

Stephan Velten

Giraffe 2011

Öl auf Leinwand, 210 cm x 100 cm

Giraffenart

Udo H. A. Schwarz
Juni 2014

Auf den ersten Blick ist da das Bild von einer Giraffe, das seltsam irritiert. Die Wahrnehmung oszilliert zwischen Zuneigung und Abneigung. Schon der zweite Blick fällt auf eine Vielzahl divergierender Bildelemente, alle auf der Leinwand, aber aus ganz verschiedenen Sphären beatmet. Aus semantischer Perspektive gehören sie getrennten Ebenen an und sind deshalb zunächst keinem gemeinsamen Lexikon zuzuordnen. Der Grund für die Irritationen, die das Bild auslöst, ist dieses spontane semantische Inkongruenzerlebnis.

Ich möchte versuchen, diese irritierende ästhetische Einstiegserfahrung zu durchbrechen und aufzulösen. Dazu beginne ich mit der Beschreibung der unterschiedlichen Bildebenen. Ins Auge fällt zunächst die Abbildung einer Giraffe oder besser eine Umrisszeichnung, die ‚Giraffe‘ assoziiert. Sie ist vollflächig auf dem Malgrund mit farbigen Signaltönen unterlegt und hält dadurch die Assoziation ‚Giraffe‘ bei der weiteren Bildbetrachtung appellhaft präsent. Giraffe? - Eigentlich doch nicht, signalisiert diese Farbgebung (*Abb. 1*) der Giraffe, eine andere Ebene der lexikalischen Bildelemente, eigentlich sieht eine Giraffe doch ganz anders aus! Gegen diese changierende und gleichzeitig infrage gestellte Zweiebenenpräsenz der ‚Giraffe‘ wird die dritte Ebene aus einer rein malerischen Gegenwart gebildet – aus der statischen Präsenz eines autonomen Farb- und Formenauftrags auf den Malgrund, ohne unmittelbar erkennbaren Bezug zum Körperumriss oder zur Farbgebung der Giraffe. Sie zeigt eine Reihe ausschließlich gegenstandsferner Farbformen, Linienübermalungen, Farbflecken, Farbkleckse (*Abb. 2, 3*), die über den Malgrund der Giraffenabbildung appliziert oder, wie die Hintergrunddrippings, unterlegt sind (*Abb. 4*). Auch diese Ebene lexikalischer Bildelemente offenbart – wie die des ‚eigentlich doch nicht‘ – keinen mittelbaren Bezug zur Assoziation ‚Giraffenkörper‘. Das gilt auch für die vierte Ebene der im Bild gegenwärtigen Elemente, den gegen den Giraffenkörper gerichteten Nagel (*Abb. 5*) auf der unteren linken Bildseite.

Die Bildelemente, die ihre visuelle Präsenz auf verschiedenen Ebenen behaupten (Girafenumriss, Farbgebung der Giraffe, Farbapplikationen, Nagel), bilden mit ihrer vollen Widersprüchlichkeit das ordnungsstiftende innere Bauprinzip der Bildkomposition. Dessen semantische Deutung ist, gerade wegen der Irritationen, kein Selbstläufer. Aber die Mehrebenenkomposition ist zugleich der Schlüssel für die Bildgrammatik, die im Idealfall die Kommunikation von Bild und Betrachter leiten kann. Diese Kommunikation besteht – der Mehrebenenkomposition entsprechend – zunächst aus einem mehrstufigen Wahrnehmungs- und Erkenntnisprozess. Unabhängig davon, wo er beginnt, scheint mir der Prozesscharakter der Rezeption, das unruhige Wechseln zwischen den Ebenen, für die Bildexegese so unverzichtbar, dass ich ihn in den ein-

zelen zeitlichen und sachlichen Stufen der Wahrnehmung kurz benennen möchte, ohne eine Reihenfolge der Wahrnehmungsstufen zu präjudizieren.

Die widersprüchliche Wahrnehmung des Bildes erzeugt Irritationen, die nach Auflösung streben. Der durch die Irritationen angespornte analysierende Blick richtet sich zunächst auf die lexikalischen Bildelemente, die sich auf dem Malgrund befinden und auf ihren widersprüchlichen Zusammenhang, dann das Verstehen dieses Lexikons von Elementen; es folgt deren synoptische Deutung als einheitliche Bildgrammatik. Ist diese konstruiert, dann kann sie als vermittelnder syntaktischer und regelleitender Zusammenhang erkannt werden, der die Kommunikation von Bild und Betrachter überhaupt erst ermöglicht. Im jetzt startenden Kommunikationsprozess gerät der Betrachter in kritische Distanz zu sich selbst, aus der sich allmählich ein Vorstellungshorizont ausbilden kann. Der kreierte im Erfolgsfall die Kunst des Werks als Vorstellungswelt – im Betrachter.

Was sagt uns auf dieser letzten Stufe gelungener Wahrnehmung die Kunst als Medium der Selbstreflektion? Kehren wir noch einmal zurück zur Mehrebenenkomposition der Bildelemente. Sie versorgt uns mit allen Informationen, die zur Interpretation gebraucht werden und sie muss es tun, denn andere gibt es nicht. Sie wahrzunehmen und zuzuordnen ist deshalb der einzig mögliche semantische Schlüssel zum Erleben der Kunst des Werks. So können die lexikalischen Bildelemente schließlich einer erkenntnisleitenden Bildgrammatik zugeordnet werden, die in sich stimmig ist und die Regeln der Kommunikation zwischen Bild und Betrachter leiten kann. In dieser auf Stimmigkeit gerichteten semantischen Bewegung mutieren die Formenelemente zu emotionalen und kognitiven Energien der *einen* Komposition. Dabei geben sie ihr Eigenleben als autonome Gestaltformen nicht auf und sie können es nicht tun, um im Prozess des Sinnstiftens Zweifeln standhalten zu können. Sind die Einzelenergien stimmig verknüpft, dann treten das Handwerkliche, der Malgrund, die Leinwandfläche, selbst die Eigenleben der einzelnen Bildelemente in den Hintergrund und es öffnet sich das emotionale und kognitive Potential¹ im Betrachter. Der deutende Wahrnehmungswechsel zwischen den Ebenen, zwischen Materialität (Ölfarbe als Fleck, Klecks, Drippings) und Abbildung (Giraffe, Nagel) setzt im Betrachter allmählich die Energien frei, mit denen der Komplex aller Bildelemente aufgeladen ist. Aber als Zeichen auf der Deutungsebene schließen sie sich noch nicht zusammen. Der Zusammenschluss ereignet sich erst im ‚Geistigen‘ (der Kunst), also nicht auf der Malfläche, noch nicht als ikonisches Zeichen, sondern erst im Zusammenfluss ihrer Energien zu einer *ideellen* Realität, die sich im Moment dieses Zusammenschlusses im Betrachter zu bilden beginnt. Und erst hier wird die irritierende Widersprüchlichkeit als konstitutiver Teil der Bildkomposition erkennbar, als Konstruktionsprinzip deutbar und mit den eigenen Assoziationen kompatibel. – Ich spreche immer noch von ‚Giraffe‘.

An diesem transformatorischen Prozess wird ein grundsätzliches Problem der Malerei deutlich: ‚*Das Geistige in der Kunst wird mit der Hand gemacht*‘, wie Hans Platschek mit Be-

zug auf Kandinsky diesen Wandel beschreibt². Jede einzelne Ebene und jede für sich trägt als Kompositionselement (Handwerk) ihren je spezifischen Teil der Energien zum ‚Geistigen‘ (Kunst) bei, ohne die weder die Komposition insgesamt noch jeder einzelne Ebenensinn *für sich* zu deuten wäre. Ihre Identität finden sie nur im reflexiven Bezug aufeinander.

An dieser Stelle lässt sich über die Beschreibung des kompositorischen Konstruktionsprinzips hinaus keine Aussage mehr treffen, ohne die Grenzen der eigenen ästhetischen Erfahrung zu überschreiten. Man muss die Kraft, die das ‚Geistige‘ auf dem Malgrund erzeugt hat, als *poiesis* deuten und als subjektives Angebot akzeptieren – denn vor dem Bild ist jeder allein. Dann, erst dann kann die Kunst des Werkes ihre ästhetische Wahrheit im Betrachter entfalten.

Ich habe bisher über die objektiv feststellbaren Elemente des Werks gesprochen und meiner Beschreibung kann man zustimmen oder sie ablehnen, mit allen Zwischenrufen. Über das *Geistige*, über die Kunst eines einzelnen Werks zu reden, ist aber deshalb problematisch, weil sie sich *im Betrachter* bildet, in jedem einzelnen und in jedem verschieden. Vor dem Kunstwerk ist der Betrachter allein, mit allen seinen Emotionen und Assoziationen, die er erst zu einem späteren Zeitpunkt in Sprache fassen und einer Selbstanalyse unterwerfen kann. Erst dann kann er – wie jeder andere Betrachter auch – über *seine* ästhetische Erfahrung, über *seine* Kunst, die durch das Werk ausgelöst worden ist, sprechen³. Aus diesem Grunde sind die Prozesse der Rezeption, der Interpretation und der Kritik von Kunst sachlich, zeitlich und sozial unabschließbar und bleiben eine dauerhafte Herausforderung zum Diskurs.

Dennoch lassen sich über diese Prozesse einige allgemeine Überlegungen anstellen. „Jedes Kunstwerk ist Kind seiner Zeit, oft ist es die Mutter unserer Gefühle“. So beginnt Kandinskys Schrift *Über das Geistige in der Kunst*⁴. Wie spricht die Bildkomposition zu mir, welche Emotionen und Assoziationen weckt sie in mir, welche ästhetischen Erfahrungen erlaubt mir ihre Grammatik? Wir erinnern uns an das berühmt gewordene Zitat von Paul Klee: „Kunst gibt nicht das Sichtbare wider, sondern macht sichtbar⁵. Streng genommen gibt das Bild ‚Giraffe‘ überhaupt nichts Sichtbares wider, nichts auf dem Malgrund hat Abbildcharakter, selbst der gattungsspezifische Umriss einer Giraffe wird durch die naturuntypische signalblaue Farbgebung ins mimetische Abseits verwiesen; sondern es macht sichtbar – durch Formung einer ideellen Gestalt der konkreten Wirklichkeit. Ich nenne sie *Ökologie*, die Form des Miteinanders aller Lebewesen in ihrer gemeinsamen unbelebten Umwelt. Als ideelle gesellschaftliche Gestalt ist die Ökologie ein Kind unserer Zeit, hier im Bild ist sie zugleich Anklage und Programm. Die kompositorische Bildgrammatik entschlüssele ich deshalb als Hinweis auf die Lebenswirklichkeit der bedrohten Menschen- und Tierwelt, veranschaulicht an einer formalen Höchstleistung der Natur, der Giraffe. Schon auf der Ebene der Maltechnik erzeugen die Applikationen eine Atmosphäre von Aggression, von Verletzung und irritieren damit den Betrachter: Der Umriss der Giraffe bewegt sich in feindlicher Umwelt. Alarm signalisiert ihre gebeugte Gestik, Alarm das Tier mit gesenktem Kopf. Alarmierend ist die ungewöhnliche Farbgebung, die der naturge-

gebenen Farbe und Zeichnung widerspricht. Alarm senden die Linien, die Kringel, Alarm die Kleckse. Die durch die Applikationen geschundene Leinwand verweist auf die mutwillige Verletzung, aber auch auf die evolutionäre Verletzbarkeit der Giraffe, der Tierwelt überhaupt. ‚Giraffe‘ verstehe ich als bildliche Metapher unseres Verhältnisses zu Umwelt und Natur. Die einzelnen Formenelemente, die Linienübermalungen, Farbkleckse, Farbflecken, Hintergrunddrippings, auch die Farbgebung und die Symbole, die bisher ein autonomes Eigenleben geführt haben, sind jetzt zu Energien dieser *einen* Form *Ökologie* verschmolzen. So lösen sich auch die Irritationen, denn im Status der Energie passen die verschiedenen Bildelemente ineinander. Der *einen* Form? Ja, denn nur die Kunst vermag über die zeitgenössische Modernität hinaus die ideelle Wirklichkeit als Programm im kollektiven Gedächtnis der ästhetischen Erfahrungen überzeitlich⁶ – im nachvollziehenden emotionalen Erleben – präsent zu halten.

Aber es gibt noch ein Zeichen im Bild, das auch diesen Zusammenhang transzendiert. Der kopfstehende Nagel, der mit seiner Spitze im Giraffenleib steckt, ist Aggression pur. Der Nagel mit nach oben gerichteter Spitze taucht als ikonologische Referenz bei Stephan Velten öfter auf (Abb. 6). Er ist ein Symbol für den Umgang des Menschen mit sich selbst und seinesgleichen. Der Mensch geht mit sich selbst um wie mit der Natur, fahrlässig, rücksichtslos, gewaltsam. So wie er seinen eigenen Lebensraum eingrenzt, so stellt er auf dem blauen Planeten – als ob er dem jetzigen *homo sapiens* (!) gehöre – auch für andere, für Fauna und Flora, eine Gefahr dar.

Aber dieses Zeichen repräsentiert nicht nur den Umgang des Menschen mit sich selbst, sondern es hat hier noch eine andere symbolische Bedeutung. Dieses Symbol repräsentiert den Künstler im Bild als Person, der Nagel ist das *dixi*: Ich habe gesprochen.

1. Eine anschauliche Analyse dieses Prozesses findet man bei Roman Ingarden, Das ästhetische Erlebnis, in: Erlebnis, Kunstwert und Wert. Vorträge zur Ästhetik 1937-1967, Tübingen 1996, 3-7.

2. Hans Platschek, Die Zeit ist ein gieriger Spieler. Über die Malerei des 20. Jahrhunderts, Hamburg 1999, 20. Wassily Kandinsky beschreibt diesen Zusammenhang so: „Das Kunstwerk besteht aus zwei Elementen: aus dem innern und aus dem äußern. Das innere Element... ist die Emotion der Seele des Künstlers... Das innere Element, von der Seelenvibration geschaffen, ist der Inhalt des Werkes... Damit der Inhalt, der erst ‚abstrakt‘ lebt, zu einem Werk wird, muss das zweite Element - das äußere - der Verkörperung dienen. Deshalb sucht der Inhalt nach einem Ausdrucksmittel, nach einer ‚materiellen‘ Form“; Wassily Kandinsky, Malerei als reine Kunst, in: Essays über Kunst und Künstler, hg. von Max Bill, Bern (2) 1963, 63f.

3. Der kompromisslose Rückzug auf diese rezeptionsästhetische Position hat aus der Perspektive der zeitgenössischen ästhetischen Erfahrung auch strategischen Charakter. In einer globalisierten Kunstwelt sind zum einen Deutungsofferten auch von Museen und Galeristen, die es wissen sollten, kaum zu erwarten. Zum andern wird die subkutane Vereinnahmung der Kunst durch die Mode in der Bildenden Kunst, gerade mit dem achselzuckenden Verweis auf die Globalisierung, noch schwerer identifizierbar.

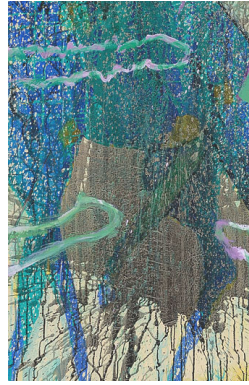
4. Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst (1910), hg. von Max Bill, Bern (10) 1952, 21

5. So Paul Klee mit Bezug auf die Bedeutung der Formelemente in der Graphik, also mit Bezug auf ein auch handwerkliches Problem der Darstellung; Paul Klee, Beitrag für den Sammelband ‚Schöpferische Konfession‘, in: Rezensionen und Aufsätze, hg. von Christian Geelhaar, Köln 1976, 118.

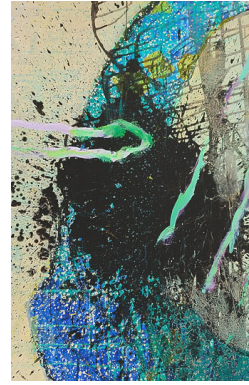
6. Auf diesen Zusammenhang hat Charles Baudelaire bereits 1863 in seinem Essay über Constantin Guys *Der Maler des modernen Lebens* hingewiesen: „Die Modernität ist das Vergängliche, das Flüchtige, das Zufällige, die eine Hälfte der Kunst, deren andere Hälfte das Ewige und Unwandelbare ist“; Sämtliche Werke und Briefe, hg. von Friedhelm Kemp, Claude Pichois, Wolfgang Drost, Bd. 5, München, Wien 1989, 226.



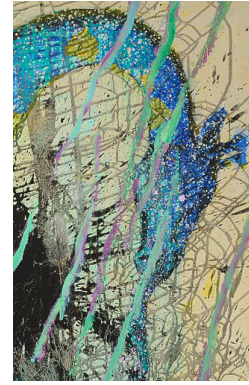
*Abb. 1: Gattungsun-
typische Musterung
und Farbgebung*



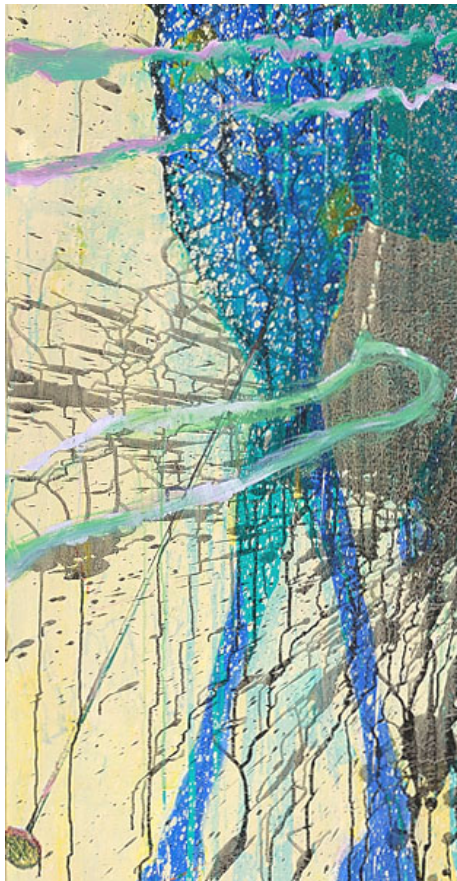
*Abb. 2: Linienüber-
malung, Farbfleck*



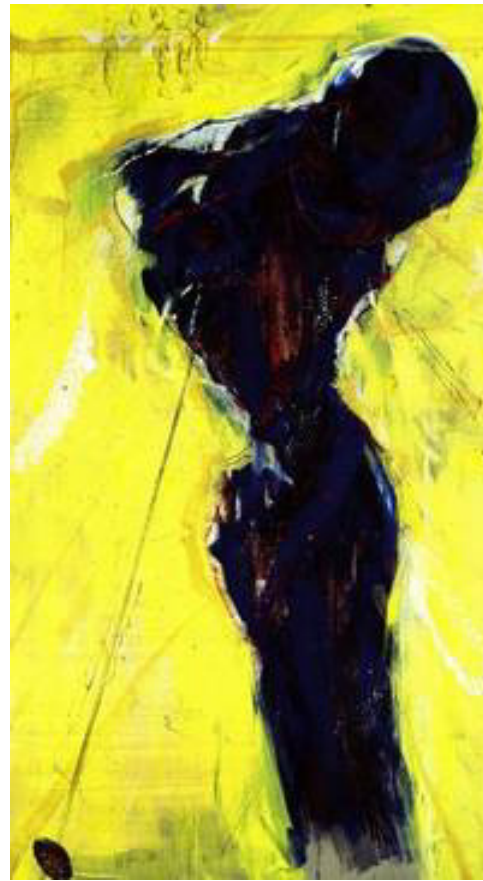
*Abb. 3: Farbklecks
Linienübermalung*



*Abb. 4: Linienüber-
malung, Hintergrund-
drippings, Panikgeste*



*Abb. 5: Nagel mit Spitze nach oben, der sich in
die Brust der Giraffe bohrt*



*Abb. 6: Stephan Velten ‚Nagelmensch‘ 2000
Öl auf Leinwand, 180cm x 100 cm*