

Sabine Kampmann

Inversion durch Gemüse. Körperproduktionen in der Videoperformance

Melancholie bildet in der Kunstgeschichte einen wirkungsmächtigen Topos, der an schwer entschlüsselbare Kunstwerke von Albrecht Dürer oder Lucas Cranach denken lässt. Die Kombinationen von allegorischen Frauenfiguren mit Attributen wie Sphären, Werkzeugen oder Putten in den Bildern Dürers oder Cranachs wirken aus der Distanz des 21. Jahrhunderts verwirrend hermetisch, und man kann davon ausgehen, dass die über das Melancholie-Thema transportierten komplexen Bildprogramme sich auch den Zeitgenossen nicht gänzlich erschlossen haben. Das unter demselben Titel firmierende Performancevideo von Dennis Feser aus dem Jahre 2008 steht diesen Vor-Bildern in puncto Opazität in nichts nach und ergänzt das Geheimnisvoll-Abstruse um einen entscheidenden Aspekt: das Komische.

Fesers *Melancholia* zeigt einen nackten Menschen im hell ausgeleuchteten weißen Raum, der mit Plastikfolie, Klebeband und diversen Gemüsesorten das Erscheinungsbild seines Körpers verändert. Der männliche Akteur performt dabei drei Typen: Eine Figur im schwarzen Kaftan fliegt durch die Bildfläche. Ihr Kopf ist turbanartig mit Plastikfolie umwickelt und erscheint wie mit Knoblauchzehen gespickt. Einer zweiten Figur sind auf dem nackten Körper Fenchelblätter appliziert, und eine dritte hat sich aus Rhabarberstangen und Plastiktüten eine Art Rüstung oder Panzer gebaut.

Während die erste Figur immer in Bewegung ist und Assoziationen sowohl an Astronauten, aber auch an Derwische oder Zauberer weckt, wird der ‚Fencheltypus‘ weitgehend statisch präsentiert. Das Video zeigt immer nur Ausschnitte des Körpers: In diesen Nahaufnahmen wird sichtbar, dass die trichter- oder röhrenartigen Fenchelformen mit durchsichtigem Klebeband befestigt sind und von einer rötlichen Flüssigkeit umspielt werden. Durch die Atmung des Körpers wird der wie Blüten wirkende Fenchel überdies in sanfte Bewegung versetzt. Die männlich-behaarte Haut bildet dabei einen Kontrast zur graziösen Kontrapoststellung der Beine und einem femininen Habitus. Der ‚Rhabarberkrieger‘ hingegen, also jene Figur, die sich aus dem Gemüse eine ebenso furchteinflößende wie groteske Rüstung samt Visier gebastelt hat, scheint um einen ausgesprochen männlichen Eindruck bemüht. Allerdings sind auch tierische Anspielungen präsent: Immer wieder ist ein Kopf mit riesigen Rhabarber-Stoßzähnen und spitzen Ohren zu sehen.

Durch den Videoschnitt erscheinen diese verschiedenen Figuren immer abwechselnd im Bild und auch der Prozess der Anverwandlung ist präsent: Meter um Meter wird von dem Klebeband abgerollt und um den Körper gewickelt, Finger in Nahaufnahme versuchen Rhabarber an Schienbeine zu kleben, was mitunter misslingt – die Reste des trial and error dieser Körperproduktion finden sich auf dem Studiofußboden.

Dennis Fesers Performancevideo aus Bildtraditionen des 16. Jahrhunderts erklären zu wollen würde zu weit führen, auch wenn er selbst im Gespräch äußert, dass er das Hintergrundgeschehen der vier *Melancholia*-Gemälde Lucas Cranachs als Ausgangspunkt genommen hat. In den darin zu sehenden Hexenszenen reiten nackte Frauen in wilder Jagd auf teils monströsen Tieren und bringen die moralisch intakte Geschlechter- und Gesellschaftsordnung so in Unordnung.¹ Fesers humorvolle Körpermodelle aus Klebeband und Gemüse verkörpern eine weitergehende Inversion und somit Subversion der Geschlechterverhältnisse: über die Formensprache einerseits, wenn Fencheltrichter Assoziationen an Körperöffnungen wecken und Rettich und Rhabarber phallisch in den Raum ragen oder herabfließende Gelatine an Körpersekrete denken lässt; andererseits auch über Posen, die Assoziationen an imaginäre Männlichkeiten oder Weiblichkeiten wecken, wenn etwa ruhigeschlossene Körperhaltungen Venusdarstellungen im Bildgedächtnis aktivieren oder eine imposant-ausgreifende Pose heroische Sportler- oder Kriegerskulpturen erinnern lässt.

Thomas Laqueur hat herausgearbeitet, dass das Denken in Inversionen der Sexualanatomie historische Tradition besitzt. Wenn etwa ab dem 18. Jahrhundert weibliche Sexualorgane als Minderformen beziehungsweise Umstülpungen der männlichen diskutiert wurden, diente dies der Vergewisserung sozialer Geschlechterrollen und -verhältnisse und dazu, an Differenzen zu arbeiten.² Nicht in einem Bereich der Vergewisserung, sondern der radikalen Verunsicherung von Geschlechterdifferenzen scheinen sich die aktuellen Arbeiten Dennis Fesers zu bewegen. Das Fenchelblatt, das in einer Fotografie der Arbeit *Melancholia* gleich einem Suspensorium über das männliche Geschlechtsorgan geklebt ist und selbst wiederum von einem Zweig frischen Fenchelgrüns durchstoßen wird, lässt sich als amüsan-ironischer Kommentar zu solchen Körper- und Geschlechterbildern lesen, die biologisch-anatomische ‚Fakten‘ zur Abgrenzung heranziehen.

Der humorvolle Ansatz unterscheidet die Videoperformances Fesers auch von den Praktiken der Body und Performance Art der 1970er Jahre. Wurde damals der reale Körper der Künstler zum Instrument einer Identitätsbefragung, die sich mittels Wunden, Schmerzen und Verausgabung vollzog, sind Fesers Arbeitsmaterialien nicht Blut und Tränen, sondern vergleichsweise profane Dinge. Das in seinen jüngsten Arbeiten eingesetzte Gemüse, das sich nicht ‚im‘, sondern ‚am‘ Körper befindet, sorgt für Irritationen. Im Auseinanderreißen und Zerteilen von Salatköpfen und Fenchelknollen scheinen deren skulpturale Qualitäten auf, und zugleich stehen sie in einem diffusen Sinne auch für ‚Natur‘. Diese Naturmaterialien dienen dabei zum einen als Körperpanzer und zerran zum anderen durch ihr enormes Gewicht an dem Leib, den sie zu schützen vorgeben. Wenn die mit Rhabarber eingekleidete, technoid anmutende Gliederpuppe ungeschickt versucht, auf einem Bein zu balancieren, wird diese Zweischneidigkeit von Schutz und Bedrohung deutlich. Überdies hält die Videokamera auch das

¹ Cranach kombiniert die Bildmotive der „Wilden Jagd“ und des „Ritts zum Venusberg“ und konterkariert die Jagdszene als Darstellung traditionell männlicher Kraft- und Gewaltentfaltung durch das weibliche Bildpersonal. Vgl. Charles Zika: Cranach's melancholia paintings. Witchcraft and sexual disorder in the sixteenth century, in: Geschlecht, Magie und Hexenverfolgung (Hexenforschung, Bd. 7), hg. v. Ingrid Ahrendt-Schulte u. a., Bielefeld 2002, S. 227-272.

² Thomas Laqueur: Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud, Frankfurt am Main/New York 1992. (für die engl. Übersetzung: Thomas Laqueur: Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud, Cambridge Mass. 1990.)

Scheitern des Körperumbaus präsent: Wenn einzelne Blätter sich von Klebeband und Körper ablösen und zu Boden fallen, zeigt sich die Absenz von Perfektion. Anders als in Giuseppe Arcimboldos Gemälden, in denen menschliche Körperteile sich mit dem dargestellten Obst und Gemüse invers überlagern, handelt es sich bei Feser nur um Körper-Applikationen, die unperfekt und zum Scheitern verurteilt sind.

Das Material Klebeband macht dies alles möglich. Während es in *Melancholia* vorrangig der Fixierung dient, führt das Klebeband in früheren Arbeiten fast ein Eigenleben. In *Band* (2005) etwa werden ganze Körperteile aus Klebeband erschaffen: Ein riesiges Ohr, eine dreifingrige Greifhand, ein gigantischer Penis oder zwei Brüste entwickeln sich Schicht für Schicht aus dem Plastikmaterial. Durch schnelle und rhythmische Videoschnitte und die Tonspur des abrollenden Bandes wird dieser Prozess für die Betrachter rasant dynamisiert. In dem Performancevideo *Knospe* (2005) sind es kleine hautfarbene Pflaster, aus denen sich im Gesicht des Protagonisten langsam eine ‚Hautschicht‘ über Mund und Nase legt, aus der schließlich eine dicke Knollennase zu ‚wachsen‘ scheint. In *Riff* (2005) hat man gar das Gefühl, einer autopoietischen Selbst-Reproduktion beizuwohnen, denn auch die leeren Klebebandrollen werden wieder umwickelt und bilden so ein stabilisierendes Gerüst für einen riesigen, formal uneindeutigen Auswuchs auf dem Gesicht des Performers.

Es scheint, als ob Dennis Feser die in den 1960er Jahren formulierte These Marshall McLuhans wortwörtlich genommen hätte, dass nämlich Medien „Ausweitungen“ des Körpers darstellen.³ McLuhan hat in seinem für die Kommunikations- und Medientheorie folgenreichen Buch *Understanding Media* nicht nur elektrische und elektronische Medien berücksichtigt, sondern auch so grundlegende Körpererweiterungen wie Kleidung in den Blick genommen und sie daraufhin beobachtet, wie sie nicht nur der Wärmekontrolle, sondern auch der gesellschaftlichen Einstufung und Differenzierung dienen. McLuhan hat sich für die „Botschaft“ eines jeden Mediums interessiert, dafür, was dieses selbst, jenseits der Vorstellung, dass es Informationen übermittelt, mitteilt. Was wäre also die Botschaft der in den Performancevideos vorgeführten, scheinbar sinnlosen Körperausweitungen?

Insbesondere weil das Nicht-Perfekte, das Sinnlose und das Scheitern hier vorgeführt werden, fühlt man sich an jene Figur erinnert, die Donna Haraway in den 1980er Jahren mit ihrem *Manifest für Cyborgs* in die Debatte brachte: den „Cyborg“, der in der Lage sei, die Stufe ursprünglicher Einheit zu überspringen und eine Rückkehr zur Ganzheit als Utopie zu entlarven.⁴ Die Cyborg-Figuren, die uns in Dennis Fesers Videoperformances begegnen, sind jedoch entgegen der landläufigen Meinung keine technologieoptimierten Maschinenwesen, sondern allenfalls Rhabarber-Roboter. Es sind sehr eigenwillige Akteure, die sich verselbständigt zu haben scheinen und sich im Sinne der Körperhybriden Haraways als temporäre Denkmodelle anbieten.

Die Frage nach der Rolle von ‚Natur‘ bei der Entwicklung von Körperbildern wird besonders deutlich in der Arbeit *colonial/desire* (2007) gestellt. In einer Fotografie aus dieser 15-teiligen Text/Bild-Serie steht

³ Marshall McLuhan: Die magischen Kanäle (engl. *Understanding Media*, 1964), Düsseldorf, Wien, New York, Moskau 1992. (für die engl. Übersetzung: Marshall McLuhan: *Understanding Media*, New York 1964.)

⁴ Donna Haraway: Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit um die Technowissenschaften, in: Dies.: Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen, hg. v. Carmen Hammer und Immanuel Stieß, Frankfurt/New York 1995, S. 33-72. (für die engl. Übersetzung: Donna Haraway: *A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s*, in: *Socialist Review*, vol. 80, 1985, pp. 65-107.)

ein mit verschiedenen Salatsorten und Folie ‚bekleideter‘ Mensch breitbeinig auf einem Hochhausdach und schaut auf das von Nebel oder Smog umgebene Häusermeer einer Großstadt. Der in Gemüse gewappnete Krieger – er trägt einen mit Wurzeln bekrönten Helm und ebensolche Wurzeln wie Waffen in den Händen – wirkt seltsam deplatziert. Andere Bilder der Serie, etwa die reproduzierten Kupferstiche Theodore de Brys, die Amerika-Reiseberichte des 17. Jahrhunderts mit Bildern ‚wilder Menschenfresser‘ illustrieren, verweisen auf einen spezifischen Kontext, aus dem heraus die mit Salat gewappnete Figur zu verstehen ist: Sie verkörpert den kolonialen Blick auf vermeintlich unzivilisierte, aber dafür glücklichere archaische Kulturen; ein Blick, der jedoch enttäuscht wird. Angekommen in der Neuen Welt, ist vom Wolkenkratzer aus nur Modernität zu sehen, wo eigentlich das Exotische und Andere erwartet wurden. Da helfen weder die Pose der romantischen Rückenfigur noch der Versuch, sich Natur durch ‚Salatkleider‘ einzuverleiben.

Die europäische Sehnsucht nach einer entdifferenzierten Gesellschaft, die als im Einklang mit der Natur vorgestellt wurde, spiegelt sich in den in *colonial/desire* verwendeten Naturmaterialien und in der Arbeit am Körper wider: Als distanziert und marginalisiert in der modernen Gesellschaft wahrgenommen, soll der Körper über die ihm zugeschriebene „Natürlichkeitsqualität“ wieder zu einer wichtigen Sinninstanz werden.⁵ Doch die mit Reisig, Rüben und Frischhaltefolie produzierten Körperbilder zeigen weder eindeutig die Posen historischer Kolonialherren noch diejenigen ‚wilder‘ Naturvölker. Vielmehr richten sich die hybriden Körpererweiterungen im Dazwischen ein und regen damit auch zu Reflexionen ‚authentischer Männlichkeit‘ zwischen Eroberer, Kolonialherr und kolonialisiertem Krieger an. Vor allem lenken sie dabei auch den Blick auf den als ‚weiß‘ markierten Körper.

Die fortgesetzte Arbeit an grotesken Körperhybriden in den Performancevideos Dennis Fesers setzt sich also mit der Zweigeschlechtlichkeit ebenso wie mit dem ethnographischen Blick auf das Fremde und den neurotischen Phantasien von dessen Einverleibung auseinander. Dass er diese großen Themen mit einer ironischen Leichtigkeit angehen kann, rührt auch aus der Entscheidung für das Medium Video. Durch die dem Medium inhärente Distanz und die aufgrund der Schnitttechnik kompakte und rhythmisierte Form setzt er dem Authentizitätsversprechen der Live-Performances etwas entgegen. Zwar geht es auch um die individuelle Arbeit am Künstlerkörper – denn es ist Dennis Feser selbst, der in seinen Videos auftritt –, doch steht dies nicht im Mittelpunkt. Den Betrachtern wird kein Ende der Kleb- und Bastelprozesse am Körperhybrid in Aussicht gestellt, aber immer neue Körperbilder präsentiert. Die Überwindung des Körpers geht mit dem Aufladen von stets neuen Gewichten einher, und zugleich scheint sich der materialisierte Körper in seinen grotesken Übersteigerungen immer wieder neu aufzulösen.

<http://www.dfeser.com>

⁵ Karl-Heinrich Bette: *Körperspuren. Zur Semantik und Paradoxie moderner Körperlichkeit*, Berlin/New York 1989.