

# ASPEKTE DER PERFORMANCE IM OEUVRE VON HANSIK GEBERT

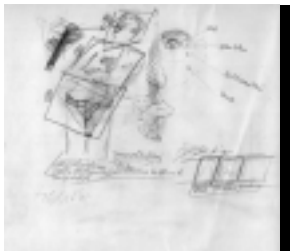
GEORG F.SCHWARZBAUER

## *DIE SUCHE NACH DER EIGENEN IDENTITÄT*



Wollte man das Tun von Hansik Gebert ganz allgemein charakterisieren, wollte man seine so forciert vorgetragene Auflistung ureigener Antriebskräfte und generellen Handelns durch ein determinierendes Charakteristikum beschreiben, so könnte die These gelten, daß alle bislang vom Künstler geschaffenen Arbeiten, durch das bewußt in den Vordergrund gestellte Ich geprägt seien.

Die Suche nach der eigenen Identität, die Hansik Gebert so ausnahmslos beschäftigt, hat eine durchgängig zu beobachtende Botschaft zur Folge. Der Künstler begreift sich als Performer, der den mentalen Antriebskräften einen nicht unwesentlichen Stellenwert zubilligt, der das Erdachte, Beobachtete, Geträumte in nachvollziehbare Bilder umzusetzen versucht. Dabei gilt von allem Anfang an eine betonenswerte, selbstgewählte Eingrenzung.



Gebert's Mitteilungen lassen sich beinahe ausnahmslos mit dem Terminus der Intimperformance beschreiben, sind also streng gefilterte Mitteilungen, die den Rezipienten ein verhältnismäßig eng begrenztes, partikuläres Erscheinungsfeld der analysierten Ichperson zeigen.

Eine solche, fast mimetisch zu nennende Eingrenzung erfolgt nicht ohne Absicht. Sind es doch gerade die punktuell zu erfassenden Erscheinungsfelder des eigenen Ich, die den Blick auf das Ganze freisetzen und durch die ausschnitthaft erfaßte Person Rückschlüsse auf die so wichtigen Impulse erlauben.

Was im Übertrag verstanden werden soll und beispielhaft an Einzelsituationen gezeigt wird, meint nicht nur die Standpunktfestlegungen der momentanen Situation, sondern zugleich auch die Rückbesinnung auf das schon Erfahrene.



Gerade diese Aspekte hat Gebert in seinen **frühen Publikationen** ‚Life Time‘ (Anm. 1) ausführlich abgehandelt.

‚Life Time‘ ist wie ein Rechenschaftsbericht konzipiert, der dem Leser nicht nur Aufschlüsse zur Person gibt, sondern ihn auch auf die Spur hin zu eigener Orientierung bringen möchte. Zu einer Orientierung, die am vorgegebenen Beispiel das so wichtige nachforschende Interesse auslösen soll. Ist es doch gerade das einprägsame Programm, das assoziative Standpunktfestlegungen erlaubt und zu verschränkenden Rückschlüssen Anlaß gibt.

Bewußt auf den Leser und seine auf verschiedene Ebenen abgestimmte Mitarbeit bezogen, ist das stufenweise Kennenlernen wie ein ‚Fortsetzungsroman‘ (Anm. 2) angelegt. Der ehemals unbekannte Mensch mit all seinen so weitreichenden und doch eingeeengten Intentionen, der sich dem Leser (bzw. Rezipienten) nur zögernd preiszugeben scheint, soll als eine Metapher begriffen werden. Als Metapher des subjektiven Ego, das gerade durch diese so offensichtlich eindeutige, fast manisch zu nennende Ichfestlegung, das allgemein Gültige der anvisierten, durch die Arbeit zu erläuternden Gesetze des Seienden zu erklären versucht.

In diesem Sinne, und das gilt natürlich auch für die sowohl zeitlich, als auch im analytischen Kontinuum zu verstehenden Fortsetzung der Serie ‚Life Time‘, legt Hansik Gebert seine künstlerischen Mitteilungen von allem Anfang an auf ein exakt determinierbares Rollenspiel fest. Auf ein Rollenspiel, das niemals die Grenzen hin zu den rein spekulativen Zuständen unbewußter Habitusfestlegungen überschreitet.

Auch in den beiden Nummern von ‚Who's who‘ (Anm. 3) wird der Icherzähler zu einem sich immer wieder, und immer wieder unter anderer Facettierung aufschlüsselnden Hinweisgeber, der das persönlich Erfahrene, an sich schon Verarbeitete, zu vermitteln versucht. Diesem künstlerischen Tun, das aus der bewußt reflektierten Vergangenheit gespeist wird, ist ein zentraler Stellenwert zuzuordnen.



Gebert's Intimperformances unterscheiden sich von vergleichbaren Beispielen dieser Kunstrichtung, deren Bandbreite von Jürgen Klauke bis Alex Silber, von Urs Lüthi bis Luciano Castelli, von Christian Boltanski bis Michele Zaza reicht, durch das so offensichtlich und konsequent eingebrachte Konzept.

Sie wollen nicht als Problembewältigung verstanden werden. Sie streben keine Lösungen an, die durch neue, wieder zu erarbeitende Hinweise ergänzt werden müssen. Sie sind vielmehr Festlegungen, die das Hier und Jetzt des (Künstler)-Standpunktes exakt beschreiben und dadurch den Blick auf den bisher beschrittenen Weg ermöglichen.

Aus dem Jetzt des momentanen Wissensstandes, der das vorgestellte Ich phänomenologisch einzukreisen versucht, ergibt sich für den vermittelnden Künstler und den beobachtenden Betrachter ein gleichermaßen wichtiger Aspekt. Ein Aspekt, der sich in zwei wichtige, thesenhafte Untersuchungsfelder aufgliedern läßt:

1. Zusammenfassungen für das Jetzt.
2. Findungen für ein zukünftiges Tun.

Die Lebenszeit als Kunst und in konsequenter Weiterentwicklung dieses Gedankens auch die Kunst als Lebenszeit, bewirkt einen bemerkenswerten Rückkoppelungsgedanken. Hat doch, auf die Person des Mitteilenden bezogen, die Lebenszeit des Ich zur Folge, daß eben diesem Ich nachforschende Fragen gestellt werden.

Wer das bildlich vorgestellte, bisher Erlebte als Faktum begreift, evoziert gleichzeitig die Frage nach dessen Ursachen. Wer aber das bisher Erlebte an sich erfahren will, wird den Sinngehalt des Gezeigten auf einer zweiten Ebene suchen müssen. Denn dieses an sich - kann nur mit dem präzisierenden Hinweis - die Person betreffend - beschrieben werden. Hansik Gebert versucht durch seine Publikationen, die ausnahmslos von der ersten bis zur letzten Seite als Kunstwerk verstanden werden sollen, dem Leser "Betrachter" eine wichtige Einsicht zu vermitteln.



Seine Person, seine Handlungsschemata und Erfahrungsinhalte haben den Charakter einer Botschaft mit Rückkoppelungseffekt. Die Erlebnismomente des Künstlers, die nicht nur das bisher Erfahrene meinen, sondern auch, wie später noch nachzuweisen sein wird, auf konzentrische Habitusbeschreibungen ausgerichtet sind, sollen den Rezipienten zu eigener Weiterverarbeitung anregen. Er soll das Beispielhafte des Künstlers auf seine eigene Person übertragen. Er soll die gezeigten, auf eine metasprachliche Ebene übersetzten Erlebnismomente für sich aufbereiten, in seinen Erinnerungen nach Vergleichbarem suchen.

Durch Fragebögen aufgefordert, setzt er sich nicht nur mit der Person des Fragenden auseinander, sondern auch mit seinen eigenen Vorstellungsinhalten, mit seiner wertenden Weltsicht. Das durch Fragen abgerufene Erlebte verdichtet sich und erfährt gleichzeitig eine Veränderung seines Stellenwertes. Es wird als Abstraktum begriffen. Ähnliches, wenn auch nicht ganz so präzise, hat schon Annelie Pohlen bei der Beurteilung dieser Absichten Gebert's festgestellt: (Anm. 4.) ,Die Frage nach dem Aufwand solcher Fragebogenaktionen, die sich ebenso in Lose-Blatt-Formen erstellen ließen, erübrigt sich aus einem zweiten, der Zeitschrift eigenen Wesenszug: den Fortsetzungscharakter, der Verweise vorwärts und rückwärts ermöglicht. Die Publikumsarbeit von Gebert/Bliese ist eine in sich verzahnte Kette

ständiger Verweise, die sich in dieser medialen Vermittlung formgerecht darstellt, wie sich ja auch die Suche nach der Identität nicht im linearen Fortlauf erschließen läßt.' Was Annelie Pohlen in ihrer Untersuchung allerdings übersieht, ist der so wichtige Rückkoppelungscharakter der beiden Zeitschriften. Ist doch die

Aufforderung zur Mitarbeit gleichbedeutend der eigenen Kunstsprache.

Das heißt: wer durch seine Mitarbeit, sein bewußtes Korrespondieren auf das vom Künstler Vorgegebene zur Identitätsfindung beiträgt, erkundet gleichzeitig und unwiderruflich seine eigene Identität. Er begibt sich in eine Rolle, die nur aus dem Mechanismus wechselseitiger Verschränkungen erklärt werden kann. Sein einzunehmender Standpunkt kann und muß formelhaft verstanden werden.

Es geht um den Betrachter als Akteur und in logischer Konsequenz dieser einmal eingeschlagenen Sache auch um den Akteur als Betrachter. Man könnte auch von einer Doppelrolle sprechen, die bewußt eingeführt wird, in der die angestrebte Mitteilung ihre Auflösung findet. Denn es ist eben diese Verschlüsselung im doppelten Sinne, die eine abstraktere Ich-besetzung zur Folge hat. Eine Verschlüsselung, die aber auch jene Themenerweiterung bewirkt, die in der Arbeit von Hansik Gebert immer schon Antrieb seines Kunstwollens war. So doch der Rezipient, die Person "des Künstlers" und ihre unmittelbare egoorientierte Umgebung als einen linear ausgerichteten Hinweis begreifen.

Das Ich wird als Ausgangspunkt einer allmählich sich entwickelnden Utopie verstanden. Einer Utopie, die sich nur im Sinne des Regionalen, des landschaftlich Gebundenen erklären läßt. Und gerade diese Ausrichtung des künstlerischen Tuns, die sich von den vergleichbaren Absichten der übrigen Intimperformances wesentlich unterscheidet, prägt im entscheidenden Maße die Mitteilungsebenen Geberts, veranlaßt sie doch den Rezipienten über sein eigenes Gebundensein nachzudenken. Was Klaus Honnef in seinem Aufsatz 'Abschied vom konturlosen Internationalismus' (Anm. 5) ganz allgemein, bezogen auf die Rheinische Szene, anzumerken hat, gilt in einem so ausnahmslos auf direkte Korrespondenz bezogenen Bereich ganz besonders.

Die Hinweise des Ego werden als Orientierung begriffen, in der die den Rezipienten betreffenden Problemstellungen ihre Auflösung finden. Denn nicht nur das Kennenlernen der sich vorstellenden Künstlerpersönlichkeit wird wichtig, sondern auch jenes Verwurzelte in einem landschaftlich gebundenen Einflußbereich, der dem Betrachter unmittelbares Vertrautsein suggeriert.

#### *VON DER KUNST/LANDSCHAFT ZUM AMBIENTE*

Wollte man dieses Verwurzelte in einem landschaftlich gebundenen Einflußbereich etwas näher beschreiben, so könnte man die Behauptung aufstellen, daß es gerade die Kunstlandschaft wäre, die im Verlaufe des Schaffensprozesses immer mehr zurückgenommen wird, um schließlich als das so dominant wichtige Ambiente in Erscheinung zu treten. Überspitzt formuliert ließe sich dieses Ambiente, dessen direkte Beschreibung schlicht - die unmittelbare alltägliche Umgebung des Künstlers - lauten müßte, als Umgebung eben jenes Alltäglichen charakterisieren, bei dem das Besondere im Sinne des Prägenden hervorgehoben wird.

Wenn Hansik Gebert in den frühen Arbeiten seiner Ichfindung mit der systematischen Auflistung seiner eigenen Umgebung beginnt, wenn er Atelier und Wohnraum mit der archivierenden Leidenschaft eines Sammlers, man möchte fast sagen, zu inventarisieren beginnt, dann will er dieses Tun beispielhaft verstanden wissen. Seine teilweise in Bildern festge-

haltenen Hinweise, - sie finden sich geschlossen und vollständig in einem als Buch konzipierten Sammelband (Anm. 6), der als Grundlage für alle weiteren Veröffentlichungen diente, in seiner geschlossenen umfassenden Bestandsanalyse aber nie produziert wurde -, sind mit der Absicht zusammengetragen worden, die existentiellen Grundlagen klar und eindeutig darzustellen. Grundlagen, die uns alle betreffen. Grundlagen, auf deren verdrängten, teilweise auch bewußt verschütteten Stellenwert betont hingewiesen werden muß.

Der Künstler übernimmt damit bewußt, teilweise aber auch unbewußt, eine Aufgabenstellung, auf die, wenn auch in einem anderen Zusammenhang, Andreas Vowinkel eindringlich hingewiesen hat: (Anm. 7) „... der Künstler, um den geht es hier, bringt sich selbst mit seiner Individualität, seiner ganzen Existenz so weit ins Spiel, daß seine Arbeit nicht mehr von seiner Person und seiner besonderen Konditionierung getrennt werden kann. Kunst wird inhaltlich und formal zu einem Medium des existentiellen Vollzugs“.



Mit diesem Zitat kann das Selbstverständnis der Kunstsprache und die daraus resultierenden gezielten Icherzählungen unmißverständlich belegt werden. Ist es doch gerade das andeutungsweise bereits beschriebene Ambiente, das die eigentlichen Grundlagen des existentiellen Vollzuges darstellt. Nur in der Abgeschiedenheit einer selbst geschaffenen Innenwelt vermag das Außen wirksam zu werden, läßt es sich angemessen reflektieren. Das Ambiente ist somit von Bedingungen abhängig, die sich formelhaft mit zwei ganz verschiedenen Charakteristika beschreiben lassen.

-Es ist das Lebensumfeld im weitesten Sinne.

Die den Künstler umgebenden urbanen bzw. landschaftlichen Bereiche sind sein unverwechselbares Signum.

-Es prägt den in seinem Einzugsfeld sich Bewegenden im Sinne einer exakten Standpunktfestlegung, die unweigerlich mit Werten einer retrospektiven Besinnung gekoppelt ist.

Beide Einflußfelder übernehmen eine das künstlerische Tun lenkende Funktion. Eine Funktion, die sich auf die Inhalte der Intimperformances von Hansik Gebert unmittelbar auswirkt. Signum und retrospektive Besinnung bestimmen weitgehend die Inhalte des künstlerisch formulierten. Im Signum wird man die unübersehbare und wichtige Abgrenzung des eigenen Arbeitsfeldes zu vermuten haben. Aus der retrospektiven Gesinnung resultiert ein unerbittliches Rekonstruktionsvorhaben. Dabei sind die Absichten einer Verknüpfung mentaler Ebenen mit rein gefühlsmäßig zu begreifenden Hinweisen nicht ohne die Ortung der alltäglichen Erscheinungsbilder denkbar.

Was Hansik Gebert in einen entscheidenden Gegensatz zu Christian Boltanski stellt, mit dem seine Arbeit in manchen Ansatzpunkten kongruent verläuft, ist die bis ins Detail beibehaltene Originaltreue, die jeden spekulativen Ansatzpunkt ausschließt.

Bezogen auf den Rezipienten soll das angebotene Lehrstück, das gerade in der Performance-Art eine so eminent wichtige Funktion zu übernehmen hat und durchweg auf eine Reflexion eigener (den Rezipienten betreffender) Standpunktfestlegungen ausgerichtet ist, die Realitäten des Alltags als die eigentliche Lösung anbieten.

Hansik Gebert zeigt seinem analysierenden Betrachter die Wirklichkeit als Utopie. Christian Boltanski dahingegen verändert die Utopie hin zur Wirklichkeit. Und wenn auch bei beiden Arbeitsfeldern die notwendige Distanz des Betrachters die gleiche sein mag, so verändern sich doch im Laufe der Rezeption die Annäherungsmöglichkeiten in einem entscheidenden Maße.

Utopie als Realität läßt selbst dann noch eine abwehrende Distanz zu, wenn das Gezeigte ein unmittelbares Berührtsein auszulösen imstande ist. Realität als Utopie dahingegen führt, sobald sie auf den Bewußtseinsstand des Rezipienten übersetzt wird, zu einem direkten Betroffensein, dem sich niemand entziehen kann.

Beschäftigen sich die in ‚Life Time‘ abgedruckten Dokumente mit dem existentiellen Verlassensein eines stetig Suchenden, der durchaus als Paradebeispiel eigenen Verlorenseins gewertet werden kann, so können die ‚Kinderbilder‘ Boltanski's (Anm. 8) nur als krasser Gegensatz empfunden werden. Damit soll keineswegs der in beiden Arbeiten gleichgewichtige Wert, sondern lediglich die Wirkungsweise der Mitteilungen charakterisiert werden.

Sind die Dokumente, die Gebert in der Nummer 1 von ‚Life Time‘ zusammengestellt hat, authentische Materialien, die den zwingend notwendigen Werdegang des Künstlers und damit den momentanen Habitus seiner Persönlichkeit erklären, so ist die rekonstruierte Kindheit Boltanskis, an einem willkürlich ausgesuchten Orte, dem Bois de Bologne, aufgenommen, eine fiktive Bildgeschichte, die von ganz anderen Intentionen getragen wird. Den unveränderlichen Werten einer teilweise nur noch durch das Dokument zu erfahrenden Wirklichkeit, werden absichtsvolle Rekonstruktionen gegenübergestellt, die das Authentische zugunsten des Konstruierten ganz bewußt ausschließen.

Noch deutlicher wird diese abwägende Vergleichsanalyse, wenn man die Ferienbilder Gebert's den Modellbildern Boltanskis (Anm. 9) gegenüberstellt oder eine Arbeit wie das **Buchprojekt ‚Alter Ego‘** (Anm. 10) mit der ‚Sammlung lustiger Einakter‘ (Anm. 11) vergleicht. Denn auch in diesen Arbeiten dominiert, unübersehbar und mit vielen Verschränkungen vorgetragen, der Wille zur Rekonstruktion. Dominiert ein Wille zur Rekonstruktion, der jeweils ganz gezielten Gestaltungsvorstellungen unterworfen ist.

Gebert's Methode der fast lückenlosen Sammlung dokumentarischer Materialien verfolgt die Absicht, dem Betrachter Zeugnisse des Echten, des Überprüfbareren (und dieser Überprüfung auch Standhaltenden) vorzuführen. Boltanski dahingegen will durch die so offensichtlich nachgestellten Bilder dem Betrachter eine fiktive Welt der Kindheit suggerieren.

Die - Suche nach der verlorenen Zeit -, für Gebert, wie sich später herausstellen soll, auch als direkter Anknüpfungspunkt an Proust'sches Denken wichtig, führt zu völlig divergierenden Stellungnahmen. Das authentische Material Geberts läßt tiefgreifende Einsichtnahmen in den - geprägten - Künstler zu. Die fiktive „als ob Wirklichkeit“ Boltanskis beflügelt zwar eine wuchernde, überbordende Phantasie, reduziert sie aber durch das unverkennbare Spiel eines variablen, immer wiederkehrenden Rollenverhaltens.

Dabei sind die Ergebnisse deswegen so interessant, weil sie sich trotz aller notwendigen Differenzierungen an einem gemeinsamen Punkt treffen: Der Künstler als Clown, der nur durch sein eingenommenes und bewußt vorgeführtes Rollenverhalten seine intendierten Mitteilungen freisetzen kann. Was Klaus Honnef als Charakteristik der ‚Sammlung lustiger Einakter‘ Boltanski's formuliert, gilt auch für das Instrumentarium von Hansik Gebert: (Anm. 12) ‚Was das Projekt abhandelt, ist auf Anhieb einsehbar: das Leben eines Clowns. Was jedoch nicht unmittelbar einsehbar ist, sind die feinen Brechungen in der Darstellung, durch die das Leben des Clown vorgeführt wird.‘ Überlegt man diese so forciert eingenommene Rolle etwas näher, so könnte die Behauptung aufgestellt werden, daß das Bild eines Clown auch unter der Prämisse eingesetzt wird, durch dieses, im höchsten Grade auffallende Demonstrandum, auf ein wichtiges gesellschaftliches Phänomen hinzuweisen.

Ausgehend von der sicherlich richtigen These, daß ausschließlich die Sicht des Künstlers das zu rezipierende Bild bestimme, könnte die Behauptung aufgestellt werden, daß die Clownsrolle als bewußt gewählte Metapher zu deuten wäre. Eine Metapher, die, wie Klaus Honnef zurecht schreibt, vom Willen einer doppelten Decouvrierung getragen wird. Boltanski ‚sieht den Künstler aber in einer Gesellschaft wie die kapitalistisch bürgerliche, die seiner nicht bedarf, auf die Rolle des Clowns verwiesen. Wie der Clown wird er allenfalls geduldet. Zwar bleibt er weitgehend unbehelligt, wird in seinem Freiraum auch kaum eingeschränkt, solange er die Spielregeln der Gesellschaft nicht verletzt‘ (Anm. 13).

Aus dieser Positionsebene leiten sich verschiedene Wege ab. Versucht Boltanski das Typische und das Allgemeine miteinander zu verknüpfen, spricht er gewissermaßen den Clown in uns an, so reduziert Gebert diese so offene Bandbreite möglicher Stellungnahmen auf einen zentralen Punkt: das Allgemeine, das nur durch das Individuelle seine Erklärung finden kann. Damit gelingt es ihm eine Realität darzustellen, die allein schon deswegen in manchen Bezügen fiktiv scheinen mag, weil das Reale umso Irrealer empfunden wird, je realer es dem Betrachter begegnet.

Gebert faßt seine Clownsrolle als ein Demonstrandum auf, dem eine katalysatorische Funktion zukommt. Alles wird unter der zentrierenden Brille des Clowns gesehen. Gleich einer unerbittlichen Scharfeinstellung, die jedem Detail gleiche Gewichtung zukommen läßt, wird das Außen einer strengen Prüfung unterzogen. Vergleichbar einer literarischen Vorlage, an die der Künstler mit an Sicherheit grenzender Gewißheit nicht direkt anknüpfen wollte, ordnet sich das ganze weite Feld der Untersuchungen den ‚Ansichten eines Clowns‘ unter. Die dadurch erst mögliche künstlerische Distanz erlaubt den so notwendigen kritischen Standpunkt.



Gebert ist Akteur und Beobachter zugleich. Er begreift sein Tun sowohl als ein unmittelbares spontanes Umsetzenkönnen momentaner Inspirationen, als auch als einen Prozeß mühevoller, langwieriger Beobachtungen. Dabei werden Mitteilungen freigesetzt, die uns alle betreffen, die sich vom Demonstrierenden ablösen lassen, um einer Betrachtersubjektivität glaubhafte Authentizität zu verleihen. Mit Geberts Hinweisen,

mögen sie bei näherem Zusehen auch noch so kritisch gemeint sein und die oft brüchigen Bedingungen unseres Soseins spiegelbildlich reflektieren, läßt sich das eigene, den Betrachter betreffende Bild der Dinge erklären. Dies ist allerdings nur deswegen möglich, weil wir ihnen am neutralen Ort begegnen, weil der Modus dieser Begegnung von vornherein festgelegt ist.

Gebert konzipiert seine Arbeiten für das Museum, stimmt sie auf dessen Gesetzmäßigkeiten ab. Deswegen schreibt Gabriele Honnef-Harling (Anm. 14), in ihrem Beitrag „Bilder, Dinge, Sprache“ von einer zwingend notwendigen Vorgabe, die eine schlüssige Rezeption überhaupt erst möglich macht: ‚Seine Arbeiten erschließen sich nur (und das trifft auf viele Künstler und Künstlerinnen zu und nicht nur der Moderne), wenn etwas bildungsmäßig Hinzugewußtes vorausgesetzt werden kann‘. Ein Hinweis dem doppelte Bedeutung zukommt, der allein schon deswegen so betont herausgestellt werden muß, weil er, bezogen auf den Anteil der Performance im Oeuvre Geberts von den gängigen Vorstellungen völlig abweicht.

Im Gegensatz zu den fast generell zu beobachtenden Festlegungen, die das Gezeigte dem unmittelbaren Realerleben zuzuordnen versuchen und dadurch dem Betrachter den Eindruck suggerieren, es würde sich um einen in die Kunstsprache transportierten, aber wie vorge-spiegelten Alltag handeln, - ein Eindruck, der nur bedingt stimmt, da in der Performance-Art fast durchgängig das Phänomen einer Metasprache zu beobachten ist setzt Gebert diese Metasprache gezielt ein.

Er, der sein Tun im übergreifenden Sinne verstanden wissen möchte, der die Grenzen der eigenen Disziplinen lieber als zerfließende deutet und sich in Selbstzeugnissen ebenso als Maler wie Bildhauer bezeichnet, der mit inszenierter Fotografie ebenso umzugehen versteht, wie mit partikulär angewandten Performance-Elementen, versucht schichtweise den Kern der Dinge aufzudecken. Dadurch erhält die Metasprache ihre spezifische Profilierung. Sie wird zum Kernstück der Mitteilungsabsichten, wird, wie noch nachzuweisen sein wird, auf Parallelerscheinungen hin untersucht.

Dieser komplexe Tatbestand, der den Rezipienten ebenso fasziniert, wie er ihm auch nicht unbeträchtliche Schwierigkeiten einer exakten Einordnung bereitet, wurde erst verhältnismäßig spät erkannt. Erst zu einem Zeitpunkt der allgemeinen Regionalismuskonzeption, die unverständlicherweise sehr bald wieder verworfen werden sollte, wurden jene Elemente richtig eingeschätzt, die Gebert, auf der Suche nach den für ihn wichtigen Autonomien in der Kunst, immer schon einzusetzen wußte. Stellt Klaus Honnef in seinem Grazer Biennale Beitrag ‚Elemente die Geberts künstlerische Vision erweitern und variieren‘ (Anm. 15) zur Diskussion, so verweist er damit auf ein bis zu diesem Zeitpunkt völlig unbeachtet gebliebenes Phänomen der künstlerischen Produktion.

Denn im Gegensatz zur geläufigen Methode, eine dem Rezipienten eher fremd scheinende künstlerische Weitsicht dadurch zu erschließen, daß sie durch Zeichensetzungen des Bekannten faßbarer werde, geht Gebert den umgekehrten Weg. Seine künstlerischen Visionen werden dadurch determiniert, daß das Gewohnte, das dem Betrachter Vertraute, das durch den täglichen Umgang gewöhnlich Gewordene, zu irritierenden, unsicher machenden neuen Gebilden zusammengebunden wird. Dabei kommt dem Faktum der vertrauten Annäherung eine nicht hoch genug einzuschätzende Bedeutung zu.



Was Gebert in seiner Umgebung für wichtig erachtet, und es sind ausnahmslos Dinge, die seine Persönlichkeit geprägt haben, die somit auch sein habituelles Verhalten bestimmten, wird einem unerbittlichen Veränderungsprozeß unterworfen. Einem Veränderungsprozeß, der im Mentalen angesiedelt ist, der ‚die vorgefundenen Gegenstände zu vielschichtigen Symbolgefäßen umfunktioniert‘ (Anm. 16).



### HINWEISE ZU ARBEITEN, ZYKLEN UND WERKGRUPPEN

Wie vielschichtig eine derartige übersetzende Funktionsbestimmung sein kann, von welchen divergierenden Faktoren sie inspiriert wird, beweist ein Textbild, mit dem Hansik Gebert seine Arbeit **"Mahigu"** erklärt ‚Während eines Aufenthaltes in Bordeaux 1976 begann ich eine Arbeit unter dem Titel -"Je suis une danseuse". Ausgangsmaterial war der Eindruck, den eine Person, die ich während meiner Anreise in Paris getroffen hatte, hinterließ und ein Paar Ballettschuhe, die vom Theater in Bordeaux stammen‘ (Anm. 17).

Erinnerungswerte, die schon aus psychologischen Gründen als vielschichtig verschränkte Eindrucksmuster angesehen werden müssen, und die Realität des Gegenstandes lösen eine weiterverarbeitende Umsetzung aus.

Der ‚Eindruck einer Person‘, der sich zum Zeitpunkt der Entstehung des Zyklus, - "Mahigu" ist ja nur ein Teil einer Kette von "Je suis une danseuse" Impressionen, längst schon einer möglichen, rückfragenden Impression entzogen hat, bestimmte ebenso die künstlerische Umsetzung, wie der reale Gegenstand Ballettschuhe. Dabei wird man ganz sicherlich im letzteren den eigentlichen Auslöser vermuten dürfen. Die Analyse des Gegenständlichen, das durch seine Präsenz zur unmittelbaren Inspiration führen mag, löst zögernde Fragen nach dem Vergangenen aus.

Wie wichtig in einem solchen Zusammenhang Form und Sinn des zu gestaltenden Inhaltes sind, hat Hansik Gebert selbst beschrieben:

#### **Fi = Form des Inhaltes:**

*Die Substanzlose Information dokumentiert als Bild eine intermediäre Aktion, d.h. hier im Kontext Kunst eine Formulierung, die sich zwischen Körpersprache Body Art, Environment, Theater, Performance etc. befindet.*

#### **Si = Sinn des Inhaltes:**

*Im engeren Kontext der Aufforderung (die hiermit an den Rezipienten ergeht: zur Rede des gelieferten Fotos (Bild), Zeichens, eine Art Gegenrede mit Hilfe eines ebensolchen, aber selbst aufgenommenen Bildzeichens (Foto) zu formulieren, (unter Berücksichtigung, oder mit Kenntnissnahme der hier vorgeschlagenen Ordnung) wird das Bild-Zeichen zum Auslöser einer Interaktion. (Anm, 18)*

Geberts Arbeiten sind nur dann richtig verstanden worden, wenn sie einen inneren Dialog auslösen, wenn dem visuellen Eindruck ein begleitender subjektiver Monolog des Betrachters folgt.

So merkwürdig widersprechend es klingen mag: der Ablauf der Bildaufnahme und Verarbeitung wird von anderen Momenten bestimmt, als den (vom Künstler) vorgegebenen. Dies kann an der Bedeutung des Unwirklichen und seiner so offen dargelegten Findung liegen. Vgl. hierzu den Titel - „Je suis une danseuse“ - mit dem optischen Eindruck bei „Mahigu“, der den suggerierten Bedeutungsinhalt zuwiderzulaufen scheint.

Daraus folgernd läßt sich die Behauptung aufstellen, daß dem Betrachter offensichtlich nicht das äußere Bild einer vergleichbaren persönlichen Situation zu interessieren habe, sondern jene ausgelösten Rezeptionsmechanismen, die als unverkennbar aktivierte innere Vorstellungswelt mit dem Bildgeschehen verknüpft werden. Etwas weniger kompliziert ausgedrückt: nur wer sich unmittelbar mit der Arbeit auseinandersetzt, wird vom Gezeigten inspiriert. Ohne eigenes mentales Hinzutun bleibt das Beispiel unverständlich. Sobald aber diese Schwelle der Interpretation überwunden ist, wird die vermittelte Botschaft offenkundig. Das Gezeigte zu begreifen, meint den Menschen Gebert zu erfassen.

Den Menschen erfassen aber hat ein partielles Erkennen der eigenen Problematik zur Folge. Somit ist von allem Anfang an ein Umdenken des Rezipienten erforderlich. Die von S.D. Sauerbier getroffene Feststellung: ‚Zur Debatte gestellt werden hier nämlich die sozialen Interaktionen, das gesellschaftliche Handeln auf Gegenseitigkeit.... (Anm 19) - erhält erst dann ihre überzeugende Gültigkeit, wenn Sie durch einen präzisierenden Satz ergänzt werden: Wer nicht ausschließlich von sich selbst ausgeht, dem müssen die Aussagen Geberts verschlossen bleiben.

Nur allzu häufig kann es, wie eine generelle Aufarbeitung der bisher vorliegenden Interpretationen zum Oeuvre Geberts beweisen würde, zu einer Fehlinterpretation kommen. Als Beispiel einer nur partiellen Rezeption, sei auf den Ausstellungshinweis von Michael Hübel verwiesen. Die dort besprochenen Inszenierungen sind ohne den Kontext ihrer Entstehungslegende undeutbar. Wer sie dennoch, wie Hübel als Einzelphänomene zu analysieren versucht, dem entgeht das Moment der Reihe. Er wird sich unweigerlich mit dem Dilemma einer fast unlösbaren Begriff- und Sprachschwierigkeit auseinandersetzen müssen: ‚Auf dieser Mischung aus Sprachspiel und Bilderrätsel basieren auch die beiden anderen Arbeiten Geberts, aus denen freilich auch deutlich wird, wie nahe sich diese Arrangements am Rande ästhetisch linguistischer Spielerei bewegen.‘ (Anm. 20)

Daß eine solche Interpretation, den Tatbeständen nicht annähernd gerecht werden kann, beweisen allein schon die angewandten, in ihrer Zweckbestimmung nicht näher definierten Termini. Sprachspiel und Bilderrätsel sind für Gebert nämlich keineswegs eine L'art pour L'art Ideologie. Sie verdeutlichen eher eine vielschichtige und daher auch vieldeutige Assoziationsebene, die einzig und allein auf die Vorstellungswelt des Rezipienten ausgerichtet ist. Der soziale Kontext ist, wenn auch verschlüsselt vorgetragen, unverkennbar. Das Gebundensein, jene so wichtigen Verschränkungen, auf die schon beim Ambiente aufmerksam gemacht wurde, ist die eigentliche Grundlage der memorierenden Kompositionsannäherung.

Wie wichtig dabei das Detail ist, wie sehr gerade die erkenn- und deutbaren Einzelkompartimente sich auf das Ganze übertragen lassen, beweist eine Textpassage von S.D. Sauerbier. ‚Selbstdarstellung und Fremdwahrnehmung werden als soziale Prozesse in die Arbeit einbezogen: das Bild, das z.B. der Fotografierende als Ausführender von seinem Foto-Objekt (Modell) im Kopf hat, und das Bild, das der Ausführende von sich selbst hat -

sie sind zu vergleichen mit dem Bild, welches das Foto-Objekt von sich selbst und andererseits von dem Fotografierenden hat'. (Anm. 22)

Geht man also vom Detail aus, beachtet man primär das Bekannte, wobei unter bekannt auch die gewählte Präsentationsform bzw. das geläufige Medium gemeint sein kann, so wird man sehr bald die Feststellung treffen dürfen, daß die Annäherung an das künstlerisch Formulierte über den Umweg einer konzentrisch sich verdichtenden Analyse erfolgt.

Vorsichtig das Außen erfassend nähert sich der Betrachter Schicht für Schicht dem inneren Kern der Dinge. Dabei spielt die Erkenntnis, daß die Gebert'schen Zeichensetzungen im Sinne eines synonymen Bedeutungswandels eingesetzt werden, eine wesentliche Rolle. Doch ähnlich den Gesetzmäßigkeiten der Sprache, die letztlich auch nur wenige echte Synonyme zur Verfügung hat, müssen auch bei den Zeichensetzungen der Kunst vergleichbare Hilfskonstruktionen angewandt werden. Es kommt zu Annäherungswerten, die dem zu formulierenden Tatbestand beinahe entsprechen und doch um minimale Nuancen verschoben sind. Mit der Gewißheit, diese Fakten auch beim Betrachter voraussetzen zu können, baut Gebert seine Kompositionen auf. Er kann sich dabei auf eine Gesetzmäßigkeit verlassen, die ausnahmslos jeden Interpreten seiner Arbeit betrifft. Auch dann, wenn die Voraussetzungen und die bewußt vorgefaßten Annäherungsmomente grundlegend verschiedene sind.

Die Frage nach der Divergenz nicht identischer Annäherungswerte wird dem Rezipienten unter immer neuen, sich ständig verändernden Prämissen gestellt. ‚Ebenso wie Rezeption und Apperzeption nicht identisch sind, sind es auch Reaktion (als Wahrnehmungsleistung, und ihre Reflexion durch die Kunst nicht, gleichermaßen nicht identisch sind Verhalten im Alltag oder zur Kunst und Urteil in der Kunst.' (Anm. 23)-Der Kunstkontext verändert die geläufigen, bekannten, alltäglichen Zeichensetzungen.

#### *DIE AUSLOTUNG UND DER ZITATCHARAKTER DER EIGENEN ICHDISPOSITION*

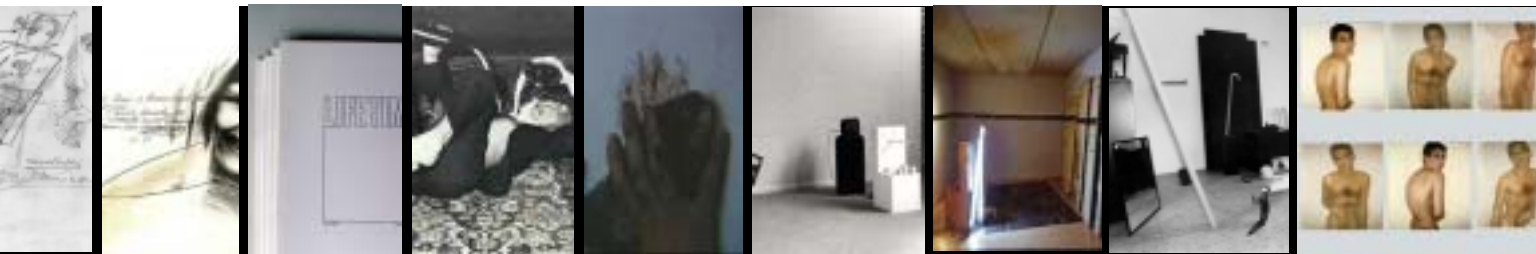
War im Verlauf der Untersuchung zum landschaftlichen Gebundensein Geberts davon die Rede, daß sich der Künstler als Clown begreift, der gerade durch seine bewußt eingenommene Außenseiterposition dem Betrachter spiegelbildlich zu bedeutende, äußerst kritische Gesellschaftsanalysen vermitteln kann, so bedarf dieses, im Oeuvre ja nur punktuell angewandte Rollenspiel, in dem Moment eine nähere Erläuterung, indem man die Metapher Clown auf die Gesamtarbeit zu übertragen versucht.

Da in manchen habituellen Facettierungen von einer durchgängigen Grundhaltung gesprochen werden kann, scheint es notwendig, die Gebert'schen Dispositionen etwas näher zu erläutern. So versteht er das Rollenspiel Clown nicht in dem Sinne, in dem es der Betrachter gerne interpretieren möchte, nicht der melancholische Spaßmacher der Trivialszene ist gemeint, der dem Interpreten durch seine Eskapaden von der eigenen Problematik ablenkt und ihm Bilder des inneren Entspanntseins gönnt, sondern eher der Topos einer geografisch gebundenen Situation.

Geberts Clown-Metaphern entsprechen jenen gesellschaftskritischen Anmerkungen, die wir aus der Literatur kennen. Sein Clown ist dem ‚Herrn Schnier' (Anm. 24) identisch, der die Rolle annimmt, in der ihn die Gesellschaft gerne sehen möchte. Sein Clown kann gerade deswegen zu so schonungslosen Aufdeckungen finden. Obwohl es sicherlich falsch wäre, direkte Bezüge zu Heinrich Böll anzunehmen, wird in der künstlerischen Thematik eine Parallele deutlich, die schon deswegen Beachtung verdient, weil es die Frage nach der Aufgabe des Künstlers ist, die die jeweiligen Antworten evoziert. Die selbstgestellte Frage nach der Aufgabe, die er, der Künstler, in der Gesellschaft zu erfüllen habe, ergibt eine Reihe von Verweisen. Verweise, die unter anderem auch in der Historie angesiedelt sind.

Dabei können diese Verweise nur dann richtig gedeutet werden, wenn man sie in den Kontext einer auf die Gesellschaft bezogenen, bewußt auf die Vorstellungen des Rezipienten eingehenden Bildsprache zu deuten versucht. In ‚Life Time‘ Nr. 3-4 (Anm. 25) findet sich ein wichtiger Hinweis. Ausgewählt aus einer vierteiligen Sequenz, die Hansik Gebert in Gesten völligen Verlassenseins zeigen, wurden zwei Fotos abgedruckt. Ihre bewußt gegenübergestellte Bildunterschrift - Hansik Gebert (links) - Ecce homo (rechts) - hat allein schon wegen des Zitats aus dem Bereich der christlichen Ikonographie manifesthaften Wert.

Auf der Suche nach dem Auftrag des Künstlers, nach seiner Stellung innerhalb der Gesellschaft, findet Gebert eine schlüssige Lösung. Zu den schon beschriebenen Fakten addieren sich die des Leidenden, der gerade durch sein Erduldenmüssen scheinbar dem Wunschbild des Interpreten entspricht. Ein Wunschbild, das, wie Ernst Kris in seiner psychologischen Studie des Künstlerverhaltens schlüssig nachgewiesen hat, gleichermaßen in den Bereichen des Unfaßbaren angesiedelt ist, als es auch symbolische Erlösungsfunktionen zu erfüllen hat. Doch wie schon der Titel dieser Kris'schen Arbeit suggeriert (Anm. 26), so bleibt auch der bildliche Hinweis das, was er schon von seiner Konzeption her sein mußte: eine auf den Betrachter ausgerichtete ästhetische Illusion mit ernüchternder Wirkung. Die Bildfolge - „Hansik Gebert - ecce homo“ - erfüllt keineswegs die vom Rezipienten intendierte apotropäische Funktion. Ganz im Gegenteil: sie macht eher auf jene Zustände aufmerksam, die im Allgemeinen angesiedelt sind, die als eine schonungslose Zeitanalyse apostrophiert werden müssen.



Im Sinne einer vorgefaßten Umkehrung des Erwarteten sind die Körperstudien Geberts mit jenen Posenfotos vergleichbar, die Egon Schiele zu Beginn des Jahrhunderts hat anfertigen lassen •(Anm. 27). In einem Wiener Fotoatelier entstanden, begleiten sie das grafisch - malerische Werk, geben sie Auskunft über den Menschen, vertiefen sie das schon am Oeuvre Erfahrene.

Doch wie bei Schiele, so sind auch die Gebert'schen Studien eine vertiefende Werkerläuterung, die allerdings auf einer anderen Ebene, mit den Mitteln eines divergierenden Mediums, ihre Fortsetzung findet. Dient Schiele die Selbstdarstellung im Fotoatelier lediglich als damals noch gültiger authentischer Beweis für eine künstlerische Weltanschauung, - seine Methode schonungsloser Aufdeckungen menschlichen Verlorenseins wurde von der zeitgenössischen Interpretation, weil unbequem im höchsten Maße, fast einhellig abgelehnt -, so setzt Gebert die Fotografie gezielt ein. Auch er kann damit rechnen, daß ihr noch immer der Ruf des Authentischen anhaftet.

Dennoch hat sich ihr Gebrauch geändert. Sie ist als Kunstgattung anerkannt, hat, und das

trifft für Gebert in einem ganz besonderen Maße zu, den Charakter eines Fallenbildes angenommen. Sind es doch gerade die Zeichen des so offensichtlich Konstruierten, von den gängigen Wirklichkeitsbildern Abweichenden, die dem arglos Interpretierenden zum Fallstrick werden.

Gerade dort, wo er dem Foto eine entrückte Darstellung realer Gegebenheiten zubilligt, wo er meint, daß die Gesetzmäßigkeit des Künstlerischen den Boden des Realen verlassen hätte, um in freier Bilderzählung ein mentales Vorstellungsbild des Konstruierten zu gestalten, nähert er sich ungewollt den Tatorten realer physisch- psychischer Abgründe.

Geberts Fotos zwingen zu interpretierender Identifikation. Dadurch, daß sie die Distanz bewußt einkalkulieren, daß sie dem ungewöhnlichen Menschenbild (in den späteren Arbeiten wie z.B. bei den Inszenierungen auch das der Dinge) einen Ausdruck ganz persönlichen Betroffenseins verleihen und innere Vorstellungsbilder widerspiegeln, verlangen sie vom Betrachter eine besondere Hinwendung, lassen sie sich nicht leichtfertig konsumieren. Ihr intendierter Rückkoppelungseffekt löst jene so wichtigen Identitätsüberlagerungen aus, die das Oeuvre Geberts durchgängig charakterisieren.

Die individuelle Sicht der eigenen Person, auf den Umstand, daß sie durchgängig als Metapher zu werten ist, wurde bereits hingewiesen, führt als logische Konsequenz des einmal eingeschlagenen Weges zu einer individuellen Sicht der Welt. Beides aber will als lenkender Hinweis verstanden werden, der zu einer kollektiven Rezeption führen kann.

Auf diese in der bildenden Kunst der 70er Jahre so vordringliche Problem - und Aufgabenstellung hat Umbro Apollonio einsichtig hingewiesen (Anm. 28). Entsprechend dem Titel einer Grazer Trigon-Veranstaltung, sie fand in der Mitte der 70er Jahre statt und beschäftigte sich im weitesten Sinne mit den Funktionen der Kunst, kann auch Geberts Arbeit als ein künstlerisches Tun -in progress- gewertet werden, bei dem das Gezeigte unter den verschiedensten Aspekten gesehen werden will und letztendlich erst bei einer Addition aller Erfahrungsinhalte seine wahre Aussage enthüllt. Identität, alternative Identität, Gegenidentität sind dermaßen miteinander verwoben, daß sie erst dann entschlüsselt werden können, wenn der Betrachter das visuelle Erfahrbare mit Vorstellungsinhalten seiner gespeicherten vorbewußten Bildinhalte verknüpft.

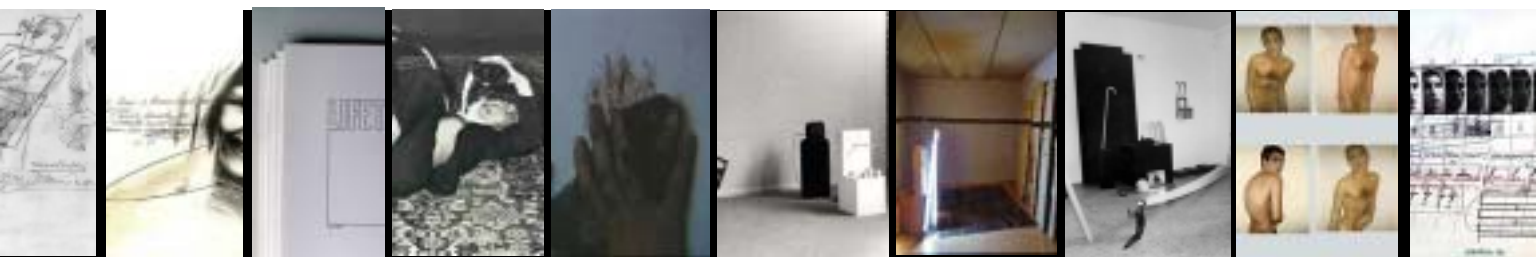
Dieser mentale Mechanismus, der ein spezifisches Eingestimmtsein voraussetzt, bedarf allerdings des besonderen Ortes, an dem das Unerwartete umso eindringlicher wird. Das Museale ist im doppelten Sinne des Wortes der geeignete Ort, um beim Betrachter die beabsichtigte Spannung auszulösen. Zum einen meint es die entrückten Fernen psychischer Welten, die es für den Betrachter zu erobern gilt, zum anderen die ausgestellte Wirklichkeit, die durch ihre bewußte Präsentation einen völlig unerwarteten Stellenwert erhält.

Die persönlichsten, durch die Fotografie verdeutlichten Mitteilungen des Künstlers sind mit einer eindeutigen Absicht verbunden. Das Erkennen der Vorstellungswelt des Künstlers führt zu einem Erkennen der Vorstellungsprinzipien des eigenen Ich. Dies läßt sich im Sinne von Jan Leering (Anm. 29) als ‚präventive geistige Gesundheitspflege‘ deuten.

Aus all dem läßt sich ableiten, daß Gebert die dokumentarischen Materialien, besonders aber die Fotos seiner Intimperformances, im Sinne von Marcel Proust verstanden wissen will. Denn wie bei der Suche nach der verlorenen Zeit sind die, dem Betrachter vorgeführten Arbeiten Aufarbeitungen einer schon lange anhängigen Problematik, deren Ursprung und Bildwerdung weit vor der eigentlichen Realisation anzusetzen ist. Wann immer Gebert

seine Fotografien dem Betrachter vorführt, tut er es mit Proust'scher Besessenheit (Anm. 30).

Stets sind seine Präsentationen mit der Absicht verbunden, Stellungnahmen zu evozieren, etwas mehr über das Gezeigte, das ihm ja eigentlich bekannt sein müßte, zu erfahren. Das Foto, als ein Dokument des habituellen Erscheinungsbildes, soll bei den verschiedensten Betrachtern zu den verschiedensten Deutungen führen. Und eben dieses breitgefächerte Spektrum der jeweiligen Eindrücke ist wichtig, regt die Weiterverarbeitung der Thematik an, führt zu einer künstlerischen Absicht, die sich thesenhaft mit einem einzigen Satz beschrieben läßt: die Umsetzung der Realität und ihrer Zeichensprache beansprucht primären Stellenwert.



Das künstlerische Arbeitsverfahren von Hansik Gebert gleicht einem Puzzle, bei dem sich jedes Detail zum großen Entwurf des Ganzen fügt. (Detail ist in diesem Zusammenhang mit der jeweils vorliegenden Einzelarbeit identisch). Das einmal Gefundene wird zum archetypischen Zeichen. Zu einem archetypischen Zeichen, das sich loslösen kann, um mit neuen Faktoren verbunden, Sinngehalte des schon Erarbeiteten zu innovativen Konstellationen zu erweitern.

Ein Fortsetzungscharakter ist unverkennbar. Detail fügt sich zu Detail. Neu Erarbeitetes und Tradiertes wird nahtlos miteinander verbunden. Derartige Absichten lassen sich aus zwei verschiedenen inneren Antriebskräften erklären: Die in der Frühzeit so konsequent erarbeitete Ichanalyse führt zwangsläufig zur Gegenstandsanalyse, die bei der Lektüre von Marcel Proust gewonnenen Eindrücke lösen vordringlich psychologische Assoziationsbesetzungen aus (Anm. 31).

Welchen Stellenwert dabei die Erinnerung einnimmt, wie gerade sie es ist, die zu immer neuen Ansatzpunkten einer konzentrisch angelegten Aufarbeitung führt, hat Klaus Honnef (Anm. 32) sehr treffend beschrieben. Auch er erkennt den für die Interpretation vorrangigen Stellenwert der entfremdeten Fotografie. Auch er möchte sie, die so untrügliche Zeichen einer psychologischen Ichbesetzung aufzuweisen hat, in die Nähe des Proust'schen Denkens gerückt sehen. Liegt es doch gerade im Wesen der Entfremdung, daß sie das Fremde umso geläufiger, vertrauter, bekannter erscheinen läßt, je fremder es dem Betrachter im ersten Moment begegnet.

Aus diesem Grunde ist die von Honnef formulierte Beschreibung und Funktionsfestlegung überaus wichtig: „Kracauer interpretiert die Fotografie als einen Moment der Entfremdung. Wie in der Sehweise durch Marcel Proust verkörpere sich Wirklichkeit in der Fotografie lediglich als Erinnerung. Die Erinnerung enthülle sich als die eigentliche Form der Realitätserfahrung.... Dieses Motiv klingt zweifellos auch in Hansik Geberts künstlerischem Werk an.“

Realität offenbart sich als Ausfluß subjektiver Imaginationen; als Phänomen, das sich definitiver Festlegung gegenüber versperrt, daß sich unweigerlich wandelt in der subjektiven Perspektive der menschlichen Individuen. So taucht Gebert den Betrachter durch seine beziehungsreichen Arrangements in eine verschränkten- und entfremdete Welt aus vertrauten und unvertrauten, aus verifizierbaren und lediglich angedeuteten möglichen Konstellationen; und es entsteht ein Vexierbild der Wirklichkeit, das sich auf Erinnerungsfetzen psychischer Gegenwärtigkeit und Dinghaftigkeit einzelner Objekte, auf unterschwellig evozierten psychischen Regungen und freigesetzten emotionalen Kräften aufbaut.'

#### LITERARISCHE METAPHERN UND IHRE WERKERLÄUTERENDE BEDEUTUNG

"Ich verwende für meine Arbeit den Begriff Installation äußerst ungern. Sind es doch eher Inszenierungen, die ich dem Betrachter zeigen möchte. Inszenierungen, die sich dadurch charakterisieren lassen, daß alles, was gezeigt wird, die eigene Person betrifft, diese aber nie in Erscheinung tritt' (Anm. 33).

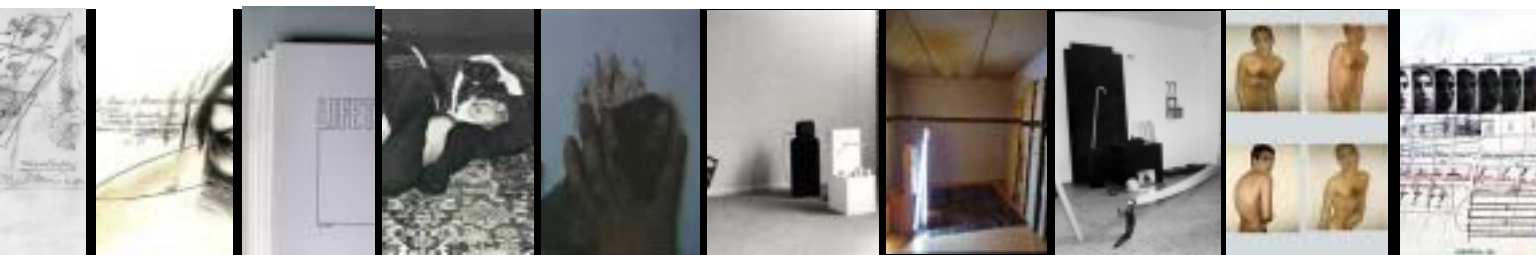
Als Gebert in den 70er Jahren die reine Malerei, mit der er sich vorher beschäftigt hatte, abrupt aufgab und sich in Ansätzen seinem heutigen Tun zuwandte, war für ihn die rein topografische Situation, in der sich seine Arbeit entwickelte, von außerordentlicher Bedeutung.

Fast alles entsteht in der Abgeschlossenheit seines Zimmers. Fast alles entwickelt sich aus diesem selbstgewählten Abgeschiedensein, das kaum Eindrücke von außen zuließ, das zur Ichbesinnung förmlich drängte. Isolation wird zum Arbeitsprinzip. Die Problemstellungen und ihre sich andeutenden Lösungen konfrontieren den Künstler immer mehr mit einem Phänomen, das er selbst als Problematik Beckett'scher Situationen bezeichnete (Anm. 34). Ist es doch gerade die Isolation, die auch dann, bzw. gerade dann immense Gefahren beinhalten kann, wenn sie eine selbstgewählte, bewußt evozierte Situation darstellt. Erst wenn es gelingt, das Abgeschiedensein in den Griff zu bekommen, wenn die nötige Distanz zu den Handlungsstrukturen inneren Betroffenseins eintritt, kann sich aus der Isolation eine überaus anregende positive Situation entwickeln.

Gebert selbst sieht diese positiven Seiten der Isolation als einen Prozeß, der das einsame Sichkennenlernen zur Folge hat. Ein Kennenlernen, das auf Erfahrungen basiert, das Spezifische nur aus dem Hier und Jetzt heraus erklärbar Handlungsstrukturen zur Folge hat. Sein Zimmer wird zum Tatort (Dinge die in (m)einem Zimmer geschehen können). Dort tragen sich die in Fotografien festgehaltenen Erfahrungsversuche zu. Dort wird in der Abgeschiedenheit eines ganz gewöhnlichen Raumes, der keinerlei hervorhebenswerte Spezifika aufzuweisen hat, der Grundstein für eine spätere Außenansicht des Innenbereiches gelegt.

Auf den Wert eines in den weiteren Arbeiten tradierten Fortsetzungscharakter dahingegen muß unbedingt verwiesen werden. War es schon bei diesen frühen Versuchen das zentrale Anliegen, mehr oder weniger im Abstrakten angesiedelte Immaginationen, und im Gegensatz dazu kontrollierte Bilder, durch Aktion zur überprüfaren Realität zu machen, so beginnt sich bei den Inszenierungen diese Realität zu verselbständigen.

Das zum Work-in-Progress Charakter der Ichfindung Gesagte, gilt auch für die Arbeiten der Gegenwart. Das einmal Erfahrene braucht nicht wieder repetiert zu werden. Der gefundene künstlerische Sprachwert bedarf, da er das Sosein der Ego person betrifft, keiner weiteren Korrektur. Die Reduktion der Sprache, besser gesagt, die Reduktion der kunstimmanenten Mitteilungen ist die Folge. Das einzelne Zeichen bzw. der einzelne Gegenstand steht für die Summe aller mit diesem Zeichen / Gegenstand verknüpften Erfahrungen.



Dies läßt sich am besten an einem Beispiel erläutern. Wenn in den Inszenierungen Geberts immer wieder der Teppich auftaucht, dann wird er als Zeichen für den realen Teppich eingesetzt, der heute noch in seinem Zimmer liegt. Er bedeutet aber gleichzeitig das gesamte Zimmer, das gleichsam auf dieses Detail reduziert wurde. Er soll gleichzeitig aber auch als Symbol für jene experimentellen Erfahrungsversuche gewertet werden, die sich auf diesem Teppich zugetragen haben. Und da er von Hansik Gebert in dieser vielschichtigen Bedeutungsform verstanden wird, kann er auch in völlig freien Variationen seine Anwendung finden: als maßstabgerechtes fotografisches Abbild des realen Gegenstandes, als abstrahiertes quadratisches Fliesenmuster, das von den vorgegebenen Ornamentfeldern inspiriert wurde u.a.m. Wie immer aber auch dieser Teppich in die jeweilige Inszenierung ein gebracht wird, stets ist ihm eine unverrückbar scheinende absichtsvolle Gesetzmäßigkeit beigegeben. Er übernimmt eine wichtige Funktion: die Vertretung der Person des Künstlers durch das Objekt.

Diese Interpretation, die für die Kunstabsichten wichtige Aufschlüsse liefert, mag für den Interpreten ernsthafte Fallstricke beinhalten. Was nämlich im Tun Geberts sich als eine progressiv verlaufende Icherzählung ausweist, die nur dann verstanden werden kann, wenn sie von allen bislang erarbeiteten Einsichten ausgeht, erweist sich in der gängigen Rezeptionspraxis als beinahe unüberwindbares Novum. Resultierend aus einer innerartifizialen Einstellung, - "Kunst kann keine Unterhaltung sein. Wer immer sie als solche auffaßt, begeht einen gravierenden Fehler" (Anm. 35) - wird der gelungene Versuch unternommen, die eigene Ichwelt stufenweise aufzuschlüsseln.

Eine Absicht kommt zum Tragen, die den mentalen, memorierenden Interpretationsfakten den absoluten Vorrang einräumt. Dies resultiert aus der Einsicht, daß die habituellen Erscheinungsbilder, die es in der Frühzeit zu erforschen galt, nur dann restlos ihre Botschaft freisetzen, wenn sie mit spezifischen Handlungsstrukturen gekoppelt werden.

Resultierend aus der Suche nach der Identität erfolgt eine Ablösung von der reinen Persönlichkeit. Eine Ablösung, die Gebert selbst als einen Prozeß bezeichnet, der sich logisch aus einem festumrissenen Programm ergeben hätte: "A la Recherche du temps perdu" •(Anm. 36). Dieser Verweis auf Marcel Proust, er wurde im Verlauf der vorliegenden Untersuchung schon einmal angesprochen, erklärt sich aus der thesenhaften Einsicht, daß den Dingen, die eine Person umgeben, die von ihr im täglichen Umgang gebraucht werden,



und dadurch eine immer dichter werdende Anbindung an die Persönlichkeitsstruktur erfahren, diesselbe Aussagekraft innewohnen müsse, wie der Person selbst. Sie können stellvertretend eingesetzt werden, lassen sich vereinzeln und sind immer noch das Ganze beinhaltende Zeichensetzungen.

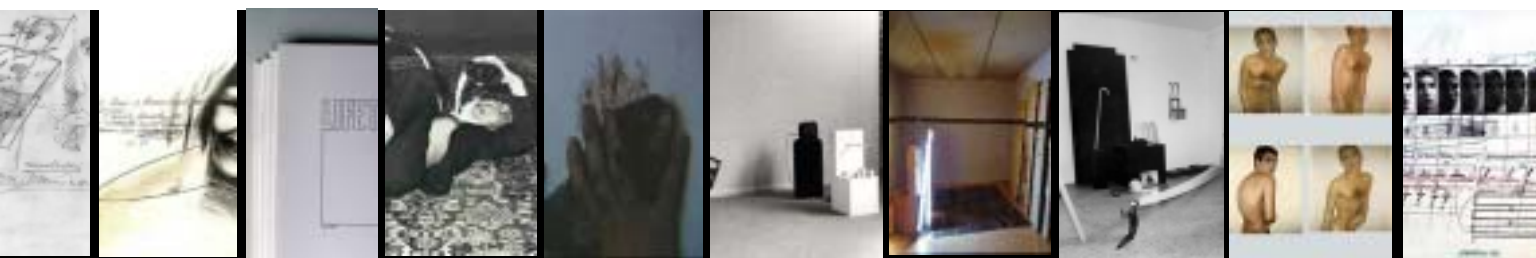
Anders ausgedrückt: jeder einzelne Gegenstand, jedes einzelne Objekt sagt etwas über den Icherzähler Gebert aus, umschließt sein Denken in Summa.

Die vor dem Gegenstand "der Inszenierung" eintretenden Assoziationsketten haben die Dualitäten und den Wert eines Filmes, funktionieren auch wie dieser. Gabriele Honnef-Harling hat diesen Wert der unverbrauchten Bilder beschrieben: •(Anm. 37) "Aber ich sehe auch, daß etwa der Film unverbrauchte Bilder anzubieten vermag, die in dieser emotionalen Direktheit so nicht mehr von der bildenden Kunst eingeholt werden können. Hansik Gebert ist sich dieser Problematik bewußt und zeigt sie auf in seinen scheinbar eingefrorenen Ensembles, die ihrerseits hunderte von Filmen zu erwecken vermögen, allerdings nicht auf der Leinwand, sondern in uns selbst. Das fällt nicht leicht, ist andererseits auch nicht so schwer wie es auf den ersten Blick erscheint."

Der Übertrag einzelner Bedeutungsinhalte bestimmt das künstlerische Bild. Auf derselben Ebene, auf der für den Künstler ein Moment direkter Assoziationsbesetzungen eintreten mag, der sich dann durch die weitere Folge der Arbeit tradiert, haben diese Assoziationsbesetzungen auch für den Betrachter ihre nachhaltige Gültigkeit.

So unfaßbar letztendlich die Inszenierungen Geberts in ihrer Gesamtheit sein mögen, in ihrer intendierten Aussage nehmen sie einen Stellenwert ein, der dem Betrachter sehr nützlich sein kann. Sie bringen ihn auf die Spur ureigener Rechenschaftsberichte. Auf eine Spur allerdings, die nur dadurch zustande kommt, daß er primär auf eigene Reflexionen angewiesen ist. Auf Reflexionen, die sein inneres Sosein betreffen und dieses Eingestimmtsein auf die visualisierten Zeichensetzungen deutend zu übertragen versuchen.

Gabriele Honnef-Harling spricht sinngemäß von einer inneren Verslossenheit, die der Betrachter erst mühevoll aufzubrechen habe. "Der sinnfälligste Weg wäre der einer konkreten Werkbeschreibung. Und genau das ist nicht möglich oder nur begrenzt möglich. Schreibende Annäherung kann in diesem Sinne keine Werkbeschreibung sein, nicht Beschreibung eines Werkes, das dem Betrachter zwar ein weites Feld der Interpretation eröffnet, das aber in seinem Produktcharakter eine endgültige Formulierung des Inhaltes und der Form gefunden hat und als endgültige Kunstaussage des Künstlers feststeht" (Anm. 38).



Geberts künstlerischer Produktionsprozeß verfolgt, auch wenn er selbst eine derartige Intention weit von sich weisen würde, immanent eine didaktische Absicht. Am beispielhaft Gezeigten, das wie schon angedeutet einer dauernden Veränderung unterworfen ist, kann Typisches erfahren werden. Typisches, das als schon vorhandene, abrufbare Erfahrung gewertet werden muß, kann aber nur dann wirksam werden, wenn es auf seinen Ursprung, auf die so wichtigen Primärerfahrungen, mit denen es verknüpft ist, zurückgeführt wird.

Das Gezeigte läßt sich nur dann sinnvoll ordnen, wenn sein visuelles Erscheinungsbild auf den Urgrund innerer Erfahrungen bezogen wird. "Die Kunst ist ein Traum, den ein Künstler geträumt hat, und den wir hellwachen Betrachter nie in seiner vollen Gestalt sehen können. Unsere wachen Fähigkeiten sind dazu verurteilt, uns ein allzu genaues Bild zu geben, das wir der sekundären Bearbeitung verdanken. Das Kunstwerk bleibt das unbekannte Ding an sich. Unsere Eindrücke laufen auf Illusionen, möglicherweise sogar auf Halluzinationen, nicht vorhandener Daten hinaus" (Anm. 39). Mit diesem Zitat von Anton Ehrenzweig kann jene so wichtige Querverbindung belegt werden, auf die schon anlässlich der Fotografieüberlegungen hinzuweisen war.

Erst wenn man das Partielle einer immer nur Fragment bleibenden Rezeption als unabdingbare Vorgabe akzeptiert, und sich mit den erreichbaren Teillösungen der Analyse abfindet, wird man die vielschichtigen Umwege der künstlerischen Sublimierungen erahnen können. Erst dann wird es gelingen, die übertragenen Hinweise zu deuten, mit denen die für den Künstler wichtigen primären Eindrücke ihre metaphorendurchwobene Verarbeitung finden. Für Gebert bedeutet dies nicht nur jene schon erörterte, dauernd wirksame Überprüfung kontinuierlich sich entwickelnder Mitteilungen, sondern auch eine bewußte Rückkoppelung im literarischen Sinne. (Die Arbeit des Steins)

"Schreibend sich entfernen von der Wirklichkeit" (Anm. 40) scheint in diesem Zusammenhang ein Schlüsselsatz aus seinem Roman "Abraham" zu sein. Und wenn es auch eigentlich notwendig wäre, das zum bildnerischen Werk Gesagte auf seine literarische Stimmigkeit hin zu überprüfen, ein Vorhaben, das schon aus Platzgründen in diesem Zusammenhang nicht erörtert werden kann, so muß ein knapper Hinweis auf das "Vokabular" genügen. Ein Hinweis auf ein Vokabular, das ebenso wie die Performance-Inszenierungen darauf ausgerichtet ist, den fixierten Mitteilungen den Stempel des unverwechselbar Persönlichen aufzudrücken.

Das Persönliche aber bleibt jener Grundeinstellung verhaftet, die Gebert von allem Anfang an seinen Interpreten vermitteln möchte: in konzentrisch sich verdichtenden Einkreisungen zum Kern des Ego vorzudringen. Das Außen (das Erscheinungsbild der Welt) kann in seiner Bedeutung nur dann richtig interpretiert werden, wenn es von einem in sich gefestigten Ich reflektiert wird. Reflexion aber bedeutet in diesem Zusammenhang das nunancenreiche Abwägen von Ursachen und Wirkungen.

Wie stark das künstlerische Weltbild Geberts gerade von dieser unerbittlich sezierenden Methode bestimmt wird, mag der Hinweis auf eine Aktion erörtern, die noch in der Zeit seiner gemalten Bilder stattfand. 1969/70 inszenierte Hansik Gebert, in einem Kölner Untergrundtheater sein Stück: "Jürgen Bartsch" (Anm. 41). Diese damals fälschlicherweise als Aktion bzw. Happening apostrophierte Aktion, die man aus heutiger Sicht zurecht als seine erste Performance bezeichnen könnte, muß als Antwort auf jene Massenmörderhystere gewertet werden, mit welcher die bundesdeutsche Presse die Vita des Kirmesmörders schamlos ausschmückte. Geberts Jürgen Bartsch rückt den Tatbestand zurecht, schildert lediglich die Fakten.

Seine Performance, die sich in Teilen gegen das sensationslüsterne Publikum richtete und dieses als partiell Schuldige entlarvte, war auf strenge Analyse angelegt. Sie beschrieb nicht das sattem bekannte Phänomen Bartsch. Sie reduzierte es auf seine Ursachen, analysierte die habituelle Herkunft des Menschen Bartsch. Diese schon damals multimedial angelegte Performance wäre für das Gegenwartsschaffen kaum wichtig, käme nicht eine Grundhaltung zum Tragen, die das Oeuvre durchgängig kennzeichnet. Das Bild des Menschen wird von seinen Vorgaben bestimmt. Die Abgründe psychisch-physischen Verlorenenseins sollten nicht in fallweise auftretenden Extrempositionen gesehen werden, sondern in einer prinzipiell vorhandenen Grundstruktur.

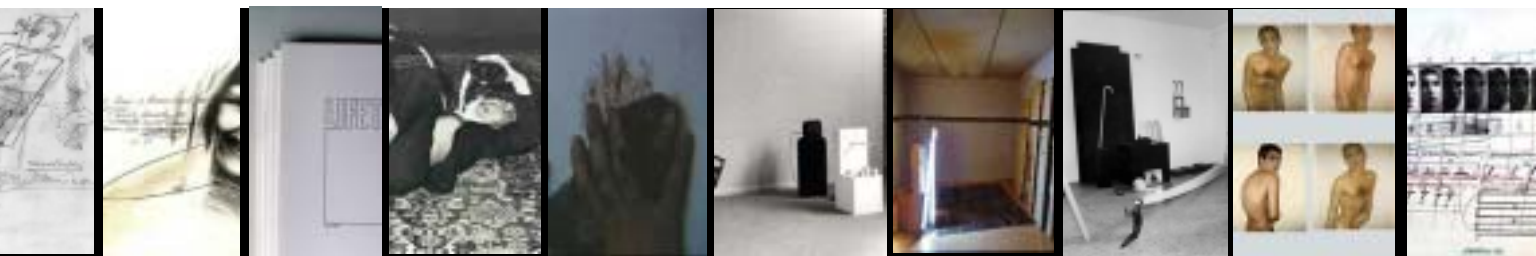
Aus diesem Grunde läßt sich Geberts "Jürgen Bartsch" mit den "Moosbrugger Kapiteln" von Robert Musil (Anm. 42) vergleichen. In beiden Fällen wird dem Betrachter (bzw. Leser) der Mensch als Topos grenzüberschreitender Empfindungswelten vorgestellt. Wie heim „Mann ohne Eigenschaften“ wird am Beispiel eines Menschen die Rechtfertigung jener Antriebskräfte demonstriert, die immanent den Empfindungswelten durchgängig beigegeben sind. Ohne in der Regel zum Durchbruch zu kommen, werden sie, so sie im Einzelfall beobachtet werden können, von der Masse fast wie eine Ersatzhandlung begriffen. Musil hat dies in seinem einleitenden Moosbrugger Kapitel sehr einsichtsvoll beschrieben (Anm. 43).

In welchem Kontext man eine so extreme Hinweissituation zu verstehen hat, kann durch eine Passage aus der Musil-Untersuchung von Marie Luise Roth nachgewiesen werden. Stellt sie doch dieselben Thesen auf, die auch für das Gebert'sche Tun gelten mögen.

Das exemplarische Beispiel wird im Sinne einer ethischen Wertsetzung vorgetragen. "Dabei kommt der Kunst die Aufgabe zu, neue ethische Richtungen zu weisen, eine "Lebenslehre", ein Anreiz zum "Wahren Leben" zu sein. Daß von dieser Voraussetzung aus aufgestellte ethische Programm führt Musil dazu, nach einer verbindlichen gegenwartsnahen Form geistiger Erziehung zu suchen. Rationalisierung der Bildung, Bejahung der Zeit, Ablösung des traditionellen Denkens durch geistige Anpassung an die Realität, Neubesetzung von Werten mit neuen sozialen Wirkungsmitteln sind Themen, die er neben der Suche nach dem richtigen Leben in seiner theoretischen Hinterlassenschaft anschlägt.

Er tut es aus innerer Verantwortlichkeit und aus der Erfahrung heraus, daß eine "andere Moral" und ein anderes menschliches Verhalten möglich sind. Erfüllung in seiner Zeit, Durchdringung der Tatsachen des geschichtlich Gegebenen, kritisches Bewußtsein machen aus Musil nicht allein einen Kenner des inneren Reiches, sondern auch einen sozial wissenschaftlichen Denker. Der Dichter erweist sich besonders in seinen kritischen Schriften als Erzieher und Reformator der Gesellschaft" (Anm. 44).

So mag auch für Hansik Gebert eine Standpunktfestlegung gelten, von der sich sagen läßt, daß sie, obwohl Jürgen Bartsch nur eine Episode war, die in dieser extremen Untersuchung form nie wieder aufgegriffen werden sollte, das gesamte Oeuvre charakterisiert. Denn obwohl, wie bereits gezeigt wurde, die übrige Performance-Arbeit auf eine strenge Ich-Untersuchung ausgerichtet ist, soll auch dieses Tun beispielhaft begriffen werden. Was die menschlichen Antriebskräfte anbelangt, sie werden in vielen offenen, das eigene Ich nicht schonenden Hinweisen dem Betrachter geboten, läßt sich eine zutreffende, werkanalysierende Aussage machen. Geberts Absichten sind in diesem Punkte eindeutig, er tut es aus innerer Verantwortung und aus der Erfahrung heraus, daß eine andere Moral und ein anderes menschliches Verhalten möglich sind' (Anm.45). Und dieses so offen vorgetragene andere menschliche Verhalten ist eine der Lehren, die wir dem Oeuvre Geberts entnehmen sollten.



## Anmerkungen:

1

In der Life Time - Reihe erschienen 4 Hefte, die unter den verschiedensten Aspekten den unmittelbaren Lebensbereich von Hansik Gebert aufzeigen.

Life Time, Nr. 0/1975 (eingebunden 2 Hefte)

Persönliche Aufzeichnungen / private scripts, 1956-1975

Offizielle Dokumente / official documents, 1947 -1974

(Heft 1)/1975, Hansik Gebert, Ferien/Holidays - Zuhause/At home.

Auf Cover Rückseite bezeichnet: Edited by Identity Research Corp.

Realisation Angelika Bliese, Siegburg 1975

Life Time, Nr.2/1976

Life Time, Nr.3-4/1976

Alle Hefte erschienen im Eigenverlag. Auf der Innenseite findet sich jeweils der Hinweis: Identity Research Corp./Hansik Geber/Angelika Bliese.

2

Annelie Pohlen, „Vermittlungsmedium oder Medium der Kunst ? Künstlerzeitschriften und -Publikationen als Bausteine des Kunst werks"

in: Kat. Schlaglichter. Eine Bestandsaufnahme aktueller Kunst im Rheinland 1979, Rheinisches Landesmuseum Bonn 1979, p. 264

3

„Who's who" 2, I.R.C., Hansik Gebert, „Je suis une danseuse. - Eigenverlag, Siegburg, Oktober 1976-April 1977

„Who's who" 3, I.R.C., Hansik Gebert, „Je suis une danseuse"/ Teil II, Eigenverlag, Siegburg 1977/1978

4

vgl. Anm. 2

5

Klaus Honnef, „Abschied vom konturlosen Internationalismus", in: Kat. Schlaglichter/Eine Bestandsaufnahme aktueller Kunst im Rheinland 1979, Rheinisches Landesmuseum Bonn, 1979, p. 36-33

6

Vgl. den Hinweis den Hansik Gebert in einem Gespräch mit dem Autor (aufgezeichnet am

11.8.1982) machte. „Alles, was ich über mein Leben zusammentragen konnte, legte ich in einem Buch fest. Teile davon wurden dann in Life Time publiziert.“

7

Andreas Vowinkel, „Über das Selbstverständnis des Künstlers in der Gegenwart“, in: Kat. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft/Zeitgenössische Kunst und Architektur, Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Stuttgart 1982

8

Abgebildet in Nr. drei, Köln 1972, s.p.

9

vgl. Kat. „Modellbilder“/Das Glück, die Schönheit und die Träume, Christian Boltanski / Annette Messager, Rheinisches Landesmuseum Bonn (mit Texten von Klaus Honnef u. Lothar Romain)

10

vgl. Anm. 6

11

vgl. Kat. Christian Boltanski' „Sammlung lustiger Einakter, dargestellt von Christian Boltanski“ Westfälischer Kunstverein Münster, Münster 1974

12

Klaus Honnef, „Versuch über Boltanski“ , in: Kat. Christian Boltanski' vgl. Anm.11, p. 489

13

vgl. Anm. 11, p. 490

14

Gabriele Honnef-Harling, „Bilder, Dinge, Sprache“, in: Kat. Hansik Gebert, Installationen / Galerie Porsch Düsseldorf, Düsseldorf / Bonn, 1980

15

„Gebert, ein Schüler von Karl Marx, versteht sich als Maler. Jedoch als einer, der seine Vorstellungen nicht unbedingt in Farbe und auf Leinwand verwirklichen muß, sondern aus vorgefundenen Gegenständen, aus Texten und aus Videostücken, die meist seine Person zum Gegenstand haben, sensible und vielgestaltige Bildtableaux inszeniert. Sein künstlerisches Werk kennzeichnet sich als kontinuierlicher künstlerischer Prozeß, ohne feste formale und inhaltliche Abgrenzungen, jede Präsentation besteht demgemäß aus Rückgriffen auf frühere Inszenierungen und aus Elementen die Geberts künstlerische Vision erweitern oder variieren.“

Klaut Honnef, „Die Kunst der Post-Avantgarde“/Situationsbeschreibung, in: Kat. Trigon 81/Auf der Suche nach den Autonomien / Der Regionalismus in der Kunst, Neue Galerie am Landetmuseum Joanneum, Graz 1981, s.p.

16

„Den Ausgangspunkt seines künstlerischen Tuns bildet die subjektive Erfahrung und die subjektive Perspektive bestimmt sein Werk. Doch während sich bei Marx' Gemälden das Subjektive bis zur Obsession steigert und in der radikalsten Ausformung erst jene Ausprägung erreicht, in der sich Wahrheit einstellt, wirkt es sich in Geberts Inszenierungen

als multifokales Instrument der Verunsicherung vertrauter Erfahrungsweisen aus. Das geschieht in erster Linie dadurch, daß der Künstler die vorgefundenen Gegenstände, mit denen er sich umgibt, zu vielschichtigen Symbolgefäßen umfunktioniert, indem er sie aus ihrer eindeutigen Zweckgebundenheit herauslöst."

Klaus Honnef, „Die Kunst ...“, vgl. Anm. 15

**17**

Hansik Gebert, Textbild zu Großfoto „Mahigu“. 1977

**18** vgl. Anm. 17

**19**

S.D. Sauerbier, „Kunst und sozialer Prozess - Soziale Prozesse und Kunst“, in: Kunstforum International, Bd. 27, Heft 3, 1978, Mainz 1978, p. 19

**20**

Michael Hübl „Hansik Gebert“, in: Kunstforum International, Bd. 52, Heft 6/82, Köln 1982, p. 153

**21**

vgl. Kat. Hansik Gebert, „Installationen“, Badischer Kunstverein Karlsruhe, Karlsruhe 1982

**22**

vgl. Anm. 19

**23**

S.D. Sauerbier, vgl. Anm. 19, p. 27

**24**

vgl. die progressiven Aufdeckungen des Clown Schnier, mit denen Heinrich Böll nicht nur eine wichtige Gesellschaftsanalyse versucht, sondern auch auf das Besondere der geografischen Situation eingeht.

Heinrich Böll, „Ansichten eines Clown“, Vlg. Kiepenheuer & Witsch, Köln/Berlin 1963

**25**

Life Time, Nr.3-4/1976, vgl. Anm. 1

**26**

Ernst Kris, „Die ästhetische Illusion“, Phänomene der Kunst in der Sicht der Psychoanalyse, Edition Suhrkamp, Nr.867, Suhrkamp Verlag, Frankfurt / Main 1977

Zum angedeuteten Problem vgl. besonders das Kapitel „Das Bild des Künstlers. Eine psychologische Studie über die Rolle der Überlieferung in der älteren Biographik.“ p. 51ff.

**27**

Zum „Ecce homo“-Bild und den damit zusammenhängenden Problemstellungen einer bewußt aufgegriffenen Posenfotografie vgl. Otto Breicha' „Zu den Posenfotos Schieles und einiges sonst noch“, in: Kat. Körper-Sprache / Body Language" Pfirsich 9/10, Oktober 1973, Hgb. Horst Gerhard Haberl, Graz 1973, s.p.

**28**

Umbre Apollonio, „Situationen und Erwartungen des zeitgenössischen künstlerischen Tuns“, in: Kat. Dreiländerbiennale Trigon 1975, Identität, alternative Identität, Gegenidentität, Teil 2, Internationales Symposium Funktion der Kunst, Graz 1975, p.5

„Unsere Bilder von der Realität verändern sich mit den Instrumenten die unsere Penetrationsmöglichkeiten verbessern deshalb unterliegen auch die Grundlagen unserer Existenz einer andauernden Umwandlung. Der zeitgenössische Mensch beansprucht nicht mehr die passive Rolle des Betrachters seiner selbst oder der Natur sondern er fordert seine Beteiligung am Geschehen der Ereignisse derart, daß es zu einem fortdauernden Austausch von Subjekt und Objekt kommt. In solchen und ähnlichen Äquivalenzen und Reziprozitäten geschieht es, daß sich das Menschliche besänftigt und gerade in dieser Relationsreihe drückt sich die Tendenz zum Kollektiven aus mit der sich die gegenwärtige Epoche zunehmend identifiziert.

## 29

Jan Leering, "Das Museum und seine Stellung in der Gesellschaft", in Kat. Dreiländerbiennale, vgl. Anm. 28, p. 44 „Wir leben nicht in einer neuen Gesellschaft die im Aufbau begriffen ist. Viele von uns würden dies nicht gerne nachsprechen und tatsächlich kann man sich fragen, ob damit die Lage unserer Gesellschaft ausgesagt worden ist, denn vieles, viel Essentielles, ändert sich heutzutage, soviel ändert sich heutzutage, daß diese ständigen Veränderungen bei den Gesellschaftsmitgliedern auf den verschiedenen Gebieten einen großen Bedarf an neuen Orientierungs- und Identifikationsmöglichkeiten hervorrufen. Möglichkeiten also, um sich in den ständigen Veränderungen aufrecht zu halten, individuell und kollektiv eine Richtung wählen zu können, sich einigermaßen in seiner Umwelt heimisch fühlen zu können, denn: Mangel an Orientierungs- und Identifikationsmöglichkeiten resultiert in Entfremdung. Und Entfremdung verursacht, wie wir wissen, psychische Krankheiten.

Nun wird klar, was ich meinte, als Ich sagte, daß eine neue Motivierung für die kulturelle Arbeit als solche gefunden werden könnte in der Qualität einer präventiven, geistigen Gesundheitspflege. Denn ein kulturelles Programm könnte hierin ein Element bilden, weil ein solches Programm darauf zielen kann, die Mitglieder der Gesellschaft besser auszurüsten, und die Veränderungsprozesse in der Gesellschaft individuell und kollektiv zu bewältigen.“

## 30

Vgl. zum Thema auch den Gebrauch der Fotografie bei Marcel Proust. Viele seiner Beschreibungen und Individualanalysen beruhen auf dem nachhaltigen Eindruck jener Bilder, die eine Rekonstruktion des längst schon Erlebten überhaupt erst ermöglichten.

George D. Painter, „Marcel Proust“, Eine Biographie, 2 Ede., Suhrkamp Verlag, Frankfurt / Main 1968, dorts. Bd. 2, „Die Hölle von Sodom“, p. 420 f.

„Sein Leben lang hatte Proust die Gewohnheit, seinen neuen Freunden, wie ein nicht ganz unschuldig Gesellschaftsspiel, seine Kollektion von Photographien vorzuzeigen.“

## 31

In einem Gespräch mit dem Autor (12.8.1982) hat Hansik Gebert auf jene Phänomene psychologischer Verarbeitungsprozesse hingewiesen, die ihn in der Arbeit von Marcel Proust vorrangig interessierten. Dabei interessierten ihn vorrangig jene phänomenologischen Übertragungsmechanismen des Unbewußten, die von exakt festlegbaren Persönlichkeitsstrukturen ausgehen und das habituelle Sosein auf Gegenstände übertragen. Vgl. dazu das Phänomen einer ausgesprochen vorrangigen Psychopathologie des Alltagslebens, das streckenweise die Handlungsstrukturen des Monsieur Nissim Bernard bestimmt.

Marcel Proust, „Auf der Suche nach der verlorenen Zeit / Sodom und Gomorra 1“ Werkausgabe Edition Suhrkamp, Suhrkamp Verlag, Frankfurt / Main 1964, p. 352 f.

Als Beispiel sei auf folgende Textpassage aus dem 2. Kapitel „Die Freuden des Monsieur Nissim Bernard“ hingewiesen. „Auf die Dauer faßte er aufgrund einer Ideenassoziation eine solche Abneigung gegen Tomaten, selbst die, die eßbar sind, daß jedesmal, wenn ein Reisender in der Nachbarschaft im Grand Hotel dies Gemüse bestellte, er ihm zuflüsterte:

Verzeihen Sie, Monsieur, daß ich Sie anspreche, ohne Sie zu kennen. Aber ich hörte gerade, daß Sie Tomaten bestellten. Sie sind jedoch heute voll kommen verfault.

32

Klaus Honnef, „Die Kunst der Post-Avantgarde“, vgl. Anm. 15

33

Gebert in einem Gespräch mit dem Autor (12.8.1982)

34

„Dies entwickelte sich eigentlich ganz langsam. Es begann mit der Überlegung zum Zimmer. Dinge interessierten plötzlich, die in einem Zimmer geschehen. Daraus ergab sich eine Serie von Geschichten, wie z.B. diesen Fisch mit dem Kopf an der Wand zu zerschlagen oder ein gekochtes Ei auf dem Tisch mit einem Haar zu zertrennen oder auf dem Boden liegen, dem Muster des Teppichs folgend ein Kreuz darstellend oder irgendwo stehen und den Schwanz zwischen die Beine klemmen oder einfach nur an mir runtersehen und die Schuhe betrachten oder irgendwelche Papierrollen auf die Heizung werfen oder . . . Das alles sind Dinge, die für mich eine Beckettsche Dimension haben.

Und das war dann auch für mich wie ein Zeichen. Wie ein Zeichen dafür, daß man aufpassen muß, aufpassen, daß das Ganze nicht im Hospitalismus endet. Ich meine damit, dieses sich Isolieren, dieses sich in einem engbegrenzten Lebensraum bewegen, d.h., ich bin bei all diesen Dingen bis an die Grenze gegangen. Bis an eine harte Grenze, an der angekommen man wirklich aufpassen mußte, damit das, was man tat, noch im kontrollierten Raum getan wurde. Wenn man das nicht tut, dann kippt das über. Dann entwickelt sich daraus eine Form von Irrsinn oder eine Form von Realität, die nicht mehr reparierbar ist. Von diesen Überlegungen aus gesehen, war das auch eine Grenzsituation, die zu einer Neuorientierung drängte. Und wenn ich es recht überlege, dann waren diese Überlegungen auch der Anstoß zu einer neuen Arbeit. Nach diesen, sagen wir, Persönlichkeitserfahrungen in der Abgeschlossenheit eines Zimmers, begannen die Installationen. Installationen, die konzeptmäßig mit dem ausgestellten Zimmer ihren Ausgang finden sollten.“

35

Gebert in einem Gespräch mit dem Autor (12.8.1982)

36

Das Problem der Identität hat für mich nie aufgehört. Es hat sich möglicherweise etwas verlagert. Es hat sich auch entwickelt. Von der Eigenidentität führte der Weg zum Identifizieren von Gegenständen, von Materialien, von Empfindungen u.a.m. Ich glaube, daß alles, was heute so vordergründig diskutiert wird, daß die Identitätssuche unserer Gegenwart, die so betont auf humanistischen Prinzipien beruht, ein wenig zu einseitig ausgerichtet ist. Der Mensch wird betont. Dabei kann Identität auch eine Identität von Materialien sein. Das Identifizieren von gehörten, von gefühlten, von erlebten Bildern, - das alles hat einen ganz wichtigen Stellenwert. Für mich ist die Fähigkeit, sich mit irgendwas identifizieren zu können, enorm wichtig. Kann man sich doch nur mit etwas identifizieren, wenn man ein fest umrissenes Verhältnis zu den Erscheinungsformen des Außen hat.“

37

vgl. Anm. 14

38

vgl. Anm. 14



39

Anton Ehrenzweig, „Ordnung im Chaos“, Das Unbewußte in der Kunst/Ein grundlegender Beitrag zum Verständnis der modernen Kunst, Kindler Verlag München, München 1974 , p.89

40

Hansik Gebert, „Abraham“, Roman, Auszüge veröffentlicht in: Kat. Hansik Gebert, vgl. Anm. 21

41

1969 / 70, das war die Zeit, wo der sogenannte Kirmesmörder Jürgen Bartsch durch die Presse geisterte. Ich habe damals eigentlich nur gemalt. Gleichzeitig aber gab es doch auch den Aktionismus, gab es die späten Happenings. Mich hat dieser Bartsch von allem Anfang an, ich möchte fast sagen, fasziniert. Fasziniert von der Identifikation her. Diese persönliche Geschichte eines streng katholisch erzogenen jungen Menschen. Und auch das Elternhaus; diese Eltern, die Metzger waren etc. In Köln gab es damals ein experimentelles Theater "COOM". Für dieses Theater hab ich mir eine Aktion ausgedacht. Ich hab dieses Stück Bartsch damals als Aktion angekündigt. Wenn ich heute so über diese Sache nachdenke, dann müßte ich eigentlich sagen, daß es eine Performance war. Meine erste Performance. Diese Aktion, oder sagen wir doch lieber Performance, setzte sich von dem, was man aus zeitgleicher Sicht kannte, in einer merkwürdigen Weise ab. Sie wurde vom Publikum überhaupt nicht verstanden, wurde als fürchterlich intellektuell empfunden. Man fand sie in keiner Weise sinnlich, verglich man doch das Gezeigte sofort mit Mühl und Nitsch, die mittlerweile in Köln ihre ersten Aufführungen gehabt hatten.

Mein Bartsch baute sich in multimedialen Sinne auf. Zuerst wurde eine Diareihe an die Wand projiziert. Ein junger Mann holt einen kleinen Jungen vom Spielplatz, geht mit ihm spazieren und führt ihn schließlich in die Einöde. Diese schwarz - weiß Dias wurden also an die Wand projiziert und dazu lief ein Text aus dem Katechismus vom Band. Die üblichen Passagen, die sich mit der Unkeuschheit befassen.

Mitten im Raum stand ein Tisch. Auf ihm hatte ich Dinge ausgebreitet, die mit dem Kirmesmörder in Zusammenhang gebracht werden sollten. Die berühmte, aus der Presse sattsam bekannte Metzgerschnur, Stierhoden, ein großer Pansen, ein Stierpimmel. Vor all dem saß ein nackter junger Mann. Ich kennzeichnete seine primären und sekundären Geschlechtsmerkmale mit schwarzer Farbe. Schließlich wurde der junge Mann verschnürt. So ähnlich wie Bartsch seine kleinen Jungen verschnürte. Dazu benutzte ich die schon erwähnte Metzgerschnur. In den Pansen stopfte ich, nachdem er aufgeschnitten worden war, die Seiten eines Gebetbuches. Stierhoden und Stierpimmel wurden mit einem Messer zerteilt. All dies war symbolisch die Bartschgeschichte. Zum einen das Verstümmeln, Zerstückeln, Zerschneiden, Umbringen der kleinen Jungen, zum anderen die Verbindung dieser Destruktionshandlungen zum Metzgerberuf, zur Metzgerkindheit des Jürgen Bartsch. Dann hatte ich auch noch ca. 200 Schweineaugen in Staniol papier gewickelt. Das ergab 200 kleine Staniolkugeln, die anschließend an das Publikum verteilt worden sind. Und da niemand wußte, was in den Kugeln war, riß jeder das Staniolpapier von den Schweineaugen und stand dann ziemlich hilf- und ratlos da. Niemand wußte, wohin mit dem Schweineauge. Alle, die eben noch wie die Schweine sich das Geschehen angesehen hatten, waren nun hilflos und frustriert. Zu diesem Teil der Performance lief, auch wieder per Tonband, die Geschichte des Kirmesmörders. Das war eigentlich eine, für die damalige Zeit, sehr komplizierte Performance, bei der, im Gegensatz zu den zeitgleichen Aktionen, das Repertoire ausschließlich auf die zu zeigende Geschichte abgestimmt war."

42

Robert Musil, "Der Mann ohne Eigenschaften", Hgb. Adolf Frise, Rowohlt Verlag Hamburg 1952, vgl. besonders die Kapitel "Moosbrugger", p. 67 ff. / Man führt Moosbrugger in ein neues Gefängnis, p. 211 ff. / Moosbrugger denkt nach p. 235 ff. / Moosbrugger tanzt, p.

393 ff. / Moosbrugger Auflösung und Aufbewahrung, p. 530 ff. / Vorwärts zu Moosbrugger, p. 828 / Moosbrugger im Irrenhaus. Eine Kartenpartie, p. 1391 / Nach dem Besuch bei Moosbrugger, p. 1425 ff. / Ulrich bereitet die Entführung Moosbruggers vor, p. 1463 ff. / Moosbrugger und Rahel, p. 1470 ff.

#### 43

Wie weitgehend die Parallelen, die es in diesem Fall aufzuzeigen gilt, in die zu demonstrierenden Gegebenheiten humanen Befindens eingreifen und dieses im aufmerkenden Sinne zu beeinflussen versuchen, beweist eine enleitende Passage zu Moosbrugger.

„Die Berichterstatter hatten genau eine vom Kehlkopf bis zum Genick reichende Halswunde, ebenso die zwei Stichwunden in der Brust, welche das Herz durchbohrten, die zwei Stiche in der linken Seite des Rückens und das Abschneiden der Brüste beschrieben, die man fast abheben konnte, sie hatten ihre Abscheu davor ausgedrückt; aber sie hörten nicht auf, bevor sie fünfundreißig Stiche im Bauch gezählt und die fast vom Nabel bis zum Kreuzbein reichende Schnittwunde erklärt hatten, die sich in einer Unzahl kleinerer den Rücken hinauf fortsetzte, während der Hals Würgespuren trug. Sie fanden von solchen Schrecknissen den Weg zu Moosbruggers gutmütigem Gesicht nicht zurück, ob wohl sie selbst gutmütige Menschen waren und trotzdem das Geschehen sachlich, fachkundig und in atemloser Spannung beschrieben. Selbst von der nächstliegenden Erklärung, daß man einen Geisteskranken vor sich habe, denn Moosbrugger war wegen ähnlicher Verbrechen schon einige mal in Irrenhäusern gewesen - machte man wenig Gebrauch. Obwohl ein guter Berichterstatter sich heute in solchen Fragen trefflich auskennt; es sah so aus, als sträubten sie sich vorläufig noch, auf den Bösewicht zu verzichten und das Geschehen aus der eigenen Welt in die der Kranken zu entlassen, worin sie mit den Psychiatern übereinstimmten, die ihn schon oft für gesund wie unzurechnungsfähig erklärt hatten. Und es ereignete sich des weiteren auch das Merkwürdige, daß die krankhaften Ausschreitungen Moosbruggers, als sie noch kaum bekannt geworden waren, schon von tausenden Menschen, welche die Sensationsgier der Zeitungen tadeln, als endlich einmal Interessantes empfunden wurde; von einigen Beamten, wie von vierzehnjährigen Söhnen und von Haussorgen umwölkten Gattinnen. Man seufzte zwar über eine solche Ausgeburt, aber man wurde von ihr innerlicher beschäftigt, als vom eigenen Lebenslauf. Ja, es mochte sich ereignen, daß in diesen Tagen beim Zubettgehen ein korrekter Herr Sektionschef oder ein Bankprokurist zu seiner schläfrigen Gattin sagte: was würdest Du jetzt anfangen, wenn ich ein Moosbrugger wäre?“ Robert Musil, vgl. Anm. 42, p. 68-69

#### 44

Marie-Luise Roth, „Robert Musil“ / Ethik und Ästhetik, Zum theoretischen Werk des Dichters, Paul List Verlag München, 1972, p. 111 f.

#### 45

vgl. Anm. 44, p. 112