

Ödipus, Anti-Ödipus, Nautilus Matthew Barney in Köln, Björk auf DVD

von Michael Opielka

erschienen unter dem Titel „Ödipus, Anti-Ödipus, Nautilus. Kunst der Gegenwart oder: Matthew Barney in Köln, Björk auf DVD“, in: *Kommune*, 20. Jg., 9, 2002, S. 64-66; unter dem Titel „Ödipus <desödipalisieren>. Matthew Barney mit dem Video <Cremaster 3> <on Tour> und auf DVD“, in: *Das Goetheanum. Wochenschrift für Anthroposophie*, 40, 2002, S. 739-740

Nautilus, griechisch: Seefahrer, deutsch: gemeines Perlboot, der Brockhaus: „Kopffüßergattung mit einer äußeren, vielkammerigen Spiralschale, von der nur die letzte (größte) Kammer den Weichkörper aufnimmt; (...) die Mundöffnung ist von saugnapflosen Armen umgeben.“ Mittags Besuch im Fitness-Studio, ich registriere das Signet des Nautilus auf Geräten, die jede Muskelgruppe gezielt mit Widerstand versehen und aufbauen. Am gleichen Abend, Koinzidenz mit dem Allgemeinen, lese ich im Katalog zum „Cremaster-Zyklus“ Matthew Barneys: „Die erste und wohl grundlegendste Spielregel besagt, dass die Form nur dann Gestalt annehmen oder mutieren kann, wenn sie gegen einen Widerstand ankämpft.“¹ Das Nautilus-Gerät folge besonders dem Prinzip der Hypertrophie, Gewebeaufbruch durch Belastung und so Körpervergrößerung, weiß die Kuratorin Nancy Spector. Mit dem Cremaster geht das nicht, jenem willentlich unkontrollierbaren Muskel des Mannes, der den Hoden den jeweiligen Temperaturen entsprechend anhebt oder absenkt. Matthew Barney, der Kritikern als einer der bedeutendsten zeitgenössischen Künstler gilt, fiel schon bei der documenta IX (1992) auf (mit einer Installation in einer Kasseler Tiefgarage), ein schnell Erfolgreicher, Jahrgang 1967. Während in Kassel die documenta XI währt, zeigt das Kölner Museum Ludwig ein Gesamtkunstwerk, das dann weiterreist nach Paris und zum Guggenheim Museum in New York. Wir sehen viel Plastik und lange, schwer verständliche Videos. Warum ist das Kunst?

Schon mit seinem Studienabschluss (B.A., Yale-University, 1989) wird er öffentlich wahrgenommen, Installationen mit Videos und Skulpturen, zunächst ganz am Körperlichen, er sprang beispielsweise auf einem Trampolin, überkletterte Hindernisse und setzte sich dabei Widerstände mit chirurgischen Plastikschräuchen und Bodybuildinggewichten, mit vierundzwanzig Jahren bereits eine Einzelausstellung im Museum of Modern Art in San Francisco, der sich weltweit Dutzende von Einzel- und Gruppenausstellungen in der oberen Liga des Kunstsystems anschließen, Erweiterung um fiktionale und fiktionierte Gestalten wie den Enfesselungskünstler Harry Houdini oder um Satyre, die in Autos um Plätze rangeln. 1994 beginnt er den „Cremaster-Zyklus“, ein fünfteiliges Filmprojekt, das Skulpturen, Installationen, Storyboards, Zeichnungen und Photographien begleiten. Mit dem dreistündigen Video „Cremaster 3“ wurde der Zyklus im Jahr 2002 abgeschlossen. Barneys Werk gilt im Kunstsystem als Kunst. Was sehen wir?

„Cremaster 3“ berichtet vom Fortschritt beim Bau des Chrysler Building in New York City, das Kräfte beherbergt, die miteinander um den Zugang zum Prozess der spirituellen Transzendenz wetteifern. Zwei Kontrahenten, der Architekt (gespielt von Richard Serra) und der Lehrling (Matthew Barney) arbeiten am Gebäude, steigen im Turm auf und spielen im dreistufigen Einweihungsritus die Freimaurerlegende von Hiram Abiff nach, der den Tempel von König Salomo erbaut haben soll, die Geheimnisse des Universums kannte, ermordet wurde und auferstand. Wir sehen eine ausgemergelte Frauenleiche, der untote Gary Gilmore (ein mormonischer Mörder, der in „Cremaster 2“ auftrat), nach dem Vorbild Houdinis in eine Frau verwandelt, sie wird aus einer Grabhöhle in das Foyer des Chrysler-Turms getragen, dort auf dem Rücksitz eines Chrysler Imperial New Yorker des Baujahrs 1930 deponiert, dem Geburtsjahr von Barneys Vater. Es beginnt der ödipale Vatermord: Fünf Chrysler Crown Imperi-

¹

Nancy Spector, *Nur die perverse Phantasie kann uns noch retten*, in: Matthew Barney, *The Cremaster Cycle*, Ostfildern: Hatje Cantz 2002, S. 4

als, Baujahr 1967, Barneys Geburtsjahr, in den Haupttönen der fünf Cremaster-Teile (Silber, Blaugrün, Grün, Blau und Schwarz) werden vom Lehrling mit Zement-Rammböcken versehen und stürzen sich auf den New Yorker, umkreisen ihn, zermalmen ihn samt Inhalt in genüsslicher, wiederkehrender Gewalt zu einem Metallklumpen, der schließlich nach einigen Zwischenschritten vom Architekten als Krone in den Mund des Lehrlings gesetzt wird. Man sieht das und noch vieles mehr. Keltische Riesen, mafiose Logenmitglieder im Cloud Club des Chrysler Building, dessen Bar wird durch Kartoffeln in Schräglage gebracht, die von einer Frau im Nebenraum mit Kufen an ihren Schuhen zerteilt werden, ein Barkeeper, dem alles misslingt, ein Derby mit Pferden, deren Fleisch über sichtbaren Rippen in Fetzen hängt. Worte kommen kaum vor. Die Bar erscheint lebensgroß aus Plastik und Vaseline in der Ausstellung, nebst zahlreichen Filmrequisiten und Videostills. Der Lehrling steigt nach dem Ritualmord zum Meister auf, im Guggenheim Museum singen zwei Hard Core Bands das Paulus-Wort: ‚Ich sterbe täglich‘, maurerische Anspielung auf den Tod des niederen Ich. Dabei ist keine Eile, Barneys Filme bewegen sich in seinen Worten „mit dem Tempo der Kunst – und das ist langsam“², seine gesamte Praxis sei „bildhauerisch“, seine Filme dreidimensionale Skulpturen. Wir sehen eine Performance mit weitem Atem. Welches Sehorgan brauchen wir dafür?

Der Kunst des Zwanzigsten Jahrhunderts war eine neue Aufgabe eingeschrieben. Wassily Kandinsky sah den Zweck seines 1912 erschienenen Buches „Über das Geistige in der Kunst“ darin, „diese unbedingt in der Zukunft nötige, unendliche Erlebnisse ermöglichende Fähigkeit des Erlebens des Geistigen in den materiellen und in den abstrakten Dingen zu wecken. (...) Nichts lag mir ferner, als an den Verstand, an das Gehirn zu appellieren. Diese Aufgabe wäre heute noch verfrüht gewesen und wird sich als nächstes, wichtiges und unvermeidliches Ziel in der Kunstentwicklung vor die Künstler stellen.“³ Die „Gehirnarbeit in der Kunst“ müssen beide Seiten leisten, Künstler wie Rezipient. Man muss zunehmend wissen, um sehen zu können. Im Grunde war das schon immer so, wie uns die Forschungen der Rezeptionsästhetik melden. Ohne Kenntnis der jeweiligen Sprache der Kunst sieht man nichts. Wer Mozart-Opern versteht und die Gesangskunst ihrer Sänger zu würdigen vermag, wird dies noch längst nicht bei einer Peking-Oper können. Kandinsky geht über die Sprach- und damit Gemeinschaftsgebundenheit von Kultur und Kunst hinaus, indem er die für die bisherige Menschheitskunst wesentliche Quelle der „Inspiration“ des individuellen „Talentes“ und damit des Unbewussten in der Kunst zurücktreten sieht: „Doch das von uns durch den Nebel der Unendlichkeit weit entfernte Kunstwerk wird vielleicht durch Errechnung geschaffen, wobei die genaue Errechnung nur dem ‚Talent‘ sich eröffnen wird, wie zum Beispiel in der Astronomie. Und wenn es auch *nur* so ist, so wird auch dann der Charakter des Unbewussten eine andere Färbung haben als in den uns bekannten Epochen.“⁴ So weit dürften wir heute noch nicht sein und doch auf dem Weg dorthin. Unsere Epoche scheint eine Sattelzeit, im Übergang. Die unmittelbare inspirierte Betrachtung genügt der Kunst der Gegenwart nicht mehr. In welchem Maß sie diese noch voraussetzen muss und darf, kann hier nicht gewichtet werden, aber sie macht es und, wagen wir die Voraussage trotz Kandinskys Zukunftsblick: sie wird ihre materiale Sinnlichkeit in diesem Jahrhundert noch nicht verlieren. Die Arbeiten von Matthew Barney, seine hier zur Rede stehenden, scheinbar zweckfreien Videoperformances erschließen sich allein dem inspirierten Blick ohne Wissen, ohne Deutung der Vorgänge nicht. Seine Kunst ist sicher nicht hermetisch, keineswegs nur selbstbezüglich. Indem sie mit einer Vielzahl von Anspielungen arbeitet – so wiederholt Richard Serra in einer surreal echten Szene von „Cremaster 3“, Vaseline gegen eine Bleiplatte schleudernd, eine eigene Performance aus dem Jahr 1969, in der er Blei an eine Wand schleuderte –, muss der Betrachter vieles aus der Kunst- und Geistesgeschichte erkennen um folgen zu können. Verwandelt sich künstlerische Anschauung nun in Deutung?

² ebd., S. 76

³ Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, 10. Aufl., Bern: Benteli o.J. (zuerst 1912), S. 6

⁴ ebd., S. 7

Als Deutungswissenschaft des Zwanzigsten Jahrhunderts gilt die Psychoanalyse. Sie deutet die menschliche Kultur über die Ur-Geschichte des Ödipus-Problems: Geschlechtertrennung, Ich-Formierung entlang eines patriarchalen Binärsystems von Wunsch und Mangel, Mutter und Vater, Ich und Anderes - in der Freudschen Perspektive erscheint der Widerstand gegen den Ödipus-Komplex als Weigerung des Subjekts, die prägenitale Einheit des infantilen Narzissmus aufzugeben. In Barneys Film wird dieser Widerstand übersprungen, der Vatermord künstlerisch inszeniert, der Chrysler New Yorker durch den verführten Imperial des Sohnes zerstört. Man mag dies als psychosexuelles Entwicklungsproblem des Künstlers interpretieren, doch dazu müsste man ihn kennen. Die andere Möglichkeit wäre, die Aussage des Künstlers nicht zu pathologisieren. Dann bietet sich eine anti-ödipale Deutung an. Sie findet sich im dionysischen Strom: „Eine Geistestradiation, die mehr an Multiplikation liegt als an Division, mehr an Fülle als an Mangel, mehr an Strömung als an Stauung, mehr an Mutabilität als an Klassifizierung“⁵ - in der Moderne in der ekstatischen Philosophie Nietzsches und im psychoanalytischen Konstruktivismus von Deleuze/Guattaris „Anti-Ödipus“. Letztere kritisieren die psychoanalytische Deutung des Ödipus, der das Unbewusste, vereinfacht gesprochen, nur repräsentiere, aber nicht sei. Sie stellen ihm ein „produktives Unbewusstes“ gegenüber, das von jenem Kulturprodukt Ödipus-Komplex unterdrückt werde: „Das produktive Unbewusste räumt das Feld zugunsten eines Unbewussten, das sich nur mehr ausdrücken kann.“⁶ Jenes bestehe aus „Wunschmaschinen“, unendlichen, ausgreifenden, richtungslosen Prozessen. In der Kunst meine es „Deterritorialisierung“, Experiment, Prozess ohne Sinn und Zweck, Wunschproduktion, zu desödipalisieren, die Familie zu sprengen. Barneys Werk dürfte, so seine Kuratorin, daran anschließen: „Das Nein zum Ödipus ist ein Ja zum anal-sadistischen Zustand – zur deliriösen Indifferenz, die sich der *Cremaster*-Zyklus auf die Fahne schreibt.“⁷ Nun mag man an diesen oft kaum verständlichen Codes eines in der modernen Kunsttheorie maßgeblichen Konstruktivismus apollinisch verzweifeln und nach Strukturen suchen. Man findet sie natürlich. Bei Barney ist es die Form des „Zyklus“ und, vor allem, sein Ausgangspunkt, der Nautilus. Auch er findet zur Form durch den Widerstand. Er begnügt sich nicht mit der infantilen, „perverse Phantasie“, sondern ist dabei, eine neue Familie und damit ein ödipales Dreieck zu gründen, wie die Öffentlichkeit weiß. Dieses Wissen wiederum hat künstlerische Implikationen, jenem widmet Barney den Abspann in „*Cremaster 3*“ („with love for birch“) und diesen wollen wir uns zum Schluss noch widmen.

Denn seine Frau ist unterdessen Björk Gudmundsdóttir. In der Pop-Avantgarde gilt sie nicht weniger als Barney im System der bildenden Kunst. Die Isländerin Björk (Jahrgang 1965) entwickelt ihre Poesie aus der nordischen Mythologie, verwebt sie mit sanften Streicherklängen, Synthesizern, Rhythmus-Maschinen und gefälschten Klängen, die sie selbst mit den Plastikmöbeln des „White Trash“ amerikanischer Suburbs vergleicht.⁸ Auch hier: keine Musik, die sich aus gewohnten Klangstrukturen erschließt. Zudem eine Musik, die in jenem wirkmächtigen Zweitausdruck der Popmusik, dem durch Sender wie MTV und Viva popularisierten Musikvideo, zum Kunstimpuls des Genres beiträgt, der konvergiert mit der musealen Videokunst der Gegenwart. Wenn Björk für ein Video („All is Full of Love“) einen der profiliertesten Videoregisseure, Chris Cunningham, engagiert, bewegen sich zwei Roboter, beide mit ihrem Gesicht, doch nur Augen und Mund sind ihr Original, der Rest ist dreidimensionale Animation. Die Genres der zeitgenössischen Kunst scheinen sich zu verschmelzen. In einem Interview fand Björk ihre Synthese: „Als ich Matthews Werk das erste Mal begegnete, dachte ich, es kommt dem am nächsten, was ich in meinen Träumen sehe. Es ist meinem Inneren unglaublich ähnlich, den Dingen, die ich nicht in Worte fassen kann. Ich glaube, er hat mir bewiesen, dass man an die dekadentesten, tiefsten Orte vordringen kann, weit-weit-weit in das Unterbewusste hinein, ohne zerstörerisch zu sein.“⁹ Der Vorzug der Musik ist ihre leichte

⁵ Spector, a.a.O., S. 80

⁶ Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Frankfurt: Suhrkamp 1977 (1972), S. 69

⁷ Spector, ebd.

⁸ Vgl. Kylé Swenson, *björk. nordische mythen und sounds von rosa elefanten*, in: *Keyboards*, 2, 1998

⁹ nach: Tom Holert, *Schottenrock aus Menschenfleisch*, in: *StadtRevue Köln*, 6, 2002

Wiederholbarkeit im Medium der CD, die Alltagspräsenz, die das wiederholte Hören, die Langsamkeit aufwandarm erlaubt. Unterdessen tritt die DVD hinzu, die Bilder kommen ins Haus, bleiben dort. Wir können Björk dank ihrer nun auf DVD käuflichen MTV-Show wiederholen oder als berührende Selma in „Dancer in the Dark“, dem im Jahr 2000 mit der goldenen Palme in Cannes gelobten Musicalfilm Lars von Triers. Auch Matthew Barneys „Cremaster-Zyklus“ ist auf DVD erhältlich. Was bedeutet das für den Betrachter?

Wiederholbarkeit und Zeitlichkeit von reproduzierter Musik und Film werden nicht so leicht wie die Langsamkeit und Örtlichkeit der musealen Kunst zur Expertendomäne. Ein Kritiker der Frankfurter Allgemeinen hat Barneys Kunst als „Zauberlehrlings Muskelspiele“ abgetan, seine Filmgestalten schienen ihm „zu Allegorien geschrumpft, (...) am Ende nur Marionetten eines biomorph aufgedonneten Körpertheaters, das sich in bombastischen Verkettungen bedeutungsschwerer Bilder verirrt.“ Allenfalls könne es als Zeitsignatur durchgehen, denn „seine Phantasie bleibt an die alten Konfliktlinien gebunden. Seine Kunst ist eine Gebärde der Krise.“¹⁰ Der Kollege von der Konkurrenz hingegen entdeckt „vielleicht die grundlegendste Erweiterung, die der Plastikbegriff seit Beuys erfahren hat“ und lobt Barney als „einzigen Vertreter einer Gesamtkunstwerkidee abseits jeder künstlerischen Hierarchie“.¹¹ So geht es hin und her. Der Betrachter muss ühend den Widerstand überwinden, den die „Gehirnarbeit in der Kunst“ der Gegenwart auch da aufrichtet, wo sie, wie bei Barney und Björk, Kunst wurde.

Ausstellung „Matthew Barney: The Cremaster Cycle“ im Museum Ludwig, Köln (6.6. bis 1.9.2002), Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (10.10.2002 bis 5.1.2003), Solomon R. Guggenheim Museum New York (13.2. bis 11.5.2003). Björk on MTV: Unplugged & Live, 2001, DVD Polydor 589 730-9, „Dancer in the Dark“, 2000, Regie: Lars von Trier, Musik: Björk, mit Björk, Catherine Deneuve u.a., DVD VCL Nr. 13888.

¹⁰ Thomas Wagner, *Zauberlehrlings Muskelspiele*, in: FAZ, 3.7.2002

¹¹ Daniel Kothenschulte, *Wagner aus Vaseline*, in: Frankfurter Rundschau, 6.6.2002