

## **Außer Tisch und Bett Zu den plastischen Arbeiten von Pomona Zipser**

Dieter Hoffmann-Axthelm

Katalogtext zu Pomona Zipser, Haus oder Weg, Galerie Tammen & Busch, Berlin 2004

Berlin zwischen Schönhauser Allee und Teutoburger Platz, Pfefferberg Haus 2: Eine Halle, in der, mit wunderbar viel Abstand, plastische Arbeiten verteilt waren wie in unterschiedliche Weltgegenden, sechs Künstler, jeder mit einer oder zwei Arbeiten vertreten. Man geht von einer zur anderen, probiert sich an ihnen und sie an sich. Dann, zum Schluß, als wäre sie am weitesten entfernt, ist da eine, wo die Routine stockt. Oder besser gesagt, strandet. Ein schockierend eindringliches Materialgefühl, und doch alles sichtlich Strandholz dieser Berliner Verhältnisse, wie vor Ort auf-gelesene Reste abgezwackter Existenzen und alltäglicher Gebrauchsdinge. Und eine durchschlagende Körperlichkeit, gespannt allerdings um eine beherrschende Leere.

Das war die erste Begegnung: Ohne Titel, 2002, Holz. Ein Hauptwerk, möchte man sagen. Jedenfalls dann, wenn so die erste Begegnung mit den Arbeiten von Pomona Zipser ausfällt, der Ausgangspunkt, von dem man dann nicht mehr loskommt.

Hauptwerk: es hätte auch das Bett sein können, oder das Tor, beide ebenfalls 2002 – das Wort stellt sich ein, nicht, was albern wäre, als kunsthistorischer Handgriff, der Versuch, die eine Arbeit zum Inbegriff eines Gesamtwerks zu machen, vielmehr will es etwas beschreiben. Was? Gemeint ist das kompromisslos Plastische.

Das also, was an die Wurzeln der Disziplin zurückgeht. So nah und so vertraut einem das Material ist, so ins Ferne reicht der Zugriff – diese Körper, der da ist und nicht da ist, archaisch scheint wie ein Torso, aber aller zentrierten Masse ausweicht. Ein Ausweichen kluger Weiblichkeit, Penelope statt Odysseus, insofern das Werkstück sich wie bei dieser ergibt aus der Wiederholung des allabendlich aufgelösten, eine Wiederkehr der Teile.

Ohne Titel ist also zugleich voller Geschichten, es ist Bett und zugleich Boot, zugleich Ankunft und Überfahrt, Haus und Grab, Paarung und Scheidung, ein ganzer Katalog des odysseisch-argonautischen Scheiterns in Bett wie in Schiff.

Das Scheitern, der Übergang in Strandgut, ist wiederum die dringend gebrauchte Rückfahrkarte in die Gegenwart: So mediterran gelassen und ausschwingend die Sache ist, so wörtlich handelt es sich doch um lauter Berliner Hölzchen und Stöckchen. Es bleibt nicht bei einem einfachen Gegeneinander von Formvorstellung und Fundsachen. Das packende liegt gerade darin, wie sich beide Ebenen wechselseitig fordern, zerstören, vorantreiben. Jedes Fundstück ist so weit bearbeitet, dass es zwar eingefangen wird in einen Zusammenhang, der es mitnimmt, wohin es nie wollte, aber auch noch erkennbar bleibt als das Verlorene und Aufgefundene, das es war, auf den Zufall und den Zerfall der Dinge und Verhältnisse durchsichtig, das Billige, den Abfall, die zivilisatorischen Ausscheidungen.

Wie schön ist da die Farbe beteiligt. Das könnte alles noch Lack von gestern sein, gemischt mit Gerüchen von Maschinenöl, Beize, Katzenpisse, aber es ist ja alles eingegangen in diesen sanften Firnis, der wie ein Schleier Brüche und Enden, Farben und Gestänge zusammenzieht. Das Auge gleitet also willig entlang, schwebt über allem, was nie zusammengehörte, über tausend potentiellen Bruchstellen, und lässt sich auf die Gesamtfigur führen, diese ihrerseits über einer großen und immer größeren Auslassung errichteten Form.

Wenn das Bett hier als Ausgangspunkt genommen ist, wirft es also unweigerlich seinen Schatten auf Weiteres, auf die ganze Breite dessen, was, in Ausstellung oder Atelier, zu sehen war und ist. Das ist vielleicht einseitig. Man sieht ja, dass die verschiedenen Arbeiten auch in ganz unterschiedliche Richtungen gehen, eine nach allen Seiten verfolgte Untersuchung, wie viel moderne Leere hereingenommen, wie viel Körper weggenommen werden kann, ohne daß der Faden reißt, der Schwerpunkt verloren geht, der die Gattung -Plastik- begründet.

Entkörperlichung geht also oft genug über in Enträumlichung: in Flugkörper und Mobiles; in die Fastwegnahme der dritten Dimension zugunsten japanischer Zeichen an der Wand – wofür im Gegenzug ihre Zeichnungen ins Skulpturale ausbrechen; in die Überführung zur Linie, deren Plastizität sich nur

darin bemerkbar macht, daß sie im Stande ist, ihrerseits den durchzogenen Raum zu segmentieren; in die Dehnung des räumlichen Zusammenhangs, wo die Wahrnehmungs-einstellung umkippt, von Körper zu Fläche, von Figur zu Grund.

Das Spiel heißt: wie weit kann man ins Leere gehen, ohne abzustürzen? Die zeitgenössische Abschaffung des Subjekts – Skulptur – wird auf die Spitze getrieben, um immer wieder erfolgreich in Findung umzuschlagen, und diesen thrill braucht Frau Zipser wohl bei jeder neuen Arbeit. Immer wieder stellt sich bisher Körper her, stellt sich Skulptur her, Selbstbehauptung.

Es war die Absicht herauszufinden, woher die Eindringlichkeit ihrer Arbeiten kommt. Sind sie also vom tödlichen Ernst der Kunst besessen und mit Dynamit geladen? Man kann sich auf die „Meisterin“, zweiteilig, 2001, Holz, nicht einlassen, ohne zu lächeln, sich an der Hand genommen und aufgezogen zu fühlen, abwechselnd Kindergartenkind und fingerzeigender Erwachsener. Das ist antiautoritär, das ist lustig und bewegend. Groß oder klein spielt auch sonst keine Rolle. Oder eine sehr menschliche. Der Wasserwächter ist als Metallguß mit seinen 40 cm so monumental wie in der ausgeführten Großform von 9 m, die, im Krankenhaus zwischengelagert, in der Stadt noch auf Aufstellung wartet und damit überraschen wird, daß sie sich den Glaswänden des neuen Berlin gegenüber behauptet.