



NORMAN BRYSON

MATTHEW BARNEYS GONADOTROPE KAVALKADE

Quer über die weite Stadionfläche aus blauem Astroturf gleiten die Tänzerinnen dahin, drehen sich im Kreis und gruppieren sich neu in vollkommener Formation. Jedes der achtzig Mädchen in der perfekt gedrillten Tanztruppe von CREMASTER 1 trägt das gleiche Kostüm mit abstehendem kurzem Rock und weissem, irgendwie polypenartigem Helm und das gleiche überschwengliche Lächeln auf den Lippen: man fragt sich, wie sie es schaffen, dieses Lächeln für die Dauer der Aufnahme zu halten. Zusammen bilden sie ein geballtes Lächeln, wie es seit den Bade-schönheiten in Esther Williams' Wasserballett oder den bananenschwenkenden Revuegirls in Busby Berkeleys *The Gang's All Here* selten mehr zu sehen war. Unterdessen vollzieht sich in der Gondel eines Zepelins, der über dem Stadion schwebt, ein seltsames Ritual. Die Obergottheit des Luftschiffs, eine Gestalt mit überdimensionaler wachsblonder Perücke, ordnet Trauben an in Mustern, die daraufhin auf mysteriöse Weise von den Formationstänzerinnen unten auf der Erde nachgebildet werden. Die Diva im Luft-

NORMAN BRYSON ist Professor für Kunstgeschichte an der Harvard University. Er hat u. a. folgende Bücher veröffentlicht: *Word and Image: French Painting of the Ancien Régime* (Cambridge University Press, 1981) und *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting* (Reaktion Books, London 1990).

schiff macht Muster, die an Eierstöcke, an Eileiter, an den Uterus erinnern, und wie per Fernbedienung gesteuert wiederholen die Tänzerinnen auf dem Astroturfbelag diese Figuren in ihrer Choreographie. Irgendwie haben sich die Welt des Sports und die der Gynäkologie miteinander verschmolzen. Was in aller Welt ist los?

Matthew Barney arbeitet seit jeher mit einer sorgfältig ausbalancierten Mischung von exoterischen und esoterischen Elementen, von Aspekten, die jeder verstehen und geniessen kann, durchsetzt mit kryptischen Zeichen und kaum zu entschlüsselnden persönlichen Mythen. CREMASTER 1 bildet da keine Ausnahme. Zwar ist visuelle Verführung im Spiel, doch führt sie zu Hermetischem: Auf die Faszination folgt Befremden. Die Kunst Barneys besteht zum Teil darin, schon zu Beginn eine visuell derart zwingende Szenerie zu schaffen, dass der Betrachter nicht umhin kann, sich in ihren Bann ziehen zu lassen. So beobachtet man bei SCAB ACTION (Aktion Räude, 1988) mit Entsetzen, wie eine grosse Drahtzange sich daran macht, ein Haar zu entfernen, das mitten aus einer stark entzündeten Pustel herauswächst. Es ist eine Szene, die unweigerlich jeden fesselt, der in der Pubertät mit Pickeln, Spiegel und Pinzette zu tun gehabt hat. MILE HIGH Threshold: FLIGHT with the ANAL SADISTIC WARRIOR (MEILEN-

MATTHEW BARNEY, MILE HIGH
Threshold: FLIGHT with the ANAL
SADISTIC WARRIOR, 1991, video still /
MEILENHÖHE Schwelle: FLUG mit
dem ANALSADISTISCHEN KRIEGER.
(PRODUCTION: PETER STRIETMANN)



HOHE Schwelle: FLUG mit dem ANALSADISTISCHEN KRIEGER, 1991) wiederum bietet den Kitzel, dem nahezu unmöglichen Kunststück zuzusehen, wie der Künstler, nackt bis auf ein um den ganzen Körper gezurrtes Gurtgeschirr und ein Bündel von Kletterhaken aus Titan, die Galeriewände hinaufklettert und die Decke zu queren versucht, indem er sich kopfunter von einer Halterung zur nächsten schwingt. Wer DRAWING RESTRAINT 7 (Zeichenhindernis 7, 1993) nicht gesehen hat, dem dürfte eine kurze Beschreibung genügen, um zu verstehen, was die Arbeit sehenswert macht: Zwei Satyrn ringen miteinander im Fond eines Strassenkreuzers, der durch einen endlosen Tunnel fährt. Was es besonders schwer macht, den Blick von der Szene abzuwenden, ist der grässliche Gedanke, dass jederzeit im Verlauf des Geschehens die verschiedenen prothetischen Teile der Satyrn – die Hörner, die Beine, der lange verwundbare Schwanz – abgerissen werden könnten (im letzten Augenblick geschieht dann tatsächlich das Entsetzliche: ein Gelenk bricht auf und legt die gerissenen Bänder und Knorpelteile frei – zweifellos der schlimmste Alptraum jeder Tänzerin und jedes Sportlers).

CREMASTER 1 verfolgt dieselbe Strategie, den Betrachter um jeden Preis in Bann zu ziehen, und zwar durch eine komprimierte, verdichtete Version

all dessen, was seinerzeit die aufwendigen Shownummern von Busby Berkeley unwiderstehlich machte: die üppige Kitschigkeit des Ganzen, das Gefühl, als gäbe es keinerlei materiellen Einschränkungen (man kann sich lebhaft vorstellen, wie Busby Berkeley Anweisung gibt: «Bestell mir fünfzig – nein, hundert Riesenbananen, abgerichtete Affen, vergoldete Schwäne»). Gibt es irgendwo einen Zuschauer, der dermassen übersättigt und lebensmüde ist, dass er nicht über die schiere Ungeheuerlichkeit lachen muss, wie achtzig Cheerleader aus Idaho in Kostümen aus der Frühzeit von *Raumschiff Enterprise* zu schmelzenden Streicherklängen quer über den Astroturfbelag wirbeln?

Dann setzt das Mysterium ein: Was die Tänzerinnen auf dem Astroturfbelag nachzeichnen, sind die Konturen der menschlichen Fortpflanzungsorgane. Barneys esoterischen Symbolismus zu erklären ist ein heikles Unterfangen, doch der Künstler hat in den Zeichnungen, die als Entwürfe für seine neueren Projekte dienten, eine Reihe von Hinweisen geliefert. Eine Skizze für CREMASTER 4 zeigt zwei Testikelpaare, die in den Skelettbau des Beckens eingefügt sind; gleichzeitig verweisen diese «sich auf und ab bewegenden» Drüsen auf wichtige Protagonisten in diesem Werk, nämlich die beiden konkurrierenden Teams beim Autorennen. Eine Zeichnung für

CREMASTER 1 wiederum erinnert an die Eileiter, die in den Uterus hineinführen, liesse sich aber ebenso als ein Spielplan für Feldspieler deuten. Obgleich diese Zeichnungen genauso hermetisch anmuten wie Notizen in einer Privatsprache, sind sie insofern wertvoll, als sie nicht nur die Grundelemente andeuten, aus denen sich der Körper bei Barney zusammensetzt, sondern auch die zentrale Rolle unterstreichen, die insbesondere zwei Diskurse in seinem Werk spielen: der Sport und die Medizin.

Beide definieren den Körper als ein zu modifizierendes und neu zu gestaltendes Operationsfeld, auf das dahingehend eingewirkt wird, dass es die ihm gesetzten Grenzen zu überschreiten vermöge: Ziel ist ein ganz und gar dem menschlichen Willen unterworfenen Körper. Um Muskelmasse zu bilden, muss der Sportler gezielt vorhandene Muskeln zerstören und sie durch höherwertiges Gewebe ersetzen; um einen schadhafte Körper zu reparieren, begibt sich die Chirurgie hinein in den Körper und erneuert oder ersetzt alles, was defekt ist. In Barneys Werk nehmen die früheren, vor der CREMASTER-Serie entstandenen plastischen Objekte Bezug auf Geräte, die

zum Wiederaufbau des athletischen Körpers verwendet werden: Turngeräte wie schräg gestellte Bretter, Gewichte, Gurtwerk, Ringerplatten usw. Gleichzeitig stellen seine Skulpturen eine Verbindung zum Stoffwechsel bei sportlichen Höchstleistungen her, wobei ein ganzes Spektrum organischer Substanzen wie Steroide, Saccharose, Choriotropin und Aminosäuren zum Tragen kommt. Barneys plastische Arbeiten machen die Grenzen zwischen Gerät und Stoffwechsel buchstäblich durchlässig, indem sie aus biochemischen Substanzen Geräte konstruieren: Gewichte, in Saccharose oder Wachs gegossen, unsäugliche Übungsgeräte, die mit elementaren Kohlehydraten wie Tapioka und Glukose beschichtet sind.

Durch die Wechselwirkung zwischen den Geräten und dem Körperstoffwechsel entsteht ein Körperbild, in dem die Trennlinie zwischen Körperinnerem und -äusserem radikal verwischt ist. Barney richtet sein Hauptaugenmerk auf die Möglichkeiten, wie diese Schwelle laufend überschritten werden kann, indem er Skulpturen aus jenen Kunststoffen und Metallen macht, die Chirurgen für Implantate verwenden (Teflon, Titan, rostfreier Stahl); in manchen



MATTHEW BARNEY, *FIELD DRESSING*
(ovifill), 1990, video still / NOTVERBAND.
(PRODUCTION: PETER STRIETMANN)

Fällen bezieht er auch die realen Instrumente mit ein, mit deren Hilfe das Körperinnere nach aussen hin geöffnet wird (Spekula, Hämorrhoidalzangen, Sternalretractoren für Eingriffe am offenen Herzen). Die Kombination von sportlichen und medizinischen Mitteln verwischt gleichermassen die Grenze zwischen den Kategorien des Organischen und Anorganischen. Barneys charakteristische Materialien sind beides gleichzeitig: Wachs, Silikon, Vaseline – anorganische Verbindungen, die sich jedoch verhalten wie organische Substanzen und ihre Beschaffenheit je nach Druck und Raumtemperatur verändern.

Mutete das plastische Schaffen Barneys wie ein Übungsraum für mutierende Körper an, so gleicht seine Arbeit mit Video einem Laboratorium zur Erzeugung körperlicher Mutationen, wobei jede neue Performance das wachsende Repertoire hybrider Helden um eine weitere Variante bereichert. Wie bei jedem Projekt der kontrollierten Mutation, vom Gartenbau bis zur Eugenik, weist jede neue Züchtung ihre besonderen Merkmale auf, eine spezifisch ausgebildete Palette von Funktionen, die durch Verstär-

kung oder Abschwächung bestimmter Eigenschaften am unmodifizierten Grundtypus erzielt wird. Zu Barneys frühesten Kreuzungen zählt der «Typus der positiven Einschränkung»,¹⁾ der zum ersten Mal in *FIELD DRESSING* (Notverband, 1989) auftritt und anschliessend in *MILE HIGH THRESHOLD* (Meilenhohe Schwelle) beim Erklettern der Galeriewände und in *OTTOshaft* (OTTOschacht, 1992) bei der Ersteigung eines Aufzugsschachtes zu beobachten ist. Inspiriert durch die reale Person des Entfesselungskünstlers Harry Houdini, handelt es sich hier um einen Körper von mechanischer Perfektion, der in jeden beliebigen Raum einzudringen und jedes Schloss oder jeden Hohlraum aufzubrechen vermag, ein Superathlet mit einer absoluten Beherrschung des Räumlichen. Was die Houdini-Figur jedoch tatsächlich anstrebt, ist nicht so sehr Raumbeherrschung, als vielmehr vollkommenes In-sich-Geschlossensein: Wir sehen, wie er jede Körperöffnung – Augen, Nasenlöcher, Ohren, Penis – mit einem Vaselineüberzug versiegelt; in *MILE HIGH THRESHOLD* verschliesst er schliesslich seinen After mit einem Stöpsel aus Stahl. Während bei Freud die

MATTHEW BARNEY, *REPRESSIA (INCLINE)*, 1991,
mixed media, installation view, Stuart Regen Gallery /
(PHOTO: SUSAN EINSTEIN)





MATTHEW BARNEY, JIM OTTO SUITE,
1990, video still, video1 (OTTOblow).

korrekte Entwicklungslinie von der oralen und analen hin zur genitalen Libidoorganisation verläuft, kehrt die Houdini-Figur diesen Weg um, indem sie sich energisch zurückzieht in die Regression und in eine Sexualität der ekstatischen Selbststimulierung (am Ende treibt er es mit etwas, das aussieht wie eine Kreuzung zwischen einer Vakuumpumpe und einem tragbaren Atomreaktor).

Am anderen Ende des Spektrums angesiedelt ist der Antitypus zur Houdini-Figur, dem wiederum eine reale Person, Jim Otto, der legendäre Center-Spieler der Footballmannschaft *Oakland Raiders*, zugrunde liegt. Während der Houdini-Held ein ekstatisches Verschliessen libidinöser Energie innerhalb des Körpers anstrebt, verkörpert die Otto-Figur das Gegenteil: sie besteht nur aus Löchern. Nach Beendigung seiner Sportlerlaufbahn mit zwei künstlichen Kniegelenken war Ottos Körper ein radikal geöffneter, wobei die Doppelnul auf seinem Leibchen an das (von Barney so genannte) «Wander-Rektum» des Begleitlogos der JIM OTTO SUITE (1991) erinnert; zu Ottos Sekundärmerkmalen gehören externe Röhren und Beutel, im rätselhaften Mittelpunkt von OTTOshaft steht die Schottentracht mit Dudelsack- und Feleltasche.

Die in der CREMASTER-Serie stattfindenden Experimente kontrollierter Mutation spielen sich im Beckenraum ab und betreffen insbesondere die Funktionen und Absonderungen der menschlichen Fortpflanzungsorgane. CREMASTER 4 wartet

mit einer eigenen und der vielleicht bislang spektakulärsten Palette speziell gezüchteter Körper auf: Rennfahrer, deren steigender Drang, den Grand Prix zu gewinnen, zusätzliche Testikel hervorbringt, die quer durch ihre Körper und ihre Ausrüstung wandern; androgyne Elfen, anatomisch eher weiblich, doch mit einem turmhohen Körperbau vom Schlage Schwarzeneggers; und der Held von CREMASTER 4, ein steppender Satyr, dessen mühevollen Reise über Land und Meer einem bizarren Initiationsritus gleicht. Obgleich physisch jeweils einzigartig, lassen die einzelnen Typen auf eine gemeinsame Abstammung von einem zugrundeliegenden Urhormon schliessen – vielleicht jener zu Kopf steigende Wein des männlichen Körpers, das Testosteron –, dessen unterschiedliche Konzentration sich in unterschiedlich ausgeprägten Formen niederschlägt. Bei CREMASTER 1 ist die Fortpflanzungsanatomie weiblich und der gonadotrope Wein von anderer Art; mehr zu sagen hiesse jedoch dem, der noch nicht das Ganze gesehen hat, zuviel verraten.

Es ist natürlich verfrüht, Reflexionen über die eigentliche Bedeutung des CREMASTER-Epos anzustellen, sind doch drei der geplanten fünf Episoden noch gar nicht realisiert. Die bemerkenswerte Konsequenz von Barneys Schaffen und die Kontinuität innerhalb der beiden vorhandenen CREMASTER-Videos erlaubt es jedoch schon jetzt, auf die Besonderheiten dieses Werks einzugehen, auf die Emotionen und Phantasien, die es freisetzt und festhält. Zunächst löst es zweifellos ausgelassene Heiterkeit aus: was man zu sehen bekommt, ist äusserst komisch, man traut seinen Augen kaum. Doch die Heiterkeit hat etwas Überspitztes, es schwingt etwas Gespanntes, Bedrückendes mit, so als könnte die Stimmung jederzeit kippen und ausser Kontrolle geraten. Und tatsächlich könnte das Terrain, auf dem sich CREMASTER bewegt, kaum unheimlicher sein. Beim Betrachten von CREMASTER 1 war meine erste unwillkürliche Assoziation Busby Berkeley, dahinter aber lauerte die Ahnung einer anderen Schicht, einer völlig anderen Gedankenwelt der Mutation und Rassenhygiene, eines anderen Systems der totalen Beherrschung der Massen: Leni Riefenstahls Stadion in *Triumph des Willens*. Nahezu alles, was CREMASTER im Stil einer ausgelassenen Kavalkade

beschreibt, liesse sich auch in einem wesentlich ominöseren Bezugsrahmen darstellen – und das wurde es im Regelfall tatsächlich. Die Vorstellung vom teils beseelten, teils unbeseelten künstlichen Menschen ist der klassische Stoff des Horror-Genres, von Mary Shelleys *Frankenstein* bis hin zu den lebenden Toten einschlägiger B-Movies. Die Idee, der Mensch sei dazu bestimmt, die Natur zu beherrschen und die von ihr auferlegten Grenzen in einem fort zu durchbrechen, entspricht den Mythen von Faust und Prometheus; sie fusst auf einem titanischen Ehrgeiz und führt unausweichlich zum Desaster. Auch ist das Gefühl des Verlusts der Körpergrenzen und des Bewusstseins davon, was innerhalb und was ausserhalb des Körpers ist, ein typisches Symptom für einen Zustand, den man als «psychotisch» bezeichnen könnte und der gewöhnlich untrennbar mit überwältigender Angst verbunden ist.

Beim Nachdenken über CREMASTER kommen einem zwei griechische Begriffe in den Sinn. Der erste ist *hybris*: das Streben, die natürlichen Grenzen zu überschreiten, der Wunsch, wie ein Gott zu werden. Von *hybris* stammt der verwandte Begriff *Hybride*, eine mutierte Mischform (in einer der Arbeiten Barneys aus der Zeit vor CREMASTER geht es um die Schaffung der sogenannten Hybrispille, eines metabolischen Hilfsmittels zur Freisetzung übermenschlicher Kraft). Das zweite Wort ist *mania*, der Zustand des Wahnsinns, mit dem die Götter den schlagen, der die den Sterblichen gesetzten Grenzen überschreiten will, wie im Falle des Wahnsinns von Herkules (die *mania* kann natürlich für den Betroffenen ein ganz und gar angenehmer Zustand sein). Ein weiterer beunruhigender Aspekt ist die Nachdrücklichkeit, mit der Barney den Willen zur Macht ins Spiel bringt. Die Grundvoraussetzung seiner Filmhandlungen ist die, dass der Körper total formbar ist, dass er sich nach Belieben modifizieren lässt. Barney ist der Künstler der unentwegten Anstrengung, für den der Körper immer gegen Widerstand ankämpfen muss, um Neues zu schaffen. Die gesamte DRAWING RESTRAINT-Serie basierte auf der Idee der Behinderung der zeichnerischen Fähigkeiten durch die Anwendung willkürlicher, selbstauferlegter Einschränkungen.²⁾ Eine Abwandlung der Hindernis-Idee ist die der totalen künstlerischen Kon-

trolle: Die im Kunstwerk beschworene Welt richtet sich nach Gesetzen, die der Künstler *ex nihilo* schafft. Beim Betrachten der Arbeiten Barneys ist man gezwungen, sich deren geheimer Eigengesetzlichkeit und fiktionalen Prämissen zu unterwerfen; das eigene Weltbild muss man am Eingang abgeben. Der Wille zur Macht hat sich zum Ziel gesetzt, über jede Einschränkung durch die Wirklichkeit hinauszugehen und Natur und Körper ganz der Kontrolle seiner eigenen Absichten und Wünsche zu unterwerfen. Als Sinnbild der totalen Kontrolle liesse sich schwerlich ein besseres finden als das eines Stadions, in dem jedes menschliche Wesen sich nach der geheimen Choreographie eines übergeordneten Willens bewegt. Und jeder der beteiligten Körper ist stark, jung, vollkommen: träumten Busby Berkeley und Leni Riefenstahl etwa den gleichen Traum?

CREMASTER ist eine Hybrispille mit süssem Überzug und einem Kern, der ziemlich giftig schmeckt, wie Steroide. In gewissem Sinn sind die Sehnsüchte, die darin angesprochen werden, derart ungeheuerlich, dass die Heiterkeit zu einem unverzichtbaren Schutz gegen deren Intensität wird.

(Übersetzung: Magda Moses, Bram Opstelten)

1) Die Bezeichnung «Typus der positiven Einschränkung» stammt von Barney selbst; aus einem Gespräch mit dem Künstler, September 1995.

2) In den ersten Arbeiten der DRAWING RESTRAINT-Serie überwand Barney etwa Rampen und schräg gestellte Bretter, um auf der Decke eine Linie zu zeichnen, oder er versuchte mit Instrumenten zu zeichnen, die entweder zu lang waren oder so unhandlich, daß man nicht mit ihnen arbeiten konnte.

MATTHEW BARNEY, OTTOshaft, 1992,
video still, OTTOdrone.
(PRODUCTION: PETER STRIETMANN)



Manieristische Bemerkungen zu Matthew Barney

Manierismus

Wenn die Hypothese der «Ewigen Wiederkehr» von Friedrich Nietzsche zutrifft, was ich glaube, dann gehört der Manierismus als Stil, ästhetische Schule und künstlerische Gattung nicht einer bestimmten kunsthistorischen Epoche an. Er zählt dann vielmehr zum Gemeingut aller künstlerischen Zeiten. Was man in Spanien *Gongorismus* nannte, *Euphuismus* in England, *Marinismo* in Italien, *Sinnspiel* in Deutschland, *Manierismus* in Frankreich und *Konzeptismus* im ganzen damaligen Europa, bezeichnet in vielfältigen Ausformungen eine besondere Weise, die Welt zu erleben. Heute könnte man Matthew Barney in dieser Tradition orten. Ist der Manierismus also ein Vorläufer konzeptueller Kunst? Warum nicht...? Die Frage wurde unter Kunstkritikern in den 60er und 70er Jahren ausführlich diskutiert.

MICHEL ONFRAY lebt in Frankreich. Sein Buch *La sculpture du soi: La morale esthétique*, Grasset, Paris 1993, erhielt den Prix Médicis de l'essai 1993. Zu seinen zahlreichen Publikationen gehört auch *L'art de jouir: Pour un matérialisme hédoniste*, Grasset, Paris 1991.

Was heisst Manierismus? Die Manieristen in Renaissance und Barock stachen durch ein radikales geistiges Dandytum hervor, den ungehemmten Gebrauch komplexer Metaphern und den Willen, die Wirklichkeit in einer Vielzahl rhetorischer Figuren zu «travestieren». Sie zeigten eine Vorliebe für das Wundersame und Esoterische, für eine übertrieben stilisierte und vervollkommnete Sprache, praktizierten Extravaganz und Subjektivismus trotz des Eingehens auf die gesellschaftlichen Realitäten der Zeit. Diese Merkmale kehren in verblüffender Weise in der Arbeit von Matthew Barney wieder. Gewissenhafte Kunsthistoriker heben am Manierismus den Sinn für das Fremdartige und das Ausgefallene hervor, für das Verblüffende und Ausserordentliche, den Schrecken und das Monströse, das Abstossende und das Bizarre. Punkt für Punkt könnte das auch zur Beschreibung des Werks von Matthew Barney dienen.

Das magische und mystische Spiel mit der Metapher wirkt auch hier anregend auf das Denken. Die Überkodierung der Bilder bewirkt beim Betrachter das Suchen und Aufspüren immer neuer Sinngehalte. Diese «manieristische» Vorgehensweise muss das «Bild» durch andere visuelle und geistige Träger

stützen: durch die Photographie, die Installation, den Katalog und den sprachlichen Diskurs, die einander wechselseitig ergänzen. Diese Überfrachtung des Sinns eröffnet eine trugbildhafte Logik: Zwischen Helligkeit und Dunkelheit, Klarheit und Mystik eröffnen sich unzählige Schattierungen, die ebenso viele Variationen über das Unbewusste und das Bewusste, das Freiwillige und das Unwillkürliche zulassen. Wer ein derart komplexes Feld erforschen und entschlüsseln will, findet eine immense Bandbreite denkbarer und daher möglicher Bedeutungen vor. Ich möchte im Folgenden dieses Feld unter mehreren Stichworten ausloten, wobei sich diese – weit davon entfernt, die Interpretationsmöglichkeiten zu erschöpfen – nur als Anregungen verstehen, die Entzifferungsarbeit auf anderen Pfaden weiterzuführen.

Wir orientieren uns hier nach drei Hauptgesichtspunkten: dem Sinn, der Form und den eingeschlagenen Wegen. Jeder dieser Aspekte wird wiederum doppelt betrachtet: «Sinn» als Metapher und Symmetrie; «Form» als Kunstgriff und Maschine; «Wege» als wirkende Kräfte und Öffnungen. Diese Kombination ist nur eine Möglichkeit unter vielen, um sich Matthew Barneys Werk zu nähern. Auch das ist ein manieristischer Zug: Zur Blütezeit des Manierismus nannte Peregrini in seinem *Trattato delle acutezze* das Wunderbare, das Mehrdeutige, die Übertreibung, die rätselhafte Metapher, die Anspielung, den Witz und den Sophismus als die wichtigsten rhetorischen Figuren. Auch anhand dieser Begriffe liesse sich eine Interpretation der Arbeiten von Matthew Barney versuchen.

Der Sinn Metaphern

Angesichts der Arbeiten von Matthew Barney ist man geneigt, die vielfältigen Erscheinungen, Aspekte und Formen dieses Werks in einem enzyklopädischen Stil auszuloten. Dabei läuft man Gefahr, das ohnehin Schwierige noch zu komplizieren. Man kann sich auch für das Gegenteil entscheiden und versuchen, Barneys komplexes ästhetisches Universum

auf einige wesentliche Kategorien zurückzuführen, vorausgesetzt, diese sind architektonisch, das heisst sinn-, ordnungs- und formstiftend. CREMASTER 4 beruht auf einer Metapher, die ein doppeltes Entzifferungsspiel erlaubt: In dem Film erscheinen ununterscheidbar die Insel als Körper und der Körper als Insel. Jenseits eines blossen Spiels mit der Sprache erlauben diese beiden Facetten ein und desselben eine Untersuchung des Solipsismus, der isolierten und abgeschlossenen Geographie, durch die Körper und Inseln gewöhnlich definiert sind. Körper wie Inseln sind unter diesem Gesichtspunkt bloss Bündel von Geschichten und geomorphologischen Prozessen, von Geologien und Genealogien.

«Cremaster» könnte der Name einer Insel sein, aber auch der Name eines Menschen. Wenn ich meinem alten Wörterbuch glauben darf, bedeutet es aber auch: «was den Spermafaden begleitet». «Crémastère» heisst im Französischen: der Muskel, der die Temperatur in den Hoden regelt. Das Wort, ein terminus technicus der Anatomie, ist griechischen Ursprungs und bedeutet: «was in der Höhe hält» – damit erinnert es auch an frühere Aktionen von Matthew Barney. Die Frage, die CREMASTER 4 stellt, lautet: Was kann der Körper? Was ist der Körper, was sind seine Grenzen, seine Möglichkeiten und seine Formen? Daraus ergeben sich in diesem Film eine Reihe von Variationen zum Thema der Mutation: die Verwandlung einer Figur in ihre Metapher, eines Punktes in einen anderen, des Natürlichen ins Künstliche, des Menschen in die Maschine, des Ruhezustands in kinetische Energie, der Leere in Fülle.

Von der Handlung zu ihrem Ort, der *Isle of Man* – Insel des Menschen: Wie könnte man es besser ausdrücken, dass wir uns offensichtlich innerhalb einer emblematischen Geographie befinden, die geradezu darauf beruht, neue Genealogien zu ermöglichen. Die Gegend könnte unwirtlicher nicht sein; hier kann die Genesis neu geschrieben werden. In einer solchen Umgebung wird es vorstellbar, dass ein neuer «Adam» entsteht, vielleicht nicht heute, aber in naher Zukunft. Die Insel wird als ein Körper mit unterirdischen Organen beschrieben, die ein Mutant bewohnt, während auf der Oberfläche, der Haut, Motorradrennen stattfinden oder Feen eine

aktuelle Version des DÉJEUNER SUR L'HERBE aufzuführen. Die Strassen sind Fluchtlinien, Kraftvektoren für einen Energiekreislauf aus Geschwindigkeit und beschleunigter Zeit. Die Farben Gelb und Blau, das Wappen mit den drei um eine Achse gedrehten Beinen, die Folklore und die Mythologie, der Bock, der Satyr und die Feen, alle haben Teil am ästhetischen Ereignis. Auf dieser Bühne finden spielerische Exhibitionen statt, während Matthew Barney durch Verfremdung und Zitat des folkloristischen Repertoires der Insel und ihrer Geschichte eine persönliche Mythologie erarbeitet. Das Werk Barneys illustriert aufs schönste, welches Energiepotential frei werden kann, wenn man den Schritt von einer seltenen Geschichte zum Einzigartigen dieser besonderen Geschichte wagt und vollzieht.

Symmetrien

Die Symmetrie von Insel und Körper findet sich auf den verschiedensten Ebenen wieder, in der Vertikalen und der Horizontalen, der Rotation und den zugehörigen Achsen. Für das Spiel von «unten und oben» hat Barney ein wortgeschichtlich besonders tragfähiges Tier ausgewählt, einen Schafbock der Loughton-Rasse mit einem doppelten Hörnerpaar. Das eine Paar Hörner ist nach oben, gleichsam als Frage an den Himmel gerichtet, das andere nach unten, als Bedrohung der Erde. Diese doppelte Dialektik könnte man mit platonischen Begriffen als «aufsteigend» bezeichnen, in Richtung der intelligiblen Ideen, beziehungsweise als «absteigend» zur sinnlichen Realität. Sie kündigt von einer gespiegelten Welt, einem von den Manieristen mit Vorliebe verwendeten Topos. Der gleitende Übergang von diesem speziellen Bock, den man nur auf der *Isle of Man* antrifft, zum dandyhaften Satyr, den Matthew Barney mimt, beginnt schon eingangs des Films, wenn der Künstler in seiner Performance unter dem Namen «Kandidat Loughton» auftritt. Die Verbindung beider Gestalten findet auf dem Schädel des Satyrs ihre Fortsetzung durch die Doppelung der Frisurausrichtung, die ein mögliches Doppelpaar an Hörnern andeutet: mit den Zöpfchenhaltern am Platz der abwärts weisenden Hörner einerseits und höckerartigen Ausbeulungen anstelle der aufwärts-

strebenden Hörner andererseits. Später im Film wird der Bock oben auf der Insel gezeigt, während Kandidat Loughton eine Entwicklung tief unten, im Bauch der Insel durchlebt.

Die horizontale Symmetrie wird in bezug auf die horizontale Ausdehnung der *Isle of Man* definiert. Zwei Mannschaften von Motorradfahrern mit Seitenwagen umfahren die Insel im bzw. gegen den Uhrzeigersinn – wieder sind es zwei, nach der allgegenwärtigen Regel der Verdoppelung. Das eine Team trägt gelbe Kleidung, das andere blaue. Beide sind mit hoher Geschwindigkeit in je entgegengesetzter Richtung unterwegs, so dass sie unweigerlich nach der Hälfte der zu fahrenden Strecken aufeinandertreffen, entweder am Standort des Bocks oder im Augenblick, wo eines der beiden Teams von der Strasse abkommt. Damit fallen die vertikale und die horizontale Achse wieder zusammen. Zum besseren Verständnis sei daran erinnert, dass die Etymologie von «Tragödie» direkt mit dem Opfer des Bocks zusammenhängt.¹⁾

Die Symmetrie kann sich auch als Rotation ausdrücken, wie im Wappen mit dem *triskelion*, dem dreifach wiederholten Bein. Die dreifache Form ist sternförmig um eine Achse angeordnet, die solcherart die der Bewegung zugrundeliegende Stabilität aufzeigt: Würde man das Wappen in eine Drehbewegung versetzen, so entstünde aus der dreigliedrigen Form der visuelle Eindruck eines einzigen Beins, das nacheinander verschiedene Stellungen im Kreis einnimmt. Diese Metapher der unendlichen Dialektik von Gleichem und Anderem, von Identität und Dif-



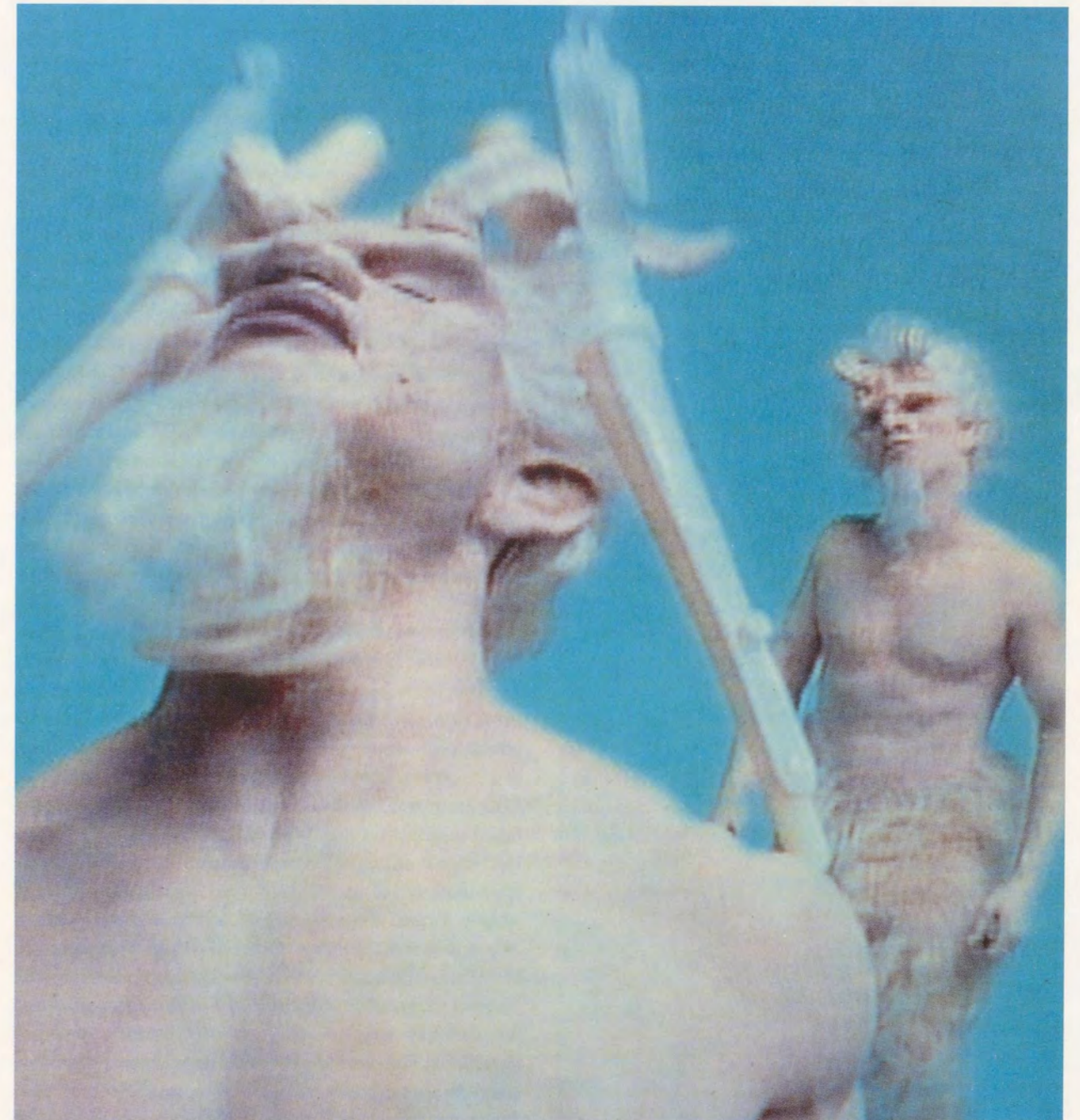
MATTHEW BARNEY, CREMASTER 4, 1994, video still.

(PRODUCTION: PETER STRIETMANN)

MATTHEW BARNEY, DRAWING RESTRAINT 7, 1993,

Curl Track, video still / ZEICHENHINDERNIS 7.

(PRODUCTION: PETER STRIETMANN)





MATTHEW BARNEY, CREMASTER 4,
1994, production still.
(PHOTO: MICHAEL J. O'BRIEN)

ferenz, von Stillstand und Bewegung ist verwandt mit orientalischen Symbol- und Ornamentsprachen und knüpft an die Tradition der komplementären Entsprechungen an.

Diese Art der Symmetrie tritt denn auch auf den Lederanzügen der Motorradfahrer in Erscheinung: das *triskelion* mit blauem Wappengrund auf den gelben Anzügen des einen Teams bzw. mit gelbem Grund auf den Anzügen des «blauen» Teams. Die beiden Mannschaften ergänzen sich komplementär, sie stehen für Yin und Yang, das männliche und das weibliche Prinzip. Gleich einer Hymne auf die vereinten Gegensätze tragen beide an ihrem Körpermittelpunkt das komplementäre Geschlecht desjenigen, das sie selbst verkörpern: ein wenig Blau bei den Gelben, ein wenig Gelb bei den Blauen. Die so uniformierten Motorradfahrer befahren die *Isle of Man* jeweils in entgegengesetzter Richtung, womit auch ihre Wege dieser Metaphorik entsprechen.

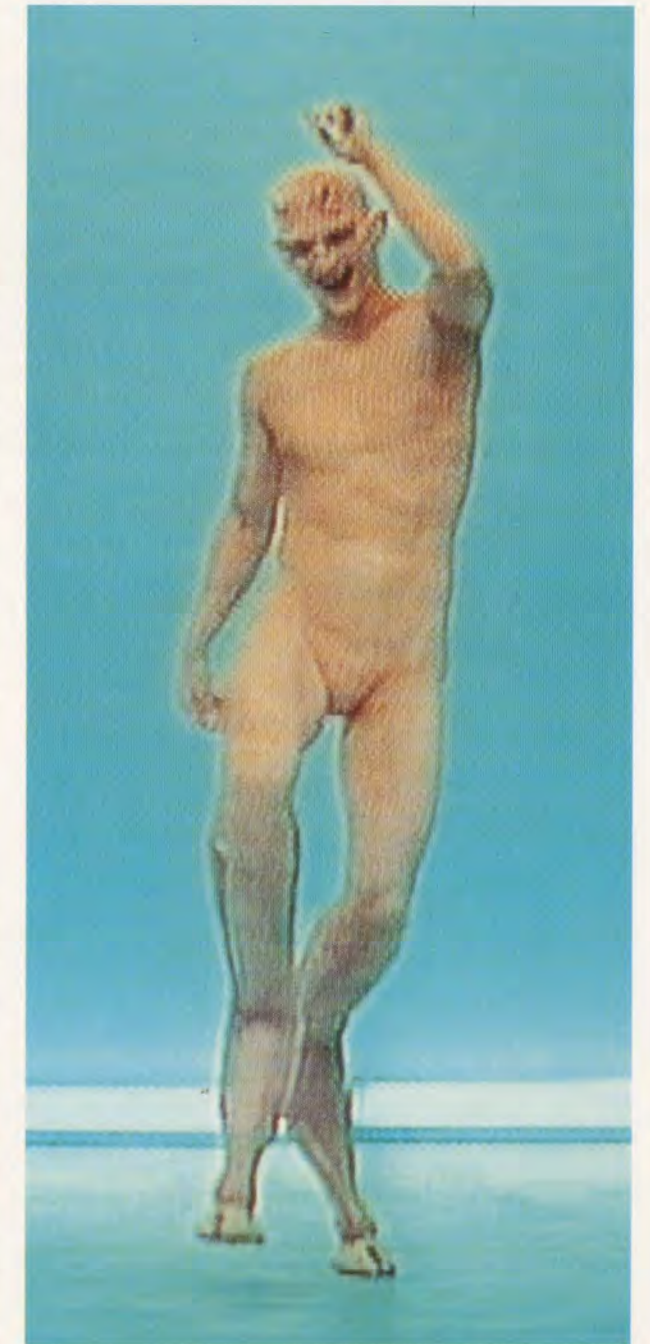
Die Form Kunstgriffe

Die vorgeführten Körper haben selbst metaphorischen Charakter. Sie erscheinen als adamische

Prototypen einer neuen Zivilisation, mit einer neubelebten Metaphysik. Der von Barney dargestellte Körper tritt in der Metapher des Bocks als tragischer Körper auf. Seine Identität entsteht wiederum in der Übereinstimmung der Symmetrien, aber auch im Zurschautragen der roten Haare, der spitzen Ohren und der Hasenscharte. Die Differenz tritt dagegen im butterfarbenen Anzug, in Krawattennadel, Krawatte, Gilet und zweifarbigen Schuhen zutage. Die Stepptanzen an den Schuhen wiederum, Prothesen, die an Hufe erinnern, sind ein Kunstgriff, der die Identität unterstreicht. Derart vereint, stimmen der Loughton-Bock, Kandidat Loughton und Matthew Barney gleichsam im Chor das Hohelied der Zeugungs- und Lebenskraft, der Libido und der Fruchtbarkeit an. Der Bock, das ideale Sühneopfer der dionysischen Feste der Antike, ist zugleich Teufel und damit Inbegriff von Zeugungskraft und sexueller Ausschweifung.

Die Feen, die als Gegenstück zum dandyhaften Satyr auftreten, führen dagegen einen androgynen, skulpturartigen, extrem hochstilisierten Körper vor Augen, dessen Geschlecht nicht mehr erkennbar ist. Sie haben keine Brüste, nur vorpubertäre Wölbungen, kein Geschlecht, weder konvex noch konkav, sondern eine strikt neutrale Fläche zwischen den Beinen und weder Hüften noch Becken, die auf die

MATTHEW BARNEY, DRAWING RESTRAINT 7,
Spin Track, video still / ZEICHENHINDERNIS 7.
(PRODUCTION: PETER STRIETMANN)



Möglichkeit einer Schwangerschaft hinweisen könnten. Nur Schminke und Schuhe verweisen auf die Weiblichkeit der Feen (für die übrigens schon der Sozialutopist Charles Fourier im 19. Jahrhundert die Möglichkeit des männlichen Geschlechts in Betracht zog und für diesen Fall die Bezeichnung «Fe» verwendete). Auch die zu Zöpfen geflochtenen roten Perücken wirken feminin. Aber es sind allein die kosmetischen Kunstgriffe, die femininen Charakter haben, während der Körper als solcher die reine Androgynität bewahrt. Das Fleisch bleibt gleichsam asexuell, während auf der Haut da und dort ekzemartige rote Flecken erkennbar sind.

Zwischen dem Dandy-Satyr Barney und den androgynen Feen hat auch die Lederhaut der Motorradfahrer ihren eigenen symbolischen Rang. Anders als bei den Satyrn und Feen, die – ähnlich den Protagonisten der antiken Tragödie – theaterhaft geschminkte Gesichter zur Schau stellen, verschwinden ihre Gesichter und Körper in Helmen und hautengen Anzügen. Aus den maskierten Körpern quillt durch Nähte und Taschen der gegerbten, gefärbten, knallengen Lederhaut eine suggestiv amorphe Masse hervor: weder Fisch noch Fleisch, lediglich Transparenz, Durchlässigkeit, Zähflüssigkeit. Dieser Kunstgriff weist zurück auf den Körper und unterstreicht seine Eigenart, Besonderheit und Neuartigkeit.

Maschinen

Vom Kunstgriff zur Prothese ist es nur ein Schritt. Die Funktion der Prothese im kybernetischen Bereich ist vergleichbar mit den Leistungen, die durch die Verbindung von Mensch und Maschine sowie von Maschine und menschlichem Organ in Technik, Industrie und Medizin möglich wurden. Heute geht es darum, Mechanik und Fleisch, Technologie und Mensch innig zu verweben und die Fusion zwischen lebendem Material und leblosen Prothesen zustande zu bringen. Matthew Barney führt uns einen neuen «Homme machine» vor Augen, einen künstlichen Menschen, die Erfüllung des alten Traums eines La Mettrie, Marinetti oder einer Mary Shelley. Ein Mensch, der dank Steppanz-

eisen oder Seitenwagen einen höheren Grad der Perfektion erreicht: Dank mechanischer Prothese ist er zum Tanz befähigt oder zum Wettstreit der reinen Geschwindigkeiten, wobei er in jedem Fall eine einzigartige Virtuosität im Umgang mit Raum und Zeit demonstriert.

An anderer Stelle im Film, quasi als symmetrischer Kontrapunkt, zeigen die Maschinen menschliche Züge, entsprechend dem alten Vaucansonschen Traum vom «Automatenmenschen». Da kann man den Versuch miterleben, an einem Seitenwagen ein Rad zu montieren, an dessen Reifen ein Hodensack hängt. Der schliessliche Verzicht auf die Verwendung dieses neuartigen Reifens mag sich aus dem praktischen Nachteil im Wettrennen gegenüber dem alten, «asexuellen» Pneu erklären. Auch darin spielt der Film mit der Symmetrie zwischen asexuellen Körpern als Maschinen und sexualisierten Maschinen als Körpern.

Die Verwendung der Prothese bildet ein häufig wiederkehrendes Element bei Matthew Barney. In CREMASTER 4 wird eine Prothese nahezu wie ein Stilleben gezeigt. Es handelt sich um PIT FIELD OF THE DESCENDING FAERIE, ein Ensemble aus Silikon, einer Plastikprothese und einem hydraulischen Behälter, das eine Art flexible Operationszone bildet. Durch ein Loch in deren Mitte wird mit einer Laborzange ein Isoliergefäss eingeführt. Ist es ein Behälter für Spermablättchen? Ein Laborgefäss für die genetischen Mutationen von morgen? Oder gar, in zeitgenössischer Analogie, eine Art Gral des kybernetischen Zeitalters?

Anderorts in Barneys Kunstwelt erscheint – wie eine Art Stilleben – eine weitere esoterische Skulptur: Im asexuellen Bereich zwischen den Beinen ist das potentielle Geschlecht durch einen schlaffen, fleischigen Klumpen ersetzt, der auf beiden Seiten symmetrisch mit Elektrodenbündeln bestückt ist, Prothesen, die über eine Reihe von Kabeln Energie von und zu den Seitenwagen-Motorrädern übertragen. Vom Geschlecht zur Maschine und umgekehrt wird durch eine neue Form von Antrieb Energie gewonnen, umgeformt, verwandelt, verbraucht oder umgeleitet in eine Logik der Ströme, die das Zurücklegen von Wegen, das heisst Bewegung voraussetzt.

Wege Energien

Im gesamten ästhetischen Projekt CREMASTER 4 ist die Energie einer schöpferischen Umwandlung unterworfen, die sich in drei der vier klassischen Elemente abspielt. Hoch in der Luft, zum Beispiel, tanzen der Dandy und die Feen auf einer Plattform über dem Meer, während andere auf einem riesigen Tuch, zuoberst auf einer senkrecht in den Ozean abfallenden Klippe eine zeitgenössische Version des DÉJEUNER SUR L'HERBE abhalten. Gleichfalls zum Element der Luft zählt der «Tanz», den die beiden Motorradfahrer-Paare auf ihren Hochgeschwindigkeitsfahrten rund um die Insel, am Abgrund zum Meer, ausführen. Tanz, Geschwindigkeit, Wettkampf und Motor: In jedem Fall wird der Körper durch künstliche Hilfsmittel, durch Prothesen für ein Schauspiel aufgerüstet, in dem er rückhaltlos Energie, Kraft, Stärke und Libido im weitesten Sinn aufwendet und verprasst. Die Wege dieser Energieströme beweisen, dass es zumindest metaphorisch möglich ist, Raum und Zeit zu überwinden: durch die Sublimierung der körperlichen Erfahrung im Ausarbeiten von gewollten, ersehnten, ausgewählten und bewusst gestalteten Zeitsequenzen, im Rahmen eines ästhetischen und – im etymologischen Sinn²⁾ – poetischen Entwurfs.

Nachdem der Satyr durch exzessives Steppen ein Loch in die Plattform getanzt hat und ins Meer gestürzt ist, nimmt die Energie eine Form an, die dem Fruchtwasser im mütterlichen Uterus entspricht. In der blauen, trägen und stillen Welt sind nur submarine, elegante Bewegungen möglich; die Energie wird gedämpft im flüssigen Element, dem Ort, wo die Kräfte sich erneuern, bevor sie sich erneut entfalten und verströmen. Das Erreichen eines reineren Zustands steht bevor, der eine Umwandlung der Energie voraussetzt.

Zuletzt findet sich der Satyr nach den Abenteuern zu Luft und zu Wasser in einem dritten Element wieder, der Erde. Hier wird die Energie durch das Kriechen symbolisiert. Kandidat Loughton, alias Matthew Barney, bewegt sich zunächst horizontal in

einem lichterfüllten, durchsichtigen und trockenen Raum, und dann vertikal in einer feindseligen, schleimig, klebrig und dunkel gewordenen Umgebung. Nach einigen Schwierigkeiten gelangt er schliesslich an die Erdoberfläche und schafft so die Verbindung von Oben und Unten, nähert sich dann dem Bock, bis sein Kopf fast dessen Hufe berührt. Fehlt nur noch das Loch, das die endgültige Fusion als Wiedervereinigung herzustellen erlaubt.

Öffnungen

Barney spielt, kraft des Stilmittels der Symmetrie, mit der Dialektik der Löcher im Körper und des Körpers in den Löchern. Man begegnet daher unablässig irgendwelchen «Öffnungen» in seinem Werk. Sie werden penetriert und betreten, fungieren als Mund und Anus, als Durchgang, als Eingang und Ausgang, als Schwelle der Initiation oder als mæu-tische Instanz. Auch die Körper weisen unzählige Öffnungen auf: im Kopf des Dandy als Ansatz für die zukünftigen Hörner; im «Bauch» der Insel, wo der Gral hingebracht wird, jene seltsame Skulptur mit den spermaähnlichen Zügen; in den Steptanzen, die durch einen schmuckartigen Nagel mit wertvollem Perlenkopf befestigt sind; in der Kleidung der Motorradfahrer, aus deren symmetrischen Öffnungen viskos schlubbernde Drüsen quellen, und schliesslich im Wappen mit den drei Beinen, wo die Mittelachse selbst eine Öffnung ist – Öffnungen, wo man hinschaut.

Ebenso zahlreich sind jene Bilder, die den Körper selbst im Innern von Öffnungen zeigen: in der Plattform über dem Meer, wo der Übergang von Luft und Meer, Oben und Unten, von Kultur und Natur, Architektur und Ursuppe stattfindet; oder in der Erde, wenn eine Öffnung es dem Kandidaten Loughton erlaubt, das Meer durch eine Art sternförmigen, in einen Kranz von Silikon-Blütenblättern mündenden Darm – voller ringförmiger Ausstülpungen und blasiger Zysten – zu verlassen und in den Bauch der Insel zu gelangen; schliesslich an der Oberfläche der Insel, wenn die Feen die Skulptur mit dem Isoliergefäss durch die weiche Operationszone in den Asphalt einführen. Löcher über Löcher...

Das letzte, endlich erreichte magische Loch öffnet schliesslich eine Riesenzange in Form des dreibeinigen Wappens: Durch eine Zeltplane wird der Blick frei auf ein Reich, in dem sich ein menschliches Wesen abzuzeichnen beginnt. Körper, Fleisch, Gehirn, Geschlechtsteile? Wie dem auch sei, auf der *Isle of Man*, der Insel des Menschen, entsteht – nach erfolgreicher Beschwörung von Mythologie und Folklore – ein Mutant, eine neue Lebensform oder ein neuer Adam, der Nietzsches Gleichung von der Schaffung neuer Möglichkeiten der Existenz vielleicht lösen wird.

(Übersetzung aus dem Französischen von Robert Fleck)

1) griechisch *tragōidia*: eigentlich «Bocksgesang». Über die Entstehung der Bezeichnung gibt es verschiedene Theorien, die auf den Ursprung der Tragödie aus den kultischen Feiern zu Ehren von Dionysos Bezug nehmen (in deren Verlauf ein Bock geopfert worden sein soll). Nach einer der Theorien traten die Mitglieder des Chores ursprünglich als Satyrn verkleidet in Bocksfellen auf. (Anm. d. Red.)

2) griechisch *poiein*: machen, verfertigen; schöpferisch tätig sein; dichten. (Anm. d. Red.)

