



wfk

Wiesbadener

Freie

Kunstschule

OBJEKTIVE WERKANALYSE

Studierende der Städel-Schule Frankfurt, Teil I

Ziel dieser Untersuchung ist, einen repräsentativen Einblick in die Ausbildungssituation von Kunsthochschulen in Deutschland zu bieten. Das Verfahren folgt dem Prinzip: „An ihren Früchten sollt ihr sie erkennen!“ In unserem Falle sind die Früchte einer Kunsthochschule die Bilder der Studierenden. Folgende Bewertungsmaßstäbe sollen bei dieser Untersuchung angesetzt werden: 1. Handwerkliches Können, handwerkliche Umsetzung; 2. Professionalität in der Handhabung der allgemeingültigen Gestaltungsgesetze (unhintergehbare Wahrnehmungsgesetze, die eine Kompositions- und Farbenlehre begründen), und zwar im Hinblick auf die Konstituierung sinnlicher Bedeutung; 3. Zeitgeistbestimmung (Wird etwa nur einem zeitgeistigen Klischee gefolgt oder löst sich der Studierende von jeglicher Konventionalität ab und setzt neue Maßstäbe?); 4. Grad eines authentischen autonomen Arbeitens.

Wir beginnen im Rahmen dieser Untersuchungsreihe mit dem Werk einer Studentin der Städel-Schule, Frankfurt am Main. Die objektive Analyse einer ihrer Arbeiten könnte uns zumindest einmal Vermutungen aussprechen lassen, die auf die Qualität der Kunstausbildung verweisen.

Analyse des Bildes „Sunburnt“ von Miriam Glinka, Städel-Schule Frankfurt

Das Format des Werkes steht auf der unbestimmten Schwelle zwischen einer quadratischen Ausprägung und einem kontrastarmen Hochformat. In der Unbestimmtheit des Formats drückt sich ein Moment von Entscheidungsschwäche, von Unprägnanz aus. Objektiv vermittelt der Formatcharakter die sinnlichen Werte von Kontrastschwäche, die inhaltlich Monotonie, Spannungslosigkeit, Ruhe, Passivität, Armut und dergleichen suggerieren.

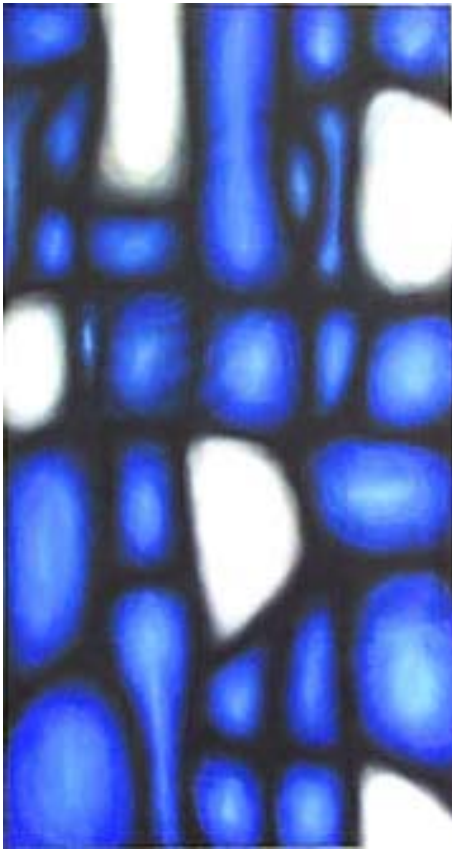
Der Kontrastschwäche der Formatorganisation steht die Kontraststärke des Bildgeschehens gegenüber. Es dominieren der Helldunkel- und der Komplementärkontrast.

Beide Kontraste sind dafür verantwortlich, dass sich klar erkennbare Farb- und Formgrenzen bilden. Die Klarheit der Farb- und Formgrenzen, die unzweideutige Unterscheidbarkeit und regionale Identifizierbarkeit von Hell und Dunkel in Form von Weiß und Schwarz sowie von Blau und Orange in ihren jeweiligen Qualitätsstufungen steht mit der Unklarheit und Inkonsistenz der präsentierten gegenständlichen Form in Form eines Portraits in radikalem Widerspruch. Farbe und Form erscheinen als solche, ihre Organisation scheint aber eher einer klaren Interpretierbarkeit oder Erkennbarkeit des Gegenstandes systematisch zuwiderzulaufen. Die Eigenständigkeit der bildnerischen Elemente trägt dazu bei, dass der eigentliche Gegenstand, eine wiedererkennbare Form, hier das Gesicht einer männlichen Person, Profil verliert. Lediglich das rudimentäre Schema eines Gesichtes mit Augen, Mund, Nase, Ohr bleibt erhalten, die individuellen Merkmale einer konkreten Person liegen nicht mehr vor. Das Gesicht befindet sich in einem weit vorangeschrittenen Stadium der Auflösung. Willkürlich gesetzte farb- und helldunkelkontrastive Inselformen markieren den zufälligen und damit unaufhaltsamen und unkontrollierten Prozess der Zersetzung, des Verkohlens, des Zerschmelzens... Es wird nicht eine reale fleischliche Zerstörung, Zersetzung dargestellt. Vielmehr scheint eine oberflächliche, plastische Schicht sich aufzulösen, regelrecht wie Plastik zu zerschmelzen, und eine weiße, rein flächige Schicht freigesetzt zu werden, die die Silhouette des Mannes beschreibt. Assoziationen zur Maskenhaftigkeit werden motiviert. Allerdings ginge eine Deutung im Sinne von: „die Masken fallen lassen“ ins Leere, denn ein konkretisierendes, zukunftsweisendes Dahinter wird nicht präsentiert. Nicht ein Mehr, sondern ein Weniger an deutungswürdiger, orientierender Strukturiertheit, an Charakter, an Leben würde übrig bleiben.



Miriam Glinka
Sunburnt
2003

Übrig bleibt der Eindruck einer destruktiven Desintegration. Sie ist das bestimmende Motiv des Werkes. Ein immanentes zukunftsgerichtetes Gegenkonzept wird nicht offenbart. Destruktion als Vorbote eines einzigen Ziels: die endgültige vollständige Zerstörung, das Ende.



Miriam Glinka
2002

Dem Werk ist ein interessanter manipulativer Charakter inne: Die unangepasste und damit unangebrachte Präsentation des Gesichtes in konventioneller Portraitansicht lässt darauf schließen, dass das ursprüngliche Motiv, die portraitierte Person, nachträglich im Sinne des Autors bearbeitet wurde. Der Aspekt der Nachträglichkeit muss die Vermutung nahe legen, dass eine Vorlage als Arbeitsgrundlage genommen wurde. Der Autor nimmt eine Vorlage z.B. in Gestalt eines Modells oder einer Fotografie, um sich an ihr abzarbeiten. Dabei geht es darum, ein Modell oder eine ursprüngliche Fotografie neu zu interpretieren und entsprechend zu manipulieren: Das Thema der finalen Destruktion wäre in sich stimmiger realisiert, wenn nicht die feste, sichere, konsistente, keinesfalls auf Auflösung und Zerstörung verweisende normale Haltung der Figur vorliegen würde. Eine in sich stimmige Komposition würde eine spezielle destruktive Haltung der Person als fundamentalen Ausdrucksträger miteinbeziehen. Damit schält sich die Einstellung, die Arbeitsweise des Autors heraus: Er konfrontiert sich mit einem Gegenstand, um in ihn nachträglich eine Idee, die in ihm selbst nicht angelegt ist, hineinzuprojizieren. Eine ihm eventuell bekannte Person, die der Betrachter selbst nicht identifizieren kann, wird unkenntlich gemacht. Der Akt des Unkenntlichmachens, der Zerstörung von individuellen Merkmalen stilisiert den Autor als eigenmächtigen Destruktor.

Die den Bildraum einnehmende, beherrschende Funktion des Portraits steht in scharfem Kontrast zur Destruktionsthematik. Seine Position ist felsenfest und sicher, darüber hinaus bringt sie ein Moment von Dominanz zum Ausdruck. Eine direkte unmittelbare Konfrontation mit dem Betrachter wird provoziert.

Was bedeutet dieser Kontrast von Dominanz und Destruktion? Er verweist auf eine nachträgliche Bearbeitung. Denn der Aspekt der Destruktion wird durch die feste und dominante Position des Portraits nicht unterstützt. „Nachträglich“ erscheint die Bearbeitung der Vorlage als eine Art Gewaltakt an einer genuin fest verankerten, im „Leben“ stehenden Person.

Unplausibel erscheint die Überlegung, die dargestellte Person wäre vorab portraitiert worden, um sie nachträglich zu entstellen. Denn kein einziges Körperdetail hätte einer Vorlage bedurft, der Portraitakt an sich wäre vollkommen überflüssig.

Die bildnerische Arbeit verlangt angesichts des vorliegenden Resultats eine ganz andere Konzentration: An welchen Stellen im Bild genau müssen die Farbformflächen in welcher Ausprägung positioniert werden, um die endgültige Wirkung zu erreichen?



Miriam Glinka
2002

Die Komposition ist ein Zufallsprodukt. Betrachten wir zur näheren Untersuchung isoliert die zusammengehörige dunkle Fläche: Ihre Form erlangt eine Eigenständigkeit, da sie nicht mehr die reale Physiognomie der Person beschreibt. Sie orientiert sich zwar grob an der ovalen Form des Gesichtes, aber kann dieses nicht in einem gewöhnlichen, ganzheitlichen Sinne darstellen. Die Form der dunklen Fläche erscheint gestaltlos und zufällig, vermag aber im Zusammenhang der übrigen Komponenten des Bildes, speziell des Gesichtes das Thema der Auflösung, der Verschmel-

zung zu vermitteln. Somit ergibt sich folgender Gestaltcharakter: Das Zusammenspiel an sich bedeutungsloser, zufällig, ungestaltet wirkender Farbformen verdichtet einen interpretierbaren Sinn.

Das Phänomen penetranter Gestaltkontingenz ist ein integrales Moment von auf realen Daten basierten Bearbeitungsmöglichkeiten digitaler Bildbearbeitungsprogramme. Der experimentelle Einsatz von vorgegebenen Filtern sowie die Möglichkeit der vielfältigen Manipulation eingespeister Bildinformationen erzeugt oft unvorhersehbare visuelle Eindrücke. Dennoch ist das Medium der digitalen Bildbearbeitung ein Instrument, das behilflich sein kann, Gestaltideen präzise zu verwirklichen. Wie jedes andere Handwerk auch verlangt es einen kompetenten Umgang und einen versierten Einsatz.

Dennoch ist es möglich festzustellen, ob eine Gestaltung manuell oder am Rechner realisiert wurde. Das vorliegende Bild ist zweifellos das Resultat einer digitalen Bearbeitung. Eine bestimmte Kombination von Filtern sowie eine bestimmte Einstellung von Reglern verleihen dem eingespeisten Foto das entsprechende Aussehen.

Hier konkretisiert sich das Argument der nachträglichen Bearbeitung: Sicherlich wurde ein Foto eines Mannes in einen Rechner eingelesen und dann bearbeitet.

Das uns vorliegende Werk ist im Original jedoch überhaupt kein ausgedrucktes oder gespeichertes digital bearbeitetes Foto, sondern ein gemaltes Bild! Unwahrscheinlich ist, dass das Werk unabhängig einer digitalen Bearbeitung entstanden ist. Vielmehr muss man davon ausgehen, dass das digital bearbeitete Foto die Grundlage für die malerische Realisierung gebildet hat. Die Frage jedoch, die sich nun stellt, lautet: Welche sachhaltige Begründung kann es geben, die es als notwendig rechtfertigt, eine über digitale Bearbeitung generierte Bedeutungsstruktur nochmals als Malerei zu realisieren? Denn in diesem Falle fungiert die Malerei lediglich als Medium der Übertragung, nicht als ein genuin kreatives. Der kreative Akt ist im Rahmen der digitalen Bearbeitung bereits vollzogen worden und abgeschlossen.

Was bedeutet es, dass ein der Malerei wesensfremdes Medium zur konzeptuellen Grundlage von Malerei gemacht wird? Formen- und Farbresultate, die genuin einem Bildbearbeitungsprogramm entspringen und nur in ihm und durch es möglich sind, werden in diesem Falle nachträglich in die Malerei kopiert.

Ein besonderes Produktionsverfahren wird in seinem konkretisierten Ergebnis auf die Malerei übertragen. Die Malerei entwickelt dabei kein eigenständiges Verfahren, um eine interpretierbare Bedeutungsstruktur zu erzeugen, sondern bedient sich eines wesensfremden Mediums und schöpft die produktiven Ergebnisse einfach „gedankenlos“ ab.

Der Autor kam nicht über die Malerei selbst, sondern über das Medium computergesteuerter Bildbearbeitung zur Bedeutungsstruktur. Damit wird die Malerei als kreatives Medium überflüssig. Das uns vorliegende Werk erweckt den Anschein einer Malerei.

Welche Motivation kann es geben, eine bereits entwickelte Bedeutungsstruktur mit den Mitteln der Malerei als Malerei zu übertragen? Es soll der Anschein erweckt wer-

den, als handelte es sich um eine authentische Malerei. Der Akt des Reproduzierens wird zum eigentlichen und ausschließlichen malerischen Akt.

Die uns vorliegende Darstellung verleugnet Malerei in ihrem Wesen. Außerhalb der Konstitutionsbedingungen der Malerei anzusiedelnde Hilfsmittel werden herangezogen, um die eigentliche Leere der Malerei zu füllen. Und dennoch bzw. gerade deswegen bleibt sie innerlich hohl. Die beste handwerklich akkurate Ausführung der Malerei verfehlt deren authentischen Kern, solange nicht die Malerei selbst zum Zuge kommen darf.

Kommen wir nun zu der abschließenden Beurteilung, indem wir die vier obengenannten Bewertungsmaßstäbe anlegen:

1. Die handwerkliche Umsetzung ist interessant, bleibt aber aufgrund des unzureichenden, da konzeptlosen malereiimmanenten kompositorischen Potentials (2.) reiner Selbstzweck und erscheint damit innerlich hohl. 3. Die Zeitgeistbestimmung könnte folgendermaßen lauten: Der allgemeine „Trend“ besteht darin, Malerei in ihrem Wesen zu verleugnen, sie aber trotzdem als Tummelplatz zur Ausübung handwerklicher, aber inhaltloser Bravourstücke zu nutzen. Eine Loslösung von diesem Trend ist gerade nicht zu verzeichnen. 4. Ein authentisches, autonomes Arbeiten lässt sich aufgrund der fatalen Vermengung von computergenerierter Bedeutungsstruktur und malerischer Umsetzung nicht feststellen. Vielmehr wird der Betrachter mit einer Mogelpackung konfrontiert: Etwas wird ihm präsentiert, das gar nicht durch die Malerei selbst entstanden ist, dieser Umstand aber vorgetäuscht wird.

Würde sich erweisen, dass diese Denk- und Arbeitsform in Bezug auf Malerei repräsentativ für die Kunstausbildung an der Städelschule ist, dann müsste das Urteil lauten: Die Städelschule bringt Absolventen hervor, die nicht in der Lage sind, Malerei in ihren Konstitutionsbedingungen ernst zu nehmen. Der Städelschule müsste bescheinigt werden, dass sie nicht in der Lage ist, Studierende auszubilden, die Handwerk, Form und Inhalt zu einer authentischen, zukunftsweisenden, neuartigen Sinnbildung überführen.