

## Besen, Besen Manöver zur Herstellung von reiner Unmittelbarkeit // Nora Sdun

Stella Geppert verwendet Geläufiges, ja bis zum Überdruß Bekanntes in beharrlich unverwandter, fremdartiger Weise. Sie balanciert: den Raum, den Raum als Rahmen, den Körper, die Bewegung, und hier ist die Bewegung ein ausgewachsenes, zweiköpfiges Stoß-mich-zieh-dich. Es ist ein Ritual, welches hier zur Ausstellung kommt. Die emsige Betriebsamkeit, die sich während des Aufbaus einer Ausstellung entfaltet – prächtig geschäftig, wichtig nervös. Ein Ritual, welches von ferne an die Reinheitsideen der freien Kunst erinnert, ein Charakteristikum, welches die Kunst als antikes, von sagen wir Winkelmann in die Welt gesetztes Geschwurbel von sich abschütteln konnte. Kunst muss seit geraumer Zeit nicht mehr das Kriterium der Reinheit erfüllen. So schnell wird man die einmal gesetzten Behauptungen aber nicht los, erst recht nicht, wenn die Werbeindustrie von porentiefer Reinheit faselt und der Miterfinder irgendwas mit „Winkel“ heißt, und so gilt es also als ausgesprochen schlampig, die Gäste einer Ausstellung mit dreckigem Fußboden und staubigen Ecken zu empfangen, obwohl die Kunst „dreckig“ sein darf. Und also fegt man den Ausstellungsraum.

Bei Stella Geppert wird die Konvention der Reinheit, also die Modifikation der reinen Kunst in das Fegeritual nun aber auf verschiedene Weise tückisch und das allein aufgrund einer einzigen simplen Proportionsverschiebung: Der Besenstiel ist ungewöhnlich lang.

Der Effekt ist, dass der gebaute Raum die fegende Person zu ärgern scheint. Der Besenstiel sperrt an der Decke. Als ob der Raum ständig auf sich als besonderen Raum hinweisen wollte, darauf, dass er ein Raum ist, der immer ganz besonders sorgfältig gereinigt wird, ein eitler Galerieraum, der in der Lage ist, etwas zu Kunst zu verwandeln, was man in anderen Zusammenhängen nicht als solche erkennen könnte. Und eine weitere entsetzliche Tatsache wird offenbar. Ein sorgfältig gereinigter Fußboden ist nur um den Preis einer eingeferkelten Zimmerdecke zu haben.

(Die Deckenlampen sind in diesem Fall nicht in Gefahr, da abmontiert und in ein anderes Stockwerk verbracht)

Was wäre einem lieber, Dreck an der Decke oder Dreck auf dem Boden? Solange es nicht kleckert, wahrscheinlich Dreck an der Decke, obwohl das sehr ungewöhnlich ist. Trotzdem, allein aus pragmatischen Gründen, Dreck an der Decke ist weniger auffällig, da man nur in Schlössern und Kirchen an die Decke schaut, um dort irgendwelche Fresken und Stuckaturen zu bestaunen – farbige Matschberge, die man wirklich nicht auf dem Fußboden haben will, allein wegen der Stolpergefahr. Apropos Schlösser und Kirchen kommt man weg von den Reinigungsszenarien doch wieder in Galerien, wo versierte Besucher sofort alles Mögliche anschauen, auch die Decke, denn sie kommen, um die Ausstellung zu finden, so wie man einst staatliche Würde und religiöse Erbauung suchte. Der Galerieraum verheißt, etwas in ihm finden zu können. Und Stella Geppert zieht die historischen Entwicklungen von Ritual und Raum zusammen mit den bisher wenig beachteten Übersprungshandlungen zeitgenössischer Künstler.

Außerdem wird hier mit einem schon länger bekannten Kunstproblem herumgetrickst. Es handelt sich bei dem Problem um den Verlust der Unmittelbarkeit, die, ist sie erst einmal verloren gegangen, durch Willensanstrengung nicht wieder zurückgewonnen werden kann. Das konstatiert bereits Hegel und er hat mal wieder recht, weswegen Künstler vieler Generationen sich die unglaublichsten Kniffe ausdachten, um das Verblüffungsmoment der Unmittelbarkeit für sich und die Betrachter wiederherzustellen. Dazu gehört etwa, als Rechtshänder zur Abwechslung mit der linken Hand zu malen oder gleich im Dunklen, auch Farbe zu schütten zählt dazu oder andere Zufallsdinge mehr.

Auch mit diesem Besen gelingt, was Hegel ausschloss. Die Willensanstrengung, den Boden eines Ausstellungsraums penibel zu reinigen, zaubert eine unmittelbare freie Handzeichnung an die Zimmerdecke. Denn es handelt sich außer um einen Karl-Valentin-haften Akt des Kehrens mit einem Werkzeug, welches den Dimensionen des Raums nicht adäquat ist, um eine zeichnerische Dokumentation der Kehrbewegungen am gegenüberliegenden Ende des Besens. Dokumentation im Sinne einer nachvollziehbaren Wiedergabe des Fegens ist das falsche Wort, es handelt sich eher um eine Parodie, um ein zerzaustes Gekrakel, welches mit Nichten den systematischen Akt des Fegens wiedergibt, ihn aber dennoch aufzeichnete als synchron ablaufender Prozess. Es ist wirklich mehr das Stoß-mich-zieh-dich der Dr.-Doolittle-Romane denn der Besen, den der Goethe'sche Zauberlehrling losschickt zum Wasserholen. Das Stoß-mich-zieh-dich hat zwei Köpfe und befindet sich deshalb ständig im Konflikt, der eine Kopf will sauber machen, der andere

Kopf will zeichnen. Beides gleichzeitig geht nur in einem Raum mit der passenden Deckenhöhe.

Stella Geppert vollzieht ein ironisches Manöver zur Herstellung von reiner Unmittelbarkeit. Da ist es wieder, das Wort von der Reinheit, und toll ist nun, dass unten am Boden ernsthaft rein gemacht wird und oben reine (also sehr ernste) Unmittelbarkeit waltet. Sie krakelt nicht mutwillig an der Decke, noch versucht sie dort, eine Hygieia, eine Göttin der Reinheit, eine Maria auf dem Wolkenhron oder Ähnliches anzubringen, sondern sie konzentriert sich auf den zu reinigenden Boden, ihr Werkzeug kehrt dabei so zuverlässig wie jeder Besen, nur dass der Stiel an der Zimmerdecke dabei eben sperrt, bremst, blockiert, abrutscht – eben zeichnet.

Der Kehricht liegt weiterhin am Boden, er ist nicht mit einem Staubsauger von unten nach oben befördert und dort wichtiguerisch ausgestellt, an der Zimmerdecke befindet sich lediglich eine Zeichnung, die Zeichnung, die eine soziale Plastik hinterlassen kann.

## Das Vorzimmer Die Entlarvung der Hauptdarsteller

Lobbyismus und Antichambrieren bedeuten so gut wie das Gleiche, die Worte sind nur seit unterschiedlichen Zeiten in der Welt, weshalb sie der jeweiligen Weltsprache verpflichtet sind. Beide Verhaltensweisen spielen sich in den Vorzimmern der Macht ab. Die Lobby als Aufenthaltsort, wie als Probestühne nutzend. Solche Probe- oder Vorbühnen sind natürlich möbliert, zum Beispiel mit diesen stapelbaren schwarz-silbrigen Sitzgelegenheiten.

Die Arbeit der Lobbyisten wird stets gerahmt mit dem Mobiliar dessen, der die Spielregeln aufstellt, das ist eine der Gehässigkeiten, die man noch im Traum in Behörden, Schulfluren, Kundenzentren und anderen Orten erinnert, Museen, Kunstvereine und Galerien gehören natürlich auch dazu.

In diesem Fall hat sich der Charakter der wartenden Lobbyisten im Antichambre offenbar auf die physische Gestalt der Möbel übertragen, sie sind angefressen, zersträubt und irgendwie derangiert, wiewohl noch als Stühle zu erkennen. Die Rückenlehnen haben sich in die Sitze verwandelt, die Flächen sind aufeinander gesunken wie müde Krieger, um die Form zu wahren, tragen sie jetzt die typischen Designtailen im Sitzfleisch. Wirklich eine Szene wie aus einem bizarren Traum.

Um nun nicht von zu kleinen Strudeln über Künstler als Lobbyisten ihrer selbst, die in wohltdosierter Rachsucht das Mobiliar von Ausstellungsorten zu Sperrmüll verarbeiten, zu einer frühen fatalistischen Schlussfolgerung hinabgezogen zu werden, muss unbedingt ein Miniaturexkurs über das Sitzen angefügt werden: Ursprünglich Königen vorbehalten sind Büromöbel schließlich mittlerweile der Garant dafür, dass es nicht ständig zu Protestaufmärschen kommt. „Das ich setzt sich selbst“, behauptete Fichte und Nietzsche zeichnete in seine Ausgabe des Fichte'schen Werks einen kleinen Stuhl an den Blattrand. Descartes bringt gar einen Gottesbeweis zustande, nachdem er sich vorher selbst im Schaukelstuhl erkannt hat, also fesselt Beckett seinen Helden folgerichtig nackt mit Riemen an seinen Schaukelstuhl. In einem anderen Beckett-Stück wird einer, der nicht sitzen kann, im Rollstuhl herumgefahren, eine komisch böse Variante der von Hegel aufgebrauchten Verknüpfung von „Herr und Knecht“. Letztere unselige Tatsache ist eben zuallererst einer Kulturgeschichte des Sitzens geschuldet, bei deren kompliziert abgewinkelter Körperhaltung eben auch kompliziert abgewinkelte Gedankenkonstellationen zustande, besser zu sitzen kommen. Eine Gesellschaft nimmt Platz. Und so setzt Denken seit ein paar hundert Jahren körperliche Unbeweglichkeit voraus. (Und wer behauptet, beim Sporttreiben nachzudenken, lügt, denn Peripatetik ist ausgesprochen selten, oben genannter Nietzsche bestand darauf und Benjamin hat freundlicherweise das eine und andere zu Flaneuren gesagt, auch die Situationisten sollten große Herumlungerer sein, obwohl ihr Name verdächtig nach Sitzen klingt, kurzum, alle diese haben derzeit keine Lobby.)

Wieder bekommt Stella Geppert Ritual und Raum zu fassen, gekoppelt an die präzise Sondierung des Terrains, in dem sich Künstler bewegen, und entlarvt einen sonst wenig beachteten als Hauptdarsteller – den Sitz.

SB Deine Installationen bewegen sich auf dem schmalen Grat zwischen Bildhauerei und Architektur und sind doch keiner der beiden Gattungen klar zuzuordnen. Abhängig vom Betrachterstandort erscheinen sie als architektonisches Element, zum Teil als plastisches oder als bildhaftes Moment.

SG Bildhauerisches Arbeiten verstehe ich als einen Prozess, der sich aus den im Raum vorherrschenden körperlichen Handlungen und Verhaltensweisen wie auch architektonischen Beziehungen heraus bildet, Bewegungen motiviert und Bilder generiert. In meiner Arbeit werden die Raumelemente verschoben und „sie bewegen sich“ zwischen künstlerischem Eingriff und tatsächlichen Begebenheiten. Standorte und Sichtweisen geraten in Aktion. In dem Moment oszillieren die Definitionen und werden neu bestimmt. Ich fasse den Raum als einen sich stets in Bewegung befindlichen, sich neu konfigurierenden auf. Auch wenn ich ganz konkret mit ihm als Material arbeite, untersuche ich ihn über seine physische Materialität hinaus.

SB Skulptur und Installation koexistieren bei dir friedlich, oft sogar in einer Wechselwirkung. Deine installativen Werke sind häufig ortsspezifisch und nehmen konkrete Faktoren ihrer räumlichen Umgebung auf bzw. reagieren auf sie. Wie nähert du dich den Räumen, für die du diese Installationen entwickelst?

SG Diese friedliche Koexistenz entsteht dadurch, dass ich bei der Entwicklung von skulpturalen und installativen Arbeiten von gegebenen Strukturen ausgehe, die in den Gegenständen sowie in den Räumen vorhanden sind. Sie sind an Gebrauchsspuren ablesbar und anhand von Nutzungsgeschichten rekonstruierbar. Wie eine Feldforscherin versuche ich Wesenszüge eines Raumes herauszukristallisieren. Konkret verfolge ich Spuren und Strukturen durch das Begehen der Räume und deren Umfeld. Akribisch genaue fotografische Notizen und Gespräche mit den Personen, die den Ort nutzen, prägen mich dabei. Rückblickend betrachtet greifen fast alle meine Rauminstallatione ehemalige Nutzungsformen, vorgefundene Arbeitsbedingungen oder Produktionsstätten, die ich vor Ort ausfindig mache, auf. Dies wird in der Arbeit „Ohne hier ohne da“ besonders augenfällig. Im Ausstellungsbudget waren keine Transportkosten vorgesehen und so reiste ich ohne Material an. Da ich mich während der drei Tage des Ausstellungsaufbaus mit dem Fahrrad des Kurators fortbewegte und der Raum außerhalb der Ausstellungszeiten als Fahrradkeller genutzt wird, kam mir die Idee, das Fahrrad für die Installation zu verwenden. Es bildete die Basis meines Eingriffes, auf die weitere Gegenstände gesetzt wurden: Der normalerweise ausgerollte Teppich der Galerie zeigte in der ausgestellten Form auf beide Eingänge des Raumes – eine einstige Damen- und Herrentoilette – und war zwischen den Raumwänden verkeilt. Die Leuchtstoffröhren der Galerie schließlich bildeten den Abschluss der sorgfältig gestapelten Lattenformation.

SB Und wie bist du bei der Entwicklung von „Unabhängig von der Lage“ vorgegangen?

SG Anders als sonst war ich selten vor Ort und so spielte ich verschiedene Variationen in meinem Atelier im Modell durch. Dabei konzentrierte ich mich auf die charakteristischen Elemente des Ausstellungsraumes: Das Raster der Decke, die Lichtkonstruktion und die Lamellenvorhänge. Während der Entwurfsphase irritierte mich eine Fläche an der Decke, an der die typische Rasterung fehlte. Dem ging ich nach und erfuhr, dass sich dort ein Durchgang bis in das darüberliegende Stockwerk befand. Ich ließ daraufhin die Rigipsplatte entfernen und somit wurde ein Schacht in den Ausmaßen von 140cm×140 cm sichtbar. Er führte genau eine Etage höher. Fünf Deckenleuchten und zwei Lamellenvorhänge versetzte ich in verschiedenen Abständen bis unter die Decke des nächstliegenden Stockwerkes. Teile der unteren Decke besserte ich mit neuen, im Kassettenmusterformat zugeschnittenen Rigipsplatten aus. In dieser Arbeit wird dekonstruiert und konstruiert zugleich.

SB Ein wiederkehrendes Moment deiner Installationen ist, dass sie sowohl klar erkennbare als auch verborgene Strukturen aufnehmen. Mittels deiner Eingriffe werden diese erst bewusst oder tatsächlich sichtbar. „Bist du da?“ spielt ebenfalls sehr stark mit dem Moment des Freilegens und dem gleichzeitigen Entziehen durch Rückspiegelung, mit Schein und Sein, Realität und Reflexion. Was birgt dieser Ansatz für dich?

SG Das Aufzeigen und Durchdringen von räumlichen Strukturen, der Schein und die reale Materialität atmosphärisch gestimmter Räume, sind in meiner Arbeit schon sehr früh angelegt. Eine der ersten, den architektonischen Raum thematisierenden Arbeiten ist „Entfestigung“. In ihr werden die Stockwerke eines Wohnhauses durch eine überdimensional große, bettdeckenähnliche Form, die aus allen Fenstern quoll, scheinbar überwunden.

In „Bist du da?“ verwende ich eine für die vorherige Ausstellung eingezogene Wand mitsamt der Tür und durchbohrte die fest installierten Rigipswände des Künstlerhauses. Hinter den Platten befand sich eine komplette Fensterfront. Rigipsplatten können zwar eine Fensterfront verkleiden, aber sie bleibt trotzdem anwesend und durch die Resonanz der Schritte im Raum spürbar. In „Bist du da?“ mache ich diese stellenweise sichtbar. Das Besondere der Installation ist, dass der Betrachter sich durch den Raum bewegend wahrnimmt und sich gleichzeitig von oben sowie von unten betrachten kann. Das Nachspüren von Raum konstituierenden Momenten ist in dieser Arbeit durch die Bewegung im Raum am intensivsten erlebbar.

SB Verdeckst oder enthüllst du lieber?

SG Auf die Dosierung des Aufdeckens und Enthüllens kommt es an.

SB Bei deinen jüngeren Raumarbeiten, wie „Nowhere is Everywhere“, „Unabhängig von der Lage“ und „Bist du da?“,

greifst du zu Spiegeln, die zusätzlich stellenweise durchlöchert werden. Wie kommt es zu der Wahl dieses speziellen, aber auch bedeutungsträchtigen Werkstoffes?

SG Ich habe mich zu der Zeit mit den Raumdefinitionen von Deleuze und Guattari auseinander gesetzt. Die Beschäftigung mit dem „glatten und gekerbten Raum“ hat mich angeregt, durchlöcherte Spiegel zu entwickeln. Die entfunktionalisierten Spiegel reflektieren Körper- bzw. Raumfragmente und lassen reale sowie illusionistische Raumzusammenhänge zu einer Collage verschmelzen. Auch beim Schauen durch eine Deckenöffnung verschränken sich die Ebenen optisch, so dass Distanzen nur schwer ermittelbar sind. Die räumlichen Lagen ziehen sich zusammen. Der Raum erfährt eine Weitung und Komprimierung zugleich.

SB Auch bei den formal als plastisch zu bezeichnenden Arbeiten führst du Raumstudien durch: Ein Besen wird mit einem Stück Grafit versehen, so dass er die komplette Raumhöhe überbrückt. Anschließend kehrst du den Boden mit diesem Objekt und erzeugt eine Zeichnung an der Decke, die deine Bewegungen visualisiert und ihnen gleichzeitig Grenzen setzt. Du spielst mit den Sehgewohnheiten der Menschen und überraschende räumliche wie skulpturale Eindrücke entstehen.

SG Für mich ist das Besondere an der Arbeit, dass sich beide Tätigkeiten im Laufe der Handlung gegenseitig bedingen. Das Ritual des Fegens findet statt und wird gleichzeitig in den Raum eingeschrieben. Die Rhythmik des Reinigens bildet sich als eine staccatohafte, freie Zeichnung ab. Da, wo der zusammengekehrte Schmutzhaufen entsteht, ist jedoch keine Markierung an der Decke. Da wir permanent Handlungen vollziehen, durch die wir ganz unbewusst, kontinuierlich Raum generieren und uns in den Raum einschreiben, gab ich der Arbeit den Titel „Ohne es zu merken“.

SB In „Ohne es zu merken“ begegnen wir dem Aspekt des Performativen, der in deinen Arbeiten häufig mitschwingt. Was mich an deinem Werk fasziniert, ist der prozesshafte Umgang mit dem Raum. Du greifst die Funktion von Orten auf und thematisierst die dort stattfindenden Bewegungen, jedoch fixierst du sie nicht, sondern schaffst Grundlagen, um neue Dynamiken zu initiieren. Du gibst den Anstoß zur Neuorientierung.

SG Übergeordnet interessiert mich stets die Art, wie wir uns physisch und psychisch Raum aneignen und uns in ihm verorten, um uns in gesellschaftlichen Zusammenhängen ausdrücken und orientieren zu können. Es ist nie „copy and paste“, sondern immer „enter and change“. Genau genommen werden in meinen Arbeiten Verhaltensmuster hinterfragt und konkret räumlich verhandelt – wenn auch nur für einen Augenblick.

So zum Beispiel in der Arbeit „Parasitäre Verhältnisse und Dialoge“ im Bahnhof U2-Alexanderplatz in Berlin: Dort installierte ich an zuvor von mir eruierten Stellen des beiläufigen Anlehns je nach Anlehnungsdichte unterschiedlich große Polster. Die durch ihre reine Funktionalität bestimmte, öffentliche Architektur wurde durch das Hervorheben privater Gesten unterwandert. Die von den Passanten intuitiv verwendeten Polster und ihre damit verbundenen veränderten Verhaltensweisen, des Lümmelns, des sich gegenseitig Beobachtens usw., luden den Raum kommunikativ auf und definierten ihn somit neu.

SB Die Cover-Abbildung des Kataloges ist ein sehr passendes Beispiel für deinen freien Umgang mit dem Raum, mit dem zweidimensionalen sowie dem dreidimensionalen. Bei „Both at the Same Time“ verorten sich die Fingerabdrücke mittig auf einem flachen Blatt Papier und gliedern es. Gleichzeitig bilden sie die Punkte, an denen das Papier an der Wand befestigt wird. Sie stellen die Scharnierstelle, an der sich das Blatt nach vorn in den Raum wölbt, dar. Das Papier wird zum Träger in dem und durch den sich Raum entfaltet.

SG Bei dieser Arbeit habe ich einfache Umgangsformen mit einem Blatt Papier durchgespielt. Eigentlich wollte ich abbilden und herausgekommen ist eine klassische Form des bildhauerischen Abdrucks. Die Geste des Abdrucks und des Andrucks verursacht hier eine sich selbst offenbarende räumliche Setzung.

SB Der Rezipient deiner Arbeiten wird immer wieder auf Spurensuche durch dein künstlerisches Werk geschickt. Du legst ihm eine Fährte durch Fingerabdrücke, durchlöcherte Spiegel oder eine Grafitzeichnung an der Decke und lässt ihn so an Raumerkundungen aktiv teilhaben.

SG Wenn sich Bewegungsabläufe durch eine Arbeit verdichten, raumbildende Momente entstehen und sie auf den Betrachter und den jeweiligen Raum rückwirken, dann können meiner Meinung nach erst Sehgewohnheiten zu existenziellen räumlichen Erfahrungen umgewandelt werden. Das ist ein wesentlicher Ansatz meiner künstlerischen Tätigkeit.

SB Auch die Kataloge „ach so“ und „Unabhängig von der Lage“ nehmen deinen spielerischen wie experimentellen Umgang mit „Raum“ auf. In der konzeptionellen Gestaltung drückt sich die deinen Arbeiten innewohnende Dynamik aus. Kaffeefleck und Fingerabdruck fordern unseren kriminalistischen Spürsinn heraus. Subtiler Humor und formale Strenge liegen sowohl bei deinen Publikationen als auch in deinen Arbeiten nah beieinander.

SG Der Kaffeefleck stört. Er greift alltägliche beiläufige Handlungen auf und markiert die Stelle, an der mittels der Tasse „Platz eingenommen“ wurde. Der Katalog wird so zum Gebrauchsgegenstand. Der Benutzer des Kataloges gerät in Versuchung, die Spuren seiner eigenen Nachlässigkeit zuzuschreiben. Die Autorenschaft dieser Aktion möchte geklärt werden und leitet das Verfolgen der Handlungen ein. Bei „Both at the Same Time“ treten die Fingerabdrücke zunächst als schwarze organische Punkte in Erscheinung. Es dauert einen Moment bis die Spur aufgenommen wird.