

Schräge Fundamente = Filigrane Zukünfte von Pomona Zipser

Die Fundamente aller Gebäude bestehen heute aus starken Pfählen der Eiche oder Steineiche, die unter Wasser ewig halten [...]. Letztere werden in den Boden gerammt, dann mit großen Querstreben gesichert und mit verschiedenen Zementarten und Steinsplitt aufgefüllt, wodurch sie über Verfestigung und Abbinden ein stabiles und festes Fundament bilden.

Francesco Sansovino, Venetia città nobilissima et singolare (Venice: Jacomo Sansovino, 1581), p. 140.

Anker und Ziele

Es ist, als würde ein Diptychon in die Ausstellung “Ponteggi narrativi” (“Erzählende Gerüste”) einführen. Zwei Konstruktionen zeichnen sich in den beiden Bereichen ab, die sich am Eingang des *Arsenale Institute for Politics of Representation* auftun. Es handelt sich dabei um räumliche Spielarten, die sich auf den ersten Blick in zwei verschiedene Denkpfade gabeln: einzäunen oder stützen?

Was allerdings einzugrenzen scheint – der Grundriss eines geisterhaften Innenraums, eine Anordnung von Räumen, die nicht vorhanden sind oder das Fundament eines entstehenden Hauses – ist gleichzeitig eine labyrinthische Linie, welcher man mit dem Blick folgen kann wie einem Weg, der zum Zentrum strebt, um dann, wie Sisyphus, wieder zu sich selbst zurückzukehren.

Was hingegen zu stützen scheint – vielleicht ein schiefes Gerüst, eine überdimensionierte Prothese oder ein blutiger Dorn, der in den Körper der *Forgia Marinarezza* gestoßen wird ist eingeklemmt, gefangen zwischen dem Himmelsboden und der Grenze zum Abgrund.

Antipodisch antworten die Skulpturen auf die Kräfte der Natur.

Während “Haus oder Weg” einen sehr niedrigen Schwerpunkt anzustreben scheint, geschieht das Gegenteil mit der eisenroten Skulptur (“O.T.”), die sich im gegenüberliegenden Raum erhebt. Ambivalent ist die Wirkung der Skulpturen. *Wohnen* und *Durchqueren* sind die Paradigmen des Architekturprogramms, dessen Grenzen die beiden Werke verschwimmen lassen, wobei sie neue Visionen suggerieren.

Indem “Haus oder Weg” die Grenzen zwischen einem Haus, dem Grundriss eines Hauses und dem extrudierten Abdruck eines Wegs ohne Ziel und Ausweg verschwimmen lässt, ist es zugleich Architektur und Entwurf nicht möglicher Architekturen. Dass die schlanken und gefährlich scharfen Umrisse, die einen Raum umschließen, entweder von einer zentripetalen oder einer zentrifugalen Kraft bewegt werden, die einen, sobald man versucht den Mittelpunkt zu erreichen, nach außen zurückwerfen, sind zwei weitere Alternativen für Assoziationen.

In „O.T.“ scheint der Kampf mit der Schwerkraft noch verhandelbar zu sein: Die Skulptur ist nicht im Boden verankert, doch stützt sie sich solide auf ihm ab. Die Gegenkräfte der nach oben ragenden Teile sprechen hingegen vom Schweben; sie ziehen sich an den Verbindungsstellen zusammen, als suchten sie Wurzeln im untersten Punkt, wo das größte Gewicht auf ein minimales Volumen konzentriert ist.

“Haus oder Weg”

Von Zeit zu Zeit sieht das Werk wie eine skelettartige Figur aus, ein seltsames Tier, das über den Boden kriecht, dessen figürlicher Charakter aber von der Geometrie der Formen negiert wird, die in Werkzeuge umgedeutet werden können; man macht nur noch die Knochen aus, die geschnitzt, spitz zulaufend bearbeitet sind, um zu Waffen für die Eroberung des Raumes zu werden. Innerhalb des Grundrisses gibt es Echos weiterer Gestalten (winzige Individuen,

die die Ecken stützen? Wesen, die Werkzeuge für die Entwicklung der Technik vom Knochen zum Raumschiff in den Händen halten?) dies sind mögliche, aber nicht zwingende Assoziationen.

Von einer entgegengesetzten Spannung bewegt, stellt "O.T." einen Dialog zwischen dem Boden und der drei Meter hohen Decke her. Ein Experiment, das es ermöglicht, die Architektur in der Skulptur zu erfassen und zu messen. Mit der Anmut einer Tänzerin, der Beweglichkeit eines Stelzenläufers und der Entschlossenheit eines Katapults scheint sie nach oben zu drängen, um die Abdeckung des Raumes zu öffnen. Außerdem ist eine zweite Konstruktion zu sehen, eine Miniatur, welche die für Architektur typische Ambiguität von Entwurf und Umsetzung, Modell und Werk (im Maßstab von 1:1) verdeutlicht. Das weiße Enigma des Haus-Weges und die rote Strenge des Quasi-Körpers/ Quasi-Belagerungsgeräts sind ein Kommentar zur Statik, sie muten an wie Vorhänge, die sich zu einem komplexen und dichten Spektrum von Aneignungsweisen des Raumes öffnen.

Die Schräge ist bestimmend für die Form einer Reihe von linearen Skulpturen, die sich zwischen Wand und Boden abstützen und unerwartete Diagonalen in die Rechtwinkligkeit der sie beherbergenden Architektur einführen. Die Überwindung des euklidischen Raums wird sichtbar in diesen Werken aus Holz, Papier und Bronze, die eine Serie bilden könnten, in welcher Collage und Skulptur miteinander verschmelzen und sich in einem Ringen zwischen Widerstand und Unterstützung der Architekturelemente miteinander verbünden. Diese Assemblagen aus linear gespannten Elementen scheinen eine paradoxe Tektonik zu entwickeln, in der Strebepfeiler und Monument ihre Bedeutung verlieren und sich ihre Rollen und ihr Gewicht umkehren. Den Gesetzen der Schwerkraft unterworfen, werden diese Konstruktionen aus einer linear aus der Wand ragenden Form ("Strich aus der Wand" und "Hoher Haken"), einem an der Wand hängenden oder stehenden weiblichen Wesen ("Hängende an der Wand" und "Stehende an der Wand") zu Flamingos und Maschinenpistolen, zu Armbrüsten oder Stützsporen, die den Raum erkunden und aktivieren. Zu diesen minimal aufgestützten Strukturen gesellen sich andere durch Ausleger und Aufhängungen, wie Pendel, die an einem Punkt verankert schwingen, oder Pfeile, die sich auf ein unsichtbares Ziel hinstrecken. Neue Richtungen entstehen aus Körpern, die den Raum durchqueren oder die durchquert werden, und bilden eine Gemeinschaft von Skulpturen, die stützen oder gestützt werden, die nicht fallen und nicht ausschlagen.

Filigran erscheint eine weitere nicht mögliche Tektonik, die auch in Abwesenheit einer realen dreidimensionalen Ebene funktioniert. Die Domäne des Holzes wird um die des Papiers ergänzt, welches Formen in dreidimensionale Szenarien faltet oder sie in zweidimensionale Grafiken ausbreitet und so eine stets konstante Spannung zwischen kartesischen Koordinaten herstellt.

In der Serie der Scherenschnitte steht der Prozess des "Wachsens" der Formen dem der skulpturalen Konstruktionen in einem tragisch-mystischen Sinn nahezu entgegen. Während mit den Holzstücken Verknüpfungen aufgebaut und aus gefundenen Fragmenten Ordnung geschaffen wird, bedeutet die Geste auf Papier strukturieren, differenzieren, falten, wölben und hochheben um dabei minimale Bewegungen in den Raum zu projizieren, die zu Verschiebungen in der Bedeutung führen. So sind beide Medien tendenziell auf der Suche nach Unendlichkeit. Innerhalb der Flächen des Papiers, das seine Wiederentdeckung als Schnittmaterial erfährt, öffnen sich urbane Szenen und Situationen Horizonte, die sich

so weit erstrecken, wie das Auge reicht – oder aber auch Abfolgen von Teilen eines nicht vorhandenen Ganzen (der Teil eines Fensters, eines Bettes, einer Pflanze), projiziert auf grenzenlose Entfaltungen oder Auflösungen.

Das Material scheint einen Sprung im Maßstab vorzuschlagen, indem es eine gedachte Geologie in den dünnen Raum eines Blattes einführt. Die Architektur des Papiers mit winzigen Klingen, Schnitten, zarten Kratzern und minimalen Erhebungen angreifend, wird die Integrität des Materials herausgefordert. Hier dominiert das Figürliche, wie in der Landschaft “Am Fluß”, wo die flachen Verschränkungen einer Vielzahl von Schnitten auf der Papieroberfläche im Vordergrund einen fließenden Strom und wogendes Riedgras und im Hintergrund das Relief eines windgepeitschten Landes zeigen.

Zu den langen Schatten der Konstruktionen am Eingang der Ausstellung setzen sich die Farbnuancen der quasi zweidimensionalen Werke in Beziehung. Überall hier findet ein präziser Prozess statt, der an der Nähe und Distanz zwischen dem Hintergrund und den Figuren arbeitet. Teils sind die Entfernungen vollkommen kontrolliert, teils ephemere: die in den Raum gezeichneten Schatten verändern sich und sind zyklisch, niemals gleich. Das Werk “Im Dunkeln” z.B., ist ein beinahe schwarzes Relief, wie aus Schatten, aus Dunkelheit gebaut, das sich von der Wand löst und ein Fenster zur Finsternis öffnet.

In diesem Feld der Formen und Figuren scheinen die Elemente, die den Raum definieren die Mauer, die Decke und der Fußboden – unwiderruflich aufgehoben zu sein durch die Anwesenheit der Werke, die von unbeweglichen Körpern zu Tanzpartnern mutieren. Das Tabu der soliden Struktur als geschützter Ort wird gebrochen. Die Architektur wird exponiert, die Gesetze der Statik wanken und mit ihnen die Begriffe der Vertikalität und Horizontalität. In dieser antistatischen Tektonik sind die Werke von Pomona Zipser zugleich Anker und Ziele.

Überreste kehren zurück

Jenseits der Schwerkraft: Materie. Das Ergebnis ist eine Grammatik der zurückkehrenden Überreste. Jedes Werk ist ein konstruiertes Kontinuum und zugleich eine Feier der Einzelteile, der Geschichten und der Vielfalt, welche die Fundstücke zu radikalen Neubedeutungen geformt und transformiert haben. Die Rückkehr der Überreste rettet die Körperlichkeit der Räume, indem sie das Bündnis zwischen linearer Zeit und dem Begriff des Neuen, das alles in Schutt verwandeln könnte, demontiert. In den filigranen linearen Skulpturen von Pomona Zipser kehrt die Bergung der Reste ihre Nutzbarkeit um und wird zu einer Hymne auf das Unbrauchbare. Improvisation und Entwurf, Wut und Kontrolle wirken auf der Suche nach Balance zusammen. Die Materie selbst transzendierend, offenbaren die neuen Assemblagen aus Holz, Metall, Hanf und Papier handwerkliche Ursprünge in der Verwendung von Komponenten, die reich an Ereignissen, aber nun jeglicher “ursprünglicher” Bedeutung entleert sind. Wie die Stacheligel aus Stahl, die den Strand von Omaha füllen, feiern diese Artilleriewaffen oder mechanischen Zahnräder lautlos den Prozess der Akkumulation. Es sind additive, expansive, informationsüberladene Konstruktionen; sie agieren, erneut, wie Architekturen.

Wenn Pomona Zipser früher Verworfenen auferstehen lässt, arbeitet sie an den Verbindungen. Das Ensemble ist übersät mit Seilen und Knoten, Nägeln, Schrauben und Zimmermannsverbindungen. Dabei materialisieren sich extreme, gleichzeitig primitive wie perfekte Gesten. Manchmal ragt dieses Gewirr vergrößert, übertrieben in den Raum.

Nageln, Schrauben und Befestigen verstärkt die Polarisierung zwischen Dichte und Vielfalt. Das Pulsieren, das in den Spannungen zwischen den Details liegt, wird offengelegt und mit ihnen die Turbulenz – intim und technisch –, welche das Werkzeug verursacht. Was wir daher sehen, ist nur die zugespitzte Extremität dichter, artikulierter Konstruktionen, die präzise und fließende Übergänge von einem Stück zum nächsten zu einheitlichen Ensembles verschmelzen lassen. Es sind vertraute Formen, die verfremdet werden, oder Überreste eines nicht mehr vorhandenen Ganzen, welches ein komplexes Innenleben beinhaltet: manchmal verkörpern sie häusliche Gegenstände (den Fuß eines Tisches, das Kopfende eines Bettes), ein anderes Mal thematisieren sie Fragmente – und Inhalte – der Architektur.

Die Welt mit schlanken Fundamenten abzustützen gehört somit zum Vorleben der Objekte, die einst unsere Alltagsräume bevölkerten. Zwischen der Macht der Maschine und der Akzeptanz des Unterbrechens ihres Betriebs überwindet Pomona Zipers Werk alle Ideen (und Rhetorik) zu Ökologie und Recycling und unternimmt einen fundamentalen Paradigmenwechsel für das Verständnis unseres künstlichen Umfelds und seiner unaufhörlichen Modifikationen. Keine Erlösung von den Kategorien des Bauwürdigen und Verlassenen, vielmehr eine Suspension und Transfiguration der wesentlichen Koordinaten, die sich in der begrenzten Realität der Welt verstecken. Auf die verlassenen Körper gerichtete Handlungen rufen Phantome und Phantasien hervor und stellen ihre physische Konsistenz durch unbequeme und dialektische Situationen wieder her.

In diesem Prozess der neuen Deutung kollaborieren die Farben mit den Verbindungen, um die Assemblagen in einheitliche Konstruktionen zu verwandeln – von der Gewalttätigkeit der Farbe Rot bis hin zu den Extremen von Hell und Dunkel, die mit Hilfe von Weiß plastische Konfigurationen modellieren und durch Schwarz das Verschwinden der Masse erzwingen, wodurch die Einzelteile in ihrer grafischen Qualität hervortreten wie die Tuschzeichen zweidimensionaler Werke. Nicht nur das Werk, sondern auch das Subjekt, das sich ihm nähert, wird von der Kraft der Bewegung getragen, welche die Stücke, Verbindungen und Farben erzeugen. Der Raum verwandelt sich, ist in ewiger Metamorphose und lädt dazu ein, es ihm gleich zu tun.

In dieser aufmerksamen Erzählung, die stets mit ihrem Gegenteil schwanger geht, sind die Titel Haltepunkte oder Fallen. Zwischen Forschung und Zufall sind sie noch eine weitere Weise, die Einzelteile als neue, zusammenhängende oder ambivalente Körper aufzurichten und zum Leben zu erwecken. Manchmal zeugen sie von “Handlungen” im Raum, von den Interaktionen des Werkes mit den Elementen der Architektur: eine Assemblage *unter der Decke* (“Unter die Decke geklemmt”) oder wirre Strukturen, die aus der Wand kommen. Manchmal handeln sie von der Kraft der Farbe (“Rot aus der Wand”), wie eine Schleuder, bereit zum Abschuss, bereit zu treffen, oder einem Schild, mit dem man sich schützen kann. In anderen Fällen beschreiben die Titel die Position, indem sie z.B. die Distanz thematisieren, um über den Weg nachzudenken (“Zurück-gelegter Weg”) oder über die Dynamik, die sie zu Nähe herstellt (“Zwischen Nähe und Ferne”). Oder sie beschreiben, wie die Statik einer Gestalt belebt wird, wenn Körper und Öffnungen alternieren (“Im Schloß öffnen sich die Fenster”). Oder sie benennen Spielarten des Konflikts zwischen Kräften und Gegenkräften, die es einem Objekt ermöglichen, mit einem Gegengewicht aufgehängt zu werden (“Hängende mit Gegengewicht”). In einigen Fällen wiederum sind die Positionen durch die Bewegung der Akteure im Raum gekennzeichnet, wie in der präzisen Proxemik “Hinten Nachwuchs, vorne Wahnsinn”. In anderen bezeichnen die Titel Landschaften,

bestehend aus einer Silhouette “Zwischen Bergen und Meeren”, oder sie kündigen einem Gondoliere sein Abdriften an (“Auf hoher See”). Einige Titel benennen Objekte, belebt oder unbelebt, aber absolut urban, wie Georg Simmels Archetypen “Brücke” oder “Tor”. In manchen Fällen werden Gemütsbewegungen, Pathos, durch die Verräumlichung von Empfindungen zelebriert, wie die *Sehnsucht nach jemandem, der durch die Berge geht* (“Longing for someone who's walking through the mountains”), die zu einer Landschaft aus Sandhügeln und Gräben werden, so rot wie das Gestein eines Canyons. Oder sie werden figürlich (“Gar schaurig ist's über's Moor zu gehen”), womit die erste Zeile der Ballade “Der Knabe im Moor” von Annette von Droste-Hülshoff zitiert wird.

Wiederum andere Titel geben Rätsel auf – Enigmen des Raumes. “Für eine gewisse Zeit ein Weg” ist eine unmögliche Brücke, ohne Enden, mit dem Schwerpunkt dort, wo wir bei einer Brücke Leere erwarten würden. Es gibt auch ein Enigma des Körpers, mit dem man fragen kann: “Wie es um mich steht”. Die Wörter machen somit den Kampf, das Sich-durchs-Gestrüpp-schleppen, zu einer greifbaren Erzählung. Oder sie sind surrealistische Täuschungen oder Inszenierungen des Mythischen und Literarischen, von Ereignissen, ernst oder nostalgisch, dramatisch oder ironisch, manchmal absurd oder komisch, sogar lächerlich (“Ridiküle”, mit seinen vielen Positionierungsmodi), um unverbindliche Anweisungen für Pomona Zipers Erzählmaschinen zu liefern.

Antizipatorische Akte der Architektur

Am Ende des Ausstellungsraums scheint ein dritter Körper eine mögliche Antwort auf das Rätsel der schrägen Fundamente zu suggerieren. Eine magische Erscheinung, ebenfalls doppelseitig, ist die unmögliche Synthese zwischen exponierter, spitzer Fragilität und konstruktiver, solider Rüstung – “Fisch ist voll”. Der Hecht ist ein U-Boot, bereit zum Angriff, oder ein Graben, in dem man Zuflucht findet. Hier ist der Titel der Ausstellung – “Ponteggi narrativi” – verkörpert und die Möglichkeit, dass Pomona Zipers Assemblagen zugleich Architekturen und Antizipationen sind.

Kristallisiert sowohl im Titel als auch in der Perfektion der Komposition, die ihr Gleichgewicht erreicht hat, steht jedes Werk gleichzeitig für eine besondere Etappe im Produktionsprozess, der die Formen prägte und ist eine Zeitkapsel, welche Echos möglicher Verwendungen und zukünftiger Aufgaben enthält. Diese Grammatik des Relikts ist somit vielleicht ein *Ideal des Kaputten* à la Alfred Sohn-Rethel. Wenn “Das Ideal des Kaputten” für den Philosophen der Frankfurter Schule das Defekte ist, das über den Nutzpunkt hinaus Beschädigte und das, was sich gerade kraft dieser hinzukommenden Dysfunktionalität in multiplen Rekombinationen für neue Verwendungen und Bedeutungen anbietet, dann könnten die gespaltenen und gebrochenen Holzstücke und Papierbögen ebenso gut die Verkörperung von Planung-und-Zufall sein, wie der doppelköpfige Janus, der das Überleben der Maschinen zu ihrer ständigen Neuerfindung und damit zur unaufhörlichen Wiedergeburt der Städte, die diese Maschinen bauten, führt. In einer Ode an die vielen Arten, etwas zu zertrümmern, scheinen die Skelettstrukturen, mit denen Pomona Zipser Strukturen-Waffen-Werkzeuge-Körper unter Spannung zusammenfügt, als Knochengerüste für die vielen möglichen “Nachleben” der Architektur zu agieren. Es sind fundamentale Gesten, Akte, in denen Skelett und Haut, Konstruktion und Oberfläche in einer Symphonie der Zeichen zusammentreffen, die extreme Raumkompositionen errichten – und zwar nicht *nach* der Abgrenzung eines Raumes, sondern vielmehr *nach* der Legung des ersten “Steins”. Ambivalenz und Absurdität machen diese Akte der Architektur “perfekt”.

Wenn man die Forgia Marinarezza verlässt und zurück auf Venedig schaut, erscheinen Pomona Zipers Werke als eine einzige große Installation – eine Inszenierung von Zeichen, die so archaisch sind wie die Lagunenstadt selbst. Diese Strukturen, aus Holz und Papier gebaut, mit Seilen, Knoten, Nägeln und Schrauben zusammengehalten, werden so zu einem Spiegelbild der Realität, mit einer eigenen Handlungsmacht aus-gestattet. Es sind pulsierende Konstruktionen, Assemblagen, die an die *Briccole*¹ erinnern, die aus dem Gewässer der Serenissima emporragen – eines ihrer beständigsten architektonischen Ausdrucksformen –, um uns daran zu erinnern, dass unten, in den Abgründen der Lagune, ein dichter Wald umgedrehter Bäume auf seinem Fundament liegt und dem schlammigen Substrat erlaubt, die Stadt zu tragen. Im Wirbel des Mysteriums, im Kampf gegen die Naturkräfte und die Schwerkraft, bedeuten diese mächtigen und schlanken Markierungen soviel wie die Akzeptanz des Balancierens zwischen Versinken und sich über Wasser halten. Wie Seiltänzer fordern sie die Unmöglichkeit eines jeden sicheren Halts heraus. Diese Architekturen zusammengefügt Überreste, in unsicherem Gleichgewicht zu einem zweiten Leben zurückgekehrt, sind die extreme Konstruktion einer Synekdoche, Fundamente abwesender Gebäude oder einer Stadt vieldeutiger Präsenz. Sie sind eine Wahlverwandtschaft und zugleich eine Antizipation dessen, was die Dinge fürchten oder zu sein wünschen.

Mächtige Energieflüsse, so radikal wie die Schwerkraft und das Licht, strahlen von diesen Konstruktionen aus. Gemeinsam werden sie zu einer einzigartigen Komposition, die man wie eine Landschaft aus Stalaktiten und Stalagmiten durchquert, die man zwischen hohen und tiefen Hügeln, bei intensivem Sonnenlicht und vorrückender Dunkelheit durchwandert oder deren kaum wahrnehmbare Täler man in Parallaxe betrachten kann. Geschaffen in radikaler Abwesenheit tatsächlicher Bauzeichnungen oder Skizzen, die ihre Entwicklung antizipieren, könnten Pomona Zipers Werke auch die Potentialität von Gedanke und Anstrengung als Mittel vorschlagen, um der Architektur eine große Möglichkeit zu eröffnen: ein Kaleidoskop denkbarer Zukünfte, verortet in den Zuweisungen nomadischer Bestandteile, in den Assemblagen aus Schwertern und Harpunen, die Verzauberung und Schrecken zur Folge haben, im Ganzen wie im Einzelnen, in einem fortwährenden Kampf mit den Gesetzen der Statik, die Vermittlung oder Widerstand sucht.

Nach Venedig kehrt Pomona Zipser ein weiteres Mal zurück – ein Reisestipendium der *Studienstiftung des Deutschen Volkes* in 1986 führte 1987 zu ihrer ersten Einzelausstellung im *Paradiso Perduto* und antizipierte ihre Teilnahme an der Kunstbiennale 1990 mit “Ambiente Berlin”. In dieser Stadt scheinen ihre narrativen Gerüste uns aufzufordern in der Schräge zu leben, *vivre à l’oblique*, und die Koordinaten auf den Kopf zu stellen, die den Raum zu filigranen Spannungsbögen machen, zu Fundamenten für Zukünfte.

Giorgia Aquilar, Venedig am 13. Mai 2023

Übersetzung: Dr. Katharina Böttger & Pomona Zipser

1 Die *Briccole* sind Gruppen von großen Eichenpfählen, die typisch für die Lagune von Venedig sind und aus dem Wasser ragen, um die Schifffahrtswege zu markieren, die Gezeiten anzuzeigen und als Anlegeplätze zu dienen.