

Stephan Berg

Die Hybridisierung des Körpers

Anfang der 90er Jahre schien die Abschaffung des Körpers schon beschlossene Sache. Virtual Reality und Cyberspace lauteten die damaligen Zauberbegriffe, die eine Welt ohne die Hürden und Beschwerden des Materiellen versprachen. Wesentlich befeuert durch die literarischen Phantasien William Gibsons und seine grandiose Cyberspace-Saga „Neuromancer“ (1984) mutete die ursprünglich an seine Leiblichkeit gebundene körperliche Existenz des Menschen nur mehr als Durchgangsstadium auf seinem Weg in den entgrenzten Raum einer computererzeugten virtuellen Wirklichkeit an, in dem digitale Avatare die totale Befreiung von der Last ihrer fleischlichen Körper erleben konnten. Nichts wirkte damals uninteressanter und banaler als die vorhandene Realität. VR (Virtual Reality) und Baudrillards Philosophie der Simulacren versprachen dagegen eine umfassende totale Entwirklichung als neues Wirklichkeitsmodell. Nicht nur sollte die Unterscheidung zwischen der wirklichen und der simulierten Welt hinfällig werden. Vielmehr werde die Simulation sukzessive die ursprüngliche Wirklichkeit zum Verschwinden bringen, so dass schlussendlich die Simulacren die einzig anschreibbare Ebene des „Realen“ wären. Innerhalb dieser Vorstellung verwandelt sich die Welt in ein Netz globaler Daten- und Informationsströme, die als ein Hypertext fungieren, zu dem die Körper nichts anderes als Subtexte sind. Der Film, der diese Sichtweise massenkompatibel machte, hieß selbstverständlich „Matrix“. Ausgehend von diesen massiven Verschiebungen in der Wahrnehmung von Wirklichkeit und Körperlichkeit entwirft die Geisteswissenschaft die These von den Körpern als Effekten diskursiver Inszenierung. Unter dem Schlagwort der „Entselbstverständlichung“ behauptet Judith Butler den Körper als performative Praxis, als einen Referenten, der als ein Bündel heterogener Praktiken, Handlungen und Zuschreibungen im Rahmen seiner kulturellen Zugehörigkeit zu verstehen ist.

Aus heutiger Sicht haben diese geballten Versuche zur Diskursivierung und Virtualisierung des Körpers diesen allerdings keineswegs zum Verschwinden gebracht. Mehr noch: Gerade die Erfahrung einer sich immer weiter polyperspektivisch auffächernden Wirklichkeit, welche die Erfahrung von kollektiver Identität und Orientierung zunehmend verunmöglicht, schafft eine Plattform für die Rückkehr des Körpers und die Erfahrung elementarer, individueller Leiblichkeit. Die Selbstvergewisserung über den eigenen Leib, das Beharren auf der eigenen Physis, wird zur Demarkationslinie, die das Ich gegen die Zumutungen einer undurchschaubar gewordenen gesellschaftlichen Realität aufbietet. Es geht nun „um die Unmittelbarkeit der Verschränkung von wiedererwecktem Körperbewusstsein und prinzipieller Neugestaltung der alltäglichen Wirklichkeit. (...) Sie ist eine Reaktion auf die Unbestimmtheit und entspricht der Auflösung gewachsener Institutionen und aller festen Angelpunkte“ (1)

Die Diskussion über die Disposition des Körperlichen innerhalb einer immer komplexer werdenden Realität hat kaum jemand so konsequent geführt und zugleich bereichert wie der kanadische

Filmregisseur David Cronenberg. Nahezu alle seine Arbeiten, angefangen bei „Videodrome“ (1983) über „The Fly“ (1986) und „Dead Ringers“ (1988) bis in zu „Crash“ (1996), „Existence“ (1999) und „A History of Violence“ (2005) handeln von dem Versuch, den eigenen Körper zu überwinden, zu transformieren, und zugleich von der schlussendlichen Unhintergebarkeit des Leiblichen. Es sind zwingende, düstere Parabeln auf die Tatsache, dass wir als leibliche Wesen nichts weiter sind als Fleisch, Blut und Knochen, wobei hinter der Haut, dem Blut und dem Körper kein Versprechen auf spätere Erlösung oder gar Transzendierung mehr steckt, sondern nichts als Schmerz, Leid und Tod. In gewisser Weise können Cronenbergs Filme als dunkle Fortführung der von Descartes vollzogenen Trennung von Körper und Geist gesehen werden. Auch bei ihm ist der menschliche Körper ein Ding, ein instrumentell verfügbares Objekt unter anderen Objekten. Aber die Cartesianische Versöhnung von Geist und Körper durch die Seele kennt dieser pessimistische Körperexeget nicht mehr. Folgerichtig führt jeder Versuch, aus diesen als „belebten Maschinen“ verstandenen Körpern ein neues Körper-Ich zu erschaffen, immer in die Katastrophe. In „Crash“ ist dieses maschinelle Verhältnis zum eigenen Körper auf die Spitze getrieben. Die Protagonisten des Films riskieren in inszenierten Autocrashes und halsbrecherischen Autobahnfahrten willentlich ihre körperliche Unversehrtheit. Die Verletzungen, die sie sich zufügen, werden dabei als Signaturen eines Sieges über die eigene körperliche Hinfälligkeit in Form von Prothesen und Schienen zur Schau gestellt und zeigen andererseits doch nur umso deutlicher ihre Leibgebundenheit.

Cronenbergs Grundaxiom, wonach die Körpergebundenheit des Menschen eine Sehnsucht nach der Überwindung des Körperlichen in Gang setzt, die schlussendlich die materielle Unhintergebarkeit des Körpers nur umso deutlicher vorführt, beschäftigt auch Dennis Feser. In einer obsessiven Form umkreisen seine Arbeiten ausschließlich den eigenen Körper und inszenieren ihn dabei in einem widersprüchlichen Sinn: Als instrumentell verfügbaren, dinghaften Ausgangspunkt zu seiner Erweiterung und Transformierung, die im Ergebnis zu einer Einschränkung, zu einer Fesselung des Körpers führt. Die Versuchsanordnung für die seit 2005 entstandenen Videoarbeiten ist denkbar einfach. Gegeben ist der Künstler selbst, dazu größere Mengen Paketklebeband, wahlweise durchsichtig, dunkelbraun oder cremefarben, dazu als Setting (bis 2006) die Wohnung des Künstlers. Mehr braucht es nicht, um daraus Selbstversuche zu entwickeln, die ebenso absurd wie komisch, aber auch auf eine bestimmte Art befremdlich und beängstigend wirken. In „Band“ (2005) sehen wir in einem vierminütigen Videoloop acht Aktionen des Künstlers in Alltagskleidung auf einem roten Sofa, die jeweils die überdimensionale Vergrößerung eines Körperteils zum Thema haben. Akustisch nur begleitet vom zähen Ratschen der Klebestreifen, die in endlosen Umwicklungen um die entsprechenden Körperteile geklebt werden, wobei auch die leeren Klebebandrollen in der Regel eingearbeitet werden, wachsen Ohren ins Elefantöse, schwellen dem Künstler knisternde Plastikbrüste, türmen sich auf dem Kopf gigantische Helmfrisuren, erweitern sich die Füße zu monströsen Klumpfüßen, und aus der Körpermitte ragt ein Phallus von wahrhaft herkulischen Ausmaßen. Natürlich ist dies nicht nur als eine ironische Anspielung auf die Idee unbegrenzten Wachstums zu verstehen, sondern auch als ein sarkastischer Kommentar auf den grassierenden Körperkult, der mit Hilfe von Bodybuilding und Schönheitsoperationen dem Phantasma eines beliebig zu modellierenden Körpers huldigt. In diesem Sinn lässt sich auch der vom Künstler selbst gesprochene, aus verschiedenen Zeitungstextfragmenten gesamlete Kommentar zu „Workout“

(2006) verstehen, einem sechsminütigen Video, in dem verschiedene Fitnessübungen an den plastischen Körpererweiterungen scheitern, die sich der Künstler auferlegt hat: „Ich hätte mein Leben gern so im Griff wie mein Notebook. Weg mit der ganzen Scheiße, die hältst du doch sowieso nur noch geklont aus. Ich will endlich einen Nutzen aus der Entfremdung ziehen und einen Körper, der mit dieser scheiß Außenwelt kommunizieren kann.“

Als Subtext steckt hinter diesem forcierten Kommentar allerdings ein grundsätzliches Nachdenken über die Fragen von Identität und Alterität. Alle Videoarbeiten von Dennis Feser sind so gesehen Visualisierungen einer versuchten Aufhebung der materiellen Grenzen zwischen dem Ich und dem Anderen und zugleich die Vorführung des Scheiterns dieser Grenzüberschreitung. In „Knospe“ (2005) wächst dem auf einer mit Rosenknospen bedruckten PVC-Folie liegenden Künstler eine Heftpflasterbeule über Mund und Nase, die allein schon durch das verwendete Material deutlich macht, wie sehr diese Geschwulst immer auch genau die Wunde ist, die durch sie geheilt werden sollte. „Koppel“ (2005) überführt diesen paradoxen Befund in einen strukturell ausweglosen Solipsismus. Während das Ich im Offtext über die Sehnsucht nach Eigenverantwortlichkeit räsoniert und beschließt, die „Sache auf die Spitze zu treiben“, um der „erbärmlich passiven Erwartungshaltung“ zu entgehen, verstrickt sich der Künstler in seinem Badezimmer in eine Klebebandorgie, in deren Verlauf seine gipsbeinartigen Beinummwicklungen in überlange gebogene Tentakel-Enden auslaufen, die sich mit dem Kopfturban so verbinden, dass dem Körper jegliche normale Bewegung verwehrt wird. Gerade an dieser Arbeit zeigt sich überdies die metaphorische Belastbarkeit des Lieblingsmaterials des Künstlers: Ebenso simpel wie einleuchtend dokumentiert das Klebeband den Umschlag von der versuchten Entfesselung zur Fesselung. So wie die Klebrigkeit des Bandes die Voraussetzung für die wuchernden Körperextensionen bildet, sorgt es gleichzeitig dafür, dass das Ich im wörtlichen Sinn an sich selbst kleben bleibt, auf ewig gefangen in einem merkwürdigen Hybridstatus zwischen tragisch-grotesker Gliederpuppe und versehrtem Leib.

Ausgelöst durch ein DAAD-Stipendium, das ihn 2006/07 nach Brasilien führte, erweitert Dennis Feser in den letzten Jahren seinen Fragehorizont. Das Performancevideo „organic“ (2007) und die 14-teilige Bild-Text-Serie „colonial/desire“ (2007) schreiben das Drama um das Zugleich von Begrenzung und Überwindung des Körpers als eine Strategie des kolonialen Begehrens fort, in dem das Individuum vor allem als „Funktion eines ethnologischen Blicks“ (2) erscheint. „organic“ zeigt den Künstler wiederum in verschiedenen Aktionen, in denen er sich partiell oder vollständig mit verschiedenen Pflanzen oder Lebensmitteln „einkleidet“. Damit verwandelt er sich in ein Hybridwesen, das ebenso auf Oswald de Andrades „Menschenfressermanifest“ aus dem Jahre 1928 und die europäischen Ängste vor dem Kannibalismus anspielt wie auch auf die dort geäußerte Vorstellung verweist, nach der die brasilianische Kultur als Amalgam zu verstehen sei, „die den guten europäischen Geschmack und die Lebensweise der alten Welt frisst, verdaut und etwas Neues, Hybrides gebiert“ (3). „colonial/desire“ kontextualisiert diesen Zusammenhang weiter, indem die Arbeit Foto-Arbeiten aus „organic“, die allerdings gegenüber dem Video jeweils leicht verändert wurden, mit 1557 entstandenen Kupferstichen aus „Amerika“ von Theodore de Bry konfrontiert. Diese Illustrationen zu Hans von Stadens „Historia von den nackten, wilden Menschenfressern“, dem ersten deutschsprachigen Reisebericht über Amerika, erzählen in einer typischen Mischung aus Ekel und Faszination sowie aus

dokumentarischer Genauigkeit und Erfindung die europäischen Fantasien von „fremden“ Körpern und bewegen sich dabei in genau der oben beschriebenen Ambivalenzschleife zwischen Abstoßung und Anziehung. Identitätssuche wird hier als eine Bewegung deutlich, die das Begehren nach dem Anderen zugleich an seine Austreibung knüpft und damit das Fremde im eigenen Selbst gleich mit exorziert. Der ethnografische Blick, das wird in diesen Arbeiten beispielhaft deutlich, ist letztlich ein neurotischer Blick, der alles Fremde strukturell mit dem „Bösen“ gleichsetzt und sich dieses gefährliche Andere gleichzeitig als „sehnsüchtige Fiktion in den weißen Körper einschreibt“ (Feser). „Melancholia“ (2008) ist diesem Übergang des selbst-bewussten zivilisierten Körpers in sein naturhaft-wildes Gegenstück weiter auf der Spur. Der Titel der Arbeit bezieht sich dabei auf die Hintergrundfiguren aus Lukas Cranachs d.Ä. Gemälde „Die Melancholie“ (1532), einer Gruppe von Jagdgesellschaften, die u.a. aus toten und lebenden Tiermensen bestehen. In ihrem Hybridstatus spiegelt sich die damalige Auffassung, wonach die Schwermut als eine vom Teufel eingegebene Entfremdung des Ichs gesehen wurde, die zum Zusammenbruch der eigenen Identität führt. Die Arbeit selbst weist allerdings eine größere Nähe zu den manieristischen Köpfen Guiseppe Arcimboldos auf. Ähnlich wie dieser menschliche Porträts aus der virtuoson Kombination von Früchten, Pflanzen oder Tieren erschuf, erscheint der Künstler in „Melancholia“, fast vollständig bedeckt mit Rhabarberstangen oder von ihrem Kern befreiten - wie Lilien wirkenden - Fenchelknollen, selbst wie ein Pflanzenwesen. Allerdings als eines, bei dem, im Unterschied zu Arcimboldos Bildern, der ursprüngliche Körper noch durch die rüstungs- oder blütenartige Gemüsestruktur schimmert und solchermaßen die zwitterhafte Existenzform dieses Wesens verdeutlicht. Eine Zwitterhaftigkeit im Übrigen, die sich durchaus auch auf die verwendeten Gemüse ausdehnen lässt, jedenfalls spätestens seit unsere Nahrungsmittel gentechnisch verändert werden.

Die strukturelle Ambivalenzbewegung dieser Arbeiten betrifft nicht nur die inhaltliche, sondern auch die formale Ebene dieses Werkes. Die aus in der Regel knapp einstündigen Aktionen entwickelten Arbeiten werden vom Künstler auf nur wenige Minuten lange Videoloops verdichtet. Zusätzlich dramatisiert Feser das Ausgangsmaterial durch komplexe Schnitt- und Samplestrukturen, bis es den Charakter eines Performance-Clips annimmt. Das aufwändige Montieren des Materials stellt ebenso wie die Schnittfolge das Moment des Gemachten, Konstruierten in den Vordergrund. Damit erscheint das vom Medium der Performance geprägte Ausgangsmaterial nicht mehr als authentisch unwiederholbares, einmaliges Dokument, sondern als Rohmaterial, das erst in seiner medialen Raffinierung und Zurichtung seine wirkliche Bedeutung erhält. Medienreflexiv gesprochen ist dies ein ausgesprochen kluger Schachzug, um die Kühle und Distanziertheit des Aufzeichnungsmediums Video und die scheinbar unhintergehbare, heiße Authentizität des Performativen miteinander kurzzuschließen. Wie in Francis Alys´ wegweisendem Performance-Video „Re-Enactment“ (2001), welches die Aufzeichnung einer Wiederaufführung eines Spaziergangs durch Mexico-City mit einer geladenen und entscherten Pistole zum Thema hatte, entlarven auch Fesers Arbeiten das Phantasma der Authentizität und verweisen so auch medial auf das Grundthema seines Werks: Identität entsteht notwendigerweise aus einer niemals vollständig erreichbaren Alterität. Oder anders gesagt: Erst aus der Überschreitung des Ichs entsteht sein Selbstbewusstsein, das gerade im Akt der versuchten Übertretung seiner Grenzen gewahr wird.

Anmerkungen:

- (1) Elisabeth Katschnig-Fasch: Die Magie der Bilder. Kulturelle Veränderungen durch die Wiederkehr des Körpers, in: Leib Maschine Bild. Körperdiskurse der Moderne und Postmoderne, Hg: Elisabeth List, Erwin Fiala, Wien, 1997, S. 105f.
- (2) Ebd. S. 104
- (3) Zitiert nach Dennis Feser, in einem unveröffentlichten Manuskript

<http://www.dfeser.com>