

Jörn Merkert

Homo faber, homo ludens

Zu den Skulpturen von Pomona Zipser

Pomona Zipers Skulpturen stehen meist fragil balancierend, tänzerisch bewegt, aber auch staksend, tastend, ausgreifend im Raum, können sich jedoch genauso zu einer schmalen, arabeskenhaften Lineatur zusammenziehen. Manchmal sind sie wie hoheitliche Zeichen, bilden Tore oder können – ganz anders – wie skelettierte Figurationen erlebt werden. Dann wieder könnte man meinen, eine hoch aufgetürmte Konstruktion würde bei der geringsten Berührung in sich zusammenfallen. Einige pendeln an Schnüren und Drähten, andere scheinen zwischen Decke und Boden lediglich behutsam eingeklemmt und würden allein dadurch in bedenklicher Stabilität gehalten; wieder andere krabbeln wie fremdartige Tiere am Boden. In jedem Fall sind sie eigentümlich poetische, zauberische Erscheinungen im Raum, denen, man weiß nicht so recht wieso, eine Prise Humor oder eine seltsam augenzwinkernde Ironie beigegeben zu sein scheint; nicht selten kann der Betrachter an sich selbst ein unwillkürliches Schmunzeln beobachten, wenn er ihnen begegnet. Aber ihm kann genauso eine große Strenge, ein unbenennbarer Ernst entgegentreten, dem eine verschwiegene Art der Melancholie anhaftet. In jedem Fall aber geht er um die Aufstellung der Skulpturen recht vorsichtig, achtsam herum und mit dem Gefühl zwischen sie hindurch, die eine oder andere könnte womöglich aus dem schwankenden Gleichgewicht geraten, ganz unerwartet umkippen oder gar beschädigt werden. Dabei sind sie oft stabiler, als man denkt.

Es gibt Skulpturen, die aus mehreren separaten Teilen bestehen, die miteinander einen intensiven Dialog über den leeren Raum hinweg führen. Da ist das Erlebnis nahe, dass einzelne Figuren, die mit anderen eigentlich überhaupt nichts zu tun haben, ebenfalls mit den anderen dialogisieren und sich so eine Ausstellung mit mehreren Arbeiten in eine einzige große Installation verwandeln kann – so wie Menschen sich bei einer Gelegenheit begegnen und aus der Vielzahl der Individuen ein in sich bewegtes, sich beständig änderndes Raumereignis entsteht. So wachsen diese zunächst rein ungegenständlichen, sehr vielfältigen bildhauerischen Architekturen nicht nur zu einem größeren Verbund zusammen, sie wachsen auch nahe an die Realität heran, werden zum assoziationsbeladenen Spiegelbild von stadträumlichen Situationen, landschaftlichen Formationen, Begegnungen zwischen Menschen und Dingen, z.B. einem „Bett“ oder einem „Klavier“. Auch Erinnerungen verfangen sich in ihnen. Das korrespondiert auf wunderliche Weise mit dem Material, aus dem diese Arbeiten bestehen: Weggeworfenes, das im Funktionszusammenhang der Alltagswirklichkeit einst ein eigenes, kunstfernes Leben führte, dessen Spuren nun erinnerungsträchtig in das Kunstwerk eindringen.

Die Skulpturen von Pomona Zipser sind Konstrukte aus Holzabfällen, Leisten Brettern, Kisten, seltener aus technischem Räderwerk, in jedem Fall von gebrauchten Teilen also, die im Kunstwerk verfremdet erscheinen. Sie sind durch unerwartete Kombination, durch Zerlegung der gefundenen Teile und durch Bemalung zu etwas anderem geworden. Durch die meist einheitliche Farbigkeit – hauptsächlich Schwarz, Weiß, Mennigerot, ganz selten nur gleichzeitig mehrere Farben und noch seltener vereinzelte Akzentuierungen – durch die Farbe also werden ganz unterschiedliche Arten von Materialien zusammengefasst. Die Skulpturen bekommen durch die Färbung ihre ‚Haut‘, ihre körperliche Geschlossenheit – und sei sie noch so ephemer. Dadurch wird ihre Zeichenhaftigkeit im Raum verstärkt und darüber gewinnen sie die notwendige scharfe plastische Präzision. Gleichsam von Farbe durchtränkt, treten sie in der Regel ja nicht als mächtige Volumen in Erscheinung, sondern als Materialskulpturen ganz entmaterialisiert. Sie bestehen aus zahllosen Einzelteilen, die mit Drähten und Stricken miteinander verknüpft wurden, auch zimmermannsmäßig verzapft, grob zusammenge-nagelt oder verschraubt, die hier ineinandergreifen, dort berührungslos neben- und gegeneinander gerichtet sind. Manchmal sind sie aus rohen, großen Teilen zusammengefügt, andere feingliedrig montiert; Raumcollagen sind sie, die bisweilen an Gestik und Bewegung einer Zirkusballerina oder Balletttänzerin erinnern mögen, andere zeigen sich mit grobschlächtigem Klapperatismus wie surreale Marionetten oder wie herumspukende Fabelwesen.

Mit dieser Methode entstehen weit in den Raum ausgreifende lineare Konstruktionen, die mit ihren vortastenden, ausfahrenden und wieder zurückkehrenden Tentakeln komplexe Zeichnungen in der Dreidimensionalität sind und von der Wand in den Raum, über den Boden hoch zur Decke die Luft durchschneiden. Wie Zeichnungen stehen, liegen, hängen sie im Raum – darin allerdings sehr beweglich. Aber ebenso gibt es Werke, die räumlich mehr auf sich konzentriert sind und mit ihren massigeren, einfachen Formen insgesamt ‚vollplastischer‘ wirken als ihre filigranen Geschwister und dadurch einen völlig anderen Ausdruck bekommen. Meist stehen sie in relativ niedriger Formation direkt am Boden, bilden eine Prozession oder fügen sich zu einem den leeren Raum rahmendem Gestell.

Am Anfang der Arbeit an einer Skulptur kann bisweilen sogar ein am Ende dann doch nicht genutztes oder gar wieder entferntes Teil aus einer anderen Skulptur stehen, die sich selbst dabei zu einer neuen verwandelt oder deren Existenz durch diesen Prozess völlig aufgelöst wird. Ausgangspunkt für Zipers Arbeiten sind immer tatsächlich erlebte räumliche Situationen, Alltagswirklichkeiten, kleine, sonst eher unbeachtete Geschehnisse, denen ein flüchtiger Moment von zauberischer Poesie anhaftet. Dabei spielen auch ferne Kindheitserinnerungen eine wichtige Rolle. Doch die Ereignisse werden nicht abstrahierend nachgebaut. Auch ist dieser ‚Plan‘, also das in der Wirklichkeit gesehene Szenario einer dreidimensionalen Konstellation, für eine skulpturale Übersetzung vage genug, dass die Künstlerin quasi planlos, aber gleichzeitig mit einer genauen Vorstellung im Kopf mit ihrem

konstruktiv-additiven Verfahren beginnen kann. Gleichsam im Raum skizzierend, fügt sie ein Teil ans andere – und muss innehalten. Weil sie jetzt nicht mehr tun kann, was und wie sie will. Paul Klee hat das einmal für seinen Arbeitsprozess sehr schön beschrieben, dass er als Künstler in der Gestaltungsabsicht nicht mehr frei sei, so bald er den ersten Strich auf das Blatt Papier gesetzt habe; mit dem nächsten sei er gezwungen, auf die erste Setzung zu antworten.

Pomona Zipser steht im permanenten Dialog mit dem, was sie mit den ersten Schritten, Montagen, Eingriffen schon gebaut hat und was in wachsendem Maße sein Eigenleben entfaltet. Es gehören künstlerischer Mut und Selbstbewusstsein dazu, auf dieses eigene Leben des noch für lange unvollendeten Kunstwerks zu achten, sich darauf einzulassen und darauf mit kultivierter Spontaneität zu antworten, es weiter zu entwickeln, zu verändern, Teile zu verwerfen und zu entfernen, umzubauen und doch auch wieder zu belassen. In der Erarbeitung tastet sie sich oft in einer Methodik voran, die man direkt mit der Art vergleichen kann, wie manche Skulpturen schließlich selbst den Raum erkunden. Deswegen sind Herstellungsprozess und Ausdruckshaltung ihrer Arbeiten immer unauflösbar miteinander verstrickt, ganz verblüffend identisch. Das bedingt auch die stille Intensität ihrer Ausstrahlung, ohne jedes Pathos, ohne lauten Auftritt.

Mit der schrittweisen, stets noch ungewissen und letztlich ungeplanten, unplanbaren Entwicklung einer Arbeit entfernt sich die Künstlerin, manchmal unmerklich, manchmal sehr bewusst, immer weiter vom anfangs stimulierenden Alltagserlebnis, das die Idee zu einer Skulptur zunächst ausgelöst hatte. Dafür tritt mehr und mehr ein Anderes hinzu, das zum entscheidenden gestalterischen Faktor wird: der für Pomona Zipser charakteristische, sehr eigene künstlerische Ordnungssinn, in dem die spontane Intuition als kreative Energie dennoch weiter bestimmend bleibt. Genauer: es entsteht eine alles durchdringende und nicht endende Dialogsituation zwischen unreflektierter Spontaneität und sehr selbstkritischer Bedachtsamkeit. Darin findet die Strenge der Formfindung zu einem labilen Gleichgewicht mit den eher spielerisch erscheinenden Methoden der Arbeitsweise.

Manchmal tritt aber gerade diese Leichtigkeit auch sehr zurück, erst recht wenn die Volumina betonter, blockhafter sind. Dann scheint die Künstlerin weniger der freien Konstruktion, dem additiven und assoziativen Wachstum einer Raumkonstruktion, dem Architektonischen also nachzugehen, als ihren eigenen Gestimmtheiten nachzusinnen, für ihr Lebensgefühl nach einer anschaulichen plastische Lösung zu suchen – zum Beispiel der Einrichtung von Lebensräumen, der künstlerischen Möblierung von imaginierten Zimmern, in denen das Wohnen, das Zusammensein mit anderen Menschen und deren Spannungswelt der Gefühle ihre Visualisierung finden.

Das zunächst fast unbekümmert sich weiter entwickelnde Wachstum wird in diesem Wechselspiel zwischen Offenheit und Zielstrebigkeit hin zu einer rhythmisch-ornamentalen Gliederung getrieben. Doch dann findet womöglich etwas seine harmonische Ordnung – aber das Teil will par-

tout nicht so stehen oder so liegen, dass es auch in der Veränderung beim Umschreiten in zauberischer Verwandlung sichtbar und erfahrbar bleibt, wenn eine Skulptur sich dehnt und reckt und streckt und sich dann wieder zusammenzieht. Also geht es mit neuen, behutsamen Veränderungen weiter. Oder auch mit radikalen Eingriffen. Dann kann eine Konstruktion schon mal auf den Kopf gestellt werden oder plötzlich in totaler Verdrehung des Auftritts an der Wand hängen.

Nie jedoch begegnen wir der Beliebigkeit. Im Herstellungsprozess – in dem möglichst lange möglichst viele Möglichkeiten offengehalten werden – kann manches Element der Konstruktion seine Austauschbarkeit und seinen Veränderungswillen offenbaren. Das fertige Werk aber ist eindeutig in seiner Ordnung, der zeichnerischen Festlegung, gerade auch dann, wenn es einen ganz offenen, nahezu kinetischen Eindruck macht. Denn das Werk zeigt die betont prozesshafte Vorgehensweise in der bildhauerischen Arbeit auch im ‚abgeschlossenen‘ Zustand. Diese Offenheit und Beweglichkeit der schöpferischen Gestaltung findet seine anschauliche Entsprechung in der unerschöpflichen Verwandlung jeder Arbeit, wenn der Betrachter um dieses Ereignis im Raum herumgeht.

In solcher Bewegtheit und Verlebendigung achtlos weggeworfenen Materials stellen sich beim Betrachter Assoziationen an selbst Erlebtes und Geschautes ein. Das zeigt noch einmal, dass der Ausgangspunkt für viele Skulpturen wirklich Gesehenes gewesen ist, das in aller Abstraktion von weit her noch nachklingt. Dennoch sollte man den Titeln nicht allzu sehr vertrauen. Sie sind manchmal lapidar – „Bett“ oder „hängender Strich“ – oder sie kommen poetisch-ironisch einher: „Bauer und Kuh“ oder „Gar schaurig ist’s übers Moor zu gehen“. Manches Mal kann man wirklich nicht mehr sehen, worauf der Titel verweist, manchmal bezeichnet der nachträglich gegebene Titel zwar das, was man sieht, aber Ausgangspunkt war etwas ganz anderes.

Bisweilen kann man durch Zipers Arbeiten auf Papier – vornehmlich Tuschen, Bleistiftzeichnungen oder auch Collagen – auf die Spur ihres kreativen Denkens, ihrer Art der Wahrnehmung der Wirklichkeit kommen. Man sieht ihnen zunächst völlig unverstellt das freudige, suchende, frei fantasierende Fabulieren eines betont räumlichen Denkens an; wir können das ganz offene Werden einer zunächst noch wie gestaltlosen Form beobachten. So weit sie sich auf einen konkreten Vorgang beziehen, zu dem mancher Titel uns auf die Spur setzt – „Die Hausfrau schlachtet das Huhn“, „Klavierspieler“ etc. – zeigen uns diese Zeichnungen Aktionen im Raum, also genau genommen ‚skulpturale Ereignisse‘. Sie bleiben lange schwer zu entschlüsseln, bis man endlich die eigenwilligen Perspektiven erkennt, aus denen die Künstlerin das Geschehen einfängt: aus diagonaler Aufsicht von einem hohen Standort, abrupten und bewusst verunklärer Wechsel aus der streng reliefartigen Seitenansicht in die unvermittelte Draufsicht. Dinge, Figuren und Gesten verschränken sich zu einem räumlichen Netzwerk, das auf jede eindeutige Perspektive verzichtet. Zwischen dem Weiß des Papiers und der tiefsten Schwärze der Tusche gibt es die vielfältigsten Abstufungen von ineinanderfließenden Graus,

die Licht und Schatten als Elemente der Leere und Immaterialität gleichberechtigt in die Wirklichkeitsbeschreibung einbeziehen – ganz so, wie die Skulptur mit ihren Teilen den leeren Raum als plastisches Äquivalent aktiviert. In der oft summarischen Weltbeschreibung mit lebendig-ungenauen Lineaturen und schnell gesetzten Pinselstrichen, dann völlig gleichwertig mit nichts bezeichnenden, ganz ungegenständlichen Flecken als visuellen Gegengewichten und rhythmischen Kontrapunkten, ereignet sich eine vielfältig bewegte, sich immer wieder verändernde Raumkonstellation. In der festhaltenden Eindeutigkeit wird die dynamische Uneindeutigkeit der Wirklichkeit in fast filmisch zu nennender Weise in die Anschaulichkeit übersetzt.

Das Summarische bedeutet aber strikte Reduktion der Beschreibung auf das Notwendigste, mit der eine Zerlegung und Neuzusammensetzung des Bildes aus Fragmenten einhergeht. Dadurch entsteht über den gesehenen äußeren Anlass für eine Zeichnung oder Skulptur hinaus eine lebendige Bereicherung der bildnerischen Idee, die zu komplexeren künstlerischen Formulierungen führt. Das bildhauerische Verfahren der Montage wird mit dem Blick auf Zipers Papierarbeiten nicht allein als Prozess der kunstvollen Zusammensetzung von Einzelteilen verständlich, sondern offenbart sich jetzt ebenfalls als präzise Beschränkung der Konstruktion auf das Notwendigste, das für die Darstellung ihrer Inhalte erforderlich ist. Über diese von Wassili Kandinsky schon so genannte „innere Notwendigkeit“ gewinnt die Künstlerin eine enorme gestalterische Freiheit für die bildnerische Form, die so, weit über jeden äußeren Anlass hinaus, das Kunstwerk vergeistigt. Weil nichts abbildhaft sein muss, gleichwohl sein kann und darf, kann Pomona Zipser durch das konsequente Arbeiten mit Fragmenten das Gesehene in die zeichenhafte poetische Überhöhung des Kunstwerks übersetzen. Dabei gelingt es ihr, die polaren Positionen menschlichen Tuns – die des Homo ludens und des Homo faber – in ihrem künstlerischen Denken und Handeln unauflöslich ineinander zu verstricken. Indem zeichenhafte Verdichtung und Offenheit der Form stets in subtiler Balance gehalten werden, vermag Pomona Zipser in ihrer Kunst ein antwortendes Gegenbild zur Wirklichkeit einzufangen.