

Existenzräume oder die Sensualität der Materialien

Heide Pawelziks Installationen zwischen Anspielung und Verweigerung

Irgendwie liegt eine gefährliche Ruhe über den Arbeiten von Heide Pawelzik. Vielleicht ist es die erste Erinnerung oder das, was geblieben ist von der ersten Begegnung mit einer Installation. In deren Zentrum steht ein Sofa, das eher abweist als zum Betreten eines Raumes einlädt. Nach außen schließt sich dieser Raum durch säulenartige Gebilde ab. Alles scheint fragil bis auf jenes Sofa, dessen materielle Hülle wohl je unterschiedlich auf die Eingeladenen wirkt. Ich für meinen Teil gestehe, dass ich den Raum nicht betreten mochte, und ich gestehe auch, dass mich das Pathos, welches er gegen die fragile Umgrenzung ausstrahlte, eher befremdete.

Es folgen offenere Installationen. Ein schier endlos langer Tisch in einem durch diesen umso gelängter wirkenden Raum. Auf dem Tisch in absoluter Regelmäßigkeit angeordnete Teller. Das Material wirkt wie abgenutztes Metall — bleiern. Tatsächlich ist es gepresste Papiermasse. Wieder diese Fragilität, wieder dieses merkwürdig Bedrohliche trotz der unglaublichen Ruhe — und die Umgrenzung, diesmal in regelmäßigen Abständen von der Decke bis zum Boden hängende Drahtstäbe. Was verschwunden ist, das lastende Pathos, die Theatralik einer allzu literarisch anmutenden Existentialität. Mit dem Tisch — so möchte ich behaupten — beginnt Heide Pawelziks stringente Polarität zwischen autonomer skulpturaler Form und einer die Intuition aufwirbelnden Sprache, die in die Tiefenzonen vielschichtiger Erinnerungsfähigkeit reicht. Mit dem Tisch beginnt die strenge Balance zwischen Formalisierung skulpturaler Strukturen und sinnlicher, expressiver Bildhaftigkeit, zwischen direktem Zugang zur Form und inhaltlich, bisweilen gar mythisch aufgeladenen Räumen.

Seither sind die Bildräume, die weiterhin die künstlerische Wegstrecke bestimmen, verdichtet in einem Kern, der sich den Raum erst selber schafft. Seither pendelt das installierte/inszenierte Werk zwischen der rigorosen Banalität des Gegenstandes und der Empfindung von einer verlassenen Bühne oder einer Bühne, die noch nicht betreten wurde. Der Tisch, das Bett, der Koffer und nun das Buch. Nichts daran ist außerordentlich außer seiner immer noch abweisenden Materialität, seiner immer noch bleiernen oder aschenen Farbigkeit, seiner offen liegenden Untauglichkeit, seiner Aura von „noli me tangere“.

Verbunden mit den Objekten ist das Energiefeld zwischen den untauglichen Begriffen und den trügerischen Empfindungen. Ein Bett ist ein Bett. Ein Koffer ist ein Koffer, ein Buch ist ein Buch. Doch das Bett taugt nicht zum Liegen, der Koffer nicht zum Reisen und das Buch ist nicht lesbar. So ist denn ein Bett kein Bett, sondern eine Struktur aus Metall, auf welchem geformte Materie eine gefaltete oder geöffnete „Decke“ aus Pappmache - lagert, ein Koffer ist ein mehr oder minder geometrischer Körper, der ungeöffnet im Rudel den Raum besetzt. Und ein Buch liegt/schwebt auf im Raum verspannten Drähten in Gemeinschaft mit allen anderen Büchern in ähnlich „falscher“ Position.

So ist denn ein Bett wie ein Koffer, wie ein Buch nichts anderes als ein Objekt ist, das an Bekanntes appelliert, um seine Identität mit dem Bekannten zu verleugnen. Was nicht tauglich ist im Sinne seiner ursprünglichen Begrifflichkeit, vagabundiert auf dem sich zunehmend vervielfältigenden

Niveau zwischen Erinnerung und Sehnsucht, fordert einen Platz für sich im Gespräch über seinen Standort in einer Welt, die jenseits des praktischen Nutzens keine Funktionen mehr anerkennt und der Intuition den Platz subjektiver Unverbindlichkeit, will meinen Untauglichkeit zuweist. Heide Pawelziks Werk ist geprägt von dieser unauflösbaren Absurdität der humanen Existenz, für die die Absurdität der Kunst in einer Wirklichkeit, die ihrer nicht bedarf, nur die sichtbaren Zeichen setzt.

Die Inszenierung zählt zu den wesentlichen Bausteinen dieser Arbeit. Nichts steht fest außer den einzelnen Bausteinen, aus denen sich eine Arbeit von Ort zu Ort wechselnd zusammensetzt. War noch der Tisch eine Einheit, deren Veränderbarkeit allenfalls dem je anderen Ort zu verdanken war, so gilt für die Installation des Bettes/der Betten schon die Möglichkeit der Veränderung durch die je neu zu definierende Anzahl der aufzustellenden „Teile“. So erlebte ich die Arbeit zunächst in ihrer ganzen Fülle, was bedeutet, daß sich 24 Betten in strenger Ordnung nebeneinander aufgereiht fanden. Die nächste Präsentation beinhaltete „lediglich“ ein Paar. Mit der Zahl wechselte der „Inhalt/die Ausstrahlung“ der Arbeit. Die serielle Anordnung der Teile in der ersten Inszenierung rief wohl nicht ohne Grund das Bild eines Krankenhauses, eher noch eines Lazarettes wach. Dort, wo zwei Betten wie verloren im leeren Räume standen, war es stärker das Bild einer zwischenmenschlichen Beziehung zwischen einem Paar, ohne dass die Art der Beziehung in irgendeiner Weise deutbar, begründbar schien.

Mehr als für alle Arbeiten je zuvor gilt für diese die schillernde Doppeldeutigkeit zwischen autonomer Skulptur und bildhafter Inszenierung.

Das Bett, die Betten sind geometrische Strukturen, Umrisszeichnungen im Raum, deren bildhaften Charakter sie der auf dieser Struktur liegenden „Decke“ verdanken. Dieser wiederum (in verschiedenen Positionen zwischen offen und gefaltet auf dem Eisengestell liegend möglich) unterstreicht das Moment des Skulpturalen in den Brennpunkten zwischen dem Weichen, dem Textilien und dem Harten, Metallenen. Die Banalität beider Stoffe, ihre nahezu befremdlich ärmliche Struktur wurzelt im skulpturalen Denken unseres Jahrhunderts. Unterstrichen wird diese Gesamtqualität durch ihre Essenz als Bodenskulptur, als Form ohne Sockel. Auf der anderen Seite leugnet die Arbeit in ihren Teilen so wenig wie in ihrer Gesamtheit die Qualität des Inhaltlichen, welches dem existentiellen Ausdruck des Bildes anhaftet. Die Vervielfältigung des Einzelstückes, die aus der skulpturalen Form resultierende serielle Anordnung unterstreichen die Gegenpoligkeit zwischen autonomer Form und existentieller Inhaltlichkeit um ein Wesentliches. Unstreitig ist es die Inhaltlichkeit, die in diesem Werk den Dialog mit dem Betrachter an vorderster Linie bestimmt.

Doch gerade im formalen Umgang mit dem Gegenstand verdichtet sich dessen Gehalt über das Beiläufige zum Wesentlichen. Die Vervielfältigung relativiert nicht, sie verweist auf den Kern, den Brennpunkt, in dem sich die Vielfalt, der essentielle Zwiespalt der Gehaltsbestimmung kristallisiert. Ein Buch ist ein Buch ist ein Buch ist... Selbst in dieser abgewandelten Wiederholung des Gegenstandsbegriffes deutet sich schon das Gegenteil des vordergründig Gesagten an: ein Buch ist eben doch nicht unbedingt, was der Begriff vorgibt an Allgemeingültigkeit. Und so wie dieses Wort als Begriff nicht mehr alles, was im Wort/Gegenstand mitschwingt zu fassen in der Lage ist, so auch nicht der Tisch, das Bett und und und...

Die Vervielfältigung als solche nähert sich so steigend/intensivierend dem Kern. Ähnliches gilt für andere formale Aspekte im Werk. Form und Inhalt wirken zusammen.

Von Interesse sind in diesem Zusammenhang die exemplarische Gegenüberstellung/der Vergleich zweier Installationen: der Blick fällt auf die Koffer und den schon genannten Tisch. Am Tisch sei die durch den Gegenstand bedingte strenge statische Ordnung, an den Koffern, Behälter mit der Bestimmung zum Reisen, die Andeutung von Bewegung herausgehoben. In seiner vervielfältigten Form erscheint der Koffer wie im Rudel, erscheint bewegt trotz der offensichtlichen Erstarrung im Zustand des Verlassenseins, der Abwesenheit jeglicher Nutzer-was gleichermaßen auch für den Tisch und alle anderen Installationen von Heide Pawelzik gilt. Polar erweisen sich beide Arbeiten u.a. in ihrer plastischen Qualität, als offene und geschlossene, als sich anbietende und sich verschleiende Räumlichkeit.

Wo der Tisch präsentiert, plastische Form zur Schau, nach außen trägt, da verbirgt der Koffer sein Innenleben, lässt über mögliche Fülle im Gegensatz zur möglichen Leere, über Verhüllen und Verbergen Nachdenklichkeit jenseits des Erkennbaren entstehen als Empfindung, die wie ein ständiges Echo in dieser Installation weiterklingt.

Einer der wesentlichsten Aspekte im formalen Erleben der Arbeit ist Heide Pawelziks Umgang mit dem „Stoff“ und der „Farbe“. Ihre Arbeiten farbig zu nennen, verblüfft; und doch ist es eben die „Nicht“-Farbe, die dieses Werk bestimmt. Eine Farbigkeit, die sich dem Stoff verdankt, der Asche, dem Pappmaché, dem Blei, Stoffen von essentieller Tristesse und Vielfalt in ihrer über Jahrhunderten transportierten, in unserer Empfindungswelt gespeicherten psychisch-physischen Empfänglichkeit/Abweisung gegenüber der Frage nach dem Leben und dem Tod.

Dass aber diese Fragestellung, die letztlich die Grundfragestellung der/dieser Kunst ist, indem sie das Werk bestimmt, zugleich in weiten Teilen auf plastischer Simulation und damit auf wahrnehmungsphysikalischer Illusion beruht, enthebt das Werk jener gefährlichen Zone von Geschwätzigkeit, in welcher sich die um Essentialität bemühte Kreativität schon so oft verfangen hat.

Heide Pawelziks Werk zehrt so in allen Bereichen von seiner Zwiespältigkeit im „Raum“ essentieller wie künstlerischer Wahrhaftigkeit. Weder im Inhaltlichen noch im Formalen suggeriert es Deutbarkeit. An vorderster Front steht der kreative Entzug, das Wissen um den Mangel an Festigkeit, um die Abwesenheit der Wirklichkeit in Kunst und Leben im Sinne von Greifbarem, Bestimmbarem, eben Eindeutigem.

Im Entzug entfaltet sich ebenso wie in der zwiespältigen Balance zwischen gegenstandsbezogener Inhaltlichkeit und gegenstandsüberwindender autonomer plastischer Form das Energiefeld der Fragen dieser Arbeit.

Es geht um die menschliche Existenz, und es geht um den abwesenden Menschen. Es geht um die Präsenz der Form und die Abwesenheit ihrer essentiellen Begriffe. Noli me tangere ist eine Grundstimmung dieser Arbeit - umso größer ist der Freiraum ihrer je subjektiv zu erlebenden Räumlichkeit: ein emotionales Werk zwischen der Strenge der Verweigerung und der verführerischen Verstrickung in die Fragen nach dem Sein und der Leere.