

## **Jule Reuter / Soziale Räume im Fokus bildhauerischer Feldforschung / 2006**

Durchgängiges Thema in Stella Gepperts bildhauerischer Arbeit ist die Beziehung zwischen dem Menschen und seinem räumlichen Umfeld. Diese Beziehung ist schwer zu fassen, sie ist dynamisch und veränderlich und wird von vielfältigen, zum Teil nicht sichtbaren Faktoren und Prozessen bestimmt. Die Künstlerin versucht, sich dieser Komplexität durch immer wiederkehrende und sich dabei erweiternde Fragestellungen zu nähern. Dabei ist, wie sie sagt, die Frage nach der Körperlichkeit Anlass und Auslöser für jede Art der Formfindung.

Wie eine Feldforscherin untersucht sie konkrete Ausgangssituationen – die bildhauerischen Resultate sind Ergebnisse einer auf den jeweiligen Ort bezogenen Analyse. Darin folgt sie dem von der Konzeptkunst begründeten Arbeiten „in situ“, das den Kontext zum Teil des Werkes erklärt.

Die Räume, die Stella Geppert untersucht, sind Räume des städtischen Lebens. Am Anfang, 1998, steht die Beschäftigung mit dem leeren Haus und der Überlagerung von architektonischer Form und sozialer Bestimmung. Ausgehend davon fragt sie nach Eigenschaften und Beschaffenheit von häuslichen Innenräumen in der Spannung von industriell geprägten und privat gestalteten Raumordnungen. Der nächste Schritt führt zu Innenräumen mit öffentlicher Nutzung, die durch eine besondere Definitionsmacht Wahrnehmung und Verhalten der Menschen lenken. Pars pro toto steht dafür der Galerieraum, in dem die künstlerische Setzung den räumlichen Kontext zu dechiffrieren sucht. Während diese Schritte sich zunächst auf das Innen konzentrieren, folgt seit 2001 die Beschäftigung mit dem Außenraum. Sie wählt urbane Räume, die sich durch Überlagerungen von verschiedenen, oft heterogenen Funktionen, Bestimmungen und Nutzungen auszeichnen. Hierbei studiert sie besonders die konkreten Verhaltensweisen und Handlungen der Menschen und die Art der sozialen Interaktion von Mensch und Raum. Vor jeder bildhauerischen Setzung steht eine Phase akribischen Beobachtens und Sammelns von Material. Vor allem mit der Fotokamera werden zuvor Orte und Prozesse festgehalten, die Momente des Provisorischen, des In-between und des Temporären als wesentliche Auslöser von räumlichen Veränderungen akzentuieren.

Die künstlerischen Arbeiten bewegen sich zwischen diesen beiden Polen – der Betonung des Ortsspezifischen oder des Prozesshaften. Auf das Bildhauerische zugespitzt lautet die Frage, wie eine dreidimensionale statische Form auf permanente Bewegung und Veränderung reagieren kann.

Das künstlerische Vorgehen ist dementsprechend von mindestens zwei unterschiedlichen Impulsen bestimmt. Zum einen arbeitet Stella Geppert mit dem Moment des Analogischen. Durch die äußerliche, funktionale oder strukturelle Ähnlichkeit passt sich die Arbeit scheinbar dem Raum an, manchmal so weit, dass der Kunstcharakter fast negiert wird. Zum anderen ist ihr Vorgehen subversiv im Sinne der gleichzeitigen bewussten Störung oder Unterwanderung der scheinbar so reibungslosen Allianz von Kunst und Leben. Diese Störung erfolgt durch Veränderung von verschiedenen Parametern, jeweils abhängig vom Ort und der Absicht der Künstlerin. Mit dieser, einem Hacker ähnelnden Strategie gelingt es ihr, Schwachpunkte des zivilisatorischen Ist-Zustandes offen zu legen und unsere soziale Raumerfahrung durch das Aufzeigen geistiger und körperlicher Aktionsmöglichkeiten zu erweitern.

### **Global player**

Mit der Arbeit „Trafocounter“ (2000) untersucht Stella Geppert das Verhältnis von Funktion, Ästhetik und Ökonomie bei Zweckarchitekturen und Gebrauchsmobiliar im öffentlichen Raum. Trafokästen sind unscheinbare, graue Kästen im Stadtraum, die sich dem Vorbeigehenden

dadurch entziehen, dass sie weder einer öffentlichen Nutzung anheim fallen noch durch ihr Äußeres Präsenz beanspruchen. Die Kästen, die Schalttafeln zur Energieversorgung der Häuser verbergen, sind vom Typ her Aufbewahrungsorte und nicht mobil. Die Verteilung der „grew boxes“ im Stadtbild wirkt zufällig, sie folgt keiner erkennbaren Logik. Wohncontainer hingegen siedeln sich an Baustellen oder an Orten an, wo Wohnen temporär organisiert wird. Es ist eine Existenz auf Zeit und die Gestalt der Container ist auf das Notwendigste, mithin das Funktionalste reduziert. Trapezbleche bilden den Kubus, je nach Bedarf gibt es verschiedene Typen mit Fenstern und Türen. Sie sind transportabel, stapelbar und folgen weltweit dem Prinzip der „mobilen Einsatztruppe“.

Die künstlerische Antwort – der „Trafocontainer“ – ist vom Wesen her ein Zwitter. Die Künstlerin schrumpft den Container auf die Größe des Trafokastens. Aufgestellt im öffentlichen Raum suggeriert das künstlerische Objekt Häuslichkeit, ohne diese einzulösen. Es wird zu einer kleinen fiktiven Residenz. Die Zwitterigkeit des Raumkörpers führt zu einer doppelten gedanklichen Schlussfolgerung: So wird die Anonymität technischer Infrastruktur aufgedeckt und gleichzeitig das Prinzip der Containerisierung konterkariert. Es wird nicht nur die Frage evoziert, wo die Grenzen einer Gewinn maximierenden Logik sind, die dazu führt, Menschen in immer kleineren Behausungen unterzubringen, sondern auch, welche Konsequenzen die Containerisierung als kulturelle Technik für das Leben der Menschen hat.

### **Parasitäre Verhältnisse**

Den Gedanken der zwitterigen Natur führt Stella Geppert in der Arbeit „Parasitäres Verhältnis“ (2001) weiter. Hier wird das Verhältnis der Teile zueinander stärker problematisiert. Eine nierenhaft anmutende, mit Raufasertapete überzogene weiße Form wächst derart aus einem dekorativen Eckregal mit drei gedrechselten Beinen, dass sie die Statik des Regals optisch und physisch in Frage stellt. Durch den Eingriff – das Beschweren des Regals mit Alltagsdingen – wird ein temporäres labiles Gleichgewicht erzeugt.

Die zweckfreie, aseptisch wirkende künstlerische Form unterminiert Funktion und Ästhetik des Möbels. Nur durch Stabilisierung der tragenden Funktion des Regals kann das Ungleichgewicht kompensiert werden, doch büßt das Regal seine Beweglichkeit ein. Die Arbeit fungiert wie ein Gleichnis über die Schwäche eines Status quo, der sich aus der Verbindung von wesensfremden Teilen ergibt.

In der Raumintervention „Parasitäre Verhältnisse und Dialoge“ (2002), realisiert auf dem U-Bahnsteig Berlin-Alexanderplatz der Linie U2, bezieht Stella Geppert den Begriff des Parasitären auf die Möglichkeit alternativer Nutzungen von vorhandenen Strukturen im öffentlichen Raum.

Der U-Bahnsteig ist ein Transitraum des 20. Jahrhunderts, er ähnelt typologisch allen Schnittstellen, die mit modernen Verkehrsmitteln zusammenhängen, wie Flughäfen, Bahnhöfe oder Straßenkreuzungen. Künstlerischer Ausgangspunkt sind die alltäglichen Bewegungsgewohnheiten und -abläufe von Menschen in einem vorrangig funktional genutzten Raum. In Form von Polstern lagert die Künstlerin singuläre Formen an den bestehenden Raumstrukturen an – an Stellen, wo Menschen sich beim Warten auf den nächsten Zug oft anlehnen. Der künstlerische Eingriff beabsichtigt zweierlei: Er erweitert das Funktionsspektrum des U-Bahnsteiges auf Grundlage der realen Verhaltensweisen der Nutzer und unterlegt dem Raum eine neue Bestimmung durch die aktive Partizipation.

Die Künstlerin agiert im Sinne der sich im Raum bewegenden Menschen. Sie schafft solcherart kleine Landeflächen, die zum temporären Verweilen einladen – aber auch ein Nachsinnen über die frequentierten Räume ermöglichen. Getarnt im rot-orange gemusterten Stoff der BVG werden die Polster zu potenziellen Zeitoasen, denn der Mensch wird, wenn er träumend

auf dem Bahnsteig steht und nicht weiterfährt, zum Parasiten im System. In der Logik der Betreiber öffentlicher Funktionsräume sind alle jene störend, die den Raum anders als für die vorgesehenen Zwecke nutzen, nämlich als Wärmehalle, zum Betteln oder zum Straßenverkauf. Aus der Logik des Fahrgastes heraus ist die Sache diffiziler: Die meisten möchten den Raum so schnell wie möglich verlassen.

Der künstlerische Eingriff, scheinbar im Dienste des Systems, thematisiert die Anwesenheit des Menschen innerhalb von Systemen, die ihn zunehmend als Störfaktor eliminieren. Er wirkt jedoch andererseits auch als Indikator, der die systematische Verknappung von Zeit als zunehmende Entfremdung vom Raum anzeigt.

### **Wechselbälger**

In „Home I“ und „Home II“ (1999) setzt sich Stella Geppert mit Funktion, Gestalt und Atmosphäre von Innenräumen respektive Wohnräumen auseinander. Die Art der Raumanalyse ist genuin bildhauerisch. Im Mittelpunkt ihres Interesses stehen neben der Oberflächenbeschaffenheit von Materialien die Art und Weise des körperlichen Umgangs mit Möbelstücken. Der künstlerische Gestus verweist bereits strukturell auf die späteren Arbeiten zum Parasitären. Die Künstlerin kombiniert Readymades – wie bei „Home II“ ein Sofa – mit hypertrophen, künstlich gebildeten Formen. Es entstehen surreal anmutende Neuschöpfungen. In das hochgeklappte Sofa sind überproportional große Türknaufe eingezwängt, die wie Pilze daraus hervorsprießen. Sie verlieren mit dem vergrößerten Maßstab ihre Eindeutigkeit, gleichzeitig lädt dieser Gulliver-Effekt die Form mit metaphorischen Qualitäten auf.

Bei „Home I“ wird die Komplexität des wohnlichen Beziehungsgefüges in einem Objekt verdichtet. Ein Tisch wird durch Veränderung des Maßstabes zur Architektur. An der Unterseite seiner Deckplatte hängen sechs Hocker, die wie durch Aufhebung der Schwerkraft nach oben gezogen erscheinen. Ihre Sitzflächen zeigen jedoch nach unten, die Rückseiten verschwinden in der großblumigen, eingestülpten Polsterung der Decke, die wie die Oberfläche eines Bettes anmutet.

Stella Geppert verschmilzt Tisch, Bett und Stuhl – das Grundmobiliar des Wohnens – zu einem absurd anmutenden Konvolut, bei dem die Funktionen der einzelnen Teile aufgehoben sind. Zudem ist das tragende, hohle Gestell aus Rohspan mit Holzfasertapete tapeziert. Verfremdete Dimensionen und implantierte Surrogate führen zur Verschiebung von gewohnten Ansichten. Oben und Unten, Innen und Außen, Oberfläche und Material, Konstruktion und Form werden hier als veränderbare Parameter erfahrbar, die auf das Scheinhaft von Räumlichkeit verweisen.

### **De-Stabilisierungen**

In den Arbeiten „Entfestigung“ (1998), „Studie zum Raumverhalten“ (2000) und in „Raumportrait“ (2000) untersucht Stella Geppert die soziale Dimension architektonischer Räume hinsichtlich der ihnen Stabilität und Autorität verleihenden Parameter.

„Entfestigung“ ist ihre erste größere Arbeit im öffentlichen Raum. Darin formuliert sie die Frage nach der Neubestimmung von entleerten Räumen. In dem verwaisten Haus am Marktplatz von Wittenberg drängt eine amorphe rote Masse aus allen 27 großen Fenstern und 10 kleinen Dachfenstern nach außen. Die fest gebaute Form des Hauses wird durch die weiche, quellende Form destabilisiert. Der Bewegungsimpuls dieser nach außen drängenden Masse lässt das Haus als architektonische Hülle erscheinen, die die wichtigste Funktion, die schützende Trennung von Innen und Außen, eingebüßt hat.

Das Haus stand bereits über Jahre leer – eine Folge der gravierenden sozialen und gesellschaftlichen Veränderungen nach der politischen Wende 1989. Die ausbleibende Neuvermietung des Wohnhauses evoziert nach Sicht der Künstlerin ein Nachdenken darüber,

welche Qualitäten ihm über seinen Spekulations- und Marktwert hinaus innewohnen. Die rote Farbe der künstlerischen Form lädt die Frage energetisch auf, sie steht – kunsthistorisch konnotiert – gleichermaßen für Aufbruch und Untergang.

Die Arbeit „Studie zum Raumverhalten“ entsteht als künstlerische Reaktion auf die Einladung der Akademie der Künste Berlin, einer etablierten Kunstinstitution der Stadt. Die Künstlerin setzt sich mit einem Raum als sozialem Beziehungsgefüge auseinander, der keinen Zweifel an seiner Bestimmung duldet. Das Gebäude am Hanseatenweg steht – als Beispiel der westlichen Nachkriegsmoderne – unter Denkmalschutz.

Der zugewiesene Standort ist das so genannte Lichtauge im Clubraum des Gebäudes. Es ist verboten, Löcher zu bohren oder anderweitig die Architektur zu beschädigen. Die Künstlerin befestigt einen ausrangierten, nur noch dreibeinigen Hocker aus dem Depot des Hauses mittels einer gespannten Telekopstange hoch über den Augen des Betrachters vertikal zur Wand. Zudem tapeziert sie eine der tragenden Betonsäulen mit Holzmaserungstapete. Deplatzierung und Dekontextualisierung werden hier zu gedanklichen Katalysatoren. Im Rückgriff auf die Materialauffassung der sechziger Jahre interpretiert sie die Deutungshoheit für Kunst nicht als Frage der „richtigen“ Ästhetik, sondern als Potenzial permanenter aufmerksamer Wahrnehmung.

In „Raumportrait“ umschließt ein überdimensionaler, gepolsterter Ring ein Wandstück, das zwei der Galerieräume und den Flur miteinander verbindet. Die hypertrophe Einzelform aus braunem Kunstleder behindert optisch den Zugang zu den Kunsträumen und tritt in ihnen zugleich in Beziehung zur sonst belassenen Leere. Der Ring täuscht eine Funktion vor, wie Stützen oder Polstern, die an diesem Ort und an dieser Stelle absurd anmutet. Der Titel der Arbeit legt eine bestimmte Fährte – der skulpturale Eingriff versteht sich als nähere Bestimmung der Galerieräume bzw. der Galerie als Kunstraum.

Die Galerie residiert in einer ehemaligen großbürgerlichen Wohnung mit Parkettfußboden und Stuckleisten. Die ursprünglich luxuriöse räumliche Atmosphäre ist von anderen Raumordnungen überlagert. Nüchternes Büroambiente mischt sich mit den Insignien des White Cube, des zweckfreien Kunstraumes. Auch die strukturelle Ebene erwies sich zum damaligen Zeitpunkt als Konglomerat – von freier kuratorischer und von administrativ-repräsentativer Arbeitsteilung. Diese unterschiedlichen Interessenlagen, Kompetenzen und Möglichkeiten der den Kunstraum leitenden Personen mussten ständig vermittelt werden. Der Polsterring, aufgebläht und aus Sicht der konstruktiven Funktion schwächlich, kann als Sinnbild für die latente Ineffizienz solcher Beziehungen und Verhältnisse gelesen werden. Als skulpturales Objekt vermittelt er eine Atmosphäre, die Fragen nach der Bestimmung des Kunstraumes auslöst.

### **Temporäre Ansiedlungen**

Während ihres Aufenthaltes in Tokio 2001 vertieft Stella Geppert ihre Auseinandersetzung mit temporären und mobilen Architekturen. Ausgangspunkt sind die Behausungen von Obdachlosen in der japanischen Metropole. Sie studiert die Ansiedlungen wohnlicher Ersatzgebilde in Beziehung zum Stadtraum sowie untereinander. Die Art der Beobachtung ähnelt der eines Soziologen, der Formen sozialer Selbstorganisation als Verhältnis von Selbstbehauptung und Ausgrenzung untersucht.

Bei den folgenden Untersuchungen stellt sie fest, dass auch Campingplätze und Imbissbuden dem Prinzip folgen, öffentlichen Raum temporär zu organisieren und ihn dabei gleichzeitig parasitär zu nutzen. Ursprünglich mobil angelegte Formen mutieren durch längere Nutzung an einem Ort zu ausufernden, statischen Gebilden. Wohnwagen bekommen Vorgärten und Imbissbuden werden durch diverse Anbauten erweitert.

„Modell zur Raumerweiterung“ (2001) überträgt die Beobachtung ausufernder Strukturen, die Organisation und Okkupation von Raum als immanente Prinzipien einschließen, auf die eigene Arbeit. Der mobil anmutende Kern der Arbeit – eine wagenähnliche Konstruktion – ist von räumlichen Anbauten überwuchert. Die einzelnen Raumsegmente öffnen sich nach allen Seiten zum Umraum. Die auf verschiedene Kontexte verweisenden Oberflächen bilden eine Schnittstelle zwischen häuslich und industriell genutzten Materialien. Diese dienen keiner erkennbaren Funktion, sondern verschmelzen zu Konglomeraten, die durch Verwendung von Imitaten ästhetisch gesteigert werden. Die patchworkartige Arbeit oszilliert zwischen Provisorium und Dauerzustand.

### **Vernetzte Strukturen**

In „Gruppengefüge“ (2003) wird die offene Struktur temporärer Ansiedlungen unter realen Bedingungen erprobt. Die in der Galerie Kunstbank gezeigte begehbare räumliche Anordnung vereint Elemente von Bühnendekoration und Kioskarchitektur. Markierungen auf dem Boden geben mögliche Bewegungskordinaten vor. Hier wird Skulptur zum raumgreifenden System weiterentwickelt, das beliebig erweiterbar oder reduzierbar erscheint. Stella Geppert zitiert ein Basisvokabular räumlicher Nutzungsvarianten, das maximale Verwendung zulässt – es gibt ein Davor und Dahinter, andeutungsweise ein Innen und Außen, eigentlich dominiert das Dazwischen. In dem Maße, wie Raumgrenzen flüchtig werden, erscheint der Handlungsrahmen beliebig und diffus. Der künstlerische Verweis auf die aktuelle Kioskkultur mit Verkaufstheken, Regalen, Schränkchen und Podesten kann auch als momentan erlebter Verlust der Definitionsmacht von Räumen verstanden werden.

In „Modell für Raumbeziehungen“ (2003) führt der Gedanke des offenen Systems theoretisch zum Prinzip der Megalopolis. Das hier entstehende zwittrig anmutende Wesen, eine Kreuzung von Waschbecken und Hocker, wird zum wuchernden Selbstläufer, mit dem Wachstum als sich selbstgenerierendes Prinzip vor Augen geführt wird. Handelt es sich gar um eine negative Vision von sich verselbstständigenden Strukturen, die nur dem Prinzip der inneren Wachstumslogik folgen und die bisherigen Parameter einer gezähmten Moderne wie Planung, Notwendigkeit oder Formschönheit außer Acht lassen?

### **Uneindeutige Markierungen**

In „Standpunkte unterschiedlicher Sichtweisen“ (temporäre Arbeit von 2002 bis 2007) entwickelt Stella Geppert eine Arbeit für den öffentlichen Raum von Solothurn, eine Kleinstadt in der Schweiz. Sie beginnt zunächst, sich dem Ort als Fußgängerin und Flaneurin anzunähern. Ähnlich wie auf dem U-Bahnsteig in Berlin sondiert sie dabei die alltäglichen Bewegungen der Menschen. Entlang so genannter Gehpfade entdeckt sie Stellen, an denen die Menschen aus unterschiedlichen Gründen oft stehen bleiben. Im Folgenden entwickelt sie ein eigenes Zeichensystem, das diese subjektiv wahrgenommenen Punkte markieren soll. An 28 ausgewählten Schnittstellen bringt sie blaue Punkte im Durchmesser von 50 cm auf dem Boden auf. Die skulpturale Form wird hierbei auf ihren Zeichen- und Farbwert reduziert. Der zeitgenössische Nutzer des öffentlichen Raumes ist es gewohnt, auf Zeichensysteme aller Art zu reagieren. Besonders im Verkehr sind Bewegungsabläufe durch Pfeile, Linien und Punkte strukturiert. Die von Stella Geppert gesetzten Punkte lassen nicht ohne weiteres eine solche Referenz erkennen. Ihre Interpunktion löst bei den Solothurner Bürgern im Gegenteil intensive Diskussionen über die Bedeutung, den Wert oder möglichen Zusammenhang der Punkte aus, bei der Künstlerin hingegen Verwunderung ob der aktiven Partizipation und der lebendigen schweizerischen Streitkultur. Das Engagement geht so weit, dass die Bürger den nicht eindeutig erklärbaren Punkten selbst Deutungen zuschreiben.

Die scheinbare Willkür in ihrer Verteilung lenkt die Aufmerksamkeit auf die Rolle und die

Semantik individueller Codes in Reibung mit gemeinschaftlichen Vereinbarungen. Insofern ermöglicht der gleichermaßen minimalistische wie wirkungsvolle Eingriff ein Nachdenken über Bedeutungen und Setzen von Bedeutungen. Auf einer zweiten Ebene testet die Künstlerin die Wahrnehmbarkeit einer auf das Zeichenhafte reduzierten Form, denn die öffentlichen Zeichensysteme werden je nach Nutzungsinteresse selektiv wahrgenommen. Die Punkte heben damit auch die Flüchtigkeit urbaner Wahrnehmung ins Blickfeld.

### **Der Müll, die Stadt und die Angst**

In der neuesten Arbeit „Belagerung“ (2005) wird Mobilität als Glaubenssatz der modernen Gesellschaft auf den Prüfstand gestellt. In einem temporär genutzten Galerieraum und dem angrenzenden städtischen Außenraum platziert Stella Geppert Objekte, die wie Behausungen auf Zeit oder wie Dinge anmuten, die sich auf Transport befinden. Die einzelnen Arbeiten negieren den Habitus der künstlerischen Form. Verpackt mit durchsichtiger oder blauer Folie, aber auch mit Lappen und Tüchern umwickelt, verklebt oder verschnürt, sind die einzelnen Objekte äußerlich betrachtet Dinge ohne Bestimmung. Ungelenk, sperrig, dennoch teils mobil auf Rädern, stehen sie wie zufällig im Raum verteilt.

Die sich weder über die Form noch über den Inhalt erschließende Bedeutung wird auch durch den räumlichen Zusammenhang nicht aufgeklärt, Innen und Außen scheinen austauschbar. Das solcherart aus dem Kontext entlassene Ding wird zum Unding, zum Müll, da es sich weder durch Funktion noch durch Ästhetik oder durch einen symbolischen Wert behauptet. Mit dem Verpacken geht jedoch einher, dass etwas ver- oder geborgen wird. Die Aura des Verlorenen und Wertlosen wird hier und da durch Spuren belebt, die ein unbekanntes Eigenleben im Inneren vermuten lassen. Durch teilweise Einblicke wird die äußere Form als Hülle erkennbar, die Möglichkeiten für Einnistungen bietet, wie sie die Künstlerin nennt. So verbirgt ein Objekt das Innere eines Schränkchens, ein anderes lastet auf dem beräderten Fuß eines Bürosessels. Die Volumina der Objekte und die Art ihrer Zurichtung orientieren sich am menschlichen Maß. Sie entstanden bewusst ohne spezielle technische Unterstützung, nur in Verwertung von vorhandenen oder gefundenen Materialien.

Die gewollte Kunst- und Bedeutungslosigkeit der Objekte steht in merkwürdiger Verbindung zur Welt der zunehmend technisierten, vernetzten Systeme. Wir gewöhnen uns immer mehr daran, Daten zu jeder Zeit und überall verfügbar zu haben, die gleichen Erwartungen und Ansprüche entwickeln wir der Dingwelt gegenüber. Die Zukunft von Containern sieht bereits sich selbst steuernde autonome Systeme vor, die Waren ohne Zutun des Menschen transportieren.

Das künstlerische Szenario „Belagerung“ kann als Statement verstanden werden, dass die Kehrseite dieser Entwicklungen rasante Um- und Entwertungsprozesse sind, die dazu führen, dass immer mehr Dinge und auch Menschen aus Systemen herausfallen. Die Künstlerin scheut sich nicht, die Angst vor diesem undefinierbaren, Nichtdazugehörigen, letztlich auch Bedrohlichen als moderne Paranoia zum öffentlichen Thema zu machen.

In: Stella Geppert // ach so // Objekte / Installationen / Interventionen, Revolver – Archiv für aktuelle Kunst, Frankfurt am Main, 2006