

Aspekt der Fotografie im Werk von Hansik Gebert

Klaus Honnef

• Fotografische Arbeiten

• Fotografie

Wohl kaum ein Künstler hat sich, sein Ich und alles, was sich darauf bezieht, so rücksichts- und mit-leidslos ins Zentrum seiner künstlerischen Arbeit gestellt wie Hansik Gebert. Rücksichts- und mit-leidslos verfuhr er aber nicht nur gegenüber der eigenen Person, sondern nicht minder gegenüber denen, an die sich seine fotografischen Bilder und die teils andeutenden, teils ausführlichen, teils auch apokryphen Texte adressieren.

Zumal in den siebziger Jahren war die Ego-Zentrik des Künstlers mit einer geradezu provozierenden Privatheit erfüllt, einer Privatheit indes, die ebenso wenig die Gelüste des Voyeurs befriedigte, wie die radikale Zurschaustellung des so eigenen Ichs narzißtische Töne anklingen ließ.



alter ego

Namentlich seine fotografischen „Exerzitien“ in den Jahren 1973 bis 1977, vollzogen über drei Etappen, das unveröffentlichte Buch „alter ego“ die fünf Nummern starke Publikationsreihe „Life Time“, sowie die Polaroid-Serien mit dem Titel „private movies“, erwiesen sich als außergewöhnlich spröde, mitunter auch trübe, in jedem Fall aber ungelenke und - bewußt oder unbewußt - diletantische Produkte des Umgangs mit dem Medium Fotografie.



private movies

In formal-ästhetischer Hinsicht bezeugen sie eine beinahe schmerzliche Anspruchslosigkeit, die Entschlossenheit des Urhebers, sowohl die suggestive Verführungskraft der konsumistischen Kommerz fotografie zu vermeiden, als auch die bildnerische Geschlecktheit und ausgehöhlte Formalisierungssucht der Kunstfotografie, sowohl die sich verhärtende Klischeehaftigkeit der journalistischen Fotografie, als auch den ästhetischen Konservatismus der Amateurfotografie.

In einem brutalen Sinne wirken Geberts fotografische Erzeugnisse aus dieser Zeit noch immer ausgesprochen anti-ästhetisch - wie Fotografien eben, die jeder einigermaßen „geschmackssichere“ Amateur vernichten würde, es sei denn, sie enthielten etwas für ihn Unwiederbringliches, unwiederholbar Wichtiges, das, was man um keinen Preis verlieren möchte.



LIFETIME

Aber das Eigentümliche seiner fotografischen Aufnahmen dies gilt in Sonderheit für die in den illustrierten „Life Time“-Heften veröffentlichten - war, daß sie buchstäblich von Alltäglichkeit strotzten, und daß sich diese fotografischen Dokumente mit einem zuge-spitzten Ereignischarakter, Dokumente, die verschiedene Ereignisdichte besaßen, in bildnerischem Aufbau und Gefüge, in Beleuchtung und Arrangement, in Inszenierung und Technik durch nichts voneinander unterschieden; die Unterschiede machte lediglich eine lapidarische Bildunterschrift kenntlich.

Hansik Gebert hatte und hat mit der Fotografie nicht viel im Sinn, nicht mit einer Fotografie, die sich als eigenständiges Kunstmittel begreift noch mit der, die im vermeintlich einmaligen „Schnappschuß“ die Wirklichkeit zu einer Verkettung von losgelösten „Höhepunkten“ verfälscht oder nur die voyeuristische Triebhaftigkeit des fotografischen Zugriffs feiert.



pour Isabelle

Gleichwohl spielt die Fotografie eine ausschlaggebende Rolle im künstlerischen Werk von Hansik Gebert, ist dieses Werk nicht zuletzt auch von der Auseinandersetzung mit der Fotografie, mit dem offenkundigen Widerspruch zwischen Präention und Realisat gekennzeichnet.



Dualität

Wenn der Künstler sein Denken von einer dualen Verknüpfung der einer empirischen Betrachtungsweise polaren Faktoren Imagination und Realität bestimmt sieht, wenn er dementsprechend seine künstlerische Arbeit in den Zwischenraum der permanenten Wechselbeziehungen und Rückkoppelungen von Phantasie und Wirklichkeit, von Wirklichkeit und Phantasie ansiedelt, und schon im Suchen das Finden erblickt, das Finden aber zugleich auch als Anstoß zum neuerlichen Suchen auffaßt, beschreibt er exakt jenes Feld magnetischer Anziehungs- und Abstoßungsimpulse, in das die Fotografie einerseits eingespannt ist, andererseits sozusagen irrlichternd herumgeistert.

Es überrascht daher nicht sonderlich, daß die frühere, häufig antithetisch verlaufende Auseinandersetzung mit dem Medium Fotografie dem Modus einer Versuchsanordnung unterworfen wird, und daß die innerhalb dieser Versuchsanordnung „destillierte“ Synthese der Sequenzen



Traumbilder

„Traumbilder“, die seit dem Jahre 1976 entstehen, und der „poems“, großformatig aufgezogene Farbfotografien, später direkt, als Zitat oder transformiert in den übergreifenden Werkkörper der Installationen, die ihrerseits jedoch jeweils als unaufhörlich mutierende Ereigniskristallisationen des Gesamtwerkes fungieren, gleichberechtigt und mit einem sich ständig erweiternden und verwandelnden Bildkanon einfließen und in ihm gleichsam aufgehen.



poems

Obwohl man prima vista den Eindruck gewinnt, daß Hansik Geberts Umgang mit der Fotografie rüde und ungeschlacht sei, offenbart sich, wenn man genauer hinschaut, wie skrupelös und verantwortungsvoll, wie überlegt und gezielt er die fotografischen Mittel handhabt, wobei es ihm weder auf Raffinesse des Ausdrucks noch auf fotografische Perfektibilität ankommt.

In dem unveröffentlichten Buchprojekt „alter ego“ (1973) hat die Fotografie rein instrumentale Funktionen: Sie dient dazu, seine persönliche Geschichte bildmäßig „auszumessen“, sie schafft zugleich aber auch die Voraussetzung, den Fundus und das Repertoire für das ausgereifte künstlerische Werk.

Aus Fotografien von Orten seiner Kindheit, von seinen Eltern, seinen Sammlungen, seinen Freundinnen, seinen Bildern, seinen Texten und seinen sonstigen Arbeiten „vergegenständlicht“ er Erfahrungen, Begegnungen und Ereignisse, und nicht zuletzt vermittelt durch die Bilder seines bisherigen Daseins „sichert“ er dessen Spuren, allerdings mit der entschiedenen Absicht, die fotografisch vermittelten Daseinssplitter, die eher Erinnerungsfetzen sind mit lediglich subjektiv erschließbaren Assoziationshöfen, als Lebensdokumente in eine systematische Ordnung zu bringen, im Besonderen und Zufälligen das Allgemeine, das Paradigmatische zu entdecken.



Die Veröffentlichung des Buchprojekts „alter ego“ unterblieb vor allen Dingen aus der verständlichen Sorge, daß es in der damaligen Kunstsituation kritiklos der künstlerischen Sparte der „Spurensicherung“ zugeschlagen worden wäre.

"Ganz im Gegensatz zu den Arbeiten Christian Boltanskis, dessen Arbeiten erfolgreich den soziologischen Aspekt der kollektiven Bildwelten mit fiktiven Materialien vorführen, ging es mir darum, durch den Authentizitätsanspruch des Fotos (m)eine Privatheit in ihrer Belanglosigkeit öffentlich zu machen, zu zeigen, daß Privatheit nichts mit subjektiven Erlebniswelten zu tun hat, sondern "nurPrivates" Isolation zur Folge oder zum Inhalt hat", notierte Hansik Gebert.



Seine Vorstellungen präziserte die Publikationsreihe „Life Time“ (1975/76), in denen die fotografisch dokumentierten Verrichtungen und Geschehnisse des privaten Sektors die Qualitäten einer exemplarischen Zwanghaftigkeit und eines paradigmatischen Aussagewertes annehmen. Das akzentuiert Unfotografische der fotografischen Bilder ist es in erster Linie, das ihnen einen paradigmatischen Aussagewert verleiht, denn mit seiner spezifisch unfotografischen Methode, die sich gegen alle Prinzipien der Fotografie verkehrt, indem sie das Gewöhnlichste und Belangloseste für aufzeichnenswert hält und selbst dem Außergewöhnlichen, einem Geburtstag z.B., anders als jeder Amateurfotograf, kein emphatisches Bild angedeihen ließ, dringt der rigorose Examinator des eigenen Ichs und seiner äußeren Lebensumstände in die gemeinhin von der Fotografie unzulässig und auf „propagandistische“ Effekte verkürzten Lebens- und Daseinszusammenhänge ein.

Während ein Richard Avedon seine „Modelle“ durchgängig dazu zwingt, aus sich und der konventionell konditionierten Lebensphäre hervorzutreten, enthüllen die unpräntiösen fotografischen Bilder des Hansik Gebert auf fast penetrante Weise die Gleichförmigkeit und konventionalisierte Maßstabslosigkeit der alltäglichen Existenz.

Mit seinen fotografischen Aufnahmen, die sich niemals vereinzelt, sondern in Verbindung mit reflektierenden Texten, in Serien, Gegenüberstellungen, bildnerischen Analogien, fotografierten Foto-Objekt-Zusammenstellungen und fotografierten Fotoansammlungen präsentieren, peilt der Künstler zweierlei an:

Er will das Selbstverständliche entselbstverständlich, indem er es ins Bewußtsein hebt, und zudem durch die spezifische Form der An- und Zuordnung der fotografischen Bilder, die unterschiedlichen

Lebensereignissen ihr Dasein verdanken, den Eindruck der Gleichförmigkeit menschlicher Existenz auch als eine Art Bewußtlosigkeit angesichts individueller Erfahrungen entlarven.

An diesem Punkt stößt Gebert denn auch auf die meta-künstlerische Komponente der Fotografie. Erst eine genaue Inspektion seiner fotografischen Bilder, wozu diese aber überhaupt nicht einladen, „befreit“ ihre poetische, subversive Schönheit, eine eminent fotografische Schönheit, weil sie mit einer stillen Heftigkeit das denunziert, was als das Künstlerische in der Fotografie aufgefaßt wird, und der alltäglichen Wirklichkeit zu Recht und Würde verhilft.

War das Buch „alter ego“ der Aufarbeitung von Geberts persönlicher Geschichte gewidmet und die sich gegenseitig kommentierenden Hefte der Publikationsreihe „Life Time“ der Erfahrbarmachung von individueller Lebenszeit als Abfolge von Geschehnissen differenzierten Gewichts, kreisen die Soforthilder



der „private movies“ 1975/77) hauptsächlich um das physische Ich, sein Verhältnis zu sich, den Dingen, die es umgeben und umfassen wie die Kleidung etwa, eines seiner selbst entfremdeten Ichs, das sich mit Hilfe der Sofortbildfotografie seiner zu vergewissern bestrebt ist, ohne je seiner Isolation entfliehen zu können, eines Ichs, das sozusagen auf sich selbst zurückgeworfen wurde und in sich selbst ge- und befangen ist.

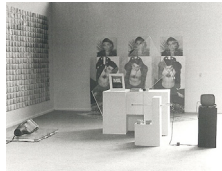
Auch in diesen Bildern huldigt Gebert einer bewußt unpräzisen Bildästhetik und unterbindet dadurch jede narzißhafte Selbstgefälligkeit. In ihnen manifestiert sich eine quälerische Privatheit bar jeden kommunikativen Brückenschlags, so daß der Betrachter trotz (oder wegen) der exhibitionistischen Gebärde, welche diese Fotografien beinhalten, von einer möglichen Teilhabe ausgeschlossen wird und dergestalt in der rückhaltlosen Privatheit der angeschauten fotografischen Bilder die eigene Vereinsamung und Vereisung erkennt.

Diese Bilder haben eine ausgesprochen anti-pornographische Wirkung; nicht einmal die verkommene Häßlichkeit sogenannter „dirty“-Fotos. Die unerhörte Provokation der Bilder resultiert aus ihrer wahrhaft unerschrockenen Aufrichtigkeit, die nicht nur die Konventionen des Mediums Fotografie sprengt, sondern auch das Maß konventionalisierter Wahrnehmungsfähigkeit vehement übersteigt.



Mit den Sequenzen der „Traumbilder“ (ab 1976) eröffnet sich das auf seine elementarste Menschlichkeit, auf sein elementarstes Menschsein reduzierte Subjekt dessen, der in seinem Werk zu einem prismatisch gebrochenen „Identifikationsgefäß“ geworden ist, den Zugang zu einer „anderen Realität“, wie der Künstler es formuliert. Er apostrophiert diese „Traumbilder“ als „verschlüsselte Visionen einer exemplarisch bewußt gewordenen Einsamkeit des Subjekts.

In diesen inszenierten Fotos beginnt sich zum ersten Mal die ‚Sprache der Dingwelt‘, Objektbeziehungen als kommunikativ eingesetztes Element zu artikulieren, sie gehen in die seit 1977 entstehenden Inszenierungen ein



(z.B. in den Zyklus "je suis une danseuse. . .", hier werden die Traumbilder mit den Fotos aus meinem Lebensraum konfrontiert, Utensilien, Objekte, die in den Traumbildern zu symbolhafter Bedeutung gelangten (Brote, Milch, Federn) treten neben ihrem fotografischen Abbild dinghaft in räumlichem Bezug auf). Das Prinzip der verschiedenen Realitätsebenen mitteilbarer Bilder, welches meine Inszenierungen als narratives Element bestimmt, ist über die Fotografie gefunden").

Es handelt sich durchweg um expressiv aufgeladene, inszenierte Aufnahmen mit einem gefesselten Akteur, der Autor selber, in einer traumatischen Situation, die Augen weit aufgerissen, den Mund verstopft mit „Knebeln“ aus Fett, Kerzen, Federn, den symbolisch besetzten Ingredienzien des künstlerischen Universums von Hansik Gebert, um die Aufnahmen eines vergewaltigten Individuums, die vor dem Hintergrund der vorangegangenen fotografischen Untersuchungen gleichwohl wie „Befreiungsschläge“ anmuten, zumindest das Gefühl vermitteln, daß ein Prozeß der Entäußerung im Gange ist, kraft dessen die Vereinsamung, die Isolation durchbrochen werden kann.



In den „poems“ schließlich schließen sich Hansik Geberts Erfahrungen mit dem Medium Fotografie sinnbildhaft zusammen. In den großformatigen Farbtotografien hat sich das obsessive Moment der künstlerischen Arbeit von der eigenen Person auf die assoziationsgeschwängerten Objekte verlagert und so seine zerstörerische, selbstzerstörerische Macht verloren.

Mit einem Wirklichkeitsreport im geläufigen Sinne haben diese Fotografien nichts gemein, sie verkörpern vielmehr den Triumph der Phantasie, der Imagination über die Zwänge der Realität, wobei man freilich nicht übersehen sollte, wie doppelbödig das bildnerische Arsenal tatsächlich ist, mit welcher beunruhigenden Magie es in Szene gesetzt wurde, als ob der Triumph über die Zwänge der Wirklichkeit nur in der Kunst und durch sie, also im utopischen Vorgriff erreichbar sei.

Bonn, im Februar 1983