

Abstellen, Aufstellen und Ausstellen Über das Provisorische und das Prozesshafte in der Kunst von Stella Geppert

Von Regine Rapp

Räumliche Verunsicherung

Eine Visualisierung des Flüchtigen sowie das Phänomen des Provisorischen zeichnen die künstlerischen Arbeiten von Stella Geppert aus. Die Arbeit *Parasitäre Verhältnisse und Dialoge* (2002) beispielsweise setzt als künstlerische Intervention im öffentlichen Raum auf jene Berührungspunkte, die sich zwischen Mensch und Architektur auf einer Plattform einer Berliner U-Bahnstation beim kurzen Verweilen, Warten und Anlehnen ergeben: Eigens dafür produzierte Polster an Säulen und Geländern gestalteten vorübergehend den Stadtreisenden nicht nur unmerklich das Anlehnen weicher, sie markierten vielmehr jene flüchtigen Kontaktpunkte an diesem urbanen Ort. Wie bei dieser Arbeit gewinnt man bei den Arbeiten von Stella Geppert häufig den Eindruck, als spiele sich alles an den Rändern des Räumlichen ab, als habe sich die Peripherie ins Zentrum eingeschlichen und eingenistet. Das Innen nach außen stülpen wiederum, innere Prozesse durch einen plastischen Eingriff sichtbar machen – ein künstlerisches Prinzip, das beispielsweise in der Installation *Unabhängig von der Lage* (2009) zutage tritt: Die Künstlerin hat hierbei die grundlegenden Raumparameter des Cuxhavener Kunstvereins durch Raumöffnungen und Eingriffe verschoben und die architektonischen Konstellationen erweitert.

Stets wird bei den Arbeiten von Stella Geppert auch die Intention einer räumlichen Verunsicherung offenkundig: Angefangen mit der Arbeit *Entfestigung* (1998), bei der aus einem Haus am Marktplatz von Lutherstadt Wittenberg ein scheinbar das gesamte Gebäude füllendes, leuchtend rotes Kissen aus allen offenen Fenstern herauszuquellen schien; bis zur Installation *Bist du da?* (2007), deren Raumeingriffe mittels Spiegel und Holzlatten im Künstlerhaus Bremen den ehemals provisorischen Interimscharakter des dort ursprünglich ansässigen Bettenlagers reaktivierte. Der Eindruck räumlicher Verunsicherung und Instabilität stellt sich auch bei ihren aktuellen Arbeiten *When Destruction Becomes New Form* (2011) ein, die wie zahlreiche vorangegangene Kunstprojekte als Serie zu verstehen sind: Zwölf schwarze, kantige Objekte sind auf hohen Gestellen präsentiert und bilden einen starken Kontrast zu den weißen Platten, die Wände und Boden bilden. Was auf den ersten Blick wie Miniaturflugobjekte oder utopische Architekturmodelle anmutet, entpuppt sich bei genauerem Hinsehen als zerborstene, provisorisch verleimte Konglomerate, die mal hier einen sperrigen Arm oder mal dort eine wuchtige Ausformung aufweisen. Getragen werden die spitzkantigen Objekte von unterschiedlichen Konstruktionen, die alle gleichermaßen grotesk in ihrer provisorischen Zusammenstellung und augenscheinlichen funktionslosen Funktionalität wirken.

When Destruction Becomes New Form – das Provisorium

Provisorium (lat. „provisio“, Vorsorge) meint eine für einen vorübergehenden Zweck eingerichtete Sache, ein Übergangsbefehl, wobei üblicherweise die zeitliche Beschränkung des Gebrauchs von vorneherein festgelegt ist. Im Falle der Arbeit *When Destruction Becomes New Form* ist das Provisorische Programm und gestaltet sich zu einem inszenierten Spiel von Stabilität versus Instabilität.

Durch Rhetorik lässt sich der absurde Grad des inszenierten Provisoriums besonders anschaulich machen: Da ruht ein Objekt auf einem weißen metallenen Regalboden, das wiederum – getragen von einer Pressholzplatte – auf einer Holzkonstruktion steht, welche einem kopfüber stehenden Tischgestänge gleich mittels provisorischer Klebandfixierung mit dünnen Holzlatten verbunden ist. An anderer Stelle sind vier lange Holzlatten mit vier dünnen schwarzen Metallbeinen eines schwarzen Plastikhockers mittels Plastikschnalle fixiert, anstatt eines Sitzes schließt dieses turmartige Gebilde mit einem der schwarzen Objekte ab, was an ein tentakelartiges Tier erinnert (siehe Gesamtansicht). Es handelt sich hier nicht so sehr um eine Objekt-Grammatik als vielmehr um eine Objekt-Syntax: Da gibt es einen Hocker, der nicht als Hocker

verwendet wird, sondern als Verlängerung jener Stange benutzt wird, die nicht als Stange als solche dient, sondern sich als Verlängerung und Halterung erweist und schließlich in die Sockelfläche übergeht – Brett, Regalboden, Glasplatte. Die Materialästhetik zielt auf benutztes, alltägliches und ausgedientes Büromobiliar ab.

Nicht zuletzt aber sind es jene zwölf schwarzen Objekte, die uns durch ihren materialästhetischen Kontext auf unmittelbarstem Weg in den von Bürokratie und Ordnung geprägten Raum führen: Das Ausgangsmaterial für die schwarzen Objekte sind Briefablagen (auch „Briefkörbe“ genannt), seriell produzierte Gebrauchsgegenstände; Massenware aus Kunststoff, hergestellt mit der Absicht der Erleichterung eines bürokratischen Ordnungssystems. Die Größe zielt auf das DIN A4-Format ab, was vom Deutschen Institut für Normung (DIN) im Jahre 1922 als eine genormte Papiergröße festgelegt wurde und bis heute unser Denken, Konzipieren und Schreiben unwiederbringlich bestimmt, ja geradezu manipuliert.

Denkt man Objekt und Raum zusammen, so ließe sich die Theorie des geometrischen Raums an dieser Stelle produktiv motivieren: Nicht nur stellt der geometrische Raum ein lückenloses Kontinuum dar, stellt sich – nach Descartes – gegen alles Zufällige, Chaotische und Ungeregelte.¹ Auch stellt die Geometrie zwei Raumschichten für den Menschen dar: „die technisierte Oberfläche der Welt“ und die „formale Innenseite, die quantifizierbar ist“.² Das geometrische Verhalten auf das menschliche Leben übertragen würde bedeuten, „Vorgänge werden abgeschnitten, Prozesse werden unterbrochen [...] und Ereignisse werden auf Daten und Fakten zugeschnitten“.³ Ob wir nun ausgehend von Phänomenen des geometrischen Raums wie der japanische Philosoph Ryōsuke Ōhashi von einer wortwörtlichen „Durch-Schnittlichkeit“ in unserer heutigen Moderne sprechen wollen, sei dahingestellt.⁴ Die oben anskizzierten Überlegungen über den geometrischen Raum könnten jedoch für die künstlerische Verwendung konformer und genormter Papiergrößen und deren genormten Aufbewahrungsmobiliar mittels der sogenannten Briefablagen wesentlich sein, zielen sie doch ab auf eine *Normierung* des menschlichen Handlungsraums.

Der kreative Akt der Zerstörung jener maschinell produzierten Briefablagen in der Serie *When Destruction Becomes Form* kann nicht nur als ironische Antwort auf die Ästhetisierung industriell gefertigter Waren verstanden werden – diese Arbeit wirkt geradezu wie ein befreiender Faustschlag ins Epizentrum alles Seriellen. Darüber hinaus bringt die Befreiung des Objekts durch die subversive Verkehrung seiner Brauchbarkeit eine Form der Visualisierung von Handlungen mit sich: Die schwarzen Briefablagen wurden auf unterschiedliche Weise bearbeitet – gefaltet, geschleudert, zerbrochen, getreten, besprungen, zerhämert. Die Dekonstruktion und Dekontextualisierung des Konformen birgt nicht zuletzt jene produktive Instabilität, die Stella Gepperts Werke so häufig gleich einer Infragestellung institutioneller Räume hervorbringen. Somit stellt die Künstlerin auch in der vorliegenden Arbeit um ein Neues ihre künstlerische Intention unter Beweis – „Formen finden und entwickeln, die Kommunikation abbilden“.⁵

Abstellen, aufstellen, ausstellen: situieren und verorten

Stella Geppert schafft auch in dieser Raumarbeit bewusst instabile Strukturen, um der einer Institution innewohnenden Starrheit etwas entgegenzuhalten: „Vom Wesen her bin ich eine Hackerin“, erklärt sie, „sobald ich vor Ort in einem Raum bin, gehe ich dem jeweiligen räumlichen und sozialen Gefüge nach und überlege mir, wie ich nicht sichtbare, dem Raum innewohnende Strukturen hervorholen kann.“⁶

¹ Baier, Franz Xaver: *Der Raum*. Köln 2000, S. 14 ff.

² Gosztony, Alexander: *Der Raum: Geschichte seiner Probleme in Philosophie und Wissenschaft*. Freiburg/ München 1976, S. 1238

³ Baier 2000, S. 14

⁴ Ryōsuke Ōhashi, Kire: *Das „Schöne“ in Japan*. Köln 1994

⁵ Stella Geppert, im Gespräch mit der Autorin, Berlin, im Januar 2011

⁶ Ebd.

Dem Provisorium der Objekte gesellt sich im Ausstellungsraum eine architektonische Intervention hinzu: Durch das Hinzufügen neuer Wände und neuer Bodenplatten, die ursprünglich für eine Ausstellungsboje einer Berliner Kunstmesse verwendet wurden, thematisiert die Künstlerin die architektonische Struktur des Ausstellungsraums. Sie kehrt damit innere strukturelle Gegebenheiten des Raums nach außen, stellt das Paradoxe des seit Langem diskutierten White Cube zur Debatte. In dieser Hinsicht kann schließlich auch der Titel *When Destruction Becomes New Form* als kritischer Impuls mit historischer Anlehnung an jene bekannte Ausstellung „Live in Your Head: When Attitudes Become Form“ verstanden werden, die 1969 in der Kunsthalle Bern durch den Schweizer Kurator Harald Szeemann eine Entfaltung neuer Formen des Ausstellens mit sich brachte. Eine Großzahl der künstlerischen Arbeiten dieser Ausstellung, dessen Untertitel bezeichnenderweise „Works – Concepts – Processes – Situations – Information“ lautete, hatten die Künstlerinnen und Künstler bewusst erst vor Ort geschaffen und bezog sich auf den (Ausstellungs-)Raum.

Verorten heißt auf Englisch „to situate“ – das kommt dem Begriff „situation“ recht nahe und ist nicht unwesentlich für die künstlerische Praxis von Stella Geppert: Sie kreiert Situationen durch die Transformation alter Formen und die Veränderung in neue. Dass die Künstlerin sowohl im Objekt Raum sowie im Raum eine plastische Kraft erkennt, äußert sie in folgender Aussage sehr treffend: „Ich fasse den Raum als einen sich stets in Bewegung befindlichen, sich neu konfigurierenden auf. Auch wenn ich ganz konkret mit ihm arbeite, untersuche ich ihn über seine physische Materialität hinaus.“⁷

Die unerwartete Mise-en-Scène ehemals funktionaler, nunmehr zerstörter Objekte auf provisorischen Postamenten in der Serie *When Destruction Becomes New Form* verweist letzten Endes auch auf das weit diskutierte Thema des Ausstellens. Abstellen, aufstellen, ausstellen – so scheint der White Cube in der Installation *When Destruction Becomes New Form* durch die Konstruktion neuer Wände und Böden in Form einer Raum-Dopplung ins Leere zu laufen und die Funktion des klassischen Sockels auf ironische Weise persifliert.

⁷ *Enter and Change*, Stella Geppert im Interview mit Stefanie Böttcher, in: Stella Geppert: Unabhängig von der Lage. Ausstellungskatalog Cuxhavener Kunstverein 2010, S. 4