

Delikat

Esther Glück und Fiene Scharp

Die Ausstellung der beiden Künstlerinnen, Esther Glück und Fiene Scharp im migrierenden Frauenmuseum Berlin trägt den Titel *Delikat*, und die weitgefächerte Bedeutung des Wortes, das auserlesen, fein, zart, zurückhaltend, diskret und vielschichtig meinen kann, fasst das Spektrum der Arbeiten treffend zusammen.

Als ich auf Fiene Scharps Haararbeiten aufmerksam gemacht wurde, kam mir eine Passage aus Luis Bunuels Erinnerungen *Mein letzter Seufzer* in den Sinn. Bunuel beschreibt hier ein haluzinatorisches Erlebnis: auf der Suche nach Abenteuern im Labyrinth der Straßen des nächtlichen Madrids trifft er mit einer Gruppe von Freunden auf einen blinden Mann, der die Gruppe mit nach Hause nimmt, in Räume ohne Lichtquellen, dafür mit Bildern und Objekten, die ganz aus Haaren gemacht waren, *Gräben aus Haaren, Zypressen aus Haaren*

Dies mag ein früher Hinweis auf die zunehmenden materialen Grenzüberschreitungen, auf den Einsatz von unorthodoxen und ungewöhnlichen Materialien in der Kunst des 20. Jahrhunderts sein, die auch eine Störung oder Aufstörung der klassischen Kunsttheorie beinhaltet, der Schönheit immer auch ein Ordnungsbegriff war und Haar eine Bedrohung. Für Winckelmann oder Herder beispielsweise galt jede Skulptur als verunstaltet, wenn sich (außer dem Haupthaar und den Brauen) nur ein winziges Härchen auf der makellosen weißen Oberfläche der Plastik zeigte, mit Herders Worten war das Haar ein Schauer, eine Scharte, etwas das die Form hindert, nicht zu ihr gehört. Fiene Scharps Haarkubus kann so auch wie ein räumlicher Kommentar zu diesen tradierten Vorstellungen und Normen gelesen werden und dies noch einmal gesteigert dadurch, daß eine so neutrale, klare Form wie der Würfel, eingesetzt in minimalster und konkreter Kunst, hier aus Haaren, aus diesem unkontrollierbaren, organischen Material gebildet ist. Die Oberfläche des Kubus grenzt sich nun nicht mehr scharfkantig aus dem umgebenden Raum aus, sondern ist eine lebendige, wuschelige Struktur. Ein Balancieren von Kontrasten und ein Geheimnis – oder der Verweis auf die Ausstellungssituation: Ein schwarzer Kubus im white Cube. Das Objekt, das auf den ersten Blick an ein fellbezogenes Sitzmöbel erinnert – auch eine Referenz an einen bestimmten, etwas überkommenen Wohnstil - erzeugt einerseits das unmittelbare Verlangen nach Berührung, nach taktile Erfahrung, zugleich aber ist auch ein Gefühl des latenten Ekels da. Die Form spielt mit der Wahrnehmung von Weichheit und Festigkeit, von körperlicher und lebloser Erscheinung, von Anziehung und Abstoßung, dies auch deshalb weil ja in jedem abgeschnittenen Haarbüschel auch die Ahnung der gewaltsamen Abtrennung präsent ist, die Frage nach den zugehörigen Körpern und eine Erinnerung. Haar wurde und wird immer auch vereinnahmt zu Bestimmung und Zuschreibung von Geschlechter- und Rasseidealen und doch ist Haar auch die Substanz, die die Normierungen des Körpers spielerisch überschreitet, Möglichkeiten zu Identitäts – und Rollenwechsel öffnet: Fiene Scharps filigrane Objekte, organische und anorganische Dinge, aus denen die Härchen wachsen, weisen auf solche Identitätsspiele, die unbelebten Gegenstände entfalten durch das Implantat ein eigenartiges Eigenleben, zugleich sind sie eine Recherche der skulpturalen Grenze. Die feinen, fast unsichtbaren Härchen, die wie Antennen in den Aktualraum hineinwachsen, unterlaufen die rigiden Objektgrenzen, stellen sie in Frage. In den Objekten setzt sich ein Wechselspiel zwischen Innen- und Außenraum, Intimität und Öffentlichkeit, zwischen dem Wunsch nach haptischer Erfahrung und Berührungstabu in Gang – so wie die Videoarbeit *streicheln* eine Art Berührungsversuch, der nicht vollzogen werden kann, darstellt: Die Arbeiten evozieren eine fast paradoxe Empfindungsvielfalt, und dies ist wohl eine Facette des unendlichen zudenken-geben der Kunst. Im Sehen geht es auch um die Wahrnehmung als unabschließbarer Vorgang, gerade in der Wahrnehmung des kaum Wahrnehmbaren.

Haar ist zugleich der der empfindlichste und dauerhafteste unserer Stoffe und überdauert uns wie die Liebe. Es ist so leicht, so zart, dem Gedanken an Tod so ausweichend, daß wir,

angesichts der Locke eines Kindes oder eines Freundes, fast himmelwärts blicken und unsere Vorstellung mit Engelsgestalten abgleichen, ja beinahe sagen dürfen: Ich habe hier einen Teil von Dir, der Deines jetzigen Daseins durchaus nicht unwürdig ist. (Lady's Book von 1860)

Das Moment der Zeit, des Eingriffs, der Veränderung ist das Thema der beiden Videoarbeiten, die synchron das Polieren einer Eisfläche und die Rasur eines Fell zeigen. Schaben, Schrubben, das fast meditative Immer-wieder der gleichen Bewegung bis aus der rauhen Struktur eine glatte, spiegelnde Fläche wird.

Auch Esther Glücks aus Gießharz gegossene Ellenbogen umspielen das Thema von Abwesenheit und Anwesenheit: wie aus der Wand gebohrt bilden die Formen eine rhythmische Struktur auf der Wand und lassen nolens volens die Frage nach der anderen Seite mitschwingen: Wo sind die dazugehörigen Besitzer dieser Körperfragmente – oder wo endet die Skulptur. Auch die Ellbogen changieren zwischen der geometrischen Form des Dreiecks und der organischen Körperform, öffnen Sehräume zwischen der Serialität der auf den ersten Blick nahezu identischen Elemente und der Abweichung in ihrer jeweiligen Ausformung, in der Unvergleichbarkeit, Unmeßbarkeit des menschlichen Körpers. Und vielleicht sind sie dann auch ein ironischer, leichtfüßiger Hinweis auf die Ellenbogengesellschaft, in der wir leben, eine Metapher, die die platzgreifende, rücksichtslose Bewegung, die extrem vereinzelnde Position des modernen Menschen aufgreift.

Einen Dialog zwischen Skulptur und Zeichnung initiieren Esther Glücks Schnittzeichnungen, feinste, mit dem Skalpell ausgeführte Arbeiten, die, zwischen Glasscheiben montiert, die weiße Wand des Ausstellungsraums im Schattenwurf miteinbeziehen. Im Rückgriff auf die Renaissance meint die äußere Zeichnung (*disegno esterno*) nichts anderes als das, was, durch eine Form ohne körperliche Substanz umrissen, zur Erscheinung kommt, ein einfaches Gebilde aus Linien, ein Umriss, das Maß und die Gestalt eines beliebigen eingebildeten oder realen Dinges. Diese so geformte und mit einer Linie umrissene Zeichnung war Beispiel und Form des idealen Bildes. Bei Esther Glück ist nun das Prinzip Linie ist nicht mehr an die plane Fläche gebunden sondern hat sich emanzipiert, die Zeichnung erhält mit dem Cut Out Verfahren eine räumliche und skulpturale Komponente, und gerade der Rückgriff auf die Tradition des Scherenschnitts oder des Schattenrisses, die wagemutigen Umkehrung der Methode erweitert den traditionellen Begriff der Zeichnung. Das Prinzip von Licht und Dunkel als Wesen der Kunst kommt im Schattenriss zu höchster Abstraktion und Schärfe, in dem wie auf Messers Schneide die Trennung einer Figur von ihrem Hintergrund vollzogen wird und damit unbarmherzig verkürzt und gleichzeitig geheimnisvoll ihr Wesentliches als flüchtiger Abdruck aufscheint: Menschen und Dinge können so zu ihrem wahren Wesen gerinnen oder sich gesteigert zum Ornament fast schon wieder auflösen. Esther Glücks Schnittzeichnungen erschließen den Vorgang des Sehens, der Visualisierung und der Wahrnehmung als Prozess in dem subtilen Spiel von Schatten und Licht, von Negativ und Positiv, von Präsenz und Absenz Gerade die Leerstellen verweisen auf Fülle, das Fast-nichts ist wie ein geheimnisvoller Verweis auf etwas anderes, letztendlich Ungreifbares und doch eine Fährte und eine Hoffnung, daß sich in der Fixierung der menschlichen Silhouette die Erinnerung an einen Abwesenden bewahren läßt. Es ist, als ob die Arbeit des Schneidens und Ausschneidens die Spur eines irreduziblen Unsichtbaren bahnt - und die Erinnerung an den Ursprungssmythos der Zeichnung: In der Fabel des Plinius, da Tochter des Töpfer Butades die Kontur des Schattens des sterbenden Geliebten fixiert, ist die Liebe ihre Erfinderin der Kunst: Mangel wird zur Macht, eine Macht die auch als Bemächtigung des sich Entziehenden ist. Doch was hier bewahrt bleibt, ist keine Unmittelbarkeit. Im gleichen Maße, wie der Geliebte dem Bilde eingeschrieben wird, entzieht er sich seinem optischen

Doppelgänger. Nicht dem gemalten, fiktiven Bild, sondern dem Abdruck wohnt demnach eine ganz besondere Beweiskraft inne. In der eindringlichen Fragilität der Schnittzeichnungen von Esther Glück wird dieses Doppel auf's Neue und ganz eigenwillig anschaulich, zwischen der unendlichen Gegenwart des Bildes und der flüchtigen Anmut des Ornaments.

Mit Kierkegaard ließe sich sagen: Die Schnitte sind genommen von des Lebens Schattenspielen, es geht um ein Inwendiges, das erst sich zeigt, indem ich das Äußere durchschaue, erst dann entdecke ich das innere Bild, ein Bild, das zu fein ist, um äußerlich sichtbar zu sein, da aus sanftesten Stimmungen gewoben.

Souverän und im Wortsinne in aller Transparenz entfaltet Esther Glück den Prozeß des Bildens zwischen Sichtbarwerden und Verschwinden, zwischen Identität und Differenz, zwischen Mimesis und Abstraktion. Ein Hinweis auch auf die spezifische zeichnerische Prozessualität des Übergangs vom dargestellten zum darstellenden Körper - und auf den Ort der Kunst im Interwall zwischen dem Selbst und dem Anderen.

Dorothee Bauerle-Willert