

Peter Herbstreuth / Die Inszenierung des öffentlichen Raums Performative Räume von Stella Geppert / 2006

Mittlerweile kommen die Begriffe, die das Nachdenken über den öffentlichen Raum ordnen und diskursiv beherrschen wollen, so flink aus den Druckmaschinen, dass ihr Stakkato weniger die künstlerische Praxis, sondern zunehmend sich selbst erhellt. Kunst im öffentlichen Raum ist nicht mehr Kunst im öffentlichen Raum, sondern Kunst im öffentlichen Interesse, Dienstleistung, Widerstand, Gegenöffentlichkeit, Stadtteilarbeit, Interaktion, Stadtmarketing, Festivalisierung, Unterhaltung oder ganz und gar universalisierend: Kunst des Öffentlichen. Doch hinter allen Begriffsfeuerwerken funkeln die Sterne. Zu klären wird sein, in welchen Konstellationen die ephemeren Einsätze von Stella Geppert sichtbar werden.

Sie hat die durchgreifenden Umwälzungen in den Auffassungen über Kunst in öffentlichen und funktionalen Räumen seit den neunziger Jahren zu ihrer Sache gemacht und arbeitet auf innerstädtischen Transits oft „unterhalb der Wahrnehmungsschwelle Kunst“.¹ Dabei berücksichtigt sie – je nach Aufgabe und Spielraum – theoretische Reflexionen, die seither im deutschsprachigen Kunstmilieu diskutiert worden sind. Zwar waren die Analysen und Vorschläge von Guy Debord², Henri Lefèbvre³, Frederic Jameson⁴ hinreichend bekannt – und sei es aus Sekundärquellen –, doch gewannen sie erst in den neunziger Jahren für Kuratoren, Juroren, Künstler und Kunstkritiker eine zunehmende Relevanz, wenn es darum ging, Vorschläge und Projekte im öffentlichen Raum einzuschätzen und über ihre Realisierungen Entscheidungen zu treffen.

Dieser theoretische Aspekt soll lediglich als Diskussionsklima der letzten Jahre in Erwägung gezogen, aber nicht überstrapaziert werden. Schließlich befolgen Künstler selten die Vorgaben von Theorien, orientieren sich aber an Ergebnissen gesellschaftsbezogener Analysen, zumal wenn es sich um Stadtanalysen handelt, die sich mit Kunstbelangen befassen und auch Kuratoren und Juroren in ihren Vorgaben und Favorisierungen bei befristeten Außenraum-Projekten berühren.

Für Gepperts Vorgehensweise ist Lefèbvres „Theorie des differenziellen Stadtraums“ von Belang, die er im Kontrast zum homogenen Raum ländlicher und industrieller Nutzung 1970 als komplexes Gefüge aus Isotopien, Heterotopien und Utopien entwickelt hatte. „Die Unterschiede, die zutage treten und sich im Raum festsetzen, gehen nicht aus dem Raum als solchem hervor, sondern aus dem, was sich dort niederlässt, sich versammelt und mit/in der urbanen Wirklichkeit konfrontiert wird. Gegensätze, Kontraste, Überlagerungen und Nebeneinander treten an die Stelle der Entfernungen.“⁵ Die städtischen Räume, schrieb er in späteren Aufsätzen diese Überlegungen fort, sollten auch durch künstlerische Interventionen erfahrbar werden, spielerische Möglichkeiten individueller Aneignung von öffentlichen Interessen und Angelegenheiten bieten, überhaupt den Möglichkeitssinn stärken und „Strukturen der Verzauberung“ schaffen. Daher sei, so schloss er sein Pamphlet mit einer prophetischen Wendung, die Zukunft der Kunst nicht künstlerisch, sondern städtisch.⁶ Damit deutet er auf eine Kunst als Handlungsform. Allerdings basieren seine wie auch die Überlegungen von Debord, Jameson und vieler ihrer Interpreten auf dem rückwärts gewandten Paradigma der Entfremdung – eine diffuse Größe, deren Nullstand nicht zu ermitteln ist und deren verschiedenen Grade nicht zu ermessen sind.

Bei Stella Geppert steht die individuelle Interaktion mit Objekten im Vordergrund. Die Objekte sind aber lediglich Medien. Sie werden eingesetzt, um etwas mit ihnen zu tun, sind frei verfügbares Spielmaterial und konfrontieren Passanten mit Ungewohntem und funktional nicht Definiertem. Deshalb stellt sich die Frage nach der Repräsentation der Interventionen

und wie sie sich mit fotografischen Recherchen verbinden. Welchen Status gewinnen die Fotografien und wie wird aus einer Dokumentation ein Werk?

Dokumentation des Alltäglichen

Meist fügt die Künstlerin den Fotoserien einen kurzen Kommentar hinzu, legt die Versuchsanordnung der Intervention offen und fixiert die Ausgangspunkte, um auf diese Weise die Konstruktion der dokumentierten Wirklichkeit zu verdeutlichen. Nüchtern wie ein Rechenschaftsbericht skizziert sie die Art ihres Vorgehens und spricht von den Absichten, die sie begleiten. Daraus ergibt sich der Zusammenhang, in dem die Serien gesehen werden wollen. Es sind Dokumente ihrer Einsätze im städtischen Außen- und Innenraum. Kein Bild steht allein, keines setzt sich als Teil für das Ganze absolut; denn die Idee des Ganzen ist einem Vorgehen fremd, das stets in Abschnitten, Ausschnitten, Additionen, Serien arbeitet. Daher zeigt jedes Bild einen weiteren Standpunkt und erschließt die Idee der Konstellation eines vergangenen Geschehens mit einer Vielzahl offener Stellen und blinder Flecken. Die Künstlerin notiert, was sie über einen begrenzten Zeitraum hinweg tat – immer im Präsens. „Ich verfolge die Bewegung eines in sich gedrehten Eckregals“, beginnt eine der Legenden (Parasitäres Verhältnis, 2001). Oder: „Während eines Zeitraums von zwei Wochen beobachte ich die Menschen auf dem Bahnsteig Alexanderplatz U 2 und deren Verhaltensweisen“ (Parasitäre Verhältnisse und Dialoge, 2002). Oder: „Die Arbeit entwickelt sich bei wiederholten Spaziergängen durch die Stadt“ (Standpunkte unterschiedlicher Sichtweisen, 2002–2007). Jedes Präludium für ein Szenario macht sogleich das Interesse an einer gerahmten, eingeklammerten und überschaubaren Wirklichkeit deutlich und verweist folgerichtig auf serielle fotografische Dokumentation. Denn stets handelt es sich um Feldstudien mit experimentellem Charakter. Der Verlauf ist offen, ebenso der Ausgang. Doch schief gehen kann bei solchen Versuchsanordnungen nichts. Jedes Ergebnis ist innerhalb der gesetzten Parameter ein Befund.

Ihre Neugier auf die Wirklichkeit schließt einen naiven Glauben an die Darstellung des Wirklichen aus. Bei Gepperts zeit- und recherchebasierten Einsätzen geht es nicht um die Wirklichkeit mit ihren politischen, wirtschaftlichen oder kulturellen Dimensionen, sondern um die Beobachtung einer sorgfältig vorbereiteten Inszenierung des öffentlichen Alltagslebens mit scheinbar nützlichen Dingen. Doch während ihren Beobachtungen geschieht wenig. Der öffentliche Raum erscheint in den Bildern nicht als Raum sozialer Interaktion. Hier entzündeten sich keine Dramen und entsprechend bleiben auch Höhepunkte aus. Leute kommen und gehen, setzen sich nieder und warten, stehen vor einer Ampel und gehen aneinander vorbei, schauen auf den Boden, in die Ferne, ins Leere. Alle sind stumm. Niemand spricht. Ein Auto biegt um die Kurve. Keine Gefahr. Friedliche Stadt.

Performative Räume

Da Interventionen im öffentlichen Raum auf einer dialogischen Struktur basieren und die eingesetzten Objekte eine Beziehung zur Umgebung aufnehmen, eine Verbindung akzentuieren, ein Verhältnis oder einen Zustand kommentieren, etwas Vernachlässigtes hervorheben oder etwas anbieten, um nach einer vorab festgesetzten Zeit wieder zu verschwinden, erschließt sich weder die Idee noch der Einsatz der Künstlerin, wenn die Objekte isoliert betrachtet werden. Dies wird deutlicher, wenn man den öffentlichen Raum als performativen Raum auffasst. Die Eigenart der Künstlerin, dass sie in einen mehr oder minder abgegrenzten Teil des öffentlichen Raums das Verhältnis von Ding, Passant, Bewegung und Wahrnehmung auf besondere Weise anordnet und den Verlauf organisiert, lässt den Vergleich mit einer Inszenierung zu. Denn auch bei einer Inszenierung bleibt die Aufführungspraxis offen für jeweils individuelle Interpretationen (der Schauspieler). „Der performative Raum“,

so die Definition der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte, „eröffnet Möglichkeiten, ohne die Art ihrer Nutzung und Realisierung festzulegen. Darüber hinaus lässt er sich auch in einer Weise verwenden, die weder geplant noch vorhergesehen war.“⁷ Es gibt – verkürzt gesagt – ein Skript; das ist das Konzept der Künstlerin. Und es gibt die Aufführung, die vergeht; das ist die Intervention im Stadtraum mit seinen besonderen Atmosphären, Unberechenbarkeiten und schlaffen oder starken Performern. Sie werden von der Künstlerin beobachtet.

Die Beobachtung unterscheidet Geppert von einer Vielzahl der Künstler, die im Stadtraum arbeiten. Sie gibt ihr ebenso viel Gewicht wie der Inszenierung, ohne allerdings in ihrem noch jungen Werk alle performativen Möglichkeiten auszuschöpfen oder strikt einzugrenzen. Doch alle Inszenierungen verweisen auf ein Buch – nicht auf den Film. Denn im Nachhinein vollenden sich die Ketten von unsteuerbaren Bewegungen in einer ausgewählten Bildfolge.

Die Rolle der Fotografie

Das Ephemere überlebt in der Fotografie. Während der Inszenierung beobachtet die Künstlerin die Reaktionen der Passanten, die ihre Einsätze beachten oder nicht beachten, und dokumentiert die Positionen, welche die Passanten einnehmen. Niemand posiert. Es sind beiläufige Augenblicke im öffentlichen Raum – Momente, die sich auch ereignet hätten, wenn Geppert nicht mit der Kamera anwesend gewesen wäre, um die unmittelbare Wirkung ihrer Objektensembles in Augenschein zu nehmen. Dabei ist es von weiterführender Bedeutung, dass ihre dezente Form der Beobachtung mit unbemerkter Kamera den Fotodokumenten den Anschein des ganz und gar Unspektakulären und weitgehend Zufälligen verleiht. Doch handelt es sich tatsächlich um komponierte Fotografien.

Im Umfeld der installierten Objekte bewegen sich tagsüber immer Passanten. Denn Geppert bevorzugt für ihre Einsätze frequentierte Orte des Alltags. Man geht an ihnen vorüber, verweilt, wenn überhaupt, meist kurz und ist mit seinen Gedanken woanders – beim nächsten Termin, in einem Tagtraum, beim Mobiltelefongespräch. Es sind Orte innerstädtischen Transits, an denen sich Menschen ansammeln, ohne sich zu versammeln. Sie lehnen sich an die bereitgestellten Polster in der U-Bahn-Station (Parasitäre Verhältnisse und Dialoge, 2002), stehen auf den Farbkreisen eines Platzes (Standpunkte unterschiedlicher Sichtweisen, 2002–2007) oder gehen unbedacht darüber hinweg. Im Blick der Fotografin auf das Geschehen tritt dabei sowohl das Unvorhersehbare wie auch ganz und gar Informelle des Schauspiels der Straße hervor (Kontingenz), während es gleichzeitig einen Rahmen erhält, der die Situation zum Bild mit ausgewogener Binnenstruktur ordnet (Bild-Inszenierung). Die Freiheit der Passanten gegenüber den Objekten im Raum findet ihr Gegenstück in den Zwängen des zweidimensionalen Ausschnitts. Ihre Entscheidung für die Publikation, bestimmte Fotos auszuwählen, hebt die Kontingenz zwar auf, ohne aber den Anschein des Kontingenten selbst völlig beseitigen zu können. Eine Sekunde später oder einen Tag danach hätte sie ein ähnliches Bild vorgefunden und fotografiert. Offensichtlich ist sie nicht auf Höhepunkte und entscheidende Augenblicke aus, sondern sucht das Gleichmaß und das Immerwieder des Alltäglichen. Und sie sucht es selbst dann, wenn sie in manchen Bildern gegen die Fluchtpunkt-Perspektive arbeitet, Pfeiler groß ins Bild nimmt, den Blick blockiert oder das Bild teilt oder gar verschiedene Bilder zu einer Collage fügt, die man als solche nicht sofort erkennt (Ansichtskarte Solothurn, 2002).

Ihre Einstellungen halten die Momente auf eine solche Weise fest, dass sie den inszenierten Charakter herunterspielen und den Status des Dokuments betonen: So ist es über eine lange Dauer hinweg gewesen; so hat es stattgefunden. Und diesen Anschein bewahren die Fotografien selbst dann, wenn sie als Collage das Gegenteil, nämlich das Artifizielle, das

Komponierte, das Zugeschnittene zu erkennen geben. Man hat es also mit der logischen Unmöglichkeit eines inszenierten Zufalls langer Dauer zu tun und sieht nicht sogleich, worum es geht.

Inszenierung von Zufällen

Nicht sofort zu erkennen, worum es sich handelt, ist aber gerade eines der Kennzeichen von Gepperts Einsätzen. Was sie den Häusern, Straßen, Plätzen, Gärten hinzufügt, kann nicht sogleich einem Sinn, einer Bedeutung oder einer Funktion zugeordnet werden und schiebt die Identifizierung auf. Bisweilen legt sie ihren Eingriff so minimal an, dass er auch übersehen werden kann (Trafocontainer, 2000). Oder sie gibt einer Großform ein neues Kleid, drapiert die hohen Fenster eines heruntergekommen viergeschossigen Hauses am zentralen Marktplatz von Lutherstadt mit gebauschtem bordeauxroten Stoff und verwandelt es in ein rätselhaftes Monument mit barockem Schick (Entfestigung, 1998). In beiden Fällen spielt sie mit rein visuellen Mitteln auf Funktionen an und suggeriert einen Gebrauch. Als Passant gewinnt man den Eindruck, die Attribute seien nützlich (wie ein Container, ein Verkehrsschild, ein Vorhang, ein Müllsack). Doch der Anschein des Gebräuchlichen und Zweckhaften löst sich nicht ein. Die Funktion bleibt unbestimmt. Gleichwohl entspringt gerade diesem Anschein ein maßgeblicher Teil der Wirkung. Er leitet den Wahrnehmungsvorgang ein und stellt sich als imaginärer Überschuss der Einsätze heraus, indem er den Sinn für Mögliches aktiviert und die Attribute mit einem namenlosen Mehr auflädt, das nicht rationalisierbar ist und sich wie Dichtung als Vorstellung erfüllt. Diesen imaginativen Moment, der – sofern er sich gelingend einstellt – als reine Dynamis vibriert, entzünden die Werke als kleine Ekstasen aus dem Hin und Her zwischen Bestimmung und Nichtbestimmung. Diese kleinen Ekstasen entspringen – paradox genug – einer Unschlüssigkeit. Der Passant fällt kurz und gebannt aus der linearen Zeit und hält inne. Die Gewohnheit des Gangs, die Berechenbarkeit des Wegs, der Fluss der eigenen Gedanken werden gestoppt – als sei ein kleiner Unfall geschehen, dessen Ausgang noch nicht geklärt ist.

Die Mittel, diese Unterbrechung des Gewohnten in die Wege zu leiten, lassen sich bestimmen. Geppert entwickelt sie aus dem visuellen Kontext und gleicht der Umgebung an, was sie ihr zufügt: Prinzip Ähnlichkeit. Nie kommt ein Element allein. Es sind immer mehrere Objekte mit zeichenhaftem Charakter: Prinzip Addition. Diese beiden Leitmotive strukturieren auch die Bilder, die sie dem Alltag in Japan entnahm. Dort hatte sie an einem Regentag von erhöhtem Standpunkt einen Platz mit einem Meer von Schirmen fotografiert: alle gleich, keiner identisch; ebenso fotografierte sie einen Park, in dem mit blauen Abdeckplanen Geräte geschützt wurden, oder sie nahm die Waldlichtung eines Wildgeheges mit einem Ensemble von Kiefern und Rehen auf (Ansiedlungen, 2003). Immer sind es Anhäufungen von Ähnlichem, Gruppierungen, Varianten des Uniformen. Dasselbe gilt für eine Serie von Straßenbildern aus London, auf denen eine verwirrende Fülle von Zeichen und Mustern auf den Asphalt gemalt waren (Londonpflaster, 2004). Doch sie analysiert diese Anordnungen nicht, ermittelt nicht ihre Herkunft oder Bedeutung, sondern ordnet ihre Visualisierungen wiederum zur Gruppierung.

Was man in ihren Fotografien aber selten findet, das sind die Zeichen der Warenwelt: Reklame, Ladenschilder, Schaufenster, Werbetafeln, Logos. Obschon sie vor allem kultivierte Gebiete, Innenstädte, Straßen und Wegführungen fotografiert, die mit Spuren und Zeichen zivilisatorischer Aktivität besetzt sind, bleibt die warenorientierte Welt rudimentär und fast völlig ausgeblendet. Die Waren – Mode, Autos, Immobilien – tauchen nicht im Zustand des Verkaufsangebots auf, sondern im Zustand des bereits Angeeigneten und also des individuellen Gebrauchs. Die Umgebung, die sie in den Fotografien konsequent in den Blick

nimmt, besteht gleichfalls aus Gewohntem, dem sie durch temporäre Abweichungen einen leichten Kontrast hinzufügt. Doch etabliert sie mit der Geduld einer Schlangenbeschwörerin in allen Fotografieren die prekäre Ereignislosigkeit täglich frequentierter Orte: das normale Leben, das jeder Tageszeitung widerspricht; keine jähren Wechsel, sondern Gleichmaß; kein Tempo, sondern der ruhige Fluss des Zeitvergehens.

Daraus erhellt sich die Merkwürdigkeit, dass sie auf einer Reise in London ähnliche Bilder aufnimmt wie auf einer Reise in Japan oder während einer Beobachtung in Solothurn. Sie achtet auf die Variabilität des Gleichen, Gemeinsamen, Verbindenden, nicht auf das Verschiedene, Trennende, Andere. Und eben dies führt zu der halb ironischen, halb kuriosen Wechselbeziehung, dass man beim Betrachten der Fotografien nicht mit Sicherheit zu sagen weiß, ob sie eine Situation ohne Zutun vorgefunden und fotografiert hat oder ob sie diese Situation mit vorübergehend eingesetzten Objekten inszeniert hat, um sie fotografierend zu beobachten. Elemente aus Japan tauchen in Ausstellungsräumen wieder auf – überhaupt das Blau: Das Blau des Müllsacks ist das Blau der Markierungen ist das Blau der Regenschirme ist das Blau der Planen ist das Blau von Dächern am Fuß einer Bergkette. Daher könnte man umgekehrt folgern, Geppert sähe ihre eigenen Inszenierungen als Teil des Alltags überall. Doch wäre dies eine Pointe mit kurzer Reichweite. Denn Geppert konstruiert durch die Auswahl der Fotografien verbindende Elemente, universalisiert nebenbei das Blau und lenkt den Blick jenseits aller didaktischen Absichten auf Details, so dass man sich fragt: Was mag die Künstlerin hinzugefügt haben? Was ist hier – auf diesem Platz, dieser Straße, diesem Bahnhof – überhaupt dienlich, zweckvoll, schön? Die Differenz zwischen Zutat und Fund wird ungewiss. Und aus diesen Ungewissheiten besteht dieses Bilderbuch, dieser Katalog, dieses Werk.

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

(Footnotes)

¹ Jean-Christophe Ammann: Plädoyer für eine neue Kunst im öffentlichen Raum. In: Parkett. Nr. 2, 1984

² Guy Debord: Die Gesellschaft des Spektakels. Tiamat, Berlin, 1996 (Originalausgabe: La Société de Spectacle. Paris, 1967)

³ Henri Lefèbvre: Die Revolution der Städte. List Verlag, München, 1972 (Originalausgabe: La Révolution urbaine. Gallimard Paris, 1970)

⁴ Frederic Jameson: Postmoderne – Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus. In: A. Huyssen / K. R. Scherpe (Hg.): Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels. Rowohlt, Reinbeck, 1986

⁵ Lefèbvre: ebd. S. 135

⁶ Henri Lefèbvre: Writings on Cities. Blackwell Publ. Cambridge/MA, 1996, S. 173

⁷ Erika Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen. Suhrkamp, Frankfurt/Main, 2004, S. 189