

MIRJAM SCHAUB

Visuell Hochprozentiges. Übertragung aus dem Geist der Gegenübertragung. Matthew Barneys *Cremaster Cycle*

„Der Schlaf ist voller Wunder!“ Im *Rêve Parisien* träumt Charles Baudelaire von der Verbannung alles Krummen, Schiefen, Unvollendeten. „Le végétal irrégulier“, das Vegetative, Irreguläre, Unregelmäßige ist nur der Morast der Welt, auf welchem der menschliche Geist seine Gegenwelt errichtet, ein künstliches Paradies, das der Symmetrie und nicht dem Chaos gehorcht, erbaut aus Spiegeln, die alles Rauhe glätten und alles Schöne vervielfachen, eine ästhetisch ausbalancierte, narzißtische Welt. „Et, peintre fier de mon génie,/ Je savourais dans mon tableau/ L'enivrante monotonie/ Du métal, du marbre et de l'eau“.¹

Matthew Barney, der Multimedia-Künstler aus New York, scheint mit seinem opus magnum namens *Cremaster*² diesen Traum auf seine Weise zu verwirklichen, wenn er versucht, Wachstum und Werden auf eine neue ästhetische Stufe zu heben, das vegetative Modell auf artfremde Materialien auszudehnen und ein polymorphes und manchmal auch perverses Kunstuniversum zu inaugrieren. Barneys Träumereien nähren sich aus dem 19. Jahrhundert Baudelaire (das Gleichgewicht zu erreichen, aber nie mit dem Wachsen aufzuhören, bleibt dessen Paradox), nur daß sie das Medium der Sprache gegen das des Bildes, der Skulptur und des Films eingetauscht haben. Was für die einen als Dekadenzästhetik belächelt wird, bietet für andere ein „Universum des reinen Potenzials“³. So zu-

1 Charles Baudelaire, „Les Fleurs du Mal. Die Blumen des Bösen“, in: *Sämtliche Werke/Briefe*, Bd. 3, hg. v. Friedhelm Kemp und Claude Pichois in Zusammenarbeit mit Wolfgang Drost, München, 1975, S. 262.

2 Der Verweis auf ein organisches Detail des sexuellen Bewegungsapparats ist bei Barney eine fetischistische Replik, ein fröhlicher Abgesang auf das männliche Geschlecht und seinen kulturellen Überbau. Es ist sehr kurios mit anzusehen, wie Barney seine Rezensenten immer wieder zwingt, ein „System aus durchlaufenden Muskelschlingen“ (Henry Gray, 1980, zit. n. *C-Katalog* (Anm. 3), S. 97) zu beschreiben, welches beim Mann entlang des Samenstrangs liegt, Ausgeburt des Leistenbandes in Verbindung mit den schrägen Bauchmuskeln, dazu da, bei großer Kälte den Hoden in den Körper hineinzuziehen, um die Fruchtbarkeit des Samens nicht zu gefährden. Dutzende von Kunsthistorikern müssen sich mit Embryologie auseinandersetzen; immer wieder wird gemutmaßt, statt einer Geschichte wäre bei Barney schiere Biologie inszeniert, nämlich das Drama der ersten sechs Wochen der menschlichen Entwicklung, in denen der Embryo sexuell undifferenziert ist, bevor sich die Wirkung des zweiten X- oder Y-Chromosoms entfaltet. Ich denke, daß sich dieser Diskurs abkürzen läßt, zumal die Übertragung und riesenhafte Vergrößerung eines (vermeintlich) intra-uterinen Geschehens auf eine epische Matrix im Verlauf des *Cremaster*-Zyklus für den Künstler an Bedeutung verliert.

3 Nancy Spector, „Nur die perverse Phantasie kann uns noch retten“, in: *Matthew Barney. The CREMASTER Cycle* [Ausst.kat.], Museum Ludwig, Köln, 2002, S. 2–91. Fortan zit. als *C-Katalog*.

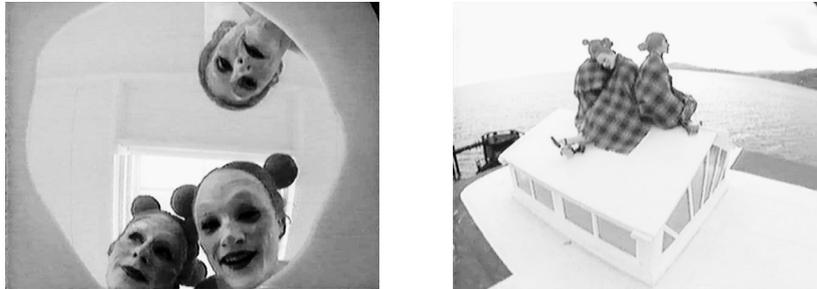


Abb. 1 u. 2: Manx-Faeries. Videostills aus *Cremaster 4*.

mindest die Einschätzung von Nancy Spector, Kuratorin am Guggenheim Museum und einzige Interpretin im finalen Katalog zu *The Cremaster Cycle*.⁴

Gravitätische Langsamkeit. Charakteristische Momente von Barneys Videos

Die BetrachterInnen treten ein in eine reine Kunstwelt, in der alles sehr langsam, gediegen und gravitatisch zugeht. Sogar die Elemente – Wasser, Erde, Luft sind vorherrschend, Feuer bleibt, da zu chaotisierend, außen vor – und die Naturgesetze, insbesondere die Schwerkraft, finden mit großer Würde statt. Menschen aus Fleisch und Blut behelligen uns nur gelegentlich in Barneys Videos, dafür sehen wir Feenwesen in Bodybuilder-Posen (Abb. 1-2), Riesen in Schottenröcken, Diven mit Heißluftballons um die Handfesseln gebunden, Böcke mit Schleifchen um die Hörner, beringte Tauben und wildgewordene Bienen wie sie alle sehr selbstverständlich mit einer Welt der Tankstellen, Bars, Garagen und Trabrennbahnen interagieren und harmonieren.

All diese sehr erdverbundenen Überirdischen sind in Handlungen und Handreichungen verwickelt, die man im Einzelnen schon gesehen hat, nicht aber in ihrer Verkettung. Zwar tanzen die Revuegirls wie in Busby Berkleys Musicalfilmen der 20er und 30er Jahren (die Kamera filmt geduldig die berühmten „top-“ und „scotch-shots“), die Jakobiner-Tauben flattern wie im Zirkus Krone an seidenen Bändern, die Rennfahrer machen ihre Boxenstopps wie bei

⁴ Das Werk besteht aus fünf unterschiedlich langen, nicht in der späteren Reihenfolge gedrehten Videofilmen, die später auf 35mm überspielt wurden. *Cremaster 4* wurde noch auf Beta SP gedreht, *Cremaster 1* und *5* auf einer digitalen BetaCam, weitwinklig und anamorphotisch verzerrt; *Cremaster 2* entstand auf HDTV und *Cremaster 3* schließlich auf 24-picture-HDTV, das mit derselben Geschwindigkeit wie ein Film abläuft und eine problemlose Konvertierung ermöglicht.

der richtigen Tourist Trophy. Doch, das ist wohl das Befremdlichste, die Welt der Dinge nimmt all diese Bewegungen wie Erregungen konsequent auf. Man kann von einer „inestuösen Paarung von Materialien“⁵, Dingen wie Wesen, sprechen, die einer Logik der Ansteckung, oder besser gesagt der Übertragung von Potentialen, Kräften, Konflikten folgt.

Übertragen werden dabei *en passant* auch Deutungsmuster, wie in *Cremaster 2* etwa der klassische Topos der Schuld. Die historische Gestalt des Gary Gilmore, den viele Amerikaner für den illegitimen Enkel des ungarischen Entfesselungskünstlers Houdini halten, scheint hier als Opfer einer degenerierten Familie und eines verkümmerten Geschlechtsorgans andere Wege der Fortpflanzung zu suchen. Bevor sich der Mormone Gilmore in sein Drohnenschicksal fügt (ein Bienenstock ziert das Wappen Utahs und ist zugleich Symbol der Mormonen), kommt es zu einer metallischen Kopulier- und Koppelungs-Szene an einer nächtlichen Tankstelle (vgl. Abb. 3). Dort stehen zwei Ford Mustangs, Baujahr 1966, einer blau, der andere weiß, in 69er Position, bei Barney verbunden durch einen wabenartigen Tunnel. Der Fama zufolge sollen die Wagen Gilmore und seiner Ex-Freundin Nicole Baker gehört haben.⁶ „Gefangen in einer erotisierten Autozone, ringt Gilmore (gespielt von Barney) mit seinem Trieb, Willen und Schicksal“⁷, bevor die Knautschzone der ausladenden Mustangs die gewünschte sexuelle Erregungsübertragung verhindert. Was nun folgt, ist eine klassische Übersprungshandlung, die den Affekt auf ein anderes Objekt umlenkt: Gilmore tötet kurzerhand den Tankstellenwart, der das Treiben im Mustang mit gespielter Gleichmut beobachtet hat. Gefaßt, als habe er sich seinerseits nun den Charakter seines Opfers einverleibt, sieht Gilmore nun seinem Schicksal entgegen, ja, er bittet als Mormone um eine Strafe, die den Kreislauf aus bloß symbolischem Tausch und Tod unterbricht. Er will mit seinem Leben für den Mord zu büßen.⁸

So drastisch das Übertragungsgeschehen als tödliches Nullsummenspiel in *Cremaster 2* gespielt wird, es entfaltet seine Wirkung nur vor dem Hintergrund subtilerer Transfers. Bei Barney werden stets Intensitäten übertragen, dabei umgestaltet, verwandelt, neu implementiert: Impulse, Rhythmen, Atmungen, Schwingungen, Affekte –: alles Dinge, die unterhalb der Schwelle des Sichtbaren liegen. Die Übertragungen können aber auch formaler sein: Form, Farbe,

5 *C-Katalog* (Anm. 3), S. 4.

6 Norman Mailer spricht in seinem Buch über Gilmore von dessen „perversen Verlangen“ nach einer Wiedervereinigung, das angeblich an Gilmores Impotenz scheiterte. Er soll an einer partiellen Androgenresistenz gelitten haben, wonach der harnröhrenlose Penis wenig größer als eine Klitoris ist. Die Hoden bleiben unterentwickelt als kleine Klumpen im Körper.

7 *C-Katalog* (Anm. 3), S. 38.

8 Die persönliche Geschichte Gilmores erscheint wie ein Echo auf die tradierte Geschichte der zehn verlorenen Stämme Israels: Sühne erfüllt sich nach mormonischem Glauben im Blutopfer. Barney verlegt Gilmores Hinrichtung in die Salzebenen von Bonneville, zeigt sie 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.



Abb. 3: Ford Mustangs an der Tankstelle. Videostill aus *Cremaster 2*.

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. Spector schreibt:

Trauben werden Tänzer, ein Auto wird zum künstlichen Gebiß, ein Reifen zu Hoden usw. Divergente Elemente gleiten ineinander über, als wären sie mit Vaseline beschmiert, und bezeichnen dadurch die fundamentale Bedeutungselastizität. Eine dualistische Analyse oder Kategorisierung findet keinen Anhaltspunkt. Jede Metapher bildet sich in einer anderen und wieder anderen ab. (*C-Katalog*, S. 82.)

Im gesamten *Cremaster*-Zyklus ist eine kontrollierte Ausbreitung und systematische Weitergabe von Bewegungen und Bedeutungen am Werk, eine gigantische motorisch-semantische Kettenreaktion, die wie unter Laborbedingungen verlangsamt stattfindet und damit dem Chaos natürlicher epidemischer Infektionswege trotzt: Vom Festtagstisch in *Cremaster 1* werden die dekorativen Trauben geklaubt und exakt in der Formation auf dem schwankenden Grund eines Fesselballons verteilt, in der die nächsten Fußstritte der Tänzerinnen hundert Meter darunter auf dem Turf-Belag eines Football-Stadiums verlaufen werden; die Jakobiner-Tauben aus *Cremaster 5* liften auf Geheiß eines sterbenden Ex-Bond-Girls den Hoden eines zu kleingeratene Riesen („Giant“); die Stopps der Rennautos in *Cremaster 4* gehorchen der Bewegung eines Satyrn, der sich durch einen unterirdischen Vaseline-Tunnel zwingt, während er darauf hofft, daß ihm echte Bockshörner wachsen (Abb. 4-6).⁹ Barneys Welt ist reich an

⁹ 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.



Abb. 4, 5 u. 6: Videostills von Matthew Barney als Loughton-Candidate in *Cremaster 4*.

Übertragungen, welche die bekannten Gattungsgrenzen zwischen Mensch-, Tier- und Dingwelt sprengen, die Unverträglichkeiten zwischen *science* und *fiction* ignorieren, die Wesensdifferenz zwischen körperlichen Bewegungen und unkörperlichen Bedeutungen, Kausal- und Realdefinitionen nivellieren und eine Art widernatürliche Anteilnahme zwischen allem stiften.

Dennoch ist nichts dem Zufall überlassen. Die „Zonen der Unbestimmtheit und Nachbarschaft, in denen die Frau und das Tier, das Tier und der Mann ununterscheidbar geworden sind“, folgen einer Logik, einem genau getimeten „Kreislauf von Kräften“. ¹⁰ Damit die Aufzählung von Absonderlichkeiten nicht so lose bleibt, will ich ein wenig ordnen und kurz die Segmente vorstellen, aus denen Barneys Videos gemacht sind:

Orte: Jeder *Cremaster*-Film spielt an einem anderen Schauplatz. Immer sind es reale 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 ¹¹, 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; immer nimmt Barney Impulse seiner Schauplätze auf und überträgt sie auf die phantastischen Wesen, die diese Räume nach seinem Willen bevölkern. Dabei werden die menschengemachten Räume – wie die Thermen, das Chrysler oder das Guggenheim – „naturalistisch“ gefilmt, während die Naturaufnahmen wie künstliche Panoramen aussehen (erinnert sei an das überwirkliche Grün der Isle of Man.)

Lokale Mythen: Die Orte sind 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

¹⁰ Beide Zitate stammen von Gilles Deleuze, *Kritik und Klinik*, übers. von Joseph Vogl, Frankfurt a. M., 2000, S. 75.

¹¹ Eric Nash (1997) spricht in *New Yorks Fifty Best Skyscrapers* von seinen merkwürdigen „verwirrenden Winkeln“, den „gedämpfte[n] Lichtquellen aus Onyx und in kühnem Rouge Flambé gemusterte Marmorwände“. *C-Katalog* (Anm. 3), S. 97.

zoologischen Rarität, dem Manx-Schaf (auch Loughton-Bock genannt) 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 *Cremaster 2* dreht sich alles um das Mormonen-Tabernakel von Salt Lake City. Das Bronco-Stadium aus *Cremaster 1* schließlich treibt das lokale und alltägliche Moment auf die Spitze: Es handelt sich um das Stadium aus Barneys Kindheit in Idaho und ist, wie er selbst freimütig zugeht, voller unauflöslicher affektiver Besetzungen.

Rituelle Handlungen: Alles vollzieht sich in diesen Videofilmen (ein Affront wider die Konventionen des Mediums?) in extremer Langsamkeit, wodurch allen Bewegungen überdimensional große Bedeutung zukommt. Jedes Ding wird zum Detail, jedes Detail zum Dekor, jedes Dekor zum Fetisch. Durch die Langsamkeit werden die BetrachterInnen gezwungen, den Dingen Namen zu geben und sie mit Bedeutung zu versehen.¹² Die Aura von Zwangsläufigkeit und Folgerichtigkeit verstärkt die Gravitätik allen Geschehens.

Personnage: Ausnahmen bilden da allein die Tiere, die dressiert oder nicht, gute Miene zu bösem Spiel machen. In fast allen Arbeiten spielen Huftiere, Vögel, Insekten eine Rolle, außerdem Fabelwesen (Feen, Riesen, Nymphen) und halb menschliche, halb übermenschliche Wesen, deren Körper extremen Manipulationen unterzogen wurden oder werden.¹³ Dabei sind den Fabelwesen, zwischen den Tieren und den manipulierten menschlichen Wesen positioniert, die höchsten Freiheitsgrade eigen. (Barney achtet darauf, ihnen keine „allzu menschliche ödipale Gestalt“¹⁴ zu geben.) Sie sind die einzigen Gegenspieler des gravitätischen Stils, sind das chaotisierende Moment, auf dessen Rücken sich das Lachen – oder wenigstens ein Lächeln – den Weg in die Gesichter der BetrachterInnen bahnt.

Starsystem: In jedem Video taucht eine kleine Berühmtheit auf. Meistens sind es vergessene Helden einer versunkenen Epoche (wie Harry Houdini oder auch Norman Mailer). Stets sind sie für den Künstler „lebende“ Vorbilder, private role-model: Sei es der prothesengeschickte Footballstar Jim Otto (in OTTshaft), die Schauspielerin Ursula Andress in *Cremaster 5*, der Schriftsteller Norman

12 Daß Barney seine BetrachterInnen dabei an der Nase herumführt, ihnen abenteuerliche, unglaubwürdige Handlungen und Handreichungen in Unschuldsmine präsentiert, gehört zu den zarten intellektuellen Kränkungen, die sein Werk bereithält. So sehen wir etwa, wie Barney in der Rolle des Loughton-Candidate der Hoden entfernt wird. Als Mauerlehrling werden ihm erst die Zähne ausgeschlagen und ihm dann ein neues Gebiß aus einem ramponierten Chrysler verpaßt. Die expliziten Operationsszenen rufen die impliziten um so deutlicher ins Bewußtsein. Gewaltanwendung spielt eine Rolle, freiwillige oder unfreiwillige, das ist nicht von Belang.

13 Ursula Andress' aufgeschäumte Lippen in *Cremaster 5*, die Bodybuilder-Feen aus *Cremaster 4*, Aimée Mullins amputierte Unterschenkel in *Cremaster 3* usw. Es handelt sich hierbei entweder, wie im Fall von Mullins, um eine echte Versehrung, oder aber um eine gezielte Manipulation, die durch Kostümierung (wie das Wespentailen-Korsett in *Cremaster 2*) oder durch martialisches Training zustande kommen kann.

14 Deleuze (Anm. 10), S. 75.

Abb. 7: Videostill der Performerin Marti Domination in *Cremaster 1*.



Mailer in *Cremaster 2*, der Bildhauer Richard Serra, die Athletin Aimée Mullins in *Cremaster 3* oder die Performerin Marti Domination in *Cremaster 1*. Das kuriose Starsystem im *Cremaster*-Zyklus ist wie ein Echo auf die affektbesetzten Orte, die Übertragung des Systems „lokaler Mythen“ auf die Ebene der agierenden Figuren.¹⁵

Welche Funktion haben all diese Momente? Die Spur führt zurück zu Barneys ersten Arbeiten in den 80er Jahren. Über einen „Hindernisparscours des Ateliers – eine Mischung aus Kraft-raum 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 [...] nachzuzeichnen.“ Der Weg führt „über ein Instrumentarium, das durch Größe, Gewicht oder Unnachgiebigkeit den Prozeß behindert“, führt aber zu „Bildlösungen, die als Maß der verbrauchten Energie“¹⁶ figurieren. Zu sehen ist ein System aus Beschränkungen und extremer Fokussierung, welches bestimmte Möglichkeiten abschnürt, anderen aber um so wirkungsvoller zur Wirklichkeit verhilft. Auf der Klaviatur dieser Beschränkungen, die zum non-narrativen Korsett des Geschehens werden, entfaltet sich Barneys Kunst. Ein Korsett im wörtlichen Sinn, etwas, das die Schönheit steigern soll, aber auch von der Angst erzählt, da könnte etwas aus der Form geraten. Die rituellen Handlungen, die schon in Barneys Werk auftauchen, bevor die Verbindung zu Mormonen

15 Hinzukommt die Verehrung für Gruppen, etwa für die Los Angeles Raiders, die in den 70er Jahren für ihre Exzentrik 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 Hubbard pflegte nach jedem Sieg immer dasselbe Panoramafenster am Jack London Square einzuschlagen.“ Mark Heisler, *The Machiavelli of Football* (1991), zit. n. *C-Katalog* (Anm. 3), S. 107.

16 *C-Katalog* (Anm. 3), S. 4 f.

oder Freimauern explizit wurde, sind wie ein Schutz vor dem Einbruch allzu großer Unwägbarkeiten. Nichts bleibt dem Zufall überlassen.

Viele der kreierten Situationen, die wie Stadien in einer naturgesetzlichen Entwicklung verkettet sind, scheinen nur aus einem einzigen Grund ausgewählt: Weil sie dem Künstler eine Sensation verschaffen, ihm die Möglichkeit eines einzigartigen Kicks geben.¹⁷ Diese Momente der Lust, auch wenn sie mit ernstem Gesicht vorgetragen werden, dürfen nie erschlichen aussehen, sie müssen immer hart erarbeitet werden. Das macht aus Barney einen sehr ‚deutschen‘ Künstler.¹⁸

Vielleicht ist es dieser Abstand, der Barney zu einem Diagnostiker wider Willen macht, zu einem Künstler, der wie beiläufig die Tauglichkeit der amerikanischen National-Mythen testet: die Football-Begeisterung, der Hang zu religiösem Sektierertum, das Festhalten an den heilbringenden Wirkungen der Todesstrafe, die Freude an monumentalen, phallischen Gebäuden. Dabei ist der Künstler erkennbar kein Mythen-Zertrümmerer, kein schlichter Archivar; kein Spieler, sondern ein Fetischist, Sammler, Zauberer. Er paßt mit seinen Arbeiten 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 immer wieder an den selbstschmierenden Kunststoff erinnert wird, den Barney für seine Bilderrahmen verwendet.

Fusion aus Sinnlichkeit und Dinglichkeit: der Sex-Appeal des Anorganischen

All diese auf den ersten Blick befremdlichen Stoffpaarungen und ebenso plötzlichen Materialscheidungen haben nichts Aufgesetztes, sondern wirken überaus natürlich. Alle Stoffe und Dinge scheinen eine einzige große Erregung zu teilen, eine androgyne, aphallische Sexualität, die aus einer Einheit von Dekor, Stoff und Empfindung zu rühren scheint. Ein jegliches Wesen stellt Barney als

17 Man sieht die Ketten-Brücke zwischen Buda und Pest und weiß, daß Barney gerne einmal 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 *Cremaster 2* werden nur zusammengetrieben, damit Barney einmal Rodeo auf ihnen reiten kann.

18 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). Was es auch sei, Barney ist im Oktober 2002 Vater einer Tochter geworden. Die Mutter ist die isländische Sängerin Björk. Auf ihrer CD *Vespertine* (2001) singt sie, ein Schelm, wer Böses dabei denkt: „You gardener you/ Discipliner domesticly/ I can obey all your rules/ And still be me/ I never thought/ I would compromise/ Let’s unite tonight/ Embrace me tight/ Let’s unite tonight/ I thrive best hermit-style/ With a beard and a pipe/ And a parrot on each side/ Now I can’t do this without you [...]“. Björk, „Unison“, in: dies., *Vespertine* (CD, 2001).

„empfindendes Kleid“¹⁹ vor uns hin, das alle Erregungspotentiale geschmeidig auf der Oberfläche ausbreitet und Nuance für Nuance auffächert. „Die Erregung ist tatsächlich nicht mehr als etwas gedacht, das sich [... dem] Körper hinzufügt; dieselbe Idee eine Bekleidung zu sein, bewirkt die Erregung, erweckt die Sensibilität, läßt [... sie] das neutrale und unpersönliche Territorium der Sexualität ohne Subjekt, ohne Seele und ohne Vitalkörper durchqueren.“²⁰

Es genügt, einen Blick in Mario Perniolas gerade zitierten *Sex-Appeal des Anorganischen*²¹ zu werfen, um Barneys Werk in den gegenwärtigen philosophischen Diskurs einzubetten. Perniola behauptet in seiner Streitschrift, daß zu Beginn des 21. Jahrhunderts in der westlichen Welt eine Fusion aus sinnlicher und dinglicher Welt stattgefunden habe. Diese Fusion sei Voraussetzung dafür, daß sich die alte „organische, orgiastische, auf den Geschlechterunterschied gegründete Sexualität“ verabschiede zugunsten einer „neutralen, anorganischen, künstlichen Sexualität“. Der Wechsel habe längst stattgefunden, von einem von Verlangen und Begierde gesteuerten Liebesleben hin zu einer Sexualität des Kleides, des Fetischs, der Musik und des Reisens, „die in einer abstrakten und unendlichen Erregung verbleibt, immer verfügbar ist, und die der Schönheit, dem Alter [...]“²², dem Ort und der Zeit keine Beachtung mehr schenkt. Wie in Baudelaires *Rêve Parisien* ist die Verbannung des Chaotischen, Organischen, Vitalistischen hierfür unverzichtbare Voraussetzung.

Die Philosophie des Dings befreit die Sexualität von der Abhängigkeit vom Organischen, in dem sowohl die Psychoanalyse als auch der Feminismus sie bewahrt haben, und umgekehrt befreit die neutrale Sexualität die Philosophie vom blutleeren vitalistischen Spiritualismus, in dem sowohl die Ethik als auch die Ästhetik sie eingesperrt haben. Diese doppelte Emanzipation erfolgt im Zeichen des Gewandkörpers, des *Looks*. [...] [W]as zählt ist, [...] zu umhüllen und umhüllt zu werden von fleischlichen Geweben, die nichts Organisches mehr haben, die nicht mehr von den Hüllen, Stoffen und Kleidern, die sie gewöhnlich verbergen, unterschieden werden können. [...] Solcherart gibt es keine Unterbrechung mehr, keinen Hiatus zwischen euch und dem Empfinden. Verlaßt euch nicht auf ein Leben, das kommt und geht, sondern auf das Gewebe, von dem niemand euch trennen kann.²³

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 „Mikro-Analyse des Begehrens“, wie sie Deleuze und Guattari in *Anti-Ödipus* (1972) projektieren in Gestalt des ‚organlo-

19 Mario Perniola, *Der Sex-Appeal des Anorganischen*, übers. v. Nicole Finsinger, Wien, 1999, S. 67. 20 Ebd., S. 68.

21 Der Titel stammt von Walter Benjamin. In „Grandville oder die Weltausstellungen“ spricht er über das Universum der Waren und nennt den Fetischismus, „der dem Sex-Appeal des Anorganischen unterliegt“ ihren Lebensnerv. Vgl. Walter Benjamin, „Das Passagenwerk“, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. V/1, Frankfurt a. M., 1991, S. 51.

22 Perniola (Anm. 19), Zitate aus dem Klappentext.

23 Ebd., S. 66 f.

sen Körpers' (*corps sans organes*), der „nur Intensitäten, Werden, Übergänge empfindet“²⁴ oder als ‚Haecceitas/Diessheit‘ in *Désir et Plaisir*, die sich „nur durch Intensitätszonen, durch Schwellen, Gradienten, Ströme definiert.“²⁵ Obwohl sie nicht an einer einzigen Stelle zitiert werden, sind die beiden Franzosen die wichtigsten Impulsgeber für die Appelle und Invektiven des römischen Ästhetikprofessors.²⁶ Man begreift auf einmal besser, worum es in Matthew Barneys Videos gehen *könnte*.

Bewunderung und Befremden. Ästhetische Grundentscheidungen

Bleiben wir für einen Moment beim *Look*. Wiedererkennbar sind Barneys Arbeiten schon allein aufgrund ihrer Ästhetik. Für den europäischen Blick ist gerade deren Glätte fragwürdig. Es gibt im *Cremastercycle* nicht eine verwackelte Einstellung, wenig Zeitlupen, nicht einen Zeitraffer, nicht einen Stopptrick. Im Gespräch mit dem Fachmann für digitale Effekte (Matt Wallin) wird deutlich, daß Barney diesen allenfalls bemüht, um mehr Eisschollen in die Donau zu zaubern und am liebsten das ganze Chrysler-Building einrüsten lassen will, statt mit einem Modell zu arbeiten, in dessen Fenster später nicht die Silhouette des Manhattans der 30er Jahren hineingestanzt werden muß.

Man spürt die künstlerische Entscheidung, die dahinter steht: Für Barney braucht es diese optischen Verstärker nicht, weil das, was gezeigt wird, selbst visuell Hochprozentiges ist. Es sind Farben am obersten Rand der Sättigung. Farben, die man „essen“ möchte. Wer nach einer geballten Dosis *Cremaster* wieder aus dem Kunstlicht des Museums hinaustritt, zahlt den Preis für gestohlenen Licht und geliehene Farbpracht in Gestalt einer leisen Paranoia zurück. Vorsichtig fühlt man, ob auf dem eigenen Kopf schon Ansätze von Bockshörnern sprießen. Und dann? Man meint eine verkaterte Stimme zu hören, „und Finsternisse goß der Himmel auf diese kläglich träg' und kalte Welt.“²⁷

Barney bringt scheinbar alles, was an Bildern, Phantasien, Wünschen in ihm ist, nach außen. Daß diese Entäußerung gleichzeitig total und reserviert bleibt, ist ehrfurchtgebietend. Wie jemand so zielstrebig das Innere nach Außen kehrt

24 Gilles Deleuze u. Félix Guattari, *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*, übers. v. Bernd Schwibs, Frankfurt a. M., 1974, S. 27.

25 Gilles Deleuze, „Begehren und Lust“, übers. v. Joseph Vogl, in: *Gilles Deleuze – Fluchtlinien der Philosophie*, hg. v. Friedrich Balke u. Joseph Vogl, München, 1996, S. 237.

26 Die Möglichkeit, Philosophie und Sexualität zu versöhnen, beginnt für Perniola schon bei René Descartes' „denkendem Ding“, führt in einem Parforceritt über Immanuel Kants „Ding an sich“ und Martin Heideggers „Zeug“ zum „objet a“ Jacques Lacans. Es ist faszinierend und beklemmend mitanzusehen, wie genau in Perniolas Zwangsuniversum die Kultivierung und Sexualisierung der Dingwelt erfolgt.

27 „Et le ciel versait des ténèbres/ Sur le triste monde engourdi.“ Baudelaire (Anm. 1), S. 266, dt. 267.

und dabei jeder Rede vom „nie aufgehenden Rest“ der poststrukturalistischen Semiologie Hohn spottet. (Wahrscheinlich liegt hier die ironische Differenz zu Perniola: Das Kalkulierte, Wissende, Genaue bleibt stets auf Barneys Seite; er gibt die Autorschaft für seine dinggewordenen Sensationen niemals ab.) Es gibt bei Barney, das ist die Zumutung seiner wortkargen Interviews, keinen Rest. Kein Krümel Psychologie, keinen Fitzel „dahinter“, keinen Deut „davor“. Nichts ist für uns Europäer verstörender.

Affektbesetzung und Adressatenverwechslung. Übertragungswege

Wenn ich an dieser Stelle doch ein vorsichtiges Deutungsangebot machen will, so betrifft es all jene Momente in Barneys Werk, die als Zeichen einer *wissenden* Übertragung und *klugen* Gegenübertragung beschreibbar sind, wenn auch in einem viel buchstäblicheren und groteskerem Sinn, als in der klassischen Psychoanalyse gedacht.

Mit „Übertragung“ erklärte Sigmund Freud die Tatsache, daß sich viele seiner Patientinnen während der Analyse in ihn verliebten. Bevor der Begriff zum Inbegriff der therapeutischen Arbeit avancierte, verstand Freud darunter den unfreiwilligen Übersprung von Affekten von einer Person auf eine andere (Affektbesetzung und Adressatenverwechslung). Im engeren ätiologischen Sinne wurde Übertragung später zum Kennzeichen der außerordentlichen Produktivität von drei Krankheitsbildern, der Zwangsneurose, der Angsthysterie und der Konversionshysterie. Trotz der immer subtileren Anwendung des Begriffs, legte Freud Wert auf die Feststellung der Alltäglichkeit von Übertragungen.²⁸ Übertragung sei das Leben des „unerlaubten Wunsches“²⁹ selbst. Als solche zeuge sie von der Existenz und der Macht unbewußter, zumeist sexueller Reaktionen, die sich, obgleich sie sich spontan herstellen, zum „eigentliche[n] Träger der therapeutischen Beeinflussung“³⁰ erheben lassen. Der Patient führt „mit

28 In schwacher Form finden sie demnach in jeder Arzt-Patienten-Beziehung statt. „Die Psychoanalytische Kur schafft die Übertragung nicht, sie deckt sie bloß, wie anderes im Seelenleben Verborgene, auf“, heißt es bei Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*, chronologisch geordnet u. hg. v. Anna Freud, Frankfurt a. M., 1942. Fortan zit. als *GW*, hier: „Bruchstück einer Hysterie-Analyse“, *GW*, Bd. V, S. 281. Immer resultieren sie, seien sie nun positiver oder negativer Natur („Es ist kaum zu vermeiden, daß die positive Einstellung zum Analytiker eines Tages in die negative, feindselige umschlägt. Auch diese ist gewöhnlich eine Wiederholung der Vergangenheit.“ *GW*, Bd. XVII, S. 101), aus einer „falschen Verknüpfung“. Übertragung ist – in Freuds frühen Arbeiten über Hysterie – Zeichen einer „Mésalliance“ (Beide Begriffe vgl. „Zur Psychotherapie der Hysterie“, *GW*, Bd. I, S. 309.) einer zwanghaften, hartnäckigen „Täuschung“ (Ebd., S. 310), kurz: die „letzte Schöpfung der Krankheit“, die „wie alle früheren zu bekämpfen“ sei (die beiden letztgenannten Zitatfetzen stammen aus „Bruchstück einer Hysterie-Analyse“, *GW*, Bd. V, S. 280), weil sie vom Wiederauftauchen eines gewesenen Affekts und einer damit einhergehenden Verwechslung des Adressaten zeuge.

29 Vgl. „Zur Psychotherapie der Hysterie“, *GW*, Bd. I, S. 309.

30 „Fünfte Vorlesung“, *GW*, Bd. VIII, S. 55.

plastischer Deutlichkeit ein wichtiges Stück seiner Lebensgeschichte [vor], über das er uns wahrscheinlich sonst nur ungenügend Auskunft gegeben hätte. Er agiert gleichsam vor uns, anstatt uns zu berichten.“³¹

Doch je länger Freud über das Phänomen nachdenkt, desto bewußter wird ihm, daß der Arzt die Übertragung in *beide Richtungen* steuern muß. Um die heilsame Wirkung der Übertragung, als sinnfälligster Form der Wiederholung des Verdrängten, nicht zu verpassen, muß deshalb eine Gegenübertragung vom Arzt auf den Patienten angestrengt werden. Der Arzt müsse den Patienten überzeugen, daß es sich lediglich um „eine Spiegelung des Vergangenen“ handle, die er „für ein neues reales Leben hält“.³² Der Arzt muß die Übertragung – die von Freud zunächst als Widerstand gegen Heilung geächtet wird – selbst evozieren, wenn die entsprechende Gegenübertragung den Patienten auch an der richtigen Stelle kurieren soll. Sie erst schafft „Neuaufgaben jener alten Konflikte [...], in denen sich der Kranke benehmen möchte, wie er sich seinerzeit benommen hat, während man ihn durch das Aufgebot aller verfügbaren seelischen Kräfte zu einer anderen Entscheidung nötigt“.³³ Gleichzeitig vergißt der Patient „nicht wieder“, was er „in den Formen der Übertragung erlebt hat“, es hat für ihn „stärkere Überzeugungskraft als alles auf andere Art Erworbene“.³⁴ Die Übertragung aus dem Geist der Gegenübertragung wird also „das Schlachtfeld, auf welchem sich alle miteinander ringenden Kräfte treffen sollen“.³⁵

Freuds Thesen zur Gegenübertragung könnten für Barney ein vorzügliches Instrument sein, um die Kontrolle über das zumeist unwillkürliche Übertragungsgeschehen zu behalten. Zum unwillkürlichen Moment zählen auch in Barneys Videos das Ringen der Kräfte, die sich nicht anders zu artikulieren vermögen, als im impulsiven Übersprung von Affekten (vgl. Gilmores Mord am Tankwart), der Ausbruch unlösbarer, in Körpern auf Zeit eingesperrten Potentiale und Konflikte (vgl. die Qualen des Loughton-Candidate); die herrische Okkupation fremder Körper, die wie bei einer sich rasend schnell ausbreitenden Infektion kolonialisiert werden (vgl. wenn das Schicksal den auf das Prozenium fliehenden „Giant“ einholt); der erfolgreiche Versuch, einen fremden Körper zu zwingen, sich einem neuen animalischen Affekt anzuverwandeln, um selbst zu überleben (Abb. 8-10).

Da all diese Übertragungen im geschützten Raum einer künstlerischen Inszenierung und nicht auf der Chaiselongue eines Analytikers stattfinden, gibt es in ihnen von Anfang an ein wissendes Moment. Man kann den zielgenauen Übersprungsimpuls etwa in *Cremaster 3* als ironisches Echo auf Freuds Übertragungslehre aus dem Geist der Liebesabwehr studieren. Was passiert auf dem muschelförmigen Aufgang des Guggenheim Museums? „On level three he [the Entered Apprentice (Barney)] is met by the runway model Aimée Mullins. Se-

31 „Abriß der Psychoanalyse“, GW, Bd. XVII, S. 101.

32 Ebd., S. 102.

33 „Die analytische Therapie“, GW, Bd. XI, S. 472.

34 „Abriß der Psychoanalyse“, GW, Bd. XVII, S. 103.

35 „Die analytische Therapie“, GW, Bd. XI, S. 472.



Abb. 8, 9 u. 10: drei Videostills von Aimée Mullins in *Cremaster 3*.

duced, the Entered Apprentice steps forward to embrace the model. In doing so the Entered Apprentice transforms into the same teflon evening gown worn by the model.³⁶ Mullins und Barney ringen so lange mit Blicken und Gesten, bis – in einem „Five Points of Fellowship“-Tango³⁷ vereint – ihre transparente Kopfbedeckung (welche ihrerseits die durchsichtigen Prothesen ihrer knieabwärts amputierten Beine aufnimmt) wie eine umgestülpte, steifgewordene Blume des Bösen wiederkehrt. Eine rote Sumpfpflanze verschmiert seine Lippen mit ihrem bzw. seinem Blut. Das unterschwellige Mißtrauen, daß der Lehrling dem Modell in seiner sexuellen Avance entgegenbringt, verwandelt sie im Augenblick der bis ins letzte Detail geplanten Fünf-Punkte-Berührung in genau das Raubtier, das er schon immer in ihr sah.

„Ihre Figur, die ‚Entered Novitiate‘, mutiert von einem in weiß gekleideten Mannequin mit Kristallbeinen zu einer ägyptischen Kriegerin mit dem Unterleib einer Gepardin.“³⁸ Während im Untergeschoß des Chrysler-Buildings das „demolition derby“ zwischen fünf Chryslern (Baujahr 1967) und einem Chrysler Imperial von 1930 weiter geht, schwänzelt die Gepardin – die Laufprothesen scheinbar vergessend – immer noch verärgert fauchend um die dritte Ballustrade des Guggenheim. (Ob Mullins ihre Beine im wirklichen Leben bei einem Autounfall verlor, wissen wir nicht. Es würde zu der Szene passen.)

Hollywood: Anziehung und Abstoßung

Gibt es bei Barney noch ein anderes Äquivalent, eine Form der geläuterten, gepflegten Gegenübertragung, die aus dem Reigen jäh Affektübertragung und Impulsweitergabe ausbricht? Es gibt ein, wenn auch schwaches, diagnostisches Moment in Barneys Arbeit, was die Frage betrifft, welche Beziehungen sein hermetisches Werk mit der Außenwelt unterhält, mit dem Hier und Jetzt, mit

³⁶ Zit. n. Matthew Barney, unveröffentlichte Synopsis von *Cremaster 3*, Typoskript, April 2002.

³⁷ „The two embrace in the Five Points of Fellowship, in order: the inside of the right foot against the inside of the right foot; right knee to right knee; the left hand, in a fist, touches the small of the other’s back; the right arm extended down at the side with a fist of paternal grip; right breasts touch; the mouth touches the ear and whispers, ‚Maha byn‘.“ Barney (Anm. 36).

³⁸ *C-Katalog* (Anm. 3), S. 56.

der Kultur, in der er lebt, nicht nur mit der Kultur, in die er sich hineinphanta-siert. Während er von außen betrachtet auf eine verlängerte Dekaden- und Fin-de-siècle-Ästhetik setzt und mit Michael James O'Brien³⁹ für die ersten vier *Cremaster*-Teile einen Modephotographen engagiert, bricht Barney andererseits konsequent mit den Gesetzen gelingender Narration im Film. Die Zumutung besteht darin, daß seine Filme unsere Erwartungen an eine stringente Person-entwicklung und eine halbwegs plausible narrative Struktur ruinieren. (Es ist ein bißchen wie bei Bruce Nauman, der in einer frühen Videoarbeit mit einer Geige nicht nur unsere Nerven zersägte, sondern auch die Geige selbst kaputt geigte.) Vielleicht kann man in Analogie hierzu sagen, daß Barney Hollywood und die Art, wie es weltweit Sinn durch Bilder generiert, mit dessen eigenen Mitteln destruiert. Er spiegelt zurück, was er selbst nicht verwerten kann, er wehrt sich mit einer Gegenübertragung, die wie ein Brennspiegel auf die neu-ralgischen Stellen der amerikanischen Popkultur zielt.

Zwei Beobachtungen, die diese These erhärten könnten: Barneys eigene *ap-propropriation art* und Prozeßkunst, seine Auslegung von Übertragung und Ge-genübertragung spiegelt sich in seinem Verhältnis zur Popkultur, zur Modephotographie und zum Hollywoodkino. Obgleich er deren Konventionen bedient, gibt es – gerade in der Übererfüllung einer ästhetischen Norm – einen Umschlag, der das Phantasma im Zentrum der vorangegangenen Über-nahme sichtbar macht.

(1) Gegenübertragung auf Photographie und Film: Barney nistet sich in be-kannten Genres ein wie ein Parasit, er schmarotzt in den Wäldern unserer Kul-tur, Moden, Stile: *Cremaster 1* gemahnt an Leni Riefenstahl, *Cremaster 2* hat etwas von einem Gruselowestern, *Cremaster 3* beginnt als Entwicklungsroman und endet als Zombiefilm; *Cremaster 4* könnte eine Doku der lokalen „Tourist-Trophy“ sein, hat aber etwas von einem Fantasy-Film; *Cremaster 5* versucht sich am Topos des Liebesopfers in Gestalt der Oper. Spector verwendet hier bes-tes 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“.⁴⁰

(2) Gegenübertragung auf die Popkultur: Barneys Werk kommt als „Sequel“ daher und wurde von Anfang an unter dem Label vermarktet: Das *Cremaster-Sign*, ein Football-Stadion mit einem Balken gekreuzigt, wie Spötter sagen, wirkt – in allen fünf Varianten – einheitsstiftend. Es ist ein Symbol für Eingeweihthe, Verschworene, paßt mühelos auf Autos, Fahnen, Gebäude, T-Shirts usf. Dieses Werk *featured* sich perfekt selbst; funktioniert wie ein großes Merchan-dising-Unternehmen: Die C-Prints sind Standphotographien, die während der

39 Von O'Brien stammt die Bemerkung: „[I]ch [konnte] auch unter den schlimmsten Umständen etwas gut aussehen lassen, denn schließlich kam ich ja von der Werbephographie. Am Schluß konnte ich immer den Hochglanz, den Matthew wollte, produzieren; häufig stand er in einem interessanten Kontrast zu der groben Struktur des Stücks.“ *C-Katalog* (Anm. 3), S. 496.

40 *C-Katalog* (Anm. 3), S. 77.

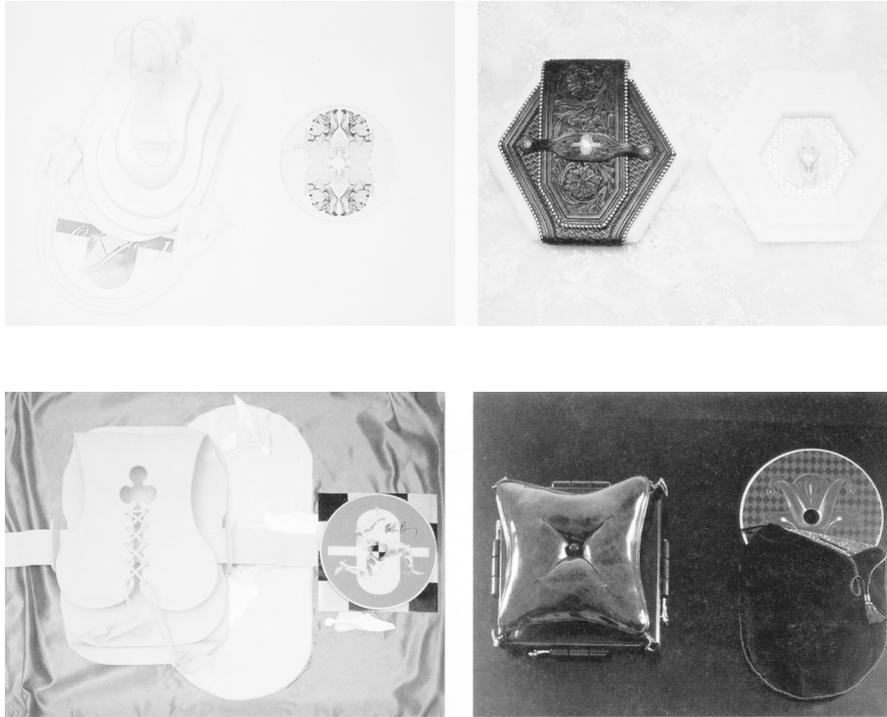


Abb. 11 u. 12: Cremaster-Zeichen, DVDs einschließend

Filmarbeiten eigens hergestellt wurden; die Ausstellungs-Skulpturen sind nachgebaute und oft nur im Material variierte Requisiten aus den Filmen. Verkäuflich sind sie alle: die Videos in jeweils 10er Auflage, zusammen mit einer skurrilen Aufbewahrungs-Skulptur⁴¹; die C-Prints in größerer Auflage, selbst die Zeichnungen (die mir persönlich am besten gefallen) sind mit dem Barney-typischen Acryl-Rahmen versehen. Aus dem Material, mit dem andere malen, macht er eben das Dekor. Alle Werke sind gerahmt und zeigen damit bis ins letzte Detail an, wer ihr Herr und Schöpfer ist (Abb. 11-12).

Gleichzeitig macht sich Barney in *Cremaster 3* über seine Labels lustig. Er treibt sie über sich selbst hinaus, indem er sie nebeneinanderstellt wie Schönheitsköniginnen und sie zu fragen scheint: ‚Welches Label ist das schönste im Barney-Land?‘ Eine der grotesksten Szenen von *Cremaster 3* spielt auf der Rennbahn in Saratoga Springs, einem Gangsternest in der Nähe von New York.

⁴¹ Es handelt sich immer um eine Siebdruck-Laserdisk, in *Cremaster 2* besteht die Vitrine aus Nylon und Acryl, darin finden sich Sattelleder, Sterlingsilber, Bienenwachs und Bienenwabe. In *Cremaster 4* ist diese Disk in einer Hülle aus Zwiebelschalen eingepackt, die Vitrine besteht aus selbstschmierendem Kunststoff und Acryl, darin deponiert sind Satinfahne und Manx-Karo.

Fünf Teams mit je zwei Pferden treten gegeneinander an. Die Jockeys tragen Satinjacken mit *Cremaster*-Emblemen am Rücken. *Cremaster 5* geht in Führung, gefolgt vom ungestümen *Cremaster 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 überquert *Cremaster 5* als Erster die Ziellinie, muß aber wegen eines Fouls an *Cremaster 1* disqualifiziert werden. Damit ist der Weg frei für *Cremaster 3*, dem eine Siegerdecke aus Narzissen übergeworfen wird.⁴²

Das Wettrennen inszeniert wie im zweiten Teil des *Rêve Parisien* das maßlose Scheitern dieser selbsterschaffenen „Wunder in Bewegung“ (*mouvantes merveilles*): „Als ich die Augen voll Lichtglanz wieder aufschlug“, heißt es bei Baudelaire, „sah ich das Grauen [...]“.⁴³

Spiel mit Kastrationsphantasien. Arbeit am Gegenmythos

Wenn also bei Barney von Übertragung aus dem Geist der Gegenübertragung die Rede sein kann, dann, das dürfte klar geworden sein, nicht in einem therapeutischen Sinn. Der dezisionistische Gestus seines Werkes, die Verweigerung von schnellen Sinnangeboten, das genaue Timing des Übertragungsgeschehens, lassen klassische freudianische Erklärungsmuster zu Zitaten ohne festen Wahrheitswert gerinnen: So sind die Hinweise, die Barney selbst in Richtung einer psychologischen Deutung auslegt, als augenzwinkernde Anspielungen zu lesen.

Natürlich gibt es sie, die sich im Wasser spiegelnden Gletscher in *Cremaster 2*, die vertikal aufgehängt wie Bilder aus einem Rohrschach-Test aussehen; der Konflikt mit Richard Serra in *Cremaster 3* ist augenfällig als ein Fall von „anxiety of influence“ angelegt (Harold Blooms bekannte Literaturtheorie, seine Studie über Künstlerfamilien), zuletzt die vielen Kastrationsszenen, in denen Manipulationen an Hoden vorgenommen werden; und natürlich die an Freuds Traumdeutung gemahnende Zahnextraktionszene, ebenfalls eine typische Kastrationsphantasie (Abb. 13).

Gerade 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. Auch das Heben und Senken des Minihodens beim „Giant“ in den Gellert-Thermen mit Hilfe lieblicher Täubchen sieht ganz nach der technisch ausgereiften Kurierung eines alten Traumas aus (Abb.14).

Wer Kastrationsangst so in Szene setzt, wie Barney das tut, wer statt Angst zu verbreiten, so erfindungsreich Prozeduren und Hilfskonstruktionen zeigt,

⁴² *C-Katalog* (Anm. 3), S. 48 f.

⁴³ „En rouvrant mes yeux pleins de flamme/ J'ai vu l'horreur de mon taudis“. Baudelaire (Anm. 1), S. 266, dt. 267.

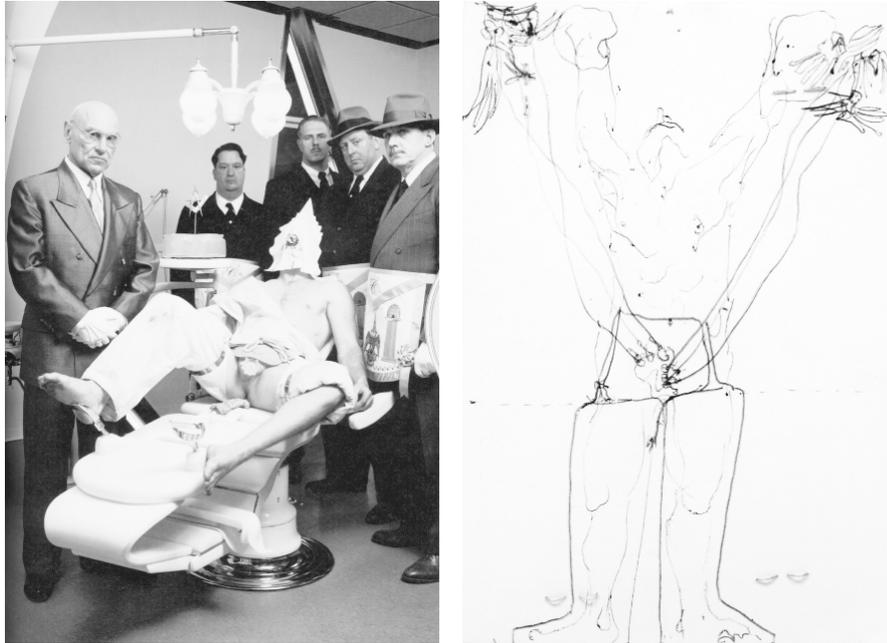


Abb. 13 u. 14: Kastrationsphantasie mit Zuschauern (u.a. Richard Setta)

welche den Hoden heben und senken, verschiebt die gesamte Problematik der Nicht-Kongruenz von Penis und Phallus in Richtung eines biologischen, ja embryologischen Diskurses, in dem Fragen der Fruchtbarkeit, der Furchung, der Differenzierung, Prozesse *jenseits* einer festen Bedeutungszuschreibung – als schiere Lust am Laborieren mit Möglichkeiten – wichtig werden. Die androgynen Feen der Isle of Man, das narzißtische Starlett im Fesselballon, die neckischen Quellnympfen in den Gellert-Thermen verlangen nicht nach pansexuellen Interpretationen, wie sie die Psychoanalyse bereithält.

Barneys erklärte Anti-Psychologie hat, so die These, mit einem anderen Blick auf den Mythos zu tun. Es ist, als rebellierte er mit seinen eigenen Satyrspielen gegen Freuds übergroße Inanspruchnahme der griechischen Tragödiendichter. Barney stellt die archaische Mythologie der ‚aufgeklärten‘ griechischen Dramatik gegenüber. Es sind die Satyrn und Böcke, die ihre Gesänge nicht länger an königlich selbstreflexive Ohren richten. Insofern läßt sich Barneys Projekt auch als bescheidene Arbeit an einem „Gegenmythos“⁴⁴ begreifen. Der Künstler hält es mit Friedrich Nietzsches *Geburt der Tragödie*, wenn der schreibt:

⁴⁴ C-Katalog (Anm. 3), S. 82.

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 unerbrochen sind – das sah der Grieche in seinem Satyr [...].⁴⁵

Barneys Satyrn im Video *Drawing Restraint 7* (1993) sind alles andere als zärtlich und flötend. Sie bekriegen sich aufs Blut und schlagen sich die Schädel ein.

Barney liebt die lokalen, barbarischen 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 *Cremaster 3* durch eine List besiegt. (Sie gefallen ihm auch, weil sie Erklärungen liefern für verrückte geographische Besonderheiten, wie etwa den „Giants Causeway“ vor der irischen Küste.) Diese Archaik, die zwar gewaltsam, aber weit weniger grausam ist, als die mit Rationalismen durchzogene Ödipus-Geschichte, wirkt um so eindringlicher, als sie sich hinter dem Rücken einer ästhetische überhöhten und fetischistisch verfeinerten Bildsprache entfaltet.

Die Mischung aus Bewunderung und Befremden, die einen vor Barneys Werken beschleicht, hat mit dieser Kombination aus *glatter Ästhetik* und *kruder Mystik* zu tun, aus der zuletzt die imponierende Hermetik des Werkes zu resultieren scheint: Das Werk ist rund, weil es in seinem ästhetischen Rigorismus alle möglichen inhaltlichen Gegensätze zwangsvereint: Die Ästhetik Barneys mag eine perfekte Umsetzung von Freuds Fetisch-Theorie sein, aber der Bodensatz der *Cremaster*-Filme ist alles andere als verfeinert, alles andere als sublimiert, er bleibt roh, archaisch, krude. Diese ‚Inhalte‘ sind phantasmatischer Struktur, nur, daß das Phantasma, wie Lacan wußte, selbst schon etwas Außer-Psychogisches ist, sehr nah dran am unauslotbaren und nicht-symbolisierbaren Realen. Das Phantasma Barneys betrifft diese eigentümliche Fusion: Die glatte, elegante, anorganische Oberfläche, die mit ihrem kruden, nervösen, wilden, organischen Un(ter)grund in Beziehung und Austausch tritt: Übertragung und Gegenübertragung in einem Streich.

⁴⁵ Friedrich Nietzsche, „Die Geburt der Tragödie“, in: *Kritische Studienausgabe*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, München, 1999, Bd. 1, S. 57 f.