

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1995)

Heft: 45: Collaborations Matthew Barney, Sarah Lucas, Roman Signer

Artikel: Matthew Barney's gonadotrophic cavalcade = Matthew Barneys gondotrope Kavalkade

Autor: Bryson, Norman / Opstelten, Bram / Moses, Magda

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680788>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 03.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Matthew Barney



NORMAN BRYSON

MATTHEW BARNEY'S GONADOTROPHIC CAVALCADE

Across the stadium's expanse of blue astroturf the dancers glide, turn, and regroup in perfect formation. Each of the eighty girls in CREMASTER 1's drill team wears the same hooped costume, white, vaguely polypous helmet, and the same exuberant smile; you wonder how they can possibly keep these smiles in place for the duration of the take. Together they form a massed smile of a kind hardly seen since the bathing beauties in Esther Williams's water ballets, or the banana-waving chorines in Busby Berkeley's *The Gang's All Here*. Meanwhile, in the gondola of a Zeppelin floating above the stadium, a strange ritual is taking place. The blimp's presiding diety, in a huge waxy blond wig, arranges grapes in patterns that are then mysteriously replicated by the formation dancers down below. The diva in the blimp makes patterns that recall ovaries, fallopian tubes, the uterus; and as if by remote control the dancers on the astroturf repeat these shapes in their choreography. Somehow the worlds of sport and gynecology have fused together. What on earth is going on?

NORMAN BRYSON is professor of art history at Harvard University. His books include *Word and Image: French Painting of the Ancien Régime* (Cambridge University Press, 1981) and *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting* (London: Reaktion Books, 1990).

Barney's work has always involved a carefully balanced combination of exoteric and esoteric elements, aspects that anyone can follow and enjoy mixed in with cryptic signs and personal myths almost impossible to decipher. CREMASTER 1 (1995) is no exception. There is visual seduction, but it leads to the arcane; fascination, followed by bewilderment. Part of Barney's skill lies in creating initial scenographies so compelling in visual terms that it is almost impossible for the viewer not to be drawn in by them. Thus in SCAB ACTION (1988) one watches, appalled, as a large pair of wire-strippers sets to work trying to pull an ingrown hair from the core of a highly inflamed pustule. It is a situation that cannot fail to mesmerize anyone who, as an adolescent, had to deal with pimples, mirror, and tweezers. In MILE HIGH THRESHOLD: FLIGHT WITH THE ANAL SADISTIC WARRIOR (1991) there is the thrill of watching the next-to-impossible feat of the artist, naked except for full-body harness and a collection of titanium ice screws, clambering up the gallery walls and attempting to cross the ceiling by swinging upside down from one support to the next. For those who have not seen DRAWING RESTRAINT 7 (1993), a thumbnail sketch should be enough to explain why one might want to watch it: two satyrs wrestling in the back of a stretch limo driving through an endless tunnel. What

Matthew Barney

makes it especially hard to take one's eyes off the scene is the ghastly thought that at any moment the satyr's various prosthetic parts—horns, legs, long vulnerable tail—might be wrenched off during the proceedings (at the last moment the unspeakable indeed happens, and a joint breaks open to reveal the torn ligaments and cartilage that must be every dancer's and athlete's ultimate nightmare).



MATTHEW BARNEY, *CREMASTER 1*,
1995, production still.
(PHOTO: MICHAEL J. O'BRIEN)

CREMASTER 1 follows the same strategy of captivating the viewer at all costs, in this case by making a distilled and concentrated version of everything that made the Busby Berkeley extravaganza irresistible: the luscious kitsch of it all, the sense of there being no material limitations. (One can imagine Busby Berkeley saying "Order me fifty—no, make that a hundred—giant bananas, trained monkeys, gilded swans.") Is there a viewer anywhere so sated and world-weary as not to chuckle at the sheer outrageousness of eighty Idaho cheerleaders in early *Star Trek* costumes, waltzing across the astroturf to the sound of silver strings?

Then comes the mystery: What the dancers are tracing on the astroturf are the outlines of the human reproductive system. Accounting for Barney's esoteric symbolism is a somewhat hazardous enter-

prise, but the artist has supplied a number of pointers in the drawings that have served as blueprints for most of his recent projects. One sketch for CREMASTER 4 shows two pairs of testes set within the skeletal structure of the pelvis; at the same time these "ascending" and "descending" glands refer to the work's protagonists, the two competing teams in the sidecar race. A drawing for CREMASTER 1 suggests

the paths of ovulation leading into the uterus, but it can also be read as a game plan for players in the field. Though such drawings seem as hermetic as notes in a private language, they have the virtue of indicating the principal elements out of which the body, in Barney, is built, and the central role played by two discourses in particular: sport and medicine.

Each of these defines the body as a field to be modified and redesigned, acted upon so as to surpass its own limits—a body entirely subject to human will. To build muscular mass, the athlete must willfully destroy existing muscle and replace it with superior tissue; to repair a damaged body, surgery goes into the body and reshapes or replaces whatever is deficient. In Barney's work prior to the present CREMASTER series, the sculpted objects make reference to the equipment used to rebuild the athletic body—

the gymnasium impedimenta of incline boards, free weights, harnesses, wrestling mats, curl bars. And at the same time the sculpture refers to the metabolism of the peak athletic performance: Here there appears a whole range of organic substances—steroids, sucrose, choriotropin, amino acids. Barney's sculptures literally superimpose equipment on metabolism by building apparatus out of biochemi-

inorganic. Barney's signature materials—wax, silicon, petroleum jelly—are both of these at the same time: inorganic compounds which nevertheless behave like organic substances, changing their nature according to pressure and ambient temperature.

If Barney's work in sculpture looked like a gymnasium for mutant bodies, his work in video is like a

MATTHEW BARNEY, *CREMASTER 1*,
1995, *production still*.
(PHOTO: MICHAEL J. O'BRIEN)



cal substances: weights cast in sucrose or wax, nameless exercise machines coated with basic carbohydrates like tapioca and glucose.

The body implied by the dual operation of equipment and metabolism dramatically erases the distinction between what is inside and what is outside the body. Barney concentrates on the ways in which that threshold can be routinely crossed, making sculptures out of the plastics and metals that surgeons employ for implants (teflon, titanium, stainless steel); in some instances he builds into the sculpture the actual instruments used to open the interior of the body to the outside (speculums, hemorrhoidal distractors, the clamps used to retract the chest in open-heart surgery). The combined action of sports training and medical modification equally erases the boundary between the categories of organic and

laboratory for forcing bodily mutation, with each new performance adding a further variant to a growing cast of hybrid heroes. As with any project of controlled mutation, from horticulture to eugenics, each new strain has its specific characteristics, a specialized range of functions produced by exaggerating or attenuating features present in the basic, unmodified stock. Among the earliest hybrid forms is the "Character of Positive Restraint,"¹⁾ first appearing in *FIELD DRESSING* (1989) and then seen climbing the gallery walls in *MILE HIGH THRESHOLD*, and shinning up an elevator shaft in *OTTOSHAFT* (1992). Inspired by the real-life figure of escapologist Harry Houdini, this is a body of mechanical perfection capable of invading any space and breaking open any lock or cavity, a superathlete with an absolute mastery of external space. What the Houdini-character

really seeks, however, is not so much spatial mastery as complete self-enclosure: We see him covering over with a seal of petroleum jelly every bodily orifice—eyes, nostrils, ears, penis; in *Mile High Threshold* he finally seals up his anus with a steely butt-plug. If, in Freud, the orthodox trajectory of development goes from oral and anal to genital concentration of libido, the Houdini character reverses this route, energetically backtracking into regression and a sexuality of ecstatic auto-excitement (he eventually has sex with what looks like a cross between a vacuum pump and a portable nuclear reactor).

At the other end of the spectrum is the Houdini-figure's anti-type, based on the real-life figure of Jim Otto, legendary center for the Oakland Raiders. Where the Houdini hero aims at an ecstatic sealing-up of libidinal energy inside the body, the Otto character is the opposite: He is all holes. Ending his sporting career with two artificial knees, Otto's was a body radically open to the outside, the double zero of his football shirt suggesting the "roving rectum" (the phrase is Barney's) of the logo that accompanied the JIM OTTO SUITE (1991); his secondary attributes included external tubing and sacs, the bag-pipe-and-sporran costume at the enigmatic center of OTTOSHAFT.

The experiments in controlled mutation that occur in the CREMASTER series take as their theater of operations the pelvic cavity, and specifically the actions and secretions of the human reproductive system. CREMASTER 4 has its own range of specialized bodies, perhaps the most spectacular to date: racing car drivers whose mounting desire to win the grand prix sends forth extra, supplementary testicular glands that wander across their bodies and equipment; androgynous faeries, anatomically female yet with towering, Schwarzenegger-type physiques; and the hero of CREMASTER 4, the tap dancing satyr whose arduous journey through land and sea is like some bizarre rite of passage. Though physically unique, each type suggests a common derivation from some central male Ur-hormone, present in differing concentrations and resulting in diverse morphologies; perhaps that heady wine of the male body, testosterone. In CREMASTER 1 the reproductive anatomy is female and the gonadotrophic wine is

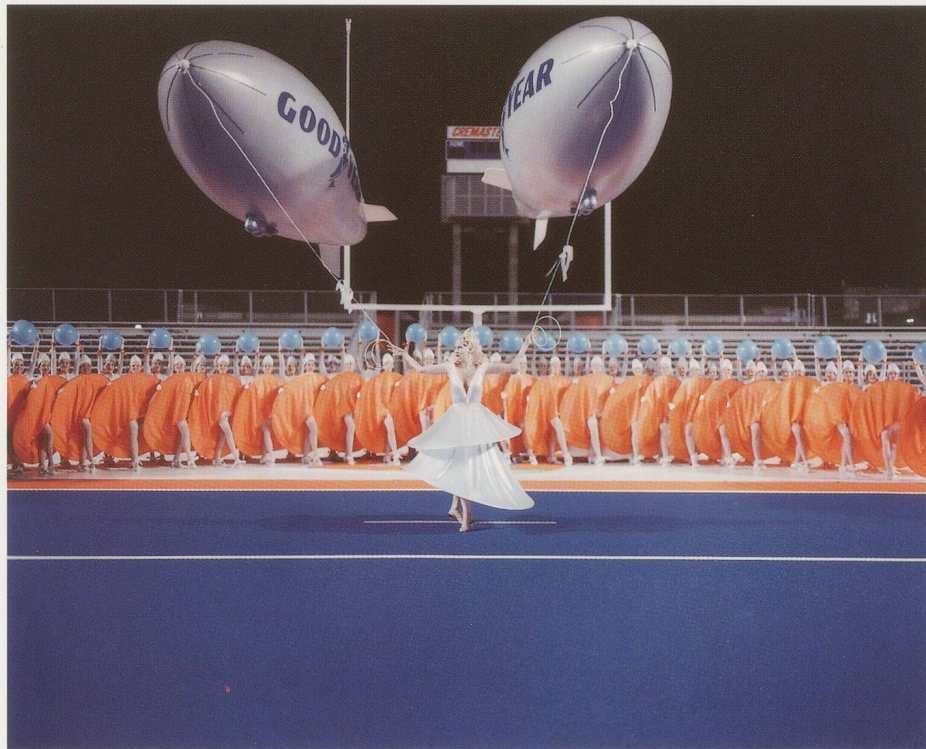
of another kind; but to say more would be to give too much away, before the work is shown in full.

It is of course premature to reflect on the nature of the CREMASTER epic, with three of its projected five episodes still in the future. Yet given the remarkable consistency of Barney's production, and the continuity between the two existing CREMASTER videos, it may be appropriate to begin to speak of the work's special qualities, the emotions and fantasies it releases and also closes down on. What the work is certainly able to tap is exuberance—it is extremely funny: You can hardly believe you are watching what you are watching. But the hilarity has an edge to it, a sense of tension or pressure, as though it might easily switch registers or go out of control. And in fact the terrain upon which CREMASTER moves could hardly be more sinister. Looking at CREMASTER 1 my first, automatic recognition was to Busby Berkeley, but lurking behind that was the feeling of another stadium, a rather different set of ideas concerning mutation and eugenics, another system of totally controlled group movement—Leni Riefenstahl's stadium in *Triumph of the Will*. Nearly everything that CREMASTER expresses in a language of hilarious cavalcade could be, and typically has been expressed in far more ominous terms. The idea of prosthetic man, part animate and part inanimate, is the stuff of gothic horror, from Mary Shelley's *Frankenstein* to the living dead of B-movies. The proposition that the human mission is to dominate nature, and constantly break past naturally imposed limitations, is essentially Faustian or Promethean; it suggests titanic ambition—and inevitable disaster. And the feeling of losing the sense of bodily outline, of no longer knowing what lies inside and what lies outside the body, is one of the hallmarks of what is designated by the term "abjection": In its usual forms, it is an idea indissociable from fear.

Reflecting on CREMASTER, two Greek words come to mind. The first is *hubris*—the ambition to go beyond the limits of nature, the aspiration to become divine. From *hubris* comes the related term hybrid, a mutated form (in one of Barney's pre-CREMASTER works the goal is to produce the Hubris Pill, a metabolic aid to release superhuman energy). The second word is *mania*, the state of madness with which the

MATTHEW BARNEY, *CREMASTER 1*, 1995, production still.

(PHOTO: MICHAEL J. O'BRIEN)



gods strike those who strain beyond mortal boundaries, as in the madness of Hercules (mania can be, of course, an entirely pleasurable state for those who experience it). A further troubling aspect is the way that Barney's work constantly insists on the will to power. The basic scenographic assumption is that the body is totally malleable, that it can be modified at will. Barney is the artist of constant exertion, for whom the body must always strain against resistance to produce what is new. The entire *DRAWING RESTRAINT* series was predicated on the idea of "defeating the facility of drawing" through the application of arbitrary, self-imposed restraints.²⁾ Another version of the restraint idea is that of complete artistic control: The universe implied by the artwork follows first principles that are created by the artist *ex nihilo*. Viewing Barney's work one is enjoined to surrender to its arcane internal laws and fictional premises; you have to leave your own version of the uni-

verse at the door. What the will to power seeks is to transcend all limitation in the real and to place nature and the body under the control of its own designs and desires. For an image of total control it would be hard to beat that of a stadium where every human being moves according to your own, secret choreography. And every human body there is strong, young, perfect: Did Busby Berkeley and Leni Riefenstahl dream the same dreams?

CREMASTER is a Hubris Pill with a sucrose coating and a center that tastes rather toxic, like steroids. In some sense the desires it touches on are so exorbitant that hilarity becomes a necessary protection against their intensity.

1) "The Character of Positive Restraint" is Barney's own designation; from an interview with the artist, September 1995.

2) In the earliest works of the *DRAWING RESTRAINT* series, Barney would negotiate ramps and incline boards in order to trace a line on the ceiling, or attempt to draw with instruments that were too long or impossibly unwieldy to work with.



MATTHEW BARNBY, CREMASTER 1, 1995, production still. (PHOTO: MICHAEL J. O'BRIEN)

MATTHEW BARNEYS GONADOTROPE KAVALKADE

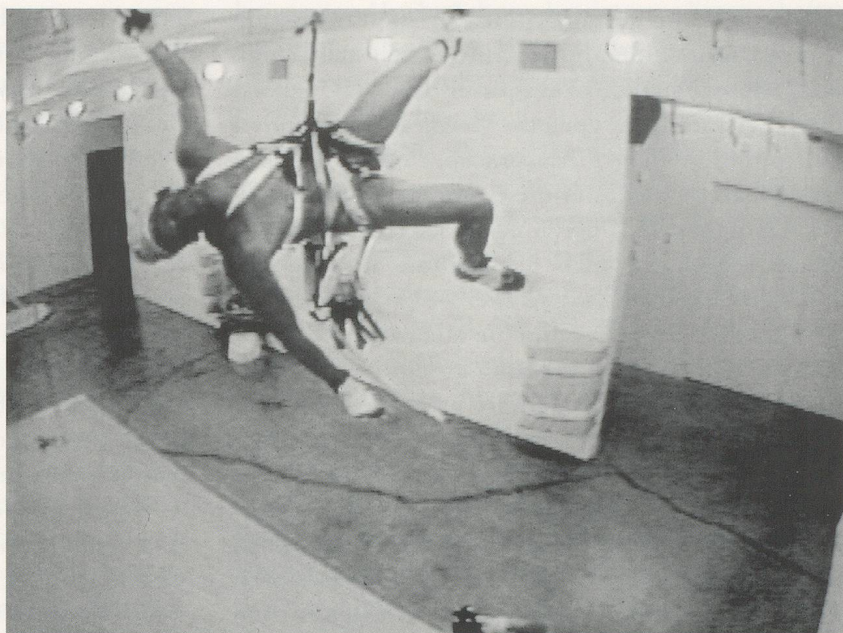
Quer über die weite Stadionfläche aus blauem Astroturf gleiten die Tänzerinnen dahin, drehen sich im Kreis und gruppieren sich neu in vollkommener Formation. Jedes der achtzig Mädchen in der perfekt gedrillten Tanztruppe von CREMASTER 1 trägt das gleiche Kostüm mit abstehendem kurzem Rock und weissem, 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 Badeschönheiten 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?

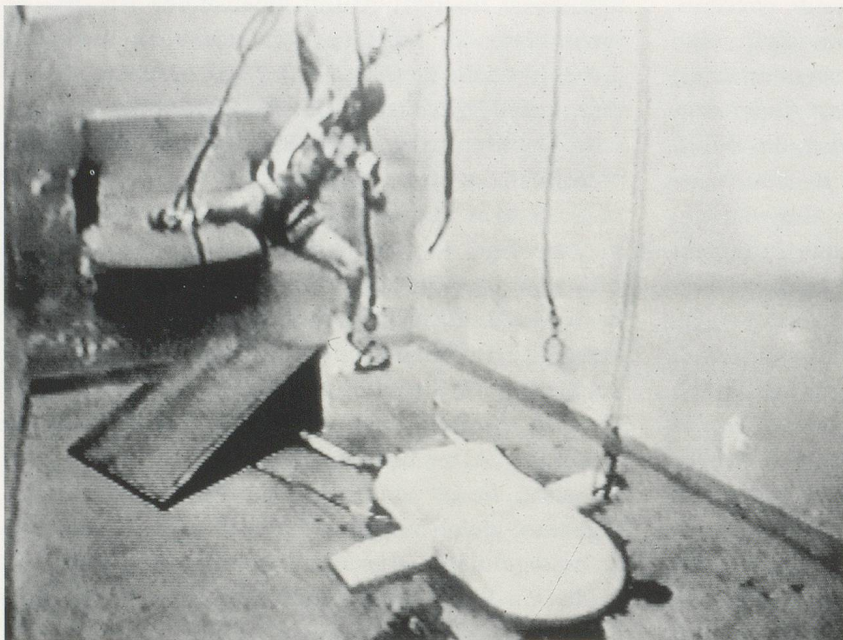
Dann setzt das Mysterium ein: Was die Tänzerinnen auf dem Astroturfbelag nachzeichnen, sind die Konturen der menschlichen Fortpflanzungsorgane. Barneys esoterischen Symbolismus zu erklären ist ein heikles Unterfangen, doch der Künstler hat in den Zeichnungen, die als Entwürfe für seine neueren Projekte 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 I 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, Ringermatten 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, unsägliche 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



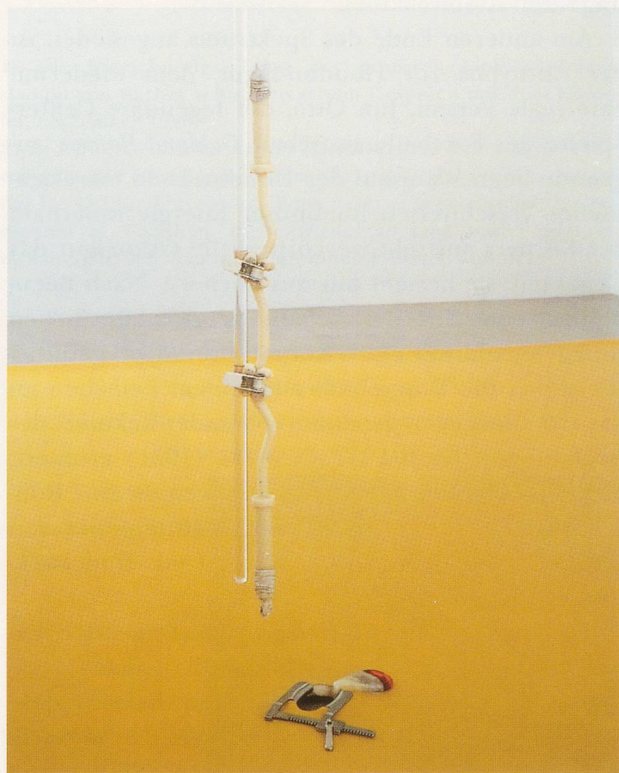
MATTHEW BARNEY, *FIELD DRESSING*
(*orifill*), 1990, *video still* / NOTVERBAND.
(PRODUCTION: PETER STRIETMANN)

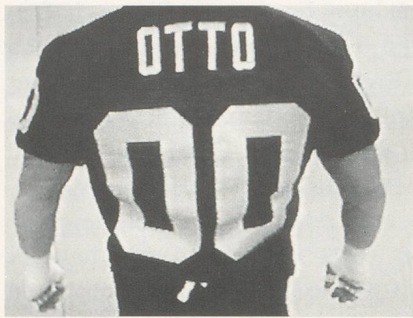
Fällen bezieht er auch die realen Instrumente mit ein, mit deren Hilfe das Körperinnere nach aussen hin geöffnet wird (Spekula, Hämorrhoidalzangen, Sternalretractoren für Eingriffe am offenen Herzen). Die Kombination von sportlichen und medizinischen Mitteln verwischt gleichermassen die Grenze zwischen 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 Centerspieler 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 Felltasche.

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 Kavalka-

de 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)

