

Betrachter vor den Werken von Giso Westing empfinden seine Malerei auf den ersten Blick als expressionistisch oder abstrakt-expressionistisch. Mit solchen Zuschreibungen ist der Maler nicht glücklich, obwohl er den Impuls dahinter versteht. Der Mensch ist ein Sinn suchendes Wesen und will sich orientieren. Nicht zuletzt auch vor der Kunst. Eher bevorzugt der Künstler für seine Werke die Vokabel *expressiv*. So sehr ich verstehe, dass Westing sich nicht unter den Etiketten des Expressionismus oder des Neo-Expressionismus vereinnahmt sehen möchte, so unzulänglich finde ich indes auch die Beschreibung seiner Malerei mit dem Adjektiv *expressiv*. Dazu später mehr! Zuerst zum Expressionismus und Abstrakten Expressionismus! Was Westings Malerei mit diesen Kunstrichtungen verbindet, ist ein Malen ganz aus der Farbe heraus. Die Farbe als Agent der Malerei ist ja ein Motiv, das sich durch die ganze Malereigeschichte zieht. Nicht zuletzt der Renaissance-Streit zwischen den Schulen von Florenz und Venedig, was Vorrang haben sollte in der Malerei, Farbe oder Linie, erinnert daran. Das war ja immer mehr als ein akademischer Streit. In jedem Fall zieht sich der Antagonismus zwischen Farbe und Linie durch die Jahrhunderte bis in die Neuzeit. Denken Sie an den Gegensatz von Poussin und Rubens, Ingres und Delacroix, Matisse und Picasso oder zwischen den neusachlichen Malern und den Expressionisten!

Nur - mit dem Oh Mensch-Pathos der Expressionisten, in deren Bildern nicht zuletzt die Katastrophe des Ersten Weltkrieges nachhallt, haben Westings Bilder gar nichts zu tun. Bürgerlicher Wertezerfall und humanistischer Pessimismus sind definitiv nicht sein Thema. Wandert man mit den Augen durch seine, nicht nur hier in Schloss Holdenstedt versammelten Werke, wird sehr schnell deutlich, dass der Mensch in ihnen praktisch abwesend ist; anwesend ist er nur als Spur, in dem, was die Bilder an Motiven speichern, die mit ihm mittelbar zu tun haben: Landschaften, Architekturen, Dinge. Kommen wir zum Neo-Expressionismus, jener aus Amerika Ende der vierziger Jahre nach Europa gewanderten Kunstrichtung, die man hier auch als *Gestische Malerei* oder in Anlehnung an ihre französische Rezeption als *Informel* bezeichnet! Sie wurde im Streit der großen Ideologien während des Kalten Krieges gerne politisch vereinnahmt. Sie galt als Ausweis der großen Freiheit, welche die Bürger in den westlichen Demokratien genossen. Sie setzte das Gegengewicht gegen das staatlich verordnete Ästhetikideal des sozialistischen Realismus in den autoritär geführten Staaten des Ostens. Daher konnte der abstrakte Expressionismus im Westen gar nicht abstrakt genug sein. Um so abstrakter, desto besser. In den mit wildem Pinsel gesetzten Farben und Formen sah man gerne Seelenogramme des Künstlers. In den koloristischen Muskelspielen malten sich nicht nur hermetische, subjektive Welten, sondern stellvertretend zugleich auch das grundgesetzlich verbürgte Recht auf die freie Entfaltung der Persönlichkeit jedes Einzelnen. Nichts davon in den Bildern von Giso Westing. Und je abstrakter, je besser, stimmt und passt schon gar nicht für seine Werke. Im Gegenteil ziehen Westings Bilder erhebliche Spannung aus der Ambivalenz von Formen, die gelingend changieren zwischen figurativer Anspielung und freier Gestaltung. Dieses Oszillieren, dieses Hin und Her zwischen Gegenständlichkeit und Nicht-Gegenständlichkeit ist geradezu eine Signatur seiner Werke.

Wie und wo sind sie also zu verorten? So einfach ist das nicht. Mit ihrer anspielungsreichen und subtil sich artikulierenden Mallust stehen Westings Bilder bis heute eigentlich schon immer quer zum *mainstream*. Zur konzeptuellen Kunst sowieso, die ja gegenüber dem künstlerischen Tun das künstlerische Denken bevorzugt und gegenüber dem Werk und seiner Ausführung die Idee für das Werk in den Vordergrund stellt. Aber auch zu den Malexzessen zu Anfang der achtziger Jahre, in Deutschland und Italien, standen sie nicht konform. Nicht zu den Neuen Wilden, denen der Berliner Kunstkritiker Max Wolfgang Faust damals bestätigte, einen Hunger nach Bildern beim Publikum zu befriedigen, was in erster Linie hieß, in entfesselter Weise einen Hunger nach Bild-Erzählungen zu stillen. Und sie waren auch nicht kompatibel mit der damals sehr angesagten, heute schon fast vergessenen italienischen Transavantgardia, die zwar stiller, verhaltener, Mythen besessener und verrätseltes auftrat, aber nicht weniger erzählerisch war als die Neuen Wilden aus Deutschland. Und sie stellen sich auch nicht in eine Reihe mit den *bad paintings* eines Jonathan Meese oder Daniel Richter. Die ihre malerische Kompetenz eher schamhaft verstecken hinter koloristischem Klamaus und Gesellschaftskritik, die im Gewande subjektiver Mythomanie oder soziologischer Betroffenheit vorgetragen wird. Unnötig zu sagen, dass sie auch mit der im Augenblick so angesagten Leipziger Schule nichts im Sinne haben. Nicht mit den raffinierten Techniken surrealer Anspielung und illusionistischer Brechung, die es ihnen erlauben, in altmeisterlicher Manier weiter gegenständlich, erzählerisch und selbstbezüglich zu malen.

Westing, so viel dürfte deutlich geworden sein, besetzt in unserer Zeit mit seiner Malerei eine absolut singuläre Position. Dass hier jemand, unbehelligt von allen Moden und Masken seinen Weg als Künstler geht, damit hat mehr als ein Betrachter seine Schwierigkeiten. Für Westing steht im Vordergrund seines künstlerischen Tuns das gelungene Bild. Ein Gemeinplatz? Ich will damit sagen, er verfolgt beim Malen keinen theoretischen Überbau, keine Ideologie, kein Programm. Das gelungene Bild ist Programm genug im Sinne von Gottfried Benns apodiktischer Maxime: *Die Kunst ist Form oder sie ist nicht*. Und damit das Bild gelingt, heißt es für den Künstler, mit jedem neuen Werk die Malerei neu zu erfinden. Denn es kann nicht sein, dass der Maler malt, was so oder so ähnlich schon gemalt wurde. Deswegen spricht Westing, der an jedes Bild ohne Vorzeichnung, Skizze oder Vorüberlegung geht, zur Charakterisierung seines Malansatzes von der *allmählichen Verfertigung der Malerei beim Malen*. Er tut das in Anlehnung und Abwandlung der berühmten Kleist-Definition, in welcher der Dichter für den guten Redner als von jemandem gesprochen hatte, dem wir, wenn er redet, praktisch beim Denken zusehen können, bei der *allmählichen Verfertigung seiner Gedanken beim Reden*. Westings Art der Malerei müssen wir uns also vorstellen nicht als Kommentar zur Malerei, nicht als diskursive Übung, sondern als genuines, ganz ursprüngliches Tun, das immer wieder ab ovo, also von Anfang an, die Sprache des Bildes neu buchstabiert, wobei die Ontogenese des Werkes die Phylogenese der Malerei wiederholt. Das heißt, das einzelne Werk wiederholt die Geschichte der Malerei. Nur weil die singuläre Leinwand in Westings Oeuvre, jede seiner Leinwände, diese Anstrengung historischer Entwicklung speichert, sie quasi das Fundament seiner Bilder darstellt, haben wir Eindrücke von *déjà vus*, als ob wir Dinge, die wir in seinen Bildern sehen, schon einmal gesehen hätten, wie es bei dem akuten und sich immer neu im Bild aktualisierendem Geschichts- und Traditionsbewusstsein dieses Malers gar nicht anders sein kann. Und zugleich haben wir immer

wieder den Eindruck ganz unverwechselbarer, eigenständiger Bilder. So finden wir in Westings Werken ein samtenes Schwarz, mit dem Manet seinen Zeitgenossen schon deutlich gemacht hat, dass man mit Schwarz farbig malen kann, oder Grünblautöne, die in ihrer Faktur an Wassertöne bei Monet erinnern oder graublauschwarze Sfumatonebel, welche die Wolkenberge eines Turner in Anschlag bringen. Andere Namen lassen sich nennen. Westings Werke erinnern uns auch an das unglaubliche, blendende Licht in den Bildern von David Hockney oder das verschattete, modulierende Farbtheater in den Werken von Philipp Guston. Der Maler streift das alles wie mit leichter Hand. Er erinnert daran und bringt es zugleich in einen eigenen und eigenständigen Zusammenhang. Dieser macht deutlich, dass er als Künstler in einer Tradition steht, in einem Malzusammenhang, von dem her er malend argumentiert, den er aber zitierend um- und neu deutet, verwandelt hin zu einem unverwechselbaren Personalstil.

Die Strategie, die er bei der Verfertigung seiner Bilder anwendet, folgt am Anfang dem Prinzip der Selbstüberraschung und Selbstherausforderung. Der Maler übersät seine Leinwand mit einer Vielzahl von Formen und Farben. Er schafft gewissermaßen ein Chaos, wie es Gott am ersten Tag der Schöpfungsgeschichte vorfand, nur um dann wie dieser aus Chaos Kosmos zu bilden. Dabei folgt er einer Strategie zunehmender Reduktion. Seine Nass in Nass-Ölmalerei erlaubt es ihm, dabei mit entsprechendem Tempo vorzugehen. Wobei seine Arbeitsweise nicht nur im übertragenen Sinne, sondern ganz buchstäblich Ähnlichkeit mit der eines guten Schachspielers hat. Spielzüge geschehen schnell und selbstverständlich, andere brauchen länger und erfordern mehr Überlegung. Und mit zunehmender Komplexität der Spielzüge wird das Brett leerer, fallen und verschwinden Figuren. Genau so schälen sich Formen auf der Leinwand heraus, bildet sich der Dialog der Farben. Hinter dem gestischen Impetus von Westing werden klassische Harmonieprinzipien deutlich, wie sie schon immer gegolten haben, aber in den verschiedenen Jahrhunderten unterschiedliche Ausprägung erfahren. Das über allem schwebende Harmonieprinzip ist die Homöostase, das Gleichgewicht, die Balance, der Ausgleich von Gegensätzen. Ihre Beruhigung, wie dramatisch auch immer der Auftritt einzelner Bildelemente sein mag, ist das Anliegen des Malers. Gleichgültig, auf welches Bild von Westing wir schauen, stets vermögen wir diese Homöostase auszumachen. Zum Beispiel in der Komposition, in der Verteilung von Flächen, Horizontalen, Vertikalen und Diagonalen, von organisch gefügten und konstruktiv geprägten Formen. Weiter in der Textur der Farbe, dem furiosen Auftritt pastoser Partien wie feiner Lasuren. Oder in der Verteilung der Farbe. Stets antworten helle auf dunkle Felder, korrespondieren die Farben nach Kalt- und Warmanteilen, reagieren im komplementären Kontrast aufeinander. Ein Orange fügt sich zu einem Blau, ein Rot zum Grün, ein Violett zum Gelb, wobei Westing hier zu Nuancierungen findet, die immer feiner und raffinierter werden, sodass die Sprache viel zu arm ist, um sie im Detail beschreiben zu können. In dieser Homöostase, in diesem Ausgleichs- und Harmoniestreben, dieser Balance, die stets erkämpft sein will, und nichts mit platter Schunkelei zu tun hat, könnte man vielleicht auch das Ideal, die Utopie dieser Bilder sehen.

Nicht anders geht es dem Betrachter mit den einzelnen Bildgegenständen. Die raffinierte Verschränkung von zwei Idiomen im Bild, das gegenständliche und ungegenständliche Sprechen des

Malers, lässt den Betrachter buchstäblich sprachlos. Hatte Kandinsky vor hundert Jahren für die Zukunft der Malerei ein Gegen- und Nebeneinander des *großen Abstrakten* und des *großen Konkreten* prognostiziert, praktiziert Westing in seiner Malerei ein furioses Miteinander, ein Oszillieren und Hin- und Hergleiten zwischen Abstraktion und Figuration. Das macht seine Bilder auf schöne Weise undeutlich, zu Rätselbildern, und nötigt dem Betrachter Bescheidenheit ab - oder sollte es wenigstens - bei der Exegese, der Auslegung. Verweist ihn in jedem Falle immer wieder auf den Artefakt-Charakter des Bildes. Auf Magrittes' *Ceci n'est pas une pipe*. Natürlich nicht, auch die Augen täuschend gemalte Pfeife bleibt das Bild einer Pfeife. Diesen Status des Bildes und der Bildrezeption reflektieren auch die im letzten Jahr entstandenen Schriftbilder des Künstlers, die, obwohl sie nach derselben, spontan sich entwickelnden, typischen Malweise Westings entstanden sind, eine eminent konzeptuelle oder besser reflektierende Dimension besitzen. Das hat, wie ich meine, damit zu tun, dass Westing ein eminenter Kopf ist, ein *pictor doctus*, ein durch und durch gebildeter Künstler, versiert in Philosophie, Literatur und Kunstgeschichte. Auch in der Vergangenheit war das scheinbar absichtslose Malen Westings im Verlauf seiner Ausführung, also als Prozess, nie nur temperamentvolles und emotionales Farbe auftragen, sondern die Manier dieses Farbauftrag war stets gekältet durch ein scharf beobachtendes Auge und das Ausagieren rationaler Prinzipien. Daher wird auch die Bewertung *expressiv* diesen Werken nicht gerecht - Sie erinnern sich an den Beginn meiner Rede. In den Schriftbildern inkarniert sich nun der scharfe Intellekt des Malers in der Wahl der Texte. Ein Beispiel für viele! Das Schriftbild, das Sie, meine Damen und Herren, auch auf ihrer Einladung vorgefunden haben. Eine abstrakte Farblandschaft, die zugleich als Wasserlandschaft gelesen werden kann. In der Mitte des Bildes auf der Horizontlinie erkennen wir das Wort SCHEINBAR, sich im Wasser spiegelnd und so verdoppelnd. Das Wort und das Bild sorgen im Kopf des Betrachters für vielfältige Konnotationen. Sie berühren den Status von Bild und Kunst und zugleich den von Wahrheit und Wirklichkeit. Im Scheinbaren ist der Schein aufgehoben, und da wir dialektisch denken, im Schein zugleich auch das Sein. Platons Höhlengleichnis mag uns einfallen und zugleich damit das scharfe Verdikt des antiken Denkers, der den Künstlern als Kaste in seinem Idealstaat einen ganz niedrigen Rang zuwies, weil ihr Mühen und Trachten ja nicht der Wahrheitsfindung galt wie die Anstrengungen der Philosophen, sondern weil sie mit ihrem Tun ja nur den Schein der Wirklichkeit wiederholten, sie die Wirklichkeit also nur doppelten, wie das Wasser in Westings Bild das Wort SCHEINBAR doppelt. Insofern ist die Kunst der Maler Plato zufolge aufs Wasser geschrieben, wie es der an sich zweifelnde englische Dichter Keats von seinen Versen glaubte: *Hier liegt einer, dessen Namen aufs Wasser geschrieben war*, wollte er auf seinem Grabstein lesen. Dass die Wahrheit sich indes nicht im Platonischen Ideenhimmel aufhält, sondern immer wieder neu gefunden werden muss, wissen wir frühestens seit Kant und spätestens seit Wittgenstein. Auch Giso Westings Bilder unternehmen stets aufs Neue den Versuch, der Wahrheit auf die Spur zu kommen. In seinem Falle, der Wahrheit des gelungenen Bildes. Mit einer Verdoppelung der Wirklichkeit, wie von Plato kritisiert, hat seine Malerei überhaupt nichts im Sinne. Hätte daher der antike Philosoph wie wir das Privileg genossen, Giso Westings Bilder kennen zu lernen, die Chance wäre groß gewesen, dass er den Maler zu sich auf den Herrschersessel gezogen hätte. Ich danke Ihnen für Ihre Aufmerksamkeit.

M. S.