

**Jörn Merkert**  
**Fund Verwandlung Inszenierung**  
**Zu den plastischen Arbeiten von Pomona Zipser**

Pomona Zipser habe ich Anfang 1988 zum ersten Mal in ihrem Kreuzberger Gemeinschaftsatelier besucht, das sie sich mit drei Malern teilte. Seither habe ich ihre Arbeit aus einiger Nähe und mit Intensität verfolgt. Damals wusste ich überhaupt nicht, was mich erwartete. Ich war sogleich von ihrer stillen, poetischen Kunst verzaubert, denn sie war in allem so völlig anders als das, was mir sonst in den Ateliers begegnete. Sie kam weder mit lautstarker pathetischer Geste daher, noch war sie von unterkühlt-distanzierter Intellektualität. Weder schwelgte diese Kunst in überbordender, barocker Fülle, noch begnügte sie sich in der Form mit konzeptueller Askese. Weder schien sie im Elfenbeinturm der Weltvergessenheit angesiedelt, noch schien mit kritischer Sicht Wirklichkeit in diese Skulpturen eingegangen.

Sind das überhaupt Skulpturen? Jedenfalls keine, die mit der Fülle ihrer Volumen auftreten und blockhaft den Raum besetzen. Aber eben auch keine aus dem Geist der reinen Abstraktion erwachsenen, klar überschaubaren, durchsichtigen, den Raum einfangenden geometrisch geordneten Konstruktionen von Geraden, Kurven und Flächen, - obgleich Pomona Zipers Gebilde am Ende damit wohl noch am ehesten zu tun haben. Sie sind zunächst Additionen von gefundenem Material – Hölzer, Latten, Pflöcke, Drähte und Fäden -, das sich hier verdichtet, dort wie mit Fühlfäden linear in den Raum ausgreift. Die Teile lassen die Leere zwischen sich meist unangetastet, um sich dann wieder aus anderen Blickwinkeln zu einem unentwirrbaren Knäuel zu verknoten. Verhaltene Farbigkeit spielt eine wichtige Rolle; angesiedelt zwischen Schwarz, Weiß, Grau, einem sparsamen Mennigerot und einem noch behutsameren, einzelnen grünen Fleck, hebt sie die grobe Dinglichkeit der Ausgangsmaterialien wieder auf.

Bei meinem ersten Besuch sah ich kleine Gefüge, die von Ferne noch am ehesten an Giacometti erinnern; kleine Konstellationen aus meist bemaltem Holz und Draht, die sich ihren Sockel selbst schaffen. Jedenfalls stehen sie auf keinem Sockel, sondern meist auf hochbeinigen, hockerartigen Gerüsten. Manchmal hängen sie in einer Raumecke oder einfach von der Wand herab. Selbst stämmige Balken sind immer integraler Teil der Skulptur und alles andere als ein traditionelles Podest. An bestimmter Stelle dann – sehr körperlich, wie die Schultern den Rumpf abschließen – ist eine schmale Ebene eingefügt oder auch ein kleines Plateau. Dieses bildet dann die Bühne, auf der einzelne vertikale Elemente ihren gemeinsamen Auftritt haben. Unwillkürlich war ich an die geheimnisvolle Szenerie von Giacomettis „Palast um vier Uhr morgens“ erinnert. Denn als Betrachter wird man automatisch sehr klein, um sich in dieses Geschehen hineinverfügen zu können. Und um ein Geschehen, eine unscheinbare, flüchtige Inszenierung handelt es sich allemal. Es ist ganz offensichtlich, dass es bei diesen insektengleich auf fragilen Stelzenbeinen balancierenden Konstellationen nie um die Poesie rein abstrakter Kompositionen geht, auch wenn der Betrachter seine Zeit braucht, sie in ihrer gegenständlichen Benennbarkeit zu entschlüsseln. Zuletzt geben manchmal die Titel Hinweise – wie „Konzert“, „Philharmonie“ oder „Bauer mit Kuh“ oder gar „So kam Dionysos über das weinfarbene Meer“. Solche Erfahrungen der Verzauberung durch Kunst wiederum brachte einen berühmten Text von Jean Dubuffet ins Bewusstsein, den ich hier verkürzt zitiere: „Kann man ... von Kunst ganz nüchtern sprechen und einfach sagen: 'Ich werde mir gleich ein Bild anschauen', ohne mit den Zähnen zu klappern?“ Schlägt einem nicht vielmehr das Herz so beklommen, dass man „anderen anvertraut: ‚Ich gehe gleich zu einem Zauberer und lasse mich in eine Maus verwandeln.‘“ So jedenfalls erging es mir bei der ersten Begegnung mit der Kunst von Pomona Zipser.

Die zweite war von überraschend monumentaler Art. Auf einer Gruppenausstellung sah ich einen ganzen Raum, eine Installation, die alles rundum mit einbegriff. Da standen, lagen, hingen, pendelten, krochen die einzelnen skulpturalen Elemente über Boden, Wände, Decke; zwischen ihnen immer wieder die atemlos machende, wie endlose Leere des Raumes. Doch es war keine unbewegte

Leere. Denn in ihm steckten die Teile ihre langen Tentakel aus, berührten sich, verknüpften sich, schlugen nacheinander, umarmten sich, wehrten sie sich ab. Dabei schien es, als ob diese krabbelnden, greifenden, sich dehnenden und windenden wirren Gefüge nur für den Moment der Beobachtung wie eingefroren in ihrem Tun innehielten. Alles war von einer fast sakral zu nennenden, dramatischen Stille. Der Betrachter hatte das sichere Gefühl, dass – wendet er sich ab – jedes Teil seinen Tanz wiederaufnehmen würde. Doch das war kein heiteres sich Wiegen und Neigen sondern wie die Ausschweifungen eines Hexensabbats, wie ein Kampf, ein harsches Gegeneinander voller Knirschen und stummem Dröhnen, übertönt von schrillum Gelächter. So schien es mir, der Verwandlung durch Kunst hingegeben.

Der Titel dieses Werkes machte mich stutzig, verwirrte: „Der elfte Gesang“. Er schien meine Ahnungen zu bestätigen, erinnerte er doch an beschwörendes Ritual, geheime Psalmmodien oder verwunschene Sprüche schwarzer Magie. Nichts da. Aufgeklärt durch die Künstlerin, lösten sich alle Widersprüche. Und was für mich eine spannungsgeladene Installation abstrakter, aber ausdrucksstarker und sprachmächtiger Formen war, enthüllte sich, wie wenn der Schleier der Unnahbarkeit weggezogen sei. Denn „Der elfte Gesang“ bezieht sich auf nichts anderes als Homers Ilias; und darin wird eine wütende Schlacht zwischen den Helden besungen, die die Götter inszeniert haben, ihr mit vergnügter Gehässigkeit, anfeuerndem Neid und liebevoller Eifersucht zuschauen, mit kleinen Betrügereien in das Geschehen eingreifen, ihren Lieblingen helfen, die Gegner auszuschalten, mit Spott und homerischem Gelächter das marionettenhafte Ausgeliefertsein ihrer Heroen kommentieren. Und tatsächlich, so gesehen erkennt man den zusammengebrochenen Kampfwagen, verbissen ringende Kämpfer, den lanzendurchbohrten Leichnam, die klirrend aufeinanderschlagenden Schwerter – und über allem die muntere Versammlung der Götter im Olymp.

Diese nahezu illustrative Erschließung des „Elften Gesangs“ durch Pomona Zipser widerspricht durchaus nicht der eingangs beschriebenen, allgemeineren, „abstrakten“ Erfahrung und hebt sie schon gar nicht auf. Denn im Detail wie im Ganzen ist die Künstlerin in ihren Arbeiten alles andere als abbildhaft. Die Möglichkeit des Betrachters, durch äußere Information auf die Spur gesetzt, thematisierte Inhalte nachzuvollziehen, macht nur eins anschaulich: was Ausgangspunkt und Triebfeder für die Arbeit war. Pomona Zipser bedient sich in ihrer Kunst der uralten bildnerischen Erkenntnis, die im 20. Jahrhundert von Kandinsky und Klee theoretisch begründet und formuliert worden ist, dass nämlich die größte Abstraktion und die größte Gegenständlichkeit ein und dasselbe sind; dass eine Linie, eine Form, eine Fläche – völlig unabhängig von ihrer dinglichen Bedeutung – in ihrer abstrakten Gestalt die eigentliche Ausdrucksfähigkeit in sich birgt, und genaueste anschauliche Entsprechung für Gestimmtheiten, Gefühle, Widersprüche, Verwandlungen sein kann.

Da sie nun einmal Bildhauerin ist – wenn auch auf den ersten Blick alles andere als traditionell – so hat Pomona Zipser ein feines Gespür für Proportionen, für Gliederungen, für Bewegungen im Raum, für Gewichtungen und Balance, für Körperlichkeit; denn die erste Skulptur, die der Mensch an sich erfährt, ist ja der eigene Körper. So wundert es nicht, wenn sie in ihren Arbeiten die Statik, die nun einmal zur Bildhauerei gehört, immer wieder aufzuheben trachtet, um ein Bild für Bewegung und Bewegtheit, für die Überwindung der Erdschwere zu gewinnen. Sie stellt Körper in den Raum, nicht auf einen Sockel. Manchmal hängen sie, schweben sie in der offenen Allansichtigkeit; manchmal scheinen sie sich gegenseitig zu balancieren. Die Körper zeigt sie selten als Masse, sondern als fragile Zusammensetzung von Gliedmaßen, als marionettenhaft beweglich erscheinende Zuordnung einzelner Teile. Dieses additive, collagenartige Verfahren – dem Wachstum vergleichbar – erlaubt ihr dann auch den Schritt tatsächlich in den Raum hinaus, ohne sich der Problematik des Monumentalen stellen zu müssen. So wie die einzelne Skulptur aus einzelnen Teilen montiert ist, so kann die Künstlerin auch mehrere solcher Konstruktionen raumgreifend in Beziehung zueinander setzen.

Das mag ein sehr logischer Schritt in der Entwicklung ihrer Arbeit gewesen sein, als die den abstrakten, plastisch-räumlichen Zusammenhang mehrerer, unabhängig voneinander entstandenen Arbeiten gesehen hat. Wie naheliegend – und wie aufregend – muß es da gewesen sein, eine Vielzahl von Skulpturen von vornherein aufeinander bezogen zu erarbeiten und auf diese Weise einen ganzen Raum besetzen und artikulieren zu können. Mit dem gleichsam spielerischen Arbeitsverfahren des Aneinanderfügens – und wieder Wegnehmens – gelingt es der Künstlerin also nicht nur, die dreidimensionalen Konstruktionen in visuelle Bewegtheit zu versetzen, sondern es charakterisiert prinzipiell ihre künstlerische Vorgehensweise und spiegelt darin ihre geistige Haltung zur Welt.

Ich habe das genau beobachten können, als sie auf der thematischen Ausstellung „Ambiente Berlin“ für die Biennale in Venedig 1990 auf meine Einladung hin ihre große Skulptur „Hängender Odysseus“ vor Ort konzipierte und realisierte. Auffällig war, dass sie bei ihren suchenden Spaziergängen über die Baustellen der „Giardini“ sehr sorgsam nach passenden Fundstücken Ausschau hielt. Denn es geht ihr grundsätzlich nicht einfach um Latten, Balken, Holzstücke, womöglich rohe aus der Schreinerei, denen sie als Künstlerin dann die Form geben kann. Nein, sie benötigt immer gebrauchte Materialien, die, um es leicht pathetisch zu sagen, schon ein Stück eigener Geschichte in sich tragen, die Charakter haben, so etwas wie Persönlichkeit besitzen; solches Material also, das von sich aus etwas zu sagen hat. Für den Beobachter mögen das ganz unscheinbare, banale Dinge sein. Doch die Auswahl hebt sie heraus, schafft die erste Spannung des Geheimnisses.

Es war bei der eigentlichen Arbeit des Bauens sehr genau zu sehen, dass Pomona Zipser zwar einer genauen Vision folgt, nicht aber nach einem festgelegten Plan vorgeht. Es gibt daher zu all ihren großformatigen Arbeiten auch keine Konstruktionsaufzeichnungen sondern lediglich sehr summarische, skizzenhafte Tuschzeichnungen, die eine transparente plastische Konstellation beschreiben, Gewichte und Konzentrationen setzen, vielmehr aber noch Spannungsbögen im imaginierten Raum beschreiben. So war auch die Entstehung des „Hängenden Odysseus“ ein langwieriger Prozess des probeweisen Anfügens, Hinhaltens, Verkürzens, Verlängerns, wobei Schwergewichte verlagert, Richtungen verschoben und zueinander ausbalanciert wurden. Mehr denn je ging es beim „Odysseus“ in der Tat um das Gleichgewicht, denn Ausgangspunkt war ein frei an Seilen hängender, mächtiger und doch schmaler, den ganzen Raum diagonal durchfahrender Balken, der wie die Balancierstange eines Seiltänzers war. Und je, wie einzelne Teile angebracht wurden, so schwankte er aus der hängend-ruhenden Lagerung heraus, nahm eine andere Richtung, kippte weg und musste durch Gegengewichte, andere Teile und Stricke wieder gebändigt werden. Man könnte auch sagen: auf Kurs gehalten werden. Denn stufenweise schälte sich für den Betrachter dieses Kampfes mit den Naturkräften – nämlich denen der Schwerkraft – heraus, dass hier das mächtige und zugleich filigrane Zeichen für ein Boot entstand; mit Mast und Takelage, mit Rudern und Besatzung.

In mancherlei Gesprächen erzählte sie mir schließlich auch nach und nach die Geschichte. Was war naheliegender, zu Gast in der alten Serenissima der Kunst und der Piraterie, sich ein Seefahrerthema zu wählen. Was lag da näher als Odysseus, wurde Venedig von der Künstlerin doch durchaus als Sirene erlebt, als große Verführerin, als Verkörperung der Sehnsucht. Aber auch die Abwehr dieser überwältigenden, sinnlich zu erfahrenden und kaum zu ertragenden Schönheit spielte sie. Und konnten die „Giardini“ nicht auch erkannt werden als letzte verführerische Geste dieser Stadt – die selbst wie ein großes Schiff in der Lagune ruht -, die Grenzen zwischen Wasser und Land endgültig aufzuheben, jeden Anflug eines sicheren Standorts endgültig wegzuwischen? Waren diese Gärten denn nicht womöglich gar die „Hängenden Gärten“?

Vielschichtiges durchdringt sich in dieser venezianischen Arbeit von Pomona Zipser; Geschichte, Mythos, Legende, Erfahrungen mit dieser einzigartigen Stadt, in der alles in Schwebelage ist, alles in ständiger Bewegung, in der alles flüchtig und zugleich alles da ist, alles für immer.

Nur in scheinbarem Widerspruch dazu konnte ich beobachten, wie handfest, wie wirklich und handwerklich professionell, wie genau Pomona Zipser bei ihrer Arbeit vorging. Das Entscheidende aber war die Verwandlung, denen die Materialien unterworfen wurden. Bis zum letzten Eingriff, der Bemalung, war alles noch rohes Klappergestell, war Gerüst und Entwurf. Die Bemalung aber, so erzählte sie mir, „ist die Bestätigung der Formfindung. Sie ist ein zusätzliches ‚Erleben‘ der Skulptur.“ Den beiden Nicht-Farben Weiß und Schwarz kommt dabei ganz unterschiedliche Funktion zu. „Das Weiß zeigt die plastische Beschaffenheit; das Schwarz dagegen lässt die Masse verschwinden und hebt die Einzelteile in ihrer graphischen Qualität heraus.“ Durch beider Wechselspiel entsteht – ihrer Grundeigenschaft entsprechend – eine gewisse Neutralität, die aktiviert und zusammengebunden wird durch sparsame Setzungen leuchtender Farbe, die die eigentliche ‚Stimmung‘ schaffen.

Wollte man zusammenfassend das entscheidende Charakteristikum der Kunst von Pomona Zipser benennen, so käme man schnell auf den Begriff der Inszenierung. Eingangs hatten wir schon gesehen, dass selbst in ihren kleinformatischen Arbeiten das vielfältige plastische Spiel der einzelnen Teile untereinander ein ‚Geschehen‘ schafft. Kleine integrierte Ebenen bilden für dieses gemeinsame Spiel die Bühnen. Die Skulpturen selbst erinnern in ihrer Verknüpfung aus einzelnen Teilen an abstrakte, absurd-surrealistische Gliederpuppen. Und ihre raumgreifenden, Raum aktivierenden Installationen, die der Betrachter um- und durchschreiten kann und aus verschiedenen Blickwinkeln heraus als bewegt erfährt, sind ganz offensichtlich inszenierte Räume, in denen die Einzelteile zusammen mit dem Betrachter ihren ‚Auftritt‘ haben. (So bereitet es auch kein Erstaunen mehr zu erfahren, dass die Künstlerin zu ihrem großen Vergnügen vor einiger Zeit tatsächlich Bühnenbilder für ein Ballett entworfen hat.)

In dieser Ausstellung – und ich selbst bin sehr neugierig auf dieses Abenteuer – geht Pomona Zipser einen weiten Schritt über ihre bisherigen Arbeiten hinaus. War es logisch erschienen, dass sie ausgehend von ihren kleinen Einzelskulpturen zu Gruppierungen von Einzelteilen zur großen Rauminstallation gekommen war, so plant sie jetzt gewissermaßen die Umkehrung dieses Verfahrens. Man nennt das in der Kunstgeschichte „Kannibalisierung“ – wenn also ein Kunstwerk das andere auffrisst. Für die große Inszenierung in der Städtischen Galerie am Markt in Schwäbisch Hall wird sie eine Reihe früherer Arbeiten als Ausgangsmaterial benutzen. Wie ich Pomona Zipser kenne, wird sie sie natürlich nicht nur fremd arrangieren, sondern wird sie in ihre Bestandteile zerlegen, sie erweitern, umbauen, anders zusammensetzen und neue Teile hinzufügen, je wie es der Raum – und eben die Inszenierung erfordern mag. Das Außergewöhnliche daran wird sein, dass die der Metamorphose unterworfenen älteren Arbeiten besonders aufgeladene Ausgangsmaterialien sind. Über die Geschichte der Fundstücke hinaus, die einst ja schon verwandelt worden waren, bringen die kannibalisierten Kunststücke die ihnen zusätzlich innewohnende Energie ein.

Frage man nach den Wurzeln der Kunst von Pomona Zipser, so müsste man sich wohl ausführlicher mit ihrer Biographie beschäftigen: mit ihrer Herkunft aus Rumänien; wahrscheinlich mit ihrer Großmutter und deren Geschichten; sicherlich mit ihrer Malereiausbildung bei Mac Zimmermann in München, um dem surrealistisch-literarischen Element auf die Spur zu kommen, das ihre Kunst durchzieht; schließlich mit ihrer Bildhauerlehre bei Lothar Fischer in Berlin – als eine von mehreren möglichen Erklärungen für ihre Neigung zum Mythischen und alten Legenden, in denen ein Stück Menschenweisheit bewahrt ist, in dem noch immer das Heute sich spiegelt. Doch eine solche Untersuchung hat Zeit, wird erst dringender werden bei der weiteren Verwandlung und Entwicklung ihres Werkes.

(1992)