

## Un autre Monde zwischen Traumkitsch, Buda und Pest.

### Zu Matthew Barneys ›Cremaster 5‹ und was Walter Benjamin dazu gesagt hätte

Mirjam Schaub

in: Angela Lammert (Hg.), *Raum. Orte der Kunst*. Akademie der Künste,  
Berlin 2007, S. 83–88

Auf der vereisten Kettenbrücke, die Buda und Pest verbindet, steht ein Mann, nackt und fast wie eine Statue. An Armen und Beinen hat er riesige Kunststoffketten mit schneefarbenen Kugelgewichten angelegt. Mit Zehen und Fingern umgreift er die Kugeln. Langsam verlagert er das Gleichgewicht nach vorne. Während sein Rappe davontrottet, macht sich der Mann im Schneesturm – als alter ego wohl des ungarischen Fesselungskünstlers Harry Houdini (geb. 1874) – auf zum todbringenden Sprung in die eisige Donau.

Der Ruf der dem jungen Künstler aus New York in den 90er Jahren vorausente, war der eines Ex-Modells und Footballspielers. Doch die Geschichte vom bodybuildenden Schamanen und Science-fiction Helenen, der sich gleich nach Abschluß seines Yale-Studiums aufgezümt in einem Foltergeschirr nackt von Galeriewand zu Galeriewand hangelte und sich als „Drawing-Restraint“, d.h. als Zeichenhindernis in die Kunstszene hineinkletterte (während er darauf achtete, selbst nur im Video in Erscheinung zu treten), scheint im berühmten Cremaster-Zyklus, zumal in seinem letzten, abschließenden Teil, endlich bei ihren spirituellen und kreationistischen Wurzeln aus dem 19. Jahrhundert ange-  
langt. Am Eingang zu diesem „künstlerischen Universum des reinen Potenzials“ (Nancy Spector, Katalog, S. xiv), an der Pforte zum barneyschen „paradis artificiel“, in dem alles sehr langsam, gedieten und gravitatisch zugeht (sogar die Naturgesetze, allem voran die Schwerkraft), warten Feenwesen, Diven, Böcke, Rennautos, Riesen, Steptänzer, Bienen, Revue-Girls, Tauben.

All diese Barney-Wesen sind in Handlungen und Handreichungen verwickelt, die man vielleicht im Einzelnen schon gesehen haben, nicht aber in ihrer Verkettung. Die Revuegirls tanzen wie in Busby Berkleys Musicalfilmen der 20er und 30er Jahren (die Kamera filmt geduldig die berühmten “top” und “scrotch-shots”), die Jakobiner-Tauben flattern wie im Zirkus Krone an seidenen Bändern, die Rennautos machen regelmäßig ihre Boxenstopps ...aber – und das ist das Befremdliche –: **die Welt der Dinge nimmt all diese Erregungen konsequent auf**, man kann von einer regelrecht „**inzestuösen Paarung von Materialien**“ (Nancy Spector, C-Katalog, S. 4) sprechen: Von einem Festtagstisch werden die dekorativen Trauben geklaubt und exakt in derselben Formation auf dem Fußboden eines Fesselballons verteilt, wie die nächsten Fußtritte der Tänzerinnen unten auf dem Turf-Belag eines Football-Stadiums verlaufen werden; die Jakobiner-Tauben liften auf Geheiß eines sterbenden Ex-Bond-Girls den Hoden eines Giganten (“Giants”); die Stopps der Rennautos gehorchen der Bewegung

eines Satyrs, der sich durch einen unterirdischen Vaseline-Tunnel zwängt, während er darauf wartet, daß ihm Bockshörner wachsen.<sup>1</sup>

### ***Fusion aus Sinnlichkeit und Dinglichkeit oder: Der Sex-Appeal des Anorganischen***

Wer sich mit Barneys Werk beschäftigt, wird dazu genötigt, zunächst einmal im Medizinbuch nachzuschlagen, was ein Cremaster überhaupt ist. Es ist sehr kurios mit anzusehen, wie Barney seine Rezensenten immer wieder zwingt, ein „**System aus durchlaufenden Muskelschlingen**“ (Henry Gray, 1980, zit. nach C-Katalog, S. 97) zu beschreiben, welche entlang des männlichen Samenstranges liegen, Ausgeburt des Leistenbandes in Verbindung mit den schrägen Bauchmuskeln, die dazu da ist, bei großer Kälte den Hoden in den Körper hineinzuziehen, um die Furchtbarkeit nicht zu gefährden. Dutzende von Kunsthistorikern mußten sich mit Barney, wie es schien, erst einmal mit Embryologie auseinandersetzen, denn immer wieder hieß es, statt einer Geschichte wäre schiere Biologie „inszeniert“, nämlich das Drama der ersten sechs Wochen der menschlichen Entwicklung, in denen der Embryo sexuell undifferenziert, d. h. weiblich ist, bevor sich die Wirkung des zweiten X oder Y-Chromosoms entfaltet. Ich denke, daß sich dieser Diskurs hier abkürzen läßt, zumal diese Ausdeutung, diese Übertragung und riesenhafte Vergrößerung eines (vermeintlich) intrauterinen Geschehens auf eine epische Matrix im Verlauf des C-Zyklus für den Künstler offenbar an Bedeutung verlor.

Ich denke, es genügt, einen Blick in Mario Perniolas „Sex-Appeal des Anorganischen (ital. 1994, dt. 1999 bei Turia + Kant), der Titel stammt übrigens von Walter Benjamin,<sup>2</sup> zu werfen, um Barneys Werk in den gegenwärtigen Diskurs einzubetten. Perniola behauptet, daß zu Beginn des 22. Jahrhunderts zumindest in den Industrienationen eine **Fusion aus sinnlicher und dinglicher Welt** stattgefunden hat. Diese Fusion aber ist Voraussetzung dafür, daß es die alte „organische, orgiastische, auf den Geschlechterunterschied gegründete Sexualität“ sich verabschiedet zugunsten einer „neutralen, anorganischen, künstlichen“ und synthetischen „Sexualität“. Der Wechsel hat längst stattgefunden, von einer von Verlangen und Begierde gesteuerten zu einer „Sexualität, die in einer abstrakten und unendlichen Erregung verbleibt, immer verfügbar ist, und die der Schönheit, dem Alter (...)“, dem Ort und der Zeit keine Beachtung mehr schenkt. Das Buch von Perniola ist absolut lesenswert, und obwohl Deleuze nicht an einer einzigen Stelle zitiert wird, ist er der wichtigste Impulsgeber für die Überlegungen, die der italienische Autor hierzu anstellt. (Diese Fusion von Sinnlichkeit und Dinglichkeit, die Lust am Verschwinden und Unsichtbarwerden, das Lob einer neuen Passivität, das alles sind nicht allzu ferne Ausläufer einer möglichen deleuze-guattarische „Mikro-Analyse des Begehrens“.) Dieser logischen Weg, Philosophie und Sexualität zu versöhnen, beginnt für Perniola schon bei Descartes „denkendem Ding“, führt fort über Kants „Ding an sich“ und Heideggers „Zeug“ und auch

---

<sup>1</sup> Wäre die Farbästhetik eine andere, der Gestus verspielter und die Geschwindigkeit höher, könnte man durchaus auch André Bretons und Philippe Souppaults „kommunizierende Röhren“ bemühen, doch die Gravitätik, mit der all diese Verbindungen zwischen Tier-Pflanzen-und-Ding-Welt hergestellt werden, lassen diese nicht surreal, sondern hyper-real erscheinen.

<sup>2</sup> Benjamin über „Grandville oder die Weltausstellungen“ spricht über das Universum der Wahren und nennt den Fetischismus, „der dem Sex-Appeal des Anorganischen unterliegt“ ihren Lebensnerv. – Vgl. Benjamin, *Das Passagenwerk*, in: ders., *Gesammelte Schriften* Bd. V/1, Frankfurt a.M. 1991, S. 51.

das „objet a“ von Lacan. Es ist phantastisch zu sehen, wie genau die Kultivierung und Sexualisierung der Dingwelt erfolgt.<sup>3</sup> Und man begreift auf einmal besser, worum es in Matthew Barneys Videos gehen könnte ...

### ***Fünf charakteristische Momente von Barneys Videos***

Damit das für Sie nicht abstrakt bleibt, will ich Ihnen hier in aller Kürze die Segmente und den „Stoff“ vorstellen, aus denen Barneys Videos gemacht sind:

- Orte: Jeder Cremaster-Film spielt an einem anderen Schauplatz. Immer sind es realer Orte extremer Schönheit: Sei es der barocke Charme Budapests mit seinen 123 Quellen und der Glanz der Gellert-Thermen; das Chrysler-Building mit seinen wellenförmigen Stockwerken und silbernen Wasserspeiern,<sup>4</sup> sei es die Isle of Man in der Irischen See oder die überschwemmten Salzebenen von Bonneville oder die Gletscherspalten des kanadischen Columbia Icefield; egal, ob natur- oder kulturgemacht; wobei Barney hier sein Übertragungs- und Gegenübertragungs-Spiel bereits sehr ausgeklügelt spielt. Orte, insbesondere Räume (wie die Thermen, das Chrysler-Building oder das Guggenheim) werden gleichsam „naturalistisch“ gefilmt, während die Naturaufnahmen wie „Kunstprodukte“ aussehen (etwa das überwirkliche Grün der Isle of Man.)
- Lokale Mythen: Die Orte sind offenbar nicht nur wegen ihrer extremen Schönheit ausgewählt, sondern auch wegen der Mythen, die sich um sie ranken: Die Isle of Man fasziniert Barney wegen ihrer Sagenwelt und nicht zuletzt wegen einer zoologischen Rarität; dem **Manx-Schaf** (oder **Loughton-Bock**) mit vier Hörnern; das Chrysler-Building wegen seiner architektonischen Geschichte, die mit dem Mythos der Freimaurer verknüpft ist; Budapest steht für das Wirken des Magiers Harry Houdini, dessen Fesselungsexperimente legendär sind; in C-2 dreht sich alles um das Mormonen-Tabernakel; und sogar das **Bronco-Stadium** aus C-1 treibt das Lokale und Alltägliche des Mythos auf die Spitze: Es handelt sich schlicht um das Stadium aus Barneys Kindheit in Idaho und ist, wie er selbst freimütig zugeht, voller unauflöslicher affektiver Besetzungen .... Welche Funktion diese Mythen haben, wird uns später interessieren. Hier sei nur gesagt, daß sie den Ausgang der „Erzählung“ bilden, so von einer narrativen Struktur der Videos überhaupt noch die Rede sein kann.
- Rituelle Handlungen: Wie schon eingangs angedeutet, vollzieht sich alles in Barneys Filmen in **extremer Langsamkeit**, wodurch allen Bewegungen überdimensional große Bedeutung zukommt. (Genau dieser Mechanismus wird uns noch interessieren.) Die Grenzen zwischen Handlungen und reinen, schönen Bewegungen werden fließend. So sehen wir, wie sich Barney als Harry Houdini selbst überdimensionale Ketten aus prothetischem Kunststoff anlegt; staunend verfol-

---

<sup>3</sup> Und man begreift auch, warum Houellebecq nur ein kleiner Skandalautor (und kein großer) ist, weil er genau auf der Mitte zur Dingwelt stehen bleibt, obwohl er sich bereits als „empfindendes Ding“ imaginiert, daß sich in Swinger-Clubs aber doch noch handfest und in Handarbeit, ganz körperlich und dennoch ganz anonym befriedigen läßt, allerdings unter völliger Aussparung von Verführung.

<sup>4</sup> Eric Nash (1997) spricht von seinen merkwürdigen „verwirrenden Winkeln“, den „gedämpften Lichtquellen aus Onyx und in kühnem Rouge Flambé gemusterte Marmorwände“ ... – Vgl. C-Katalog, S. 97.

gen wir, wie dem Loughton-Candidate der Hoden entfernt wird oder dem Maurerlehrling erst die Zähne ausgeschlagen und ihm dann ein neues Gebiß aus einem geschmolzenen Chrysler verpaßt wird, während der Lehrling, immer noch nicht zermürbt, die eigenen Zähne als Skulptur ausscheidet. Die expliziten Operationsszenen rufen die vielen impliziten nur umso deutlicher ins Bewußtsein. Gewaltanwendung spielt eine Rolle, freiwillige oder unfreiwillige, das ist interessanterweise nicht von Belang. Das eine wie das andere findet zielgerichtet statt; die **Aura von Zwangsläufigkeit** und Folgerichtigkeit verstärkt die Gravitätik allen Geschehens. Ausnahme bilden da bestenfalls die Tiere, die dressiert oder nicht, meistens gute Miene zu bösem Spiel machen.

- Personnage: In fast allen Videos spielen Tiere (Huftiere, Tauben, Insekten) eine Rolle, außerdem Fabelwesen (Feen, Riesen, Nymphen), und Halb-menschlich-halb-übermenschlich-Wesen, deren Körper extremen Manipulationen unterzogen wurden oder werden (Ursula Andress‘ aufgeschäumten Lippen, die Bodybuilder-Feen aus C-4, die unterschenkelamputierte Aimée Mullins); wobei diese Manipulation durch Kostümierung (wie das Vespentailen-Korsett oder BARNEYs Kostümen), aber auch durch Training zustande kommen kann. Dabei kommen den Fabelwesen, zwischen den Tieren und den manipulierten menschlichen Wesen positioniert, die **höchsten „Freiheitsgrade“** auf. Sie sind die eigentliche Gegenspieler des gravitätischen Stils, sie sind das **„chaotisierende“ Moment**, auf dessen Rücken sich das Lachen (oder wenigstens ein Lächeln) den Weg in die Gesichter der Zuschauer und Zuschauerinnen bahnt.
- Starsystem: In jedem Video taucht eine kleine Berühmtheit auf. Manchmal sind sie wirklich berühmt, manchmal sind sie vergessene Helden einer versunkenen Epoche (wie Harry Houdini oder Gary Gilmore), aber immer sind sie für den Künstler sehr private “lebende” Vorbilder, role-model: Sei es der prothesengespickte Footballstar Jim Otto (in OTTshaft), sei es die Schauspielerin Ursula Andress (in C5), der Schriftsteller Norman Mailer (in C2), der Bildhauer Richard Serra, die Athletin Aimée Mullins (in C3) oder die Performerin Martin Domination (in C1). Das kuriose Starsystem im »Cremaster Cycle« ist die Übertragung des Systems „lokaler Mythen“ auf die Ebene der agierenden Personen.<sup>5</sup>

Welche Funktion haben all die hier genannten Momente? Die Spur führt zurück zu Barney's ersten Arbeiten in den 80er Jahren. Über einen **„Hindernisparcours des Ateliers** – eine Mischung aus Krafraum und SM-Fetisch-Club – kletterte Barney auf Rampen, pendelte an Ringen, zog an Seilen, sprang auf einem Minitrampolin und schob Football-Attrappen vor sich her, um die Linien einer Skizze, eines Selbstporträts, eines Diagramms nachzuzeichnen. Der Weg“ führt, so Nancy Spector, „über ein Instrumentarium, das durch Größe, Gewicht oder Unnachgiebigkeit den Prozess behindert“, führt aber zu „Bildlösungen, die als Maß der verbrauchten Energie“ (C-Katalog, S. 4f.) figurieren. Wir sehen ein System aus Beschränkungen oder sagen wir **extremer Fokussierung**, die gleichzeitig viele

---

<sup>5</sup> Hinzukommt die Verehrung für Gruppen: Etwa für die Los Angeles Raiders, die in den 70er für ihre Exentrik berühmt waren: So pflegte der Eckdreiviertelspieler Lester Hayes „seine Kleidung mit Kleister zu beschmieren, um den Ball besser zu fangen, und er trainierte in einer Aufmachung, deren sich selbst Aschenputtel nicht geschämt hätte.“ – „Der Schlußspieler Marv Hub-

Möglichkeiten abschnürt, anderen aber zur Wirklichkeit verhilft. **Ein Korsett, das die Schönheit steigert, aber auch von der Angst erzählt, da könnte etwas aus der Form geraten.**

Die „rituellen Handlungen“, die schon auftauchen, bevor die Verbindung zu den Mormonen oder den Freimauern „explizit“ wird, sind wie ein Schutz vor dem Einbruch allzu großer Unwägbarkeiten. **Nichts ist hier dem Zufall überlassen.** Was wir sehen ist eine Welt, die sich ganz nach Barney eigenen Gesetzen bewegt. Und gleichzeitig entwickelt Barney auf der Klaviatur dieser Beschränkungen, auf der Grundlage dieses non-narrativen Korsetts extreme Freiheitsgrade. Viele der gewählten Ort und der kreierten „Situationen“, die immer wie Stadien in einer naturgesetzlichen Entwicklung daherkommen, scheinen nur aus einem einzigen Grund ausgewählt: Weil sie dem Künstler selbst eine Sensation verschaffen, ihm die Möglichkeit für einen – ich sage es flapsig – sehr **persönlichen Kick** geben.<sup>6</sup> **Diese Momente der „Lust“, auch wenn sie mit ernsten Gesicht vorgetragen werden, dürfen nie „erschlichen“ aussehen, sie müssen immer hart erarbeitet werden.** Das macht aus Matthew Barney einen sehr „deutschen“ Künstler. Matt Wallin, der früher für George Lucas gearbeitet hat und für die digitalen Effekte von *Cremaster 2, 3 und 5* verantwortlich ist, sagte, er habe sich BARNEY so vorgestellt: „Ich vermutete, Matthew sei ein europäischer Künstler, der Deutsch oder eine ähnliche Sprache sprach und schwarze Gummikleidung trug“ (C-Katalog, S. 501). (Aber natürlich ist dem nicht so und BARNEY ist ein heterosexueller Familienvater, der gerade mit der isländischen Sängerin Björk ein Kind bekommen hat.)

Aber natürlich ist er auch ein großer Diagnostiker, der sich systematisch die „amerikanischen“ Mythen vorknöpft: Die Football-Begeisterung, der Hang zu religiösem Sektierertum, das Festhalten an den heilbringenden Wirkungen der Todesstrafe (1977 wurde Gilmore, der Enkel von Houdini, auf eigenen Wunsch hingerichtet), die Freude an monumentalen, phallischen Gebäuden ... Dabei ist Barney erkennbar **kein Mythen-Zertrümmerer**, auch kein schlichter Archivar; aber auch kein herkömmlicher Spieler, vielmehr ein **Fetischist, Sammler, Zauberer**. Er paßt mit seinen Arbeiten eigentlich in keines der bekannten Deutungsmuster. Vielmehr findet ein Amalgam aus Innen und Außen statt, private Obsessionen mischen sich mit kollektiven Phantasmen und nationalen Klischees und das in einer so großen Harmonie, das man sich immer wieder an den selbstschmierenden Kunststoff erinnert, den Barney so gerne für seine Bilderrahmen verwendet. (Keine Zeichnung, kein C-Print wird übrigens ohne Rahmen verkauft, wer macht das eigentlich noch außer ihm?)

### ***Bewunderung und Befremden. Ästhetische Grundentscheidungen***

Für den europäischen Blick ist nicht zuletzt der gesamte „Look“ von Barneys Werk verstörend, wenn nicht sogar zweifelhaft. Wiedererkennbar sind BARNEYs Videos aber vor allem aufgrund ihrer Ästhetik. Es gibt in BARNEYs Videos nicht eine verwackelte Einstellung, kaum Zeitlupen, nicht einen

---

bard pflte nach jedem Sieg immer dasselbe Panoramafenster am Jack London Square einzuschlagen.“ – Mark Heisler (1991), zit. nach C-Katalog, S. 107.

Zeitraffer, nicht einen Stopptrick. Im Gespräch mit dem Mann für digitale Effekte (Matt Wallin) wird deutlich, daß BARNEY diesen allenfalls bemüht, um mehr Eisschollen in die Donau zu zaubern, am liebsten aber das echte Chrysler-Building einrüsten lassen will, statt mit einem Modell zu arbeiten, in dessen Fenstern die Silhouette des Manhattans der 30er Jahren hineingestanzte wird. Auch, wenn es letztlich einige animierte Szenen gibt, man spürt die künstlerische Entscheidung, die dahinter steht: Für BARNEY braucht es diese optischen Verstärker nicht, weil das, was gezeigt wird, selbst Visuell Hochprozentiges, **Farben am obersten Rand der Sättigung**. (Iva Sanjek sagt: Es sind Farben, die man "essen" möchte.) Ein *paradis artificiel*, in dem das Organische und das Anorganische über eine Reihe wunderlicher Instrumentarien und ritueller Handlungen miteinander in Austausch treten, eintreten in eine Zyklus aus Übertragung und Gegen-Übertragung. (Dazu gleich mehr.)

Diese Mischung aus Bewunderung und Befremden, die einen vor BARNEYS Werken beschleicht, hat mit dieser **Kombination aus „glatter Ästhetik“ und der „kruder Mystik“ zutun** (nicht selten unserer kulturhistorischer Ungebildetheit geschuldet). Aber vor allem mit der erschaulichen Hermetik des Werkes.<sup>7</sup> Dieser Künstler ist nicht selbstbewußt, sondern selbstgenügsam. Er ist anspruchsvoll und kompromißlos. Er bringt gleichsam alles, was an Bildern, Phantasien, Wünschen in ihm ist, nach außen. Und diese Entäußerung, die gleichzeitig total und reserviert ist, ist wohl noch das Erstaunlichste. **Wie jemand so zielstrebig das Innere nach Außen kehrt und dabei jeder Rede vom „nie aufgehenden Rest“ Hohn spottet. Es gibt keinen Rest.** Kein Krümel Psychologie, keinen Fitzel „Dahinter“, keinen Deut „davor“. Nichts ist für einen europäischen Geist verstörender.

### ***Eine neue Übertragungsform***

Wenn ich an dieser Stelle doch ein vorsichtiges Deutungsangebot machen will, so betrifft es jene Momente in Barneys Werk, die alle mit Phänomen der Ansteckung und insbesondere mit Phänomenen der Übertragung und Gegenübertragung beschreibbar sind, wenn auch in einem viel buchstäblicheren und oft auch groteskerem Sinn, als sich die klassische Psychoanalyse würde träumen lassen.

Was wird bei Barney übertragen? Oder muß man nicht besser sagen: Umgestaltet? Implementiert? Inkorporiert? Zu allererst **Impulse, Rhythmen, Atmung, Schwingung**, alles Dinge, die unterhalb der Schwelle des Sichtbaren liegen. Die Übertragungen können jedoch auch formaler sein: Form, Farbe, Arrangement, Architektur, Struktur einer Sache werden übertragen, von einem Tier auf ein Fabelwesen, von einem Fabelwesen auf einen Filmstar, von einem Filmstar auf einen Gegenstand, von einem Gegenstand auf ein Tier. Nancy Spector schreibt: „Trauben werden Tänzer, ein Auto wird zu einem künstlichen Gebiß, ein Reifen zu Hoden usw. Divergente Elemente gleiten ineinander über, als

---

<sup>6</sup> Man sieht die Ketten-Brücke zwischen Buda und Pest und weiß, daß BARNEY gerne einmal mit am Bungy von ihr springen will. (Daß er es tat, war wirklich so anstreckend, daß später – wie Chelsea Romersa erzählt – die halbe Crew hinterhersprang.) Auch die Stiere in C-2 werden nur zusammengetrieben, damit Barney einmal Rodeo auf ihnen reiten kann.

<sup>7</sup> Fällt es leichter, über Matthew Barney zu sprechen, seit sein Video-Zyklus »Cremaster« in diesem Sommer beendet wurde? Nun, es gibt einem zumindest das trügerische Gefühl, nun die immer schon sehr vordringliche Idee vom „Gesamtkunstwerk“ mit dem faktisch realisierten „Gesamtwerk“ in eins fallen lassen zu können. Man darf so tun, als habe sich das Werk des BARNEY (gerade einmal 35 Jahre alt) bereits „vollendet“. Aber damit ist es keineswegs offener geworden.

wäre sie mit Vaseline beschmiert, und bezeichnen dadurch die fundamentale **Bedeutungselastizität**. Eine dualistische Kategorisierung findet keinen Anhaltspunkt. Jede Metapher bilde sich in einer anderen und wieder anderen ab“ (Spector im C-Katalog, S. 82).

Genau diese Bedeutungselastizität scheint mir der Grund zu sein, warum man Barneys Werk **„anti-psychologisch“, als „Gegenmythos“** (Spector, *ibid.*) lesen muß. Wenn hier also von Ansteckung, Übertragung und Gegenübertragung die Rede sein kann, dann in einem dezidiert anti-psychologischem Sinn. Warum? Gibt es nicht eine Reihe von Hinweisen, die Barney selbst in Richtung einer psychologischen Deutung auslegt? Ja, es gibt die sich im Wasser spiegelnden Gletscher in C-2, die vertikal aufgehängt wie Bilder aus einem **Rohrschach-Test** aussehen; der Konflikt mit Richard Serra in C-3 ist augenfällig als einer der **„anxiety of influence“** verpflichteter angelegt (Harald Blooms bekannte Literaturtheorie, seine Studie über Künstlerfamilien), zuletzt die vielen „Kastrationszenen“, in denen Manipulationen an Hoden vorgenommen werden; und natürlich – die an Freuds Traumdeutung gemahnende – Zahnextraktionszene, ebenfalls eine typische Kastrationsphantasie ... Insbesondere das Spiel mit den Kastrationsphantasien sollte in seiner **Überdeutlichkeit stutzig** machen. Es ist schon sehr komisch, wenn beim Lehrling etwa statt eines Gliedes ein fachmännisch verschlossenes Wasserrohr zum Vorschein kommt; und auch das Heben und Senken des Minihodens beim Giant in den Gellert-Thermen mit Hilfe lieblicher Täubchen sieht ganz nach einer technisch perfekten Kurierung eines überalteten Traumas aus.

Mit anderen Worten: Wer Kastrationsangst so in Szene setzt, wie Barney das tut, wer statt Angst zu verbreiten, sehr erfindungsreich lauter Prozeduren und Hilfskonstruktionen zeigt, welchen den Hoden heben und senken, verschiebt die gesamte Problematik der Nicht-Kongruenz von Penis und Phallus in Richtung eines biologischen, ja embryologischen Diskurses, in der Fragen der Furchtbarkeit, der Furchung, der Differenzierung, **Prozesse jenseits einer festen Bedeutungszuschreibung** und **das Laborieren mit Möglichkeiten** wichtig werden. Die androgynen Faries der Isle of Man, das narzistische Starlett in den Fesselballons, die näckischen Quellnymphen in den Gellert-Thermen verlangen nicht nach psycho-sexuellen Bedeutungen, wie sie die Psychoanalyse bereithalten würde; eher stellen sie ihre sorg- und organlosen Körper als reine intensive Gefühlszonen im Sinn von Deleuzes und Guattaris Anti-Ödipus zur Schau.

Barneys Anti-Psychologie hat wohl auch mit einem **anderen Blick auf den Mythos** zu tun. Man gewinnt fast den Eindruck, als rebellierte er mit seinen eigenen Satyrspielen gegen Freuds Inanspruchnahme des Mythos. Auffällig ist, daß Barney **die archaische Mythologie der „aufgeklärten“ griechischen Dramatik** gegenüberstellt.<sup>8</sup> Es sind die Satyrn und Böcke, die ihre Gesänge nicht länger

---

<sup>8</sup> Sicherlicher, übertragen wird – besonders in C-2 – auch die Schuld. Nur beruht sie auf Verführung, Spiritismus, nicht auf unschuldig schuldhaftem Handeln. So fusioniert Barney die Geschichte des Tankstellen-Mörders Gary Gilmore mit der Geschichte der 10 verlorenen Stämme Israels, welche von den Mormonen tradiert wird und deren wesentliches Moment das der Sühne durch ein Blutopfer ist. Das Schicksals Gilmores wird als das einer Drohne dargestellt; wohl wissend, daß ein Bienenstock das Wappen Utahs ziert und zugleich Symbol der Mormonen ist. Von Übertragung im engeren Sinne kann wohl vor allem in Barneys Inszenierung des Mords am Tankstellenwart die Rede sein. Dort sehen wir zwei miteinander durch einen Waben-Tunnel verbundene Ford Mustangs, Baujahr 1966, einer blau, der andere weiß. Beide Fahrzeuge gibt es wirklich, sie gehörten Gilmore und seiner Ex-Freundin Nicole Baker. Norman Mailer spricht in seinem Buch über Gilmore von dessen „per-

an königlich-selbst-reflexive Ohren richten. Barney hält es hier offenbar mit Nietzsches »Geburt der Tragödie«, wenn er schreibt: „Der Satyr wie der idyllische Schäfer unserer neuen Zeit sind beide Ausgeburten einer auf das Ursprüngliche und Natürliche gerichteten Sehnsucht; aber mit welchem festen unerschrockenen Griffe fasste der Grieche nach seinem Waldmenschen, wie verschämt und weichlich tändelt der moderne Mensch mit dem Schmeichelbild eines zärtlichen, flötenden, weichgearteten Hirten. Die Natur, an der noch keine Erkenntnis gearbeitet, in der die Riegel der Kultur noch unerbunden sind – das sah der Grieche in seinem Satyr (...)“ (zit. nach Schlechta, Bd. 1, S. 49.) Barney's drei Satyrn im Video »**Restraint Drawing**« sind alles andere als zärtlich und flötend. Sie bekriegen sich aufs Blut und schlagen sich die Schädel ein.

Barney liebt die „lokalen“, barbarischen (d. h. nicht-griechische) Mythen, insbesondere die keltischen, die krude und sperrig bleiben, wie die Geschichte vom kleinen irischen Riesen Fionn MacCumhail, der den größeren schottischen Riesen Fingal in C-3 durch eine List besiegt. (Sie gefallen ihm wohl auch, weil sie oft Erklärungen liefern für verrückte geographische Besonderheiten, wie etwa den „Giants Causeway“ vor der irischen Küste ....)

Diese „Archaik“, die zwar gewaltsam, aber weit weniger grausam als die mit Rationalismen durchzogene Ödipus-Geschichte, wirkt – so meine These – um so eindringlicher, als sie sich ‘hinter’ dem Rücken einer ästhetisch überhöhten und fetischistisch verfeinerten Bildsprache entfaltet. Pointiert gesagt: **Die Ästhetik Barneys ist eine 1a-Umsetzung von Freuds Fetisch-Theorie, aber der Bodensatz der *Cremaster*-Filme ist alles andere als verfeinert, alles andere als sublimiert, er bleibt roh, archaisch, krude ....** Dies „Inhalte“ sind durch und durch phantasmatischer Struktur, nur, daß das Phantasma selbst, wie Lacan wußte, selbst schon etwas „Außer-Psychisches“ ist, sehr nah dran am „unauslotbaren“ und „nicht-symbolisierbaren Realen“. Das Phantasma Barneys betrifft diese eigentümliche Fusion selbst: Die glatte, elegante, anorganische Oberfläche, die mit ihrem kruden, nervösen, wilden, organischen Un(ter)grund in Beziehung und Austausch tritt: Übertragung und Gegenübertragung eben.

Erlauben Sie mir zum Abschluß noch eine Beobachtung, die diese These erhärten könnte. So spiegelt sich Barneys ganze eigene „Appropriation Art“ (der 80er Jahre) und „Prozeßkunst“ (der 70er Jahre), seine ganz eigene Auslegung von Übertragung und Gegenübertragung besonders schillernd in seinem Verhältnis zum Hollywoodkino.

### ***Hollywood: Anziehung und Abstoßung***

Die Zumutung von BARNEYs Videos liegt darin, daß sie unsere Erwartungen an eine narrative Struktur nicht einfach nur untergraben, sondern ruinieren. Es ist wie eine große Ohrfeige ... (das Geräusch

---

versen Verlangen“ nach einer Wiedervereinigung, das angeblich an Gilmores Impotenz scheiterte. (Er soll an einer partiellen Antrogenresistenz gelitten haben, wonach der harnröhrenlose Penis wenig größer als eine Klitoris ist. Die Hoden bleiben unterentwickelt als kleine Klumpen im Körper.) „Gefangen in einer erotisierten Autozone, ringt Gilmore (gespielt von Barney) mit seinem Trieb, Willen und Schicksal“ (C-Katalog, S. 38), bevor er den Tankstellenwart Jensen erschießt, als er sich von der eigenen Hinrichtung echte Erlösung. Barney verlegt Gilmores Hinrichtung in die Salzebenen von Bonneville, zeigt sie



ähnelt dann aber verblüffenderweise an das Video von Bruce Naumann , auf dem mit einer Geige nicht nur unsere Nerven zersägt, sondern auch die Geige selbst kaputt gezeitigt wird?) Vielleicht kann man in Analogie hierzu sagen, daß BARNEY Hollywood und die Art, wie Hollywood weltweit Sinn durch Bilder generiert mit den Mitteln Hollywoods destruiert.

(1) BARNEYS Videos sind ästhetisch betrachtet Hochglanzprodukte. Die Farben sind poppig, knallig, brilliant die Kostüme barock, das *Make-Up* exquisit, die Requisiten erlesen. Gleichzeitig aber nistet sich Barney in bekannten Genres ein wie ein Parasit, er **schmarotzt gleichzeitig in den Wäldern unserer Kultur, Moden, Stile**: C1 gemahnt an Leni Riefenstahl, C-2 hat etwas von einem Gruselwestern, C-3 beginnt als Entwicklungsroman und endet als Zombifilm; C-4 könnte eine Doku der lokalen „Tourist-Trophy“ sein, hat aber etwas von einem Fantasy-Film; C-5 versucht sich am Topos des Liebesopfers in Gestalt der Oper. Nancy Spector verwendet hier bestes Ansteckungs-Vokabular, wenn sie sagt: Barney „hat es bei der Infiltration eines Genres auf dessen Vokabular und Ästhetik abgesehen. Das Genre dient als „Wirtskörper, an dem sich das Cremaster-System wie ein opportunistischer Virus festsaugt“ (Spector, C-Katalog, S. 77).

(2) Barneys Werk kommt als „Sequel“ daher und wurde von Anfang an unter dem Label gefeatured: Das „Cremaster-Sign“, ein Football-Stadion mit einem Balken gekreuzigt, wie Spötter sagen, wirkt – in fünf Varianten – „einheitsstiftend“. Es ist ein Symbol für Eingeweihte, verschworene, es paßt mühelos auf Autos, Fahnen, Gebäude, T-Shirts usw. **Dieses Werk featured sich perfekt selbst; funktioniert wie ein großes Merchandise-Unternehmen**: Die C-Prints sind Standphotographien, die während der Filmarbeiten eigens hergestellt wurden; die Ausstellungs-Skulpturen sind nachgebaute und oft im Material variierte „Requisten“ aus den Filmen usw. Verkäuflich sind sie alle: die Videos in jeweils 10er Auflage, zusammen mit einer skurrilen Aufbewahrungs-Skulptur<sup>9</sup>; die C-Prints in größerer Auflage, selbst die Zeichnungen Barneys (die mir persönlich am besten gefallen) sind mit dem Barney-typischen Acryl-Rahmen<sup>10</sup> versehen (aus dem Material, mit dem andere malen, macht er eben das Dekor) die skulpturalen Filmrequisiten, die wie Total-Installationen die viel zu kleinen Galerie-Räume von Barbara Gladstone sprengen usw. All diese Werk sind „gerahmt“: auf die gleiche Weise zeigen sie an, wer ihr Herr und Schöpfer ist.

Und gleichzeitig, macht sich Barney auch in C-3 über diese Labels mehr als lustig. Eine der grotesksten Zwischenszenen spielt auf der Rennbahn in Saratoga Springs: ein Gangsternetz in der Nähe von New York. „Fünf Teams treten mit je zwei Pferden gegeneinander an. Die Jockeys tragen Satinjacken mit Cremaster-Emblemen am Rücken. C-5 geht in Führung, gefolgt vom ungestümen C-3. Doch während die Pferde die Runde ziehen, wird deutlich, dass sie alle bereits tot sind: Fleischfetzen hängen von den Knochen, Adern liegen offen, Blutlachen sammeln sich unter den Hufen. Im Endspurt über-

---

als Gefängnis-Rodeo. Der Leichnam wird schließlich umkränzt von 10 Bisons (die verlorenen Stämme Israels), die sich wie in einem Ritualkreis um Gilmore gruppieren, das dem Taufbecken im Mormonen-Tempel von Salt Lake City nachempfunden ist.

<sup>9</sup> Es handelt sich immer um eine Siebdruck-Laserdisk, in C2 besteht die Vitrine aus Nylon und Acryl, darin finden sich Sattelleider, Sterlingsilber, Bienenwachs und Bienenwabe; in C4 ist diese Disk in einer Hülle aus Zwiebelschalen eingepackt, die Vitrine besteht aus selbstschmierendem Kunststoff und Acryl, darin deponiert sind Satinfahne und Manx-Karo ...

<sup>10</sup> Manchmal sind es auch Rahmen aus selbstschmierendem Kunststoff oder aus Prothesen-Kunststoff.

quert C-5 als Erster die Ziellinie, muss aber wegen eines Fouls an C-1 disqualifiziert werden. Damit ist der Weg frei für C-3, dem eine Siegerdecke aus Narzissen übergeworfen wird“ (Spector im C-Katalog, S. 49).