in hoher Auflösung herstellen. Wie beim Blick durch ein Mikroskop legt die Vergrößerung die handwerkliche Qualität der Malerei offen und macht den künstlerischen Duktus und damit

⁶ Zur weiteren Vertiefung vgl. Chinesische Gelehrtensteine aus der Sammlung Richard Rosenblum, Museum Rietberg Zürich 1998, insb. S. 9-23.

⁷ Schlombs, Adele: Gelehrtensteine in China, in: Max Weiler. Die Natur der Malerei, Hirmer Verlag, München 2010, S. 42f.

die malerische Genese des Bildmotivs erst sichtbar. Das nahezu perfekte Produkt der langwierig erarbeiteten ‚Trompe-l’œils‘ (dt. Augentäuschungen) der kleinformatischen Hinterglasmalereien zerfällt in der Vergrößerung in seine abstrakten Einzelpunkte. Die Blößen des malerisch-handwerklichen Gestus, seine ‚Unzulänglichkeiten‘, werden so anhand der nun deutlich erkennbaren Irregularität offenbar, die einen Punkt vom anderen unterscheidet und ihn gleichzeitig an den ihm zugewiesenen Ort im Bildraum bindet. Es war der russische Maler Wassily Kandinsky (1866-1944), der das Geistige der Kunst in den „graphischen Grundelementen“ fand, in deren Kenntnis und Analyse er den Anfang und mithin auch das Ziel der Malerei erkannte. Gleich zu Beginn seines Aufsatzes ‚Punkt und Linie zu Fläche‘ (1926) identifiziert Kandinsky so den Punkt als „Urelement der Malerei“.⁸ Die in Westermanns Hinterglasmalereien erzeugte Illusion wird in den Unikatdrucken wieder aufgehoben. Dennoch wird in der Gegenüberstellung von kleinformatischer Malerei und großformatigem Druck das Werk in seiner eigentümlichen Machart nicht entzaubert. Vielmehr erscheint beides – Malerei und Unikatdruck – autonom und in ihrer Ergänzung gleichzeitig als zwei Teile eines einzigen künstlerischen Gedankens, der sich weder darin erschöpft, die Möglichkeiten von Original und Reproduktion auszuloten⁹ – sind diese doch von zahllosen Künstlern in Nachfolge von Walter Benjamins Schrift „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (1935) durchexerziert worden – noch darin, die vergeblichen Mühen des Strebens nach Perfektion mit plumpem Pathos vor uns zu plakatieren. Vielmehr öffnet Westermann mittels der Vergrößerung den mit Punkten angefüllten, illusionierten Raum der Darstellung und klappt ihn auf einer neuen Wahrnehmungsebene ins Zweidimensionale – „und so nimmt er (der Punkt) den Anlauf zum Sprung aus einer Welt in eine andere, wo er sich von der Unterordnung, vom Praktisch-

⁸ „Der Punkt ist die innerlich knappste Form. Er ist eine kleine Welt – von allen Seiten mehr oder weniger gleichmäßig abgetrennt und fast aus seiner Umgebung herausgerissen. Seine Verschmelzung mit der Umgebung ist minimal (...) er behauptet sich fest auf seinem Platze und zeigt nicht die geringste Neigung zur Bewegung in irgendeiner Richtung, weder horizontal noch vertikal. (...) Der Punkt krallt sich in die Grundfläche hinein und behauptet sich für alle Zeiten. So ist er innerlich die knappste ständige Behauptung, die kurz, fest und schnell entsteht. Deshalb ist der Punkt in äußerem und in innerem Sinne das Urelement der Malerei.“ Kandinsky, Wassily: Punkt und Linie zu Fläche – Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente, Bern 1955 (Erstauflage 1926), S. 30 f.

⁹ Dass auch der Druck wie in Stase hinter einer reflektierenden Fläche aus Plexiglas eine ähnliche Distanz zum Betrachter einnimmt wie die Hinterglasmalerei, ist letztlich nur der Konsequenz geschuldet, dass bei Westermann Hinterglasmalerei und Unikatdruck zwei Seiten ein- und desselben Gedankens sind, der somit auch materialästhetisch als Einheit erfahrbar wird. Hierauf verweist auch die Tatsache, dass Westermann jeweils nur einen einzigen Unikatdruck pro Hinterglasmalerei anfertigen lässt. Anders als bei einer Auflage mit mehreren Drucken stellt er dem Malereioriginal somit ein Druckunikum gegenüber, das als zweites Original denselben Anspruch auf Originalität erhebt wie die Malerei selbst.

Zweckmäßigen befreit, wo er als ein ‚selbstständiges Wesen‘ zu leben anfängt und wo seine Unterordnung sich zu einer innerlich-zweckmäßigen verwandelt. Dies ist die Welt der Malerei. Der Punkt ist das Resultat des ersten Zusammenstoßes des Werkzeuges mit der materiellen Fläche, mit der Grundfläche. (...) Durch diesen ersten Zusammenstoß wird die Grundfläche befruchtet.“¹⁰

Was Kandinsky hier beschreibt, trifft Westermanns gedanklichen Ansatz zum Wechselverhältnis von Malerei und Unikatdruck im Kern. Doch geht Westermann noch einen Schritt weiter: Das zuvor im Zusammenhang mit der Betrachtung der Hinterglasmalerei beschriebene Moment des entrückten Schwebens der gegenständlichen Bildmotive im undefinierbaren Raum – einzig gehalten mittels einer ebenfalls illusionierten Spiegelung auf einer unsichtbaren Standfläche ohne Horizont – überträgt er durch den Druck ins Übergroße und entmaterialisiert damit die Fläche vollständig. Hatte Kandinsky die „antipodisch zueinander stehenden Erscheinungen“ des festen Liegens der Elemente auf einer für das Auge tastbaren Grundfläche einerseits, und des „Schwebens“ dieser nicht materiell wiegenden Elemente in einem undefinierbaren (unmateriellen) Raum“ andererseits beschrieben und dabei auf eine Verschiebung des Zeitempfindens hingewiesen,¹¹ so thematisiert Westermann in den Unikatdrucken das Zeitmaß, das dem gemalten Bild aufgrund des langwierigen Herstellungsprozesses eingeschrieben und welches nicht kongruent mit der messbaren Zeit der Bildbetrachtung ist.

Mit dem Gewährwerden des zugrundeliegenden handwerklichen Prozesses des Punktierens

¹⁰ Kandinsky, Wassily: Punkt und Linie zu Fläche – Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente, Bern 1955 (Erstauflage 1926), S. 25.

¹¹ „Das feste (materielle) Liegen der Elemente auf einer festen, mehr oder weniger harten und für das Auge tastbaren Grundfläche, und das entgegengesetzte „Schweben“ dieser nicht materiell wiegenden Elemente in einem undefinierbaren (unmateriellen) Raum, sind grundverschiedene, antipodisch zueinander stehende Erscheinungen. (...) Das richtig geübte Auge muss die Fähigkeit haben, die für das Werk notwendige Fläche teils als solche zu sehen, teils, wenn sie die Raumform annimmt, von ihr abzusehen. (...) Der sich in die Fläche hineinkrallende Punkt ist auch imstande, sich von der Fläche zu befreien und im Raum zu ‚schweben‘. – Es ist klar, dass die Verwandlung der materiellen Fläche, und, damit verbunden, der allgemeine Charakter der mit ihr zusammengestellten Elemente, in mancher Beziehung sehr wichtige Folgen haben müssen. Darunter ist eine der wichtigsten die Veränderung in der Zeitempfindung: der Raum ist mit Tiefe, also auch mit den in die Tiefe gehenden Elementen, identisch. Nicht umsonst habe ich den durch die Dematerialisierung entstehenden Raum als „undefinierbar“ bezeichnet – seine Tiefe ist letzten Endes illusorisch, und deshalb nicht genau messbar. Die Zeit kann also in diesen Fällen keine Zahlen zum Ausdruck haben und wird deswegen nur relativ mitwirken können. Andererseits ist die illusorische Tiefe vom malerischen Standpunkte eine reale und beansprucht infolgedessen eine gewisse, wenn auch unmessbare, Zeit zum Verfolgen der in die Tiefe gehenden Formelemente. Also: die Verwandlung der materiellen Grundfläche in einen undefinierbaren Raum gibt Gelegenheit zur Vergrößerung des Zeitmaßes.“ Ebd. S. 166 f.

löst sich schließlich auch die von Bernhard Maaz beschriebene „frostige Kühle“, die „um das Dargestellte weht“,¹² auf. Bezeichnenderweise werden das Menschlich-Intuitive und damit auch die Abstraktionsgrade innerhalb der Darstellung erst in der Vergrößerung im Unikatdruck erfahr- und nachvollziehbar, obwohl eben dieser wiederum rein maschinell und nicht von Menschenhand hergestellt wurde.

Das künstlerische Konzept

Zusammenfassend ist somit festzuhalten, dass sich Westermann in seinen Werken zwar zunächst ikonographisch mit der Tradition des gemalten Blumenstilllebens¹³ auseinandersetzt, wobei er die ebenfalls traditionsreiche, jedoch für die Gattung gänzlich unübliche Technik der Hinterglasmalerei variiert. Zugleich erfasst der Künstler die Bildgattung des Blumenstilllebens aber auch auf einer konzeptuellen Ebene, um ihre grundlegende ‚idea‘¹⁴ in unsere Gegenwart zu transportieren. Sein Ansatz steht daher der konzeptuellen Kunst näher als einer traditionellen Auffassung von handwerklicher Ausführung. Generell ist der Begriff vom Schönen als Idee und als Ausdruck eines in einer bestimmten Form sich manifestierenden Ideals für Westermanns Schaffen von zentraler

¹² Siehe hier S. 10.

¹³ Als nicht narrative, dem dekorativen Arrangement gewidmete Gattung der Malerei konnten sich Stillleben gegenüber anderen Gattungen wie der Historien- oder Portraitmalerei nicht behaupten und waren diesen klar untergeordnet. Umso mehr galt das Blumenstillleben gegenüber z.B. Prunk-, Jagd- oder Küchenstillleben als Untergattung, als symbolisch aufgeladene Variation, die sich einzig durch besonders dekorative Reize hervorhebt. Diese Einschätzung lässt jedoch zahlreiche Faktoren außer Acht, die für eine richtige Einordnung und Bewertung der Gattung wesentlich sind. Siehe hierzu den erhellenden Aufsatz von Elisabeth Oy-Marra: Blumenstillleben zwischen Naturabbild, Metamalerei und antialbertianischem Bildkonzept: (...), in: Vom Objekt zum Bild – Pikturale Prozesse in Kunst und Wissenschaft, 1600-2000, hg. von Bettina Gockel, Berlin 2011, S. 65ff. Hinsichtlich der Bezüge des Schaffens von Thilo Westermann auf die Traditionen der Stilllebenmalerei sei verwiesen auf Thierer, Martin: Vanitas, in: Thilo Westermann. Vanitas, Verlag für moderne Kunst, Nürnberg 2014, S. 32-46 und in der vorliegenden Publikation auf Bernhard Maaz, Exerziten in Schwarz und Weiß: Zur Kunst von Hana Usui und Thilo Westermann, S. 10-12.

¹⁴ Das Verständnis der ‚idea‘ in der Kunst unterlag von der Antike bis in die Gegenwart einem permanenten Wandel. Als eine der grundlegendsten Theorien der Bildkünste haben sich von Platon über Cicero, Plinius d.Ä., Plotin, Augustinus, Thomas von Aquin, L.B. Alberti, G. Vasari, G.P. Ballori, W. Hogarth und G.W.F. Hegel bis ins 20. Jahrhundert zahlreiche Philosophen und Kunsttheoretiker mit dem Begriff auseinandergesetzt. (siehe ggf. zur weiteren Vertiefung: Idea, in: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, Stuttgart/Weimar 2011, S. 189-192.) Für Thilo Westermann spielt die christlich-mittelalterliche, die Kunstauffassung über Jahrhunderte nachhaltig prägende Vorstellung, dass der Künstler als ein von Gott beflügelter Geist die göttliche Ordnung der Welt in seinem Werk sichtbar werden lässt (Augustinus), und die metaphysische Schönheitslehre der Manieristen (G.P. Lumazzo und F. Zuccaro) eine untergeordnete Rolle. Vielmehr scheint er an die Auffassungen des Barock (G.P. Bellori) anzuknüpfen, wonach das Prinzip der Auswahl und Idealisierung der in der Natur anzutreffenden Vorbilder gemäß einer Idee der Schönheit, die im Geist des Künstlers durch das Studium der Natur und ausgewählter klassischer Bildwerke sich herausbildet, in seinen eigenen Werken Einzug halten sollte.

Wichtigkeit: Die der Dingwelt – insbesondere der Natur – innewohnende ‚Idee der Schönheit‘ ist für ihn eine unverzichtbare Quelle. Untrennbar damit verbunden ist das künstlerische Streben, ein möglichst perfekt illusionistisches, „schönes“ Bild zu erschaffen. Die Ausführung seiner Werke ist somit eine weitere Komponente ein- und derselben Idee, die Westermann verwirklichen will. Im selben Sinne hielt der Theoretiker Wolfgang Ullrich, bei dem der Künstler im Jahr 2009 studierte, fest, dass „die Idee gleichsam einmassiert worden und als solche nicht mehr sichtbar, sondern (...) in der Gestaltung (aufgehoben ist).“¹⁵ Diese besondere Verbindung aus Konzeptualität und aufwendigem Arbeitsprozess wird in Westermanns Gegenüberstellung von Malerei und Unikatdruck entschlüsselbar.

Auf der Bedeutungsebene ist ein wiederkehrendes Thema in Westermanns künstlerischem Schaffen die Reflektion über das Verhältnis zwischen Künstler und Werk im Zuge der voranschreitenden Digitalisierung. Diese hat längst auch die zeitgenössische Kunstproduktion erreicht und zwingt Künstler zunehmend zur Auseinandersetzung mit den Prozessen des selektiven Sehens von Kunstwerken und der Flüchtigkeit bzw. auch Austauschbarkeit vormals ‚einzigartiger‘ Werke. Westermann reagiert auf diese Entwicklung und schafft ‚Trompe-l’œil‘, bis ins kleinste Detail perfektionierte Idealkompositionen, für deren Herstellungsprozess die Faktoren Konzentration und Zeit eine zentrale Rolle spielen. Gleichsam der Realität entzogen, überirdisch schön und rätselhaft wirken Thilo Westermanns Arrangements aus fragilen Blüten und glitzernden Vasen wie in Stase eingeschlossene, dreidimensionale Objekte – unerreichbar und überhöht. Das kleine Format, die spiegelnde Bildfläche, das verblüffende Spiel mit Räumlichkeit und die Plastizität des gläsernen Bildträgers lassen Westermanns Werke als kostbare Kleinodien erscheinen, als Preziosen, die früher sicher als Wunderkammerobjekte bewundert worden wären. Es sind Werke, die scheinbar aus der Zeit gefallen sind, in ihrer bildkünstlerischen Formulierung und im konzeptuellen Umgang aber weit über die Erschaffung schöner Fluchträume hinausgehen. Sie fordern den Betrachter dazu auf, sich sehend und denkend an der Bedeutungskonstruktion zu beteiligen. In diesem Sinne sei zur Betrachtung der kleinformatigen Malereien wie auch der großen Unikatdrucke Thilo Westermanns Ludwig

¹⁵ Wolfgang Ullrich: Einmassierte Ideen. Die Befreiung des ‚slow painting‘ aus den Mechanismen antimodernistischen Denkens, in: Slow Paintings, Leverkusen 2009, S. 38.

Wittgensteins 1949 notierte Bemerkung angeführt: „Der Gruß der Philosophen untereinander sollte sein: ‚Lass Dir Zeit!‘“¹⁶

Publiziert in Jan T. Wilms (Hg.): HIGH & SLOW. Hana Usui | Thilo Westermann. Kat. Ausst. Kaufbeuren 2016, S. 46-66.

¹⁶ Wittgenstein, Ludwig: Vermischte Bemerkungen, in: ders.: Über Gewissheit, Frankfurt a.M. 1984, S. 563.