

Transschizophrenie

Eine nackte Frau, die dösend auf einem Sofa liegt; ihr Körper mit Falten und Altersflecken übersät sowie mit rätselhaften Beschriftungen, die sich bei genauerem Hinsehen als Markenzeichen (Logos) zu erkennen geben. Auf irgendeine Weise sind alle mit dem Versprechen von Attraktivität und Gesundheit verbunden, sei es als Zeichen für ein natürliches Mineralwasser (Evian), ein Anti-Aging-Creme (Vichy) oder ein jugendliches Modelabel (Sisley). In dieser Form, als eine Art menschlicher Litfasssäule hat der französische Künstler Gilles Barbier seine *Vieille Femme aux Tatouages* seit ihrer Fertigstellung 2002 in verschiedenen Ausstellungen gezeigt und damit neben Heiterkeit auch die eine oder andere Abwehrreaktion provoziert. Nicht nur wegen der Tabuverletzung, die die Entblößung des gealterten Körpers nach wie vor darstellt, sondern auch wegen der Enttäuschung, die er manchem dadurch bereitet hat. Schließlich ist Barbier auch der Künstler, der sein Publikum mit filigranen Zeichnungen und Gemälden beeindruckt hat, regelrechten Bravourstücken, wie man sie in der zeitgenössischen Kunst nur noch selten zu sehen bekommt. Im Vergleich dazu erinnert die tätowierte Dame in ihrer Direktheit eher an die Markenpolemik eines Tom Sachs, an seine Prada-Toiletten und Gucci-Guillotinen, oder die nicht weniger plakativen Installationen, mit denen die Chapman-Brüder die Demontage der Fast-Food-Ikone MacDonalds betrieben haben.

Doch man täusche sich nicht: Auch die *Vieille Femme* ist überaus sorgfältig gemacht und wirkt sogar derart lebensecht, dass man erst aus nächster Nähe ihre wahre Beschaffenheit - Wachs, Pigmente, Kunststofffasern - erkennt. Abgesehen davon steht sie im Werk des Künstlers nicht alleine da: Auch sein Altersheim der Superhelden (*L'Hospice*, 2002) oder die Hominiden, die sich - Kubrick lässt grüßen - um einen Monolithen aus Käse scharen (*La chambre des fromages*, 2006), gehören ins Register des Humoristisch-Drastischen. So dass sich dem Betrachter bestimmte Fragen geradezu aufdrängen: Wie kann ein Künstler einmal so plakativ arbeiten und dann wieder in die phantastischen Bildwelten seiner Gemälde abtauchen? Wie kann er den Spagat zwischen Komik und Imagination, derbem Realismus und filigranem Surrealismus vollführen, ohne dabei schizophren zu werden? Barbier hat sie in den Gesprächen, die er mit diversen Kuratoren und Kritikern geführt hat, folgendermaßen beantwortet: Keine klar definierte Position einzunehmen, die sich auf bestimmte Diskurse zurückführen lässt, keine „Problematik“ zu haben, an der man arbeitet, sei für ihn ganz entscheidend. Schließlich sei nichts deprimierender als eine Kunst, die auf etwas schon Bekanntes zusteuert und sich dabei auch noch an den Rezeptionsgewohnheiten des Kunstbetriebs orientiert. Als Künstler zu arbeiten, bedeute für ihn zwar, die Welt von einem bestimmten Standpunkt aus zu betrachten, es bedeute aber auch, sich in eine Situation zu begeben, in der es keine deutlich markierten Wege und Territorien gibt, sondern wo man sich von dem leiten lässt, was einem gerade begegnet. Dabei könne grundsätzlich alles zum Ausgangspunkt eines Werkes werden. „Jede Begegnung ist ein Augenblick des Staunens: der Gruyère, Vaseline, ein McDonalds Toboggan®, ein Loch, eine Tagescreme, eine Wanze ... alle haben sie das Recht zu sprechen, das heißt, einen Bezugspunkt zu liefern.“^[1]

Dennoch zeichnen sich bei diesen „Spaziergängen“ bestimmte Motive und Themen ab, die dem Künstler scheinbar öfter begegnen als andere; darunter so Gewichtiges wie der menschliche Körper, das Begehren, die Sprache, das Bewusstsein, ja, letztlich sogar die Realität als solche oder wenigstens das, was sich davon im Bewusstsein abbildet. Dieser Eindruck wird auch durch die verschiedenen „Mega-Maquetten“ bestätigt, die Barbier im Laufe der Jahre produziert hat und die dem Betrachter die wichtigsten Ergebnisse seiner Streifzüge noch einmal in komprimierter Form vorführen, so, als seien sie das Ergebnis einer gezielten Recherche oder wären mehr oder weniger folgerichtig auseinander hervorgegangen. Ja, selbst die Anhänger des Systemgedankens scheinen bei ihm auf ihre Kosten zu kommen, denkt man nur an die *Théorie de la*

Pornosphère, die er einigen Ausstellungen als Schaubild beigefügt hat und die in ihrer schematischen Form wie ein Resümee seines Denkens wirkt. Ganz ähnlich wie die bekannten Zwiebel diagramme der Soziologie und Psychologie zeigt sie uns verschiedene Sphären und Zonen, die sich in konzentrischen Kreisen um einen imaginären Mittelpunkt anordnen - das Ich, das Bewusstsein, den Menschen oder was auch immer - und die damit, wie das Schaubild suggeriert, für dessen Befindlichkeit bestimmend sind. Im Einzelnen sind dies die Info- und die Pictosphäre, die zusammen mit der Geräuschzone (*zone de bruit*) die Megasphäre bilden, und die wohl dem entsprechen, was man gewöhnlich als Bewusstseinshorizont bezeichnet. Des weiteren gehört dazu die Zone der unsortierten, nicht verarbeiteten Informationen (*ailleurs*), die, wie alles andere auch, noch einmal vom Realen (*réelle*) umschlossen wird, einem unbegrenzten Bereich, aus dem einzelne Partikel, Meteoriten gleich, in die äußeren Schichten eindringen. Kurzum: Was uns Barbier hier präsentiert, ist ein Bewusstseinsmodell, das sich teilweise mit den wissenschaftlichen Modellen deckt und sich dabei auch noch deren Terminologie zu Eigen macht, das unter dem Strich aber doch eine reichlich eigenwillige, subjektive Konstruktion bleibt. Letzteres kann man schon daran sehen, dass sich Barbier nicht um die Verifikation seiner Erkenntnisse bemüht, sondern sie einfach nur unkommentiert in den Raum stellt. Sodass man als Betrachter/Leser am Ende nicht recht weiß, was daran noch Wissenschaft ist und was bereits Fiktion, ja, dass man nicht einmal sicher sein kann, ob das Ganze nicht doch ironisch gemeint ist. Trotzdem hat dieses Modell etwas Einleuchtendes, Nachvollziehbares, und in seiner Prägnanz - denkt man nur an Begriffe wie „Pornosphäre“ oder „Pictosphäre“ - wirkt es sogar erhellender als das, was uns die Denkfabriken der Scientific Community zu diesem Thema liefern.

Doch bekanntlich sind Künstler keine Soziologen, auch wenn das, was sie tun, manchmal danach aussieht, und für Barbier gilt dies genauso. Das wird einem spätestens dann bewusst, wenn man hört bzw. liest, was der Künstler über die Vorgänge zu berichten hat, die sich in seiner Sphären- und Zonenwelt abspielen. Dann nämlich zeigt sich, dass diese Welt nur zum Teil der vertrauten Wirklichkeit entspricht, während sie in den übrigen Bereichen offenbar gänzlich anderen Gesetzen gehorcht. Zwar erfährt man hier einiges über die Energieströme, die in der Materie zirkulieren, über Maden und Viren, die den Körper zersetzen, gleichzeitig geht es aber auch um Organe, die sich verselbständigen und mit den anderen Lebewesen Verbindungen eingehen, oder um so merkwürdige Dinge wie das „Befeuchter-Agens“, die „kleinen hyperaktiven Penisse der Ton-Medien, die Narbensalben, die Schießscheiben und die Haut.“^[2] So bizarr und fremdartig klingt dieser Bericht, dass man sich manchmal an Jarrys Pataphysik erinnert fühlt, an jene parodistische Pseudo-Wissenschaft, die sich nach der Vorstellung ihres Erfinders mit Ausnahmen und hypothetischen Lösungen beschäftigen sollte. Barbier selbst nennt das, was auf diesem Wege entsteht, „Legenden“ - ein Ausdruck, der zunächst einmal ganz wörtlich zu nehmen ist, als Bezeichnung für etwas Sprachförmiges, das die Bilder ergänzt und erläutert, der daneben aber auch für etwas steht, dessen Wahrheitsgehalt nicht gesichert ist. In diesem doppelten Sinne sind die Legenden sowohl das, was sich außerhalb der Darstellungen abspielt und von außen in sie eindringt, andererseits sind sie aber auch das Gewebe, an dem der Künstler selbst arbeitet und das er durch die unterschiedlichsten Prozeduren auszuweiten versucht. Und bei Barbier gehört dazu eben auch, dass bestimmte Bereiche, die normalerweise auseinander gehalten werden, wie Ernst und Humor oder guter und schlechter Geschmack, völlig gleichberechtigt nebeneinander stehen.

Ein ganz entscheidender Aspekt dieser Ausweitung ist die Art und Weise, wie Barbier mit dem Bild als Darstellungsform umgeht. Tatsache ist nämlich, dass Bilder bei ihm einen gänzlich anderen Status haben als in den Medien oder den übrigen Formen der figurativen Kunst. Zwar werden die Dinge und Lebewesen von ihm fast immer in der vertrauten Weise dargestellt - das heißt: realistisch, wiedererkennbar - gleichzeitig werden sie aber auch in seltsame Konstellationen gebracht, sprich, in phantastisch-surreale Geschichten verstrickt. Auf diese Weise versuche er, die Unvollkommenheit seiner Bilder zu kompensieren, erklärt Barbier, ihre Unfähigkeit, die Komplexität der heutigen Welt wiederzugeben.^[3] Vor allem aber gebe ihm das Narrative die Möglichkeit, die Bedeutungsvielfalt, die sich mit nahezu jedem Wirklichkeitsfragment verbinden lässt, in das begrenzte Geviert des Bildes zurückzuholen. Aus der versiegelten Oberfläche, die das einzelne Bild herstellt, indem es tausend andere Möglichkeiten der Figuration nicht realisiert, soll wieder etwas Mehrdimensionales,

Räumliches werden, in dem sich die Phantasie des Betrachters ungehindert umherbewegen kann.

Grundsätzlich produziere er mit seinen Arbeiten deshalb auch keine „Ikonen“, keine in sich abgeschlossenen Darstellungen oder Illustrationen. Vielmehr seien seine Bilder „Momente“ in einem Spaziergang, der sich nach der einen oder anderen Seite fortsetzen lasse. Das heißt: Barbiers Bilder haben die Tendenz, sich aufzuspalten und zu verzweigen, weshalb sie als Durchgangsstationen für ganz unterschiedliche Lektüren und Erzählungen fungieren können.[4] Daher, so der Künstler, müsse sie niemand als etwas Sakrosanktes behandeln; vielmehr könne man sich ihrer bedienen wie man sich irgendeiner anderen, beliebigen Datenbank bedient. Alles sei legitim, solange es nur dazu beiträgt, das Denken beweglicher zu machen und den Fluss des Imaginären in Gang zu halten.

Ob seine Darstellungen etwas mit der Wirklichkeit zu tun haben, ob sie im landläufigen Sinne wahr oder glaubhaft sind, ist für Barbier deshalb auch nicht entscheidend. Im Gegenteil: Was er mit ihnen erschaffen wolle, seien „Bilder ohne Eigenschaften, Werke ohne bestimmten Charakter“[5], die keinen konkreten Mitteilungsgehalt besitzen und sich deshalb auch an niemand richten. Was sie uns zeigen, sei von ihm zunächst nur als reine Möglichkeit entworfen worden, als logisches oder visuelles Experiment, das keinerlei Anspruch auf Wahrheit erhebe. Einerseits, weil es ihm Spaß mache, sich solche andersartigen Wirklichkeiten auszudenken und sich bei der Durchführung dieser Gedankenspiele zu verausgaben, andererseits aber auch, weil es ihm selbst helfen könne, beweglich zu bleiben, aufmerksam gegenüber dem, was geschieht. Und, was für Barbier ja genauso wichtig ist: weil es ihn ungreifbar macht für jene, die seine Kunst in etwas leicht Konsumierbares verwandeln wollen oder die versuchen, ihn auf eine bestimmte Position festzulegen.

Ausgerechnet dort aber, wo diese Kunst am meisten nach Fiktionalisierung, nach Geschichtenerzählen aussieht, scheint es um etwas ganz Anderes zu gehen. So besitzen die drei Figuren, die uns in den großformatigen Gouachen begegnen - der kleine, dicke Mann mit den Hosenträgern, der größere, mit dem Anzug bekleidete sowie die Frau mit den üppigen Rundungen - offenbar eine völlig andere Funktion als die Akteure einer konventionellen Erzählung. Zwar nehmen auch sie uns mit auf eine Reise durch die bizarren Landschaften und Räume, in denen sie ihre Abenteuer erleben, sich miteinander streiten oder als Sprecher ausgedehnter Monologe auftreten. Was jedoch stutzig macht, ist die Tatsache, dass sich viele dieser Monologe und Dialoge aus der normalen Position des Betrachters gar nicht entziffern lassen; dass die Inhalte ihrer Kommunikation also - und damit auch ihre Abenteuer - offenbar gar nicht so wichtig sind. Daher ist man auch nicht besonders überrascht, wenn man hört, dass die drei für Barbier eine eher „logistische“, transporttechnische Funktion besitzen. Für ihn sind sie in erster Linie die Überbringer des Gemurmels, des Lärms, der von überall her auf ihn einströmt und sich in seinem Kopf ausbreitet.[6] Das heißt: Eigentlich sind diese Figuren weniger unsere Stellvertreter im Bild als die Repräsentanten einer anderen, unpersönlichen Form von Subjektivität. Jener permanenten Überproduktion von Sprache und Information nämlich, die heute überall stattfindet - in den Medien genauso wie in den Wissenschaften oder im Kopf des Künstlers.

So hat das Bild, das wir von Barbier und seinen Aktivitäten gewinnen, tatsächlich etwas Gespaltenes, wenn auch nicht im eingangs genannten Sinne: Was wir sehen, ist ein Künstler, der zwar alles unternimmt, um sich den Erwartungen zu entziehen, die die eigene Kultur an ihn heranträgt, der aber offenbar nicht vor hat, sich ganz aus ihr zu verabschieden. Jedenfalls besteht seine Strategie nicht darin, diese Kultur mit dem ganz Anderen, Außer-Kulturellen zu konfrontieren, wie dies so viele Künstler vor ihm getan haben, sondern eher, ihre immanenten Tendenzen aufzugreifen und das darin Enthaltene nach allen Seiten hin auszureizen. Eine Möglichkeit, sich zu dieser Kultur zu verhalten, besteht für ihn darin, dem allgemeinen „Gemurmel“ zu folgen und „sich geduldig außerhalb davon zu bewegen“.[7] Also, wenn man so will, eine Art Camouflage zu betreiben, ein Versteckspiel, das den Betrachter in Sicherheit wiegt und ihn für abweichende Botschaften empfänglich macht. Vieles, was uns der Franzose in seinen Bildern, Objekten und Installationen zeigt, kommt uns ja durchaus bekannt vor, nur sind wir eben nicht daran gewöhnt, es in dieser überzeichneten, bizarren Form zu sehen. Dagegen besteht die andere Möglichkeit darin, den Drang dieser Kultur, sich in Partialobjekte

aufzuspalten, und sie anschließend wieder zusammenzuflicken, auf die Spitze zu treiben. Letzteres geschieht immer dort, wo Barbier in die Rolle des Demiurgen schlüpft und sich in seinem Atelier neue Arten und Lebensgemeinschaften ausdenkt. Etwa so, wie es in den Installationen der Fall ist, in denen seine Klone ihr seltsames Spiel treiben, wie es aber vor allem in den bereits erwähnten Bildergeschichten geschieht. Barbier bezeichnet diesen Teil seines Unternehmens als „Kryptogamie“ oder „Krypto-Fiktion“, das heißt, als Beschäftigung mit unbekanntem Arten und Lebensformen. Anders als die gleichnamige Forschungsrichtung zielen seine Untersuchungen aber nicht darauf ab, das Unbekannte in etwas Bekanntes zu verwandeln. Vielmehr geht es ihm darum, sich an der Entstehung des Kryptogamen zu beteiligen, sprich, immer neue dieser unbekanntem Arten zu erschaffen, die ihm ebenso neue Arten des Lebens in Aussicht stellen.

Man muss diese Doppelperspektive, diese Gleichzeitigkeit von Realitätsnähe und Science Fiction, deshalb aber nicht gleich „schizophren“ nennen; genauso gut könnte man von einem Dilemma sprechen, in dem Barbier allem Anschein nach steckt. Vielleicht ist sie aber auch nur die ganz pragmatische Lösung, die er für seine besondere Situation gefunden hat. Eine Konstellation, die uns ja durchaus vertraut ist, da sie gewissermaßen zur Logik unserer westlichen Lebensform gehört: Diese besitzt ja die bemerkenswerte Fähigkeit, das „Andere“, das die Kunst heraufbeschwört, in die Ökonomie der eigenen Werte und Qualitäten zu integrieren, ohne sich dabei selbst infrage zu stellen. Zwar kommt es dabei auch zu Anpassungen, gleichsam zu „Kurskorrekturen“, gewöhnlich übernimmt das Andere, Neue hier aber nur die Funktion eines Wunschbildes oder Entlastungsmotivs. Wenn wir Probleme mit Barbiers Strategie haben, dann auch weniger deshalb, weil wir sie nicht nachvollziehen könnten, sondern weil wir die westliche Kultur mitsamt ihren Konsistenzforderungen bereits verinnerlicht haben. Denn trotz ihrer Komplexität ist diese Kultur immer noch vergleichsweise geordnet, eine Welt der klaren Hierarchien, Gegensätze und Feindbilder. Wenn ein Künstler diese Ökonomie nicht mehr bedient und stattdessen ihre Dynamik beschleunigt oder wenn er ironische Doubles von ihr produziert, sind wir manchmal schlichtweg überfordert. Wir wünschen uns eben doch eine wiedererkennbare „Position“ sowie eine mehr oder weniger konsistente Methode und sind irritiert, wenn wir auf mehrere, sich scheinbar widersprechende Strategien treffen.

Wer die Aufgabe des Menschen vor allem darin sieht, Ordnung und Klarheit in die Welt zu bringen und die Kunst womöglich als Teil dieses Ordnungsprojekts begreift, wird sich in Barbiers Universum daher nicht besonders wohl fühlen. Seine Welt besteht eben nicht aus klar artikulierten Ding- oder Begriffsentitäten, sondern sie ist eine fließende Welt, eine Welt der Verzweigungen und Durchmischungen, in der potenziell alles seine „Ladung“ in die Umgebung abgeben kann und in der auch alles mit allem übrigen verbunden ist. Eine durchlöchernte, durchsiebte Welt, durch deren Eingänge und Kanäle immer wieder etwas Fremdes, Destabilisierendes in die Materie eindringt - Flüssigkeiten, Maden, Viren, aber auch die erwähnten Legenden und das allgegenwärtige Gemurmel. Eine Welt außerdem, in der vorab nichts wertvoller oder wahrer ist als irgendetwas anderes. Pathologische Erscheinungen wie Paranoia und Schizophrenie stehen auf derselben Stufe wie philosophische Diskurse; comicartige Bildgeschichten besitzen denselben Erkenntniswert wie eine wissenschaftliche Enzyklopädie.[8] Ihre emblematische Verkörperung hat diese Welt im Labyrinth oder, wie beim raumfüllenden „Kuchen“ von 2004 (*Le Gâteau*), im weit verzweigten Bau. Andere Bilder, die dieselbe wuchernde Art von Räumlichkeit zum Ausdruck bringen, sind die Koralle, der Schaum oder der Schweizer Käse. Letzterer nicht nur wegen seiner sprichwörtlichen Löcher, sondern auch wegen seiner Fähigkeit, sich während der Reifung auf eine schwer zu kontrollierbare Weise zu verändern.

Dabei darf man dieses Vervielfältigen der Symbolsysteme nicht mit Indifferenz oder einem Abdriften ins Beliebige verwechseln. Vielmehr ist das Sich-Verzweigen Barbiers Antwort auf den Fetisch der Transparenz, auf das kalte „pornografische“ Universum, in dem wir heute leben. Denn für den Franzosen besteht kein Zweifel, dass es vor allem eins ist, was unsere westliche Zivilisation charakterisiert: ihr Drang, alles zu durchleuchten und zu vermessen, ihr geradezu hysterisches Verlangen nach Ordnung und Klarheit. Eine Disposition, die keinerlei Mehrdeutigkeiten duldet und dafür sorgt, dass die Welt bereits zu einem Bild geronnen ist, bevor wir überhaupt die Gelegenheit hatten, sie uns näher anzusehen. Im Unterschied dazu zielt

Barbiers Produktion auf eine Topografie ab, in der es neben den Wegen und Kanälen auch Löcher und Verstecke gibt, verborgene Höhlen, in denen etwas Unbekanntes, Überraschendes heranreifen kann. Auch wenn dies natürlich einschließt, dass es hier so gut wie nichts gibt, was wirklich gesichert ist und dass man niemals genau wissen kann, was im nächsten Augenblick geschieht.

Manchmal erscheint dieses fortgesetzte Akkumulieren und Vervielfältigen deshalb fast schon wie ein Selbstzweck oder ein selbst gesetzter Imperativ, angesichts der um sich greifenden Kontrolle soviel wie möglich Eigensinn zu entwickeln. Dabei gibt es in Barbiers Universum durchaus einen realen Referenten, ohne den das Ganze längst nicht die kritische Schärfe besäße, die es letztlich hat: Es ist der menschliche Körper, der hier sowohl als Objekt der Programmierung wie als Subjekt des Widerstandes fungiert. Entscheidend ist dabei, dass sich diese Thematisierung nicht im Zeitlosen, Universalen abspielt, sondern dass sie all die Phänomene der zeitgenössischen Medien- und Konsumgesellschaft einschließt, die in den traditionellen Körperdiskursen normalerweise keine Berücksichtigung finden. So ist der Kontext, in dem der Körper thematisiert wird, auch nicht der des Geschlechts oder irgendeiner anderen Art von „Identität“, sondern die Welt der Klone und des Porno, der Markenlabel und Comicstrips, in der er naturgemäß einen ganz anderen Status besitzt und in der auch das Begehren gänzlich anders zirkuliert als in anderen Körperwelten. Wie man sich damit fast schon denken kann, ist Barbier kein Nostalgiker, der einem empfindsamen, erotischen „Leib“ nachtrauert; typisch für seine Auffassung des Themas ist vielmehr, dass sie versucht, die Zwiespältigkeit wiederzugeben, die den neuen Verhältnissen anhaftet. Dies festzuhalten ist wichtig, da die Kritik bestimmter Kulturphänomene in Barbiers Kunst durchaus ihren Platz hat. Das heißt: Obwohl er ein Kind seiner Zeit ist, gehört der Franzose nicht zu den Advokaten des zügellosen Körperdesign, sondern betrachtet die neuen Entwicklungen durchaus mit kritischem Blick und, soweit es die Zukunft betrifft, auch mit einem gewissen Unbehagen. Beispielsweise spricht er vom „gelähmten“ Körper, der heute nicht mehr als intakte, bedeutungsvolle Ganzheit existiere, sondern von den unterschiedlichsten Instanzen seziert und seines Inhalts beraubt werde. Gleichzeitig sei dieser entleerte Körper aber auch ein durch und durch „kosmetisierter“ Körper, ein Designprojekt, an dessen Hülle ohne Unterlass gearbeitet werde. Inbegriff und Vollendung dieses Erosionsprozesses ist für Barbier allerdings nicht die Gentechnologie, sondern die Pornografie als Regime der totalen Sichtbarkeit, in dem der Körper vollends zum Bild wird und in dem es keinen Unterschied mehr zwischen Öffentlich und Privat, Innen und Außen gibt. Oder vielleicht sollte man besser sagen: Pornografie ist die Metapher, die der Franzose gewählt hat, um die Veräußerung des Körpers, seine radikale Verwandlung in ein verwertbares, manipulierbares Objekt auf den Begriff zu bringen.

Trotzdem ist Barbier reflektiert genug, um zu sehen, dass dieser Prozess nicht nur zum Verlust bestehender Strukturen führt, sondern dass er auch seine positiven Seiten hat. Will sagen: dass die Erosion des alten Körperschemas neben den Krisen, die sie heraufbeschwört, auch einen Zuwachs an Selbstbestimmung und Entfaltungsfreiheit beinhaltet. Schließlich war die biologische Grundausstattung dieser Körper-Ganzheit für die Menschen früherer Zeiten etwas Endgültiges, Schicksalhaftes, dem sie allenfalls punktuell entfliehen konnten. Darüber hinaus war der Körper auch hinsichtlich seiner moralischen Codierung ein Konstrukt, war er Ausdruck von Normen und Werten, die den Bedürfnissen des Individuums mehr oder weniger deutliche Grenzen gesetzt haben. So gesehen beinhalten die neuen Entwicklungen auch die Möglichkeit, bisher unterdrückte Wünsche auszuleben und sich aus den Ruinen des alten Körpers einen neuen zu erschaffen. Was mit ihnen entsteht, ist eine neuartige Form von Plastizität, die nicht nur den Anhängern des Selbstdesign neue Perspektiven eröffnet, sondern gerade auch dem Künstler, der die Ordnungen und Werte der eigenen Kultur hinterfragen will, ein weites Betätigungsfeld erschließt. Für Barbier jedenfalls hat sie eine „außergewöhnlich reiche Welt“ hervorgebracht, ein gigantisches „Energievorkommen“^[9], das er für die Konstruktion immer neuer Körper-Szenarien ausbeuten kann, und das ihm selbst ein Leben jenseits der überkommenen Normen in Aussicht stellt.

Barbier meint es deshalb ernst, wenn er sagt, dass er nach „möglichst verfügbaren Körpertypen“ Ausschau halte und dass ihm der „sich verzehrende Körper“^[10] der liebste sei. Ganz offensichtlich sind die exotischen Erscheinungsformen, die Grenzerfahrungen und Ausnahmezustände für ihn weitaus interessanter als das

reibungslose Funktionieren der Organe. Abgesehen davon hat der solchermaßen entgrenzte Körper neben seiner künstlerischen aber noch eine weitere, geradezu existenzielle Bedeutung: Angesichts der allgemeinen Fremdbestimmung gehört er zu den wenigen Bereichen, in denen sich den gesellschaftlichen Mächten noch etwas Anderes, Abweichendes entgegenzusetzen lässt. Wenn es nämlich keinen Sinn mehr macht, der vermeintlichen Ursprünglichkeit des Körpers nachzutruern, bleibt uns an dieser Stelle nur noch die Möglichkeit, die um sich greifende „sozialisierte Schizophrenie“^[11] gegen sich selbst zu kehren. Und das heißt für Barbier: die ohnehin stattfindende Fragmentierung des Körpers zu forcieren und ihn in eine Ansammlung von Singularitäten, von radikalen Formen des Begehrens zu verwandeln. Solchermaßen verselbständigt, so glaubt er, ergeben die verschiedenen Körperteile kein klares Bild mehr und lassen sich damit auch von keiner gesellschaftlichen Instanz mehr programmieren.

Als aufmerksame Beobachter des Diskursgeschehens kennen wir natürlich Körperbilder, die in diesem Fall als Vorbilder gedient haben könnten oder die sich gegebenenfalls als Vergleichsobjekte heranziehen ließen. So haben wir von Deleuze und Guattari etwas über die Existenz eines „organlosen Körpers“ gelernt, der uns helfen soll, unser Selbst aus den Fesseln der abendländischen Rationalität zu befreien. Fröhlichkeit, Ekstase und Tanz, so war in *Tausend Plateaus* zu lesen, haben am ehesten dort eine Chance, wo man die Instanz des Organismus abgeschafft hat und das Begehren frei von allen Beschränkungen zirkulieren kann. Dazu müssen die Organe zwar nicht gleich aufgelöst, aber doch so „umgeschichtet“ werden, dass völlig neue Verbindungen möglich werden, neuartige Verschmelzungen und Synergien, die all das „intensiv“ werden lassen, was bisher extensiv und nach Funktionen getrennt war. Allerdings haben die beiden Autoren dabei nicht versäumt, auf die Gefahren einer solchen Intensivierung hinzuweisen: So sind Masochisten und Drogensüchtige für sie zwar die Kronzeugen des organlosen Körpers, gleichzeitig sind sie aber auch abschreckende Beispiele dafür, dass das ungezügelte Experimentieren den Körper aushöhlen und zerstören kann. Um eine solche Eskalation zu vermeiden, bedarf es deshalb einer Instanz, die diesen Zustand gezielt herbeiführt und ihn darüber hinaus auch einigermaßen bewusst erlebt.^[12] Dass dem so ist, dass selbst subjektkritische Denker wie Deleuze und Guattari hier eine Art von Ökonomie oder Strategie ins Spiel bringen, ist bezeichnend und sollte hellhörig machen, wenn eine ganzheitliche Vorstellung von Körper und Bewusstsein zugunsten von Partialinstanzen aufgegeben wird. Genauer gesagt sollte es den Blick schärfen für die Art und Weise, wie in diesem Fall die Frage nach dem Status des Subjekts, der Person oder des "Ich" beantwortet wird.

Soweit es die Vorstellung eines ganzheitlichen Subjekts betrifft, hat Barbier ganz ähnliche Vorbehalte wie Deleuze und Guattari, genauso, wie er sich auf seine Weise für neue Lebensformen stark macht, die versuchen, sich aus dem Gefängnis der Person zu befreien. Ob seine Legenden und Bilder allerdings die Zustimmung der beiden *maitre penseurs* gefunden hätten, darf zumindest bezweifelt werden. Einmal, weil ihnen Barbiers Universum der Klone, der frei vagabundierenden Organe und ausgehöhlten Körperlandschaften wahrscheinlich nur als neuerliche Verdinglichung des Lebens erschienen wäre.^[13] Dann aber auch, weil sein dezentrierter, durchlöcherter Körper nicht dem Ruf des Anderen folgt - des Tieres, der Frau, des Kindes - sondern sich eher von den Intensitäten angezogen fühlt, die der entfesselte Konsumismus zu erzeugen versucht. Das heißt: Was die Möglichkeit einer radikalen Überschreitung, einer ganz anderen, außerkulturellen Lebensform betrifft, geht Barbier ein weiteres Mal seine eigenen Wege. Sein Blick auf den Körper bleibt bei aller Distanz eine „systemimmanente“ Perspektive, die sich, was die Reichweite der gesellschaftlichen Mächte angeht, keinen Illusionen hingibt. Auch die radikalen Überschreitungsvisionen à la Deleuze und Guattari entgehen diesem Vorbehalt nicht, ganz zu schweigen von dem, was ihre Epigonen daraus gemacht haben. Prinzipiell gehören sie für Barbier genauso zum „Lärm“, zum babylonischen Gemurmel und Gebrabbel, wie alle anderen Botschaften auch.

Trotzdem ist die Frage nach der Realität dessen, was wir Bewusstsein oder Subjekt nennen, für den Franzosen nicht derart einfach zu beantworten, dass er unverzüglich zum „Verbrauch“ dieser Ressourcen übergehen könnte. Wollte man seinen heterogenen Werken so etwas wie ein übergeordnetes Ziel zuschreiben, so wäre es wohl am ehesten die Erkundung dieses unübersichtlichen Geländes, die Kartografierung seiner Grenzen und

Schichtungen, sowie die „Reproduktion des Unterholzes“[14], sprich: der Dunkelzonen, in denen sich die neuen Inhalte des Bewusstseins mehr oder weniger spontan herausbilden. In diesem Sinne ließe sich auch die Bildersprache seiner Mega-Maquetten verstehen, die zwar vom Prinzip her Archive oder Sammlungen sind, deren Aussehen aber auch an eine Expedition oder eine Abenteuerreise denken lässt. So, als ob der Künstler alles, was er bereits weiß und was ihm bei seinen weiteren Erkundungen helfen könnte, zusammengetragen und für die Abreise bereitgelegt hätte. Bezeichnenderweise ist eine dieser Sammlungen ja tatsächlich nach dem Modell der Internationalen Raumstation (ISS) konstruiert und besitzt eine Art Cockpit, von dem aus sich die übrigen Bestandteile überschauen lassen.

Dass diese Entdeckungsreisen nur selten zu den erhofften Ergebnissen führen, kann allerdings auch nicht überraschen, da ihnen das Scheitern in gewisser Weise bereits eingeschrieben ist: So wird das erwähnte Cockpit bezeichnenderweise nicht von einem einzigen Steuermann besetzt, sondern gleich von drei Piloten - dem Schizo, dem Manisch-Depressiven und dem Eidetiker, wie uns der Künstler wissen lässt. Das heißt: Das Bild der Welt, das wir mit Hilfe dieses Vehikels gewinnen, kann unmöglich ein klares und wohlgeordnetes sein; wahrscheinlicher ist vielmehr, dass es eine Unzahl verwirrender Details aufweist und durch Brüche und Antagonismen bestimmt ist. Beziehungsweise, dass das Ergebnis so aussieht, wie Barbier sein Werk einmal selbst beschrieben hat: „ein Territorium, bestehend aus Wüsten, Wäldern, kultivierten Zonen, bevölkert von zahlreichen Arten aus Fauna und Flora [...] die sich vereinigen können, die sich verändern, auftauchen oder verschwinden.“[15] Sodass uns, den staunenden Beobachtern, am Ende wohl nichts anderes übrig bleibt, als diese Welt so hinzunehmen, wie sie ist, und sie so gut es eben geht zu beschreiben - Abschnitt für Abschnitt, Schicht für Schicht, Wurm für Wurm.

Pächter oder Eigentümer (*locataire ou propriétaire*)? lautet nicht umsonst die Frage, die das gesamte Werk Barbiers durchzieht, und die sich der Franzose immer wieder von Neuem stellt, wenn sich eine der eingangs erwähnten „Begegnungen“ zu einem Bild verdichtet. Wo bin ich noch Sender, und wo hat sich ein bestimmter Bereich - die Organe, die Markenzeichen, die Technologie, die Sprache - schon soweit verselbständigt, dass er beginnt, von sich aus zu sprechen und seine eigenen Geschichten zu erzählen? Oder, um es auf die Situation des „forschenden“ Künstlers zu beziehen: Wo bin ich überhaupt noch in der Position des Entdeckers; wo ist mein Blick auf die Welt noch eine unverstellte, durch meine eigenen Erfahrungen bestimmte Perspektive? Für Barbier steht jedenfalls fest, dass das traditionelle Bild des Künstlers als Welterklärer und Welterneuerer heute nicht mehr angemessen ist. Was wir mittlerweile als Realität erleben, ist einfach zu komplex, als dass man sich noch wie Beuys an die Tafel stellen und mit ein paar Kreidestrichen für den nötigen Durchblick sorgen könnte. Andererseits haben die neuen Modelle, die uns vielleicht als Vorbild dienen könnten, solange keine Chance, wie in den Verkaufsgesprächen des Kunstmarktes weiterhin die alten Heldengeschichten erzählt werden. Abgesehen davon hängt es heute auch nicht mehr allein vom Künstler ab, welches Modell sich am Ende durchsetzen wird: andere, anonymere Instanzen arbeiten am Bild des „neuen Menschen“, objektive Prozesse, die keinem Programm mehr folgen, sondern nur noch der allgemeinen Drift der kulturellen Dynamik.

Für Barbier ist es deshalb auch legitim, die oben genannte Frage noch in einer anderen Form zu stellen: Wo habe ich die Möglichkeit, einmal nur die Rolle des Pächters zu übernehmen, also ohne die Lasten und Verpflichtungen, die ich als Eigentümer hätte? Wo kann ich mich einfach nur an Bord des Gefährts begeben und muss mir über das Ziel und den Verlauf der Reise keine Gedanken mehr machen? Wenn es heute darum ginge, zwischen einem Selbst zu wählen, das eine Substanz im traditionellen Sinne besitzt und einem, das nur aus Oberflächen besteht, dann bestünde für ihn kein Zweifel, wie er sich entscheiden würde: Lieber kein Steuermann sein, lieber einen Körper haben, der Erfahrungen macht und von den unterschiedlichsten Partikeln „durchdrungen“ wird, als wieder zu den Allmächtsphantasien des abendländischen Humanismus zurückzukehren. Vielleicht gibt es ja irgendwann eine neue Identität für den Künstler, einen „dritten Raum“ jenseits von Ordnung und Entertainment. Doch so lange dies nicht der Fall ist, bleibt auch für einen Künstler wie Barbier nur ein „schizoider Kompromiss“[16], wie er lakonisch bemerkt - nicht unbedingt das, was man sich wünscht, angesichts der Verhältnisse, auf die man heutzutage trifft, aber nahezu unvermeidlich.

ANMERKUNGEN

[1] Gilles Barbier, „Vor allen Dingen Ein Gespräch zwischen Jean-Yves Jouannais und Gilles Barbier“, in: *Gilles Barbier*. Kat. Kunstverein Freiburg, hg. von Dorothea Strauss, Zürich 2005, S. 93.

[2] Ebd., S. 95.

[3] „Art will never again be contained in an image, in an object, in an exhibition, any more than a performance will ever exist in its photographic record. The displacements are so swift, the segmentations so numerous ... Every time you have to reinvent the linking scenarios. Not only scenarios that allow for movement between the different productions, but also and above all the stories that, drawing on these productions, refer us to that exteriority that no frame can contain. It is in this place that narrative develops.“ (Barbier, in: „Conversation between Gilles Barbier and Christophe Kihm“, *Gilles Barbier*, Kat. Musée d'Art Contemporain de Nîmes, Zürich 2006, S. 49.).

[4] Dieses Bildverständnis liegt auch dem Gemeinschaftsprojekt *Partager le Paysage* (Galerie Juliane Wellerdiek, Berlin 2000) zugrunde, das Barbier mit dem Konzeptkünstler Alain Bublex realisiert hat: keine Kollaboration, kein Austausch von Ideen, Konzepten etc., sondern zwei klar voneinander getrennte Aneignungen ein und desselben Fotos, das auf diese Weise zwei gänzlich verschiedene Bildlektüren hervorbringt.

[5] Barbier, „Vor allen Dingen ...“, S. 92.

[6] „Ich habe unmittelbar den Lärm, das Geräusch aufgesaugt. Daraus hat sich das Äußere ergeben. Diese drei Figuren haben diesen Lärm weiter getragen und meine Zeichnungen damit erfüllt, überall, wo noch Platz war“ (ebd., S. 87.).

[7] Ebd., S. 93.

[8] „Ich denke nie, dass das pathologisch ist, es sind einfach nur andere Regeln, das ist alles. Es ist ein anderes System und dieses andere System kann das herrschende System mit großer Genauigkeit hinterfragen. Deshalb befrage ich diese mentale Unordnung. Denn ich denke, dass da bestimmte Antworten zu finden sind oder dass ein bestimmtes System interessant sein könnte, um eine mögliche Antwort auf die Welt zu formulieren.“ (zit. n. Christoph Doswald, „Gilles Barbier: Das Diagramm als Ausgangspunkt autopoietischer Simulationen“, *Kunstforum* Bd. 155 [2001], S. 186.).

[9] „Mein geschichtlicher Körper ist tot, ich habe nur noch eine mehr oder weniger große Hautoberfläche. Der Raum ist kosmetisch, das Bild medientauglich, die Identität ästhetisch und die Sensibilität auf der Ebene des ‚Feeling‘. Diese Feststellung macht mich aber nicht nostalgisch, ganz im Gegenteil. Ich befinde mich vor einem gigantischen Energievorkommen, das ich mit Freude verbrauchen kann, einer ganz und gar hysterischen und außergewöhnlich reichen Welt. Und was soll's, dass dieser so bedeutsame historische Körper tot ist; die Würmer, die ihn bald verschlungen haben werden, werden uns bald seinen Geschmack vermitteln“ (Barbier, „Vor allen Dingen ...“, S. 91.).

[10] Ebd., S. 95. „Ich liebe diesen Körper, der auf so großartige Weise sein Absorptionspotential ausdehnen kann, seine Fähigkeit durchdrungen zu werden. Er hat zur Welt eine Beziehung, die ich mit der Sexualität der Wanzen vergleichen würde“ (ebd.).

[11] „Das Individuum“, schreibt Barbier in seiner *Theorie der Pornosphäre*, wird „heute in einen Zustand der sozialisierten Schizophrenie versetzt [...], im Konsumenten manifestiert sich das Medium des Hyperbegehrens [...]. Die einzig gültige Reaktion auf dieses Hyper-Begehren ist die Differenzierung dieses Subjekts in

unterschiedliche Singularitäten, damit man den Konflikt zwischen den divergierenden psychologischen Modellen handhaben kann. Die Transschizophrenie erlaubt die massive Steigerung des Informationsflusses und die Entwicklung multipler Reaktionen auf jeden einzelnen Stimulus.“ (zit. n. Doswald, S. 186.).

[12] „Man geht nicht mit Hammerschlägen vor, sondern mit einer ganz kleinen Feile. Man erfindet Selbstzerstörungen, die man nicht mit dem Todestrieb verwechseln darf. Den Organismus aufzulösen, hat nie bedeutet, sich umzubringen, sondern den Körper für Konnexionen zu öffnen, die ein ganzes Gefüge voraussetzen, Kreisläufe, Konjunktionen, Abstufungen und Schwellen, Übergänge und Intensitätsverteilungen, Territorien und Deterritorialisierungen, die wie von einem Landvermesser vermessen werden.“ (Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Tausend Plateaus*, Berlin 1997, S. 219.).

[13] Bei Deleuze und Guattari ist nämlich auch zu lesen, dass ein solcher *corps sans organes* kein Gehäuse ist, der das Begehren in sich aufnimmt, sondern „Materie, die den Raum bis zu einem bestimmten Grad besetzen wird.“ (ebd., S. 210.). Also kein Träger im herkömmlichen subjekttheoretischen Sinn, sondern eher ein Zustand, in dem das Begehren frei zirkuliert, weil es ihm „an nichts fehlt, es sich von selber erfüllt und sein Immanenzfeld errichtet.“ (ebd., S. 219.).

[14] Barbier, „Vor allen Dingen ...“, S. 102.

[15] „J’aime envisager [mon travail] comme un territoire constitué de déserts, de forêts, de zones cultivées, peuplé de multiples espèces, de faune et de flore - certaines sont symbiotiques, d’autres antagonistes - qui peuvent copuler, muter, émerger ou disparaître“, (Barbier, zit. n. Eric Mangion, „Gilles Barbier - Les Voyages Neurologiques“, *Beaux Arts Magazine* No. 190 [2000], S. 94.).

[16] Barbier, in: „Conversation between Gilles Barbier and Jean-Pierre Cometti“, *Gilles Barbier*, Kat. Musée d’Art Contemporain de Nîmes, S. 32.

