

Sultan Acar. Malerei

Eine junge Frau in Seitenansicht. Der Kopf ist abgewandt. Üppiges schwarzes, stilisiert dicht wirkendes Haar verdeckt das Gesicht. Nur die Kinnpartie ist frei. Um den Hals liegen schmale Träger eines Kleides, im Nacken geknotet. Nackte Schultern und Arme, Hals und Kinn sind in zartem Hell-Dunkel modelliert und vermitteln als Bilddiagonale sanften Schwung und jugendliche Vitalität. Aus Haltung und Erscheinung der Frau sprechen Anmut und Attraktivität. Die Haare sind zu einem kunstvollen Knoten aufgesteckt. Die im Lichtschein dezent glänzenden Bahnen der Frisur laufen auf eine schwarze Spange zu. Das Haar formt sich zu einem eigenständigen plastischen Dekor.

Obwohl oder vielleicht gerade weil sich die Dargestellte dem Blick des Betrachters entzieht, somit Augenkontakt und Identifizierung verhindert, zieht sie die Aufmerksamkeit auf sich. Sultan Acar blendet in diesem frühen Bildnis alle individuellen Merkmale aus. Zugleich schneidet sie die Frau aus Ort und Zeit. Den Hintergrund der Figur bildet eine monochrome grau-bräunliche Fläche. Durch die Verschleierung der äußeren Identitätsmerkmale und den Wegfall des Kontextes wird die Wahrnehmung umgelenkt. Der Blick des Betrachters ist frei für die Knoten im Haar und in den Kleidträgern. So wird er auf Spuren gesetzt, die ihm Auskunft geben könnten über die abgebildete Person.

Je größer die Reduktion, desto stärker der Impuls zur Recherche. Welche Attribute verraten etwas über die Gestalt, ein mögliches Geschehen oder sogar über eine Geschichte? Schaut die junge Frau jemanden an? In welchem Verhältnis steht sie zu ihm? Welchen Gesichtsausdruck hat sie dabei? Der Betrachter kann in diesem Moment eine Schilderung und Erzählung beginnen oder fortschreiben oder seine eigene Geschichte in das Bild hineinragen. An die Stelle einer Bildtiefe und Plastizität der Figur, an die Stelle des konkreten Kontextes der Momentaufnahme tritt ein offener gedanklicher Raum.

Trotz der Auslassungen und Fehlstellen funktioniert das Bild noch als Porträt, als Bildnis, das die Erstellung seiner Konsistenz und Stringenz dem Erfindungsreichtum und dem Konstruktionsbedürfnis des Betrachters überlässt. In der Rezeption spiegelt sich die Produktion. Sultan Acar zeigt in ihren Kompositionen die Wahrnehmung und das Malen selbst als Wechselspiel zwischen Realität, Übersetzung der Wirklichkeit und praktischem künstlerischem Prozess, der seine eigene Dynamik entwickelt. Anatomie, Form und Struktur

treten an die Stelle einer Personenschilderung. Das Bild behauptet sich gegenüber seinem Inhalt, und dennoch funktionieren die Bildnisse als Porträts. Oft in Überlebensgröße, der realen Vorlage folgend und diese gleichzeitig hinter sich lassend, schafft die in Bremen geborene türkische Malerin Sultan Acar Frauenbilder. Die Seiten- und Rückenansichten sind bereits zu einem Markenzeichen in der noch jungen Karriere der Künstlerin geworden. Schon die frühen Arbeiten vermitteln einen Eindruck vom Grundthema. Die Wechselbeziehungen von Gegenständlichkeit und Abstraktion entfalten sich in Sultan Acars Werk wie in einem komplexen, vielschichtigen Dialog, der immer wieder neue Überraschungen und Resultate frei setzt. Nicht um die von der dogmatischen Moderne verfügte lineare Entwicklung vom Abbild zur Ablösung vom Gegenstand geht es, sondern um verschiedene Stufen und Ausprägungen der Korrespondenz zwischen Gesehenem und Gestaltetem. Neben Bildnissen erforscht und formuliert die Künstlerin dies auch in Landschaften und in ornamentalen Kompositionen.

In einer neueren Variante des eingangs beschriebenen Bildes ist das Haar in eine ornamentale Textur verwandelt. Einem Stoff ähnlich nimmt sie die Konturen der Frisur auf. Aus der Deckungsgleichheit der Flächen ergeben sich Spannung und Irritation. Das schlichte Schwarz der Haare reibt sich an den farbigen dynamischen Formen des Ornaments.

Ein weiteres frühes Porträt zeigt eine Frau von den Knien bis zur Brust in leichter Untersicht. Die individuellen Merkmale sind erneut nicht zu identifizieren. Der Blick des Betrachters wird auf ein Kleid mit einem kräftigen floralen Muster gelenkt. Der Körper verdoppelt sich in einem Spiegel. Eine selbstversunkene kleine Geste zieht den Betrachter als Interpreten in die Szene hinein: Die Frau hält einen Bleistift in der Hand. Ein Attribut, das die Künstlerin in der dargestellten Person erkennen lassen könnte? In einer neueren Variante dieser Spiegelung treten die Körper mit demselben Kleid einander abgewandt auf. Der linke Körper ist auch in der Vertikalen hart angeschnitten. Anstelle des realistischen Zimmerhintergrundes sind schwarze monochrome Flächen getreten. Die Stilisierung ist fortgeschritten.

Der Körper als Oberfläche, Haltung und Form korrespondiert in diesen Bildern mit prägnanten und präsenten Mustern. Entfacht wird dadurch die Faszination einer direkten, selbstverständlichen Präsenz. Jedes Bild stößt eine neue Komposition an.

Sultan Acar greift ihre Motive neu auf und setzt die formale Zuspitzung fort. Die Künstlerin variiert und schreitet fort auf einem eigenen Weg zwischen Abbild

und Abstraktion, wobei die Referenz zur Figürlichkeit eine notwendige Konstante in ihren Körperbildern, aber auch in ihren urbanen Ansichten und auch in den abstrakt anmutenden Kompositionen bleibt.

Farbbänder in verschwimmender Unschärfe sind in jüngeren Arbeiten der Künstlerin zu einem eigenen Bildthema geworden. In einer Komposition schlagen parallel laufende Linien in einen Verlauf von Zacken und Bögen um. Eine unbestimmte Kraft hat hier auf das Grundmuster eingewirkt. Es könnte der urbane Puls sein, den die Malerin in eine abstrahierte bildhafte Aktion mit dynamischen Konturen übersetzt. In einer anderen Arbeit mäandern Farbstreifenfelder frei auf der Fläche, treffen Bogen- und Winkelformen aufeinander, in weiteren Werken liegen dicht an dicht Kreis- und Ovalformen oder schweben als Collage von Papierschnitten Balken, Pfeile und Rundformen im Bildraum.

Bei aller Flächigkeit besitzt Sultan Acars Malerei etwas Körperhaftes, bei aller Ferne zum Abbild klingt in ihr Realität nach. Selbst wenn sich kein Gegenstand oder keine Gestalt ausmachen lassen, vermitteln die dynamischen Oberflächen doch den Eindruck von Greifbarkeit und räumlicher Atmosphäre, scheint in den Mustern ein unbestimmter Organismus zu pulsieren, deuten Wege und Felder auf Landschaften hin.

Irritierend und geheimnisvoll eine Seitenansicht, in der ein Muster aus Ringen und mehrgliedrigen Ovalen, das bereits vom Haar über die Augen bis über die Nase reicht, sich als Pulswärmer und Uhr fortsetzt. Haar und Tuch gehen als schmückende Attribute des weiblichen Körpers eine enge Symbiose ein. Sie kleiden allerdings nicht nur, sondern sie verkleiden auch und verschleiern. Der Blick ist versperrt. Das ganze Bildnis, die ganze Pose ist von Ambivalenz gekennzeichnet. Die Hand unter dem Kinn deutet eine selbstgewiss ausschauende, aber auch nachdenkliche, in sich gekehrte Haltung an. Augen sind nicht erkennbar, Augen lassen sich allenfalls stilisiert in den mandelförmigen Elementen des Ornaments erkennen. Die Komposition wirft offensiv die spannende Frage auf, wie Ornamente als Bildnis funktionieren. Sie erörtert auch praktisch, wo der Gestaltungsprozess aufzuhören hat, wo Leerstellen die größere Beachtung finden und Wirkung erzielen.

In einer weiteren Rückenansicht trägt eine Frau ein einfaches ärmelloses Shirt mit rundem Halsausschnitt. Der Körper, mehr flächig als plastisch, wird von einem dämmrig schimmernden Farbraum umgeben. Es lässt sich kaum von

Hinter- und Vordergrund sprechen. Figur und Raum liegen auf einer Ebene. Für Tiefe sorgt etwas anderes. Das Muster des Hemds, dem in Schlingen gelegten Haar formal verwandt, erscheint einerseits wie ein Oberflächenornament, andererseits mutet das Dekor aus organisch erscheinenden Partikeln fast transparent an, als würde es einen Blick in den Körper eröffnen.

Eine andere Variante eines eindringlichen Blicks findet sich bei einer Rückenansicht, in der Haut und Kleid völlig eins geworden zu sein scheinen. Auf papierem wirkenden Kleid und nackten Armen erscheint ein üppiges Muster wie ein ausgreifendes Tattoo. In dieser den ganzen Körper überwuchernden und umschlingenden Form wirken die floralen Verästelungen nicht mehr nur wie Schmuck, sondern wie Einschreibungen, Einkerbungen, geradezu wie Brandmale. Das Dekor scheint animiert, der Körper nicht nur Bild, sondern auch Bildträger geworden zu sein. Figur und Form, Ornament und Person verschmelzen.

Das formale Spiel verbindet sich mit einer unter die Haut gehenden Suche nach dem inneren Kern, nach Identität. Der Künstlerin, der es um einen eigenen Weg zwischen Kulturen geht und die Prägungen und Persönlichkeitsmerkmale in den Verbindungen mit kulturellen Patterns, Muster, mit Oberflächenbestimmungen abgleicht, lässt existenzielle und ästhetische Kategorien ineinander fließen.

Auf einem groben Stoff, wie Bildträger und Passepartout in einem - Referenz an eine Fotografie? - ist das Bildnis einer Frau angebracht. Wenige lapidare Linien markieren Gesichtszüge. Als Kontrapunkt zu der reduzierten Strichführung rahmt dichtes gelocktes Haar wie ein plastisches Band das Gesicht. Über Nase und Kinn sind breite pastose Farbbahnen mit gestisch wuchtigem Pinselduktus gelegt. Erneut schreitet Sultan Acar hier weiter in der Entpersonalisierung und Abstraktion. In einem motivisch verwandten Bild liegt ein beigefarbener Querbalken über den Augen der Frau.

Angeregt durch Manets berühmtes Gemälde „Die Wienerin: Irma Brunner“ hebt Sultan Acar die individuellen Gesichtszüge der Porträtierten in einer scherenschnittartigen Silhouette auf. Die von Manets intendierte Typisierung wird hier in Richtung einer weiteren formalen Übersetzung fortgesetzt. Der Kopf ist gekontert. An die Stelle des schwarzen Huts bei Manet ist eine Schirmmütze getreten. Der bürgerliche Kopfschmuck aus dem 19. Jahrhundert wird von einer sportiven Variante aus der Gegenwart abgelöst. Der Blick ist leicht abgewandt, eher suchend in einen offenen Raum und auf ein unbestimmtes Ziel gerichtet.

Der Kopf ist aus einem Kelim, einem türkischen Teppich, ausgeschnitten und mit Blattgold überfasst. Der Teppich besitzt ein eigenes Ornament. Durch Material und Muster bedingte plastische Ausformungen treten hervor. Das Gold nimmt den Schmuckgedanken auf und steigert ihn. Gold als Symbol der Macht lässt sich mit dem Vornamen der Künstlerin in Verbindung bringen. Der Bodenbelag als Bildträger verweist auf ihr Fundament. Der Glanz wird geerdet. Die Verbindung der beiden Materialien schafft eine irritierende und auch ironisierende Bruchstelle. Die bewusste Platzierung auf der Schwelle zum Kitsch erweitert die Lesarten.

Formal betrachtet, erweitert die Künstlerin hier das Tafelbild in eine Reliefstruktur hinein. Sie ebnet mit der Goldüberfassung konkrete Persönlichkeitsmerkmale ein, schafft aber durch die materialbedingte plastische Oberfläche und die Präsentation mit Abstand zur Wand einen Objektraum. Inhaltliche Erwägungen korrespondieren mit formalen Akzenten.

In ihren neuen zeichnerischen Arbeiten greift Sultan Acar schwimmende, durch Unschärfen bewegte Muster auf, die an frühere großformatige Leinwände der Künstlerin erinnern. Darin hat sie Lichtreflexionen in den Glasfassaden großer Häuserzeilen in Istanbul aufgegriffen und in ein dynamisches Linien- und Flächenspiel übersetzt.

In gleichfalls aktuellen Graphitzzeichnungen lässt sie Punkt- und Komma-Formationen stern- oder blattförmig flächenfüllend ausgreifen. Graphit in verschiedenen Anmischungen fällt durch unterschiedliche Auftragsmodi in ringförmig sprühenden Konstellationen auf das Blatt. Ein bewegter Kosmos nicht genau identifizierbarer Elemente entsteht, die sich als pflanzliche Formationen, mikrokosmische Teilchen oder auch Sporen und Spuren lesen lassen. In einem Fall stehen die Punktformen vertikalen Linienschwüngen gegenüber und lassen entfernt an eine Landschaft denken. In einer Variante in Wachs auf PVC vermengen sich die Kreise und Ovale zu einem dichten treibenden Gewebe mit plastisch anmutender Oberfläche.

Von hier lässt sich eine Brücke schlagen zu einem Video mit dem Titel „Malerei“. Der Film dokumentiert die Entstehung eines „Bildes“. Anfangs fließt weiße Farbe in ein Behältnis, das durch eine Scheibe einsehbar ist. Ein schwarzer Farbstrahl kommt hinzu. Dickflüssigere Kleckse folgen, Pink und Blau tauchen ein, durch das Eigengewicht des Materials ebnen sich anfängliche Hügel ein. Das Relief drängt zur Fläche, die an der Scheibe in Gestalt von Farbbahnen als abstrakte „Komposition“ zusammenfließt.

In einem Leben zwischen zwei Kulturen vergewissert sich Sultan Acar der jeweiligen Besonderheiten und Eigenarten ihrer Wurzeln und Heimaten über die Form, über die ästhetische Präsenz. Indirekt und direkt setzt sie die eigene Person in körperlicher Gestalt und in gedanklich-gestaltendem Potenzial mit ins Bild. Geprägt von verschiedenen kulturellen Mustern und ästhetischen Idealen, von Formvorstellungen, Selbstbildern und Außenbetrachtung lässt sie in ihre äußerst sinnlichen, atmosphärisch reichen und zugleich formal geklärten Bilder Identitätssuche einfließen. In der Erinnerung an visuelle Einflüsse und Einschreibungen wird sie offenkundig immer freier in ihrem Zugriff auf figürliche ebenso wie auf ornamentale Formen.

Ein Aspekt des Ornaments neben dem des Schmückenden wird hier augenfällig, das ist der der Ordnung und Reihung. Sultan Acar variiert Motive und fügt Formationen zu Reihen und Feldern zusammen, wobei sie mit Verschiebungen und Drehungen, mit der Spannung von Wiederholung und Differenz spielt.

Die Bild-Felder bezeugen, dass sich zwischen Wiedererkennbarkeit und Abweichung der Reiz der Komposition einstellt. Die Variation deutet darauf hin, dass der Prozess der Bildfindung offen ist, dass Künstler verschiedene Zugänge, Haltungen und Perspektiven umtreiben. So lässt sich im übrigen auch Sultan Acars Verfahren der Unschärfen und verschwimmenden Konturen als Pendelschlag zwischen Aufscheinen und Abtauchen eines erinnerten Bildes begreifen, zwischen Fixierung und Auflösung eines visuellen Fundstücks, zwischen Erkennen und Entzug einer persönlichen und ästhetischen Identität.

Rainer Beßling