

Matthew Barney

Säkulare Theologie

Matthew Barney macht Performances. Und den Prozess seines Kunst-Schaffens, bei dem er sich selbst mit ausgeklügelten Mitteln behindert, dokumentiert er in Filmen. Die Serie «Drawing Restraint» ist vom 12. Juni bis zum 3. Oktober 2010 im Schaulager in Münchenstein zu besichtigen.

Als «säkulare Theologie künstlerischen Schaffens» bezeichnet Kurator Neville Wakefield das Konzept Matthew Barneys, sich seine Werke unter mehr oder weniger grossen Qualen abzurufen. Und er zieht einen Vergleich zur Kunst des Mittelalters, die «aus dem Leib Christi ein ganzes Panorama spiritueller Rückschlüsse zog».

Sätze wie diese lassen den Verdacht aufkommen, hier werde mit Bedacht eine sakrale Aura aufgebläht, um eine kritische Auseinandersetzung mit Barneys Kunst unmöglich zu machen oder sie wenigstens zu erschweren.

Gewiss: Kunst muss man nicht verstehen. Es gehört sogar zu ihrem Wesen, dass sie sich der Erläuterung entzieht. «Wenn man ein Objekt in 137 Wörtern auf einem überdimensionierten Etikett an der Wand des Metropolitan Museum of Art erklären könnte», schrieb die Kunstkritikerin Deborah Solomon in der New York Times etwas zugespitzt, «wäre das Objekt überflüssig.»

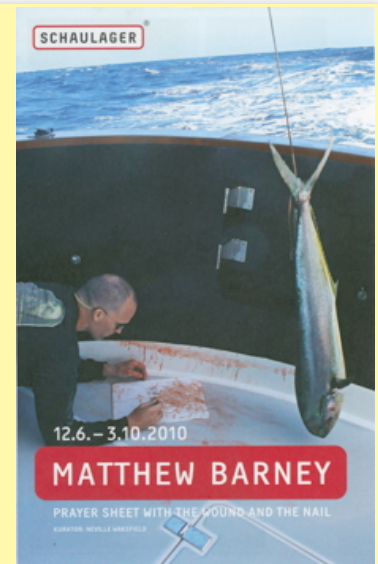
Mit Matthew Barney und seinem Kurator Neville Wakefield verhält sich die Sache gerade umgekehrt: Die Erläuterungen sind fast wichtiger als die Kunststücke.

Da besteht natürlich die Gefahr, dass viel Wortgeklingel Substanz vorgaukelt, wo blosse Beliebbarkeit zelebriert wird. Die eingangs erwähnte «säkulare Theologie künstlerischen Schaffens» ist so ein Ausdruck, oder auch Wakefields Begründung für die Verbindung von Renaissance-Grafiken und Barneys Performances. Folter und grausame Strafrituale des

«Drawing Restraint» heisst eine vierteilige Werkserie des amerikanischen Performance-Künstlers Matthew Barney (*1967). Die Arbeiten entstanden unter erschwerenden Bedingungen und sollen die Überzeugung des Künstlers illustrieren, dass «Form nur Gestalt annimmt, wenn sie gegen Widerstand kämpft».

Weil die Laurenz-Stiftung, die Trägerin des Schaulagers in Münchenstein, zusammen mit dem Museum of Modern Art in New York Matthew Barneys Archiv der «Drawing Restraint»-Reihe erworben hat, ergab sich die Möglichkeit, die Werke vom 12. Juni bis zum 3. Oktober 2010 unter dem Titel «Prayer Sheet with the Wound and the Nail» erstmals vollständig öffentlich zu präsentieren. Der Kurator der Ausstellung, Neville Wakefield, ergänzte Barneys Objekte und Filmprojektionen mit Kunstwerken aus der nördlichen Renaissance, in der Überzeugung, dass in diesen Gemälden, Stichen und Zeichnungen aus dem 16. und 17. Jahrhundert ähnliche Aspekte – Kraftanstrengung, Überwindung von Widerständen, Verlust des Gleichgewichts, Aufsteigen und Fallen – zu finden sind wie in Barneys Arbeiten. Eigens für die Ausstellung gestaltete Matthew Barney einen «Drawing Restraint 17» genannten Film, in der sich eine junge Frau gegen Widerstände abmüht und schliesslich zu Tode stürzt. Der Film wird auf den Projektionswänden an der Fassade des Schaulager-Gebäudes gezeigt.

Zur Ausstellung erschien ein Katalog in deutscher und englischer Fassung: Matthew Barney. Prayer Sheet with the Wound and the Nail. Essays von Neville Wakefield und Bodo Brinkmann sowie einem Gespräch Matthew Barneys mit dem Psychoanalytiker Adam Phillips. Redaktion Isobel Friedli. Basel 2010 (Schwabe Verlag). 172 Seiten. CHF 35.00





Martyrium des Propheten Jesaja, Hinrichtung des Apostels Petrus, Harry Houdini: Unausgegorenes Gedankenmus

Mittelalters püriert er in seinem Katalog-Eassy mit Interpretationen des französischen Philosophen Michel Foucault, dem brutalen Kreuzigungstod des Jesus von Nazareth und den Entfesselungskünsten des Magiers Harry Houdini zu einem unausgegorenen Gedankenmus.

In dem Mischmasch geht ein Hauptaspekt verloren: Die Gefolterten und Getöteten auf den Abbildungen waren Opfer grausamer Strafrituale, während Houdini seine Kunststücke freiwillig und als Geschäft vollführte. Barney seinerseits, der sich als grosser Bewunderer Houdinis bezeichnet, tut Ähnliches. Zusätzlich ist er überzeugt, seine Zeichen- und Malversuche mit Fesseln und anderen Erschwernissen seien Akte von bleibendem Wert und von öffentlichem Interesse.

Die vielfältige Resonanz in der Kunstwelt und die Tatsache, dass das Metropolitan Museum of Modern Art in New York und die Laurenz-Stiftung – beides Instanzen mit unbestritten grosser Expertise im Bereich der Avantgarde-Kunst – seine Archivalien gekauft haben, geben ihm mindestens teilweise Recht.

Gegen das Konzept der «Drawing restraint» spricht andererseits seine Gleichförmigkeit: Bei allen Projekten geht es darum, unter erschwerten Bedingungen zu malen oder zu zeichnen. Dabei wechselt vor allem die Um-

gebung. Einmal – Restraint Nummer 15 – hingte er malend an der Bordwand eines Trawlers, auf dem er sich wochenlang über den Atlantik schippern liess. «Die Aktion», heisst es im Katalog, «machte sich die Schwierigkeiten zu eigen, die durch Reisekrankheit, räumliche Einschränkungen und die Turbulenzen des Meeres (sic!) auftraten.»

Ein andermal – in «Drawing Restraint 12» – überbrückte er, wie in einem Felskamin kletternd, mit seinem Körper zwei Innenwände eines Museums in Südkorea und machte dabei eine Mauerzeichnung.

Das Klettermotiv trieb Barney in dem eigens für seine Schaulager-Show inszenierten Film («Drawing Restraint 17») auf die Spitze, indem er eine junge Frau in den Tod stürzen lässt, weil der oberste Klettergriff aus der Gipswand herausbricht.

Zum Konzept gehört in der ganzen Reihe, dass die Kunstwerke nur dem Künstler selbst verständlich sein müssen. Die Betrachtenden sind in einem riesigen Interpretations-Raum sich selbst überlassen. Das Narrativ¹ in Barneys Erfindungen folgt kaum je einer nachvollziehbaren Logik. Die Kletter-Künstlerin in Nummer 17 beginnt ihre Tour zum Beispiel auf einer Wiese vor dem Goetheanum in Dornach, wo sie mit einer Schaufel, deren gezackter Stiel dem Kamin der Heizzentrale nachge-

¹ Modischer, aus dem Englischen übernommener Ausdruck für Erzählung oder Erzählstruktur. Neuerdings in der Psychotherapie gern verwendetes Synonym für biografische Erzählung. Kulturtheoretiker und Erziehungswissenschaftler machen ebenfalls – mit unterschiedlicher Bedeutung – von dem Ausdruck Gebrauch.



Dornacher Erdhaufen mit Schaufel, geschändete Lucretia: Verbindung im Unklaren

bildet ist, ein Loch (ein Grab?) aushebt. Die Erde aus diesem Loch samt dem Werkzeug befindet sich aufgehäuft am andern Ende der Wand, von der die Frau am Film-Ende zu Tode stürzt. Wie kam der Dreckhaufen ins Schaulager nach Münchenstein? Wer hat ihn dort aufs Parkett geleert?

Zum sakralen Kontext, den der Kurator Barneys Werken aufnötigte, passt Lukas Cranachs d. Ä. Lucretia, die wir dabei beobachten, wie sie sich über dem Erdhaufen aus Tugendhaftigkeit einen Dolch ins Herz rammt, weil sie vergewaltigt worden war. Die Verbindung zur abgestürzten Kletterfrau und zum Grabhügel bleibt vollkommen im Unklaren. Selbst wenn man annähme, dass der gefilmte Sturz von der Wand in suizidaler Absicht zustande kam (und nicht, wie im Film gezeigt, durch die schwache Verankerung des obersten Klettergriffs verursacht wurde), bleibt die Spannweite zur Selbstmörderin Lucretia und ihrem Tugend-Motiv unüberbrückbar.

Bei allem Respekt: Grosse Kunst greift nicht so kurz. Wakefields Inszenierung mangelt es definitiv an gedanklicher Stringenz. Und der Verdacht, dass Barney – ganz auf die Auseinandersetzung mit seinen Obsessionen konzentriert – in einem künstlerischen Wolkenkuckucksheim agiert, scheint sehr berechtigt.

Aufklärung dürfen Ratlose im Katalog von einem Gespräch erhoffen, das der Künstler mit [Adam Phillips](#) führte. Der britische Psychoanalytiker und Herausgeber einer englischen Neufassung von Sigmunds Freuds Werken ist bekannt für seine unorthodoxen Ansichten und seine provokanten Ideen. Gleichwohl bleibt die Lektüre des kaum redigierten Dialogs unergiebig. Die Gesprächspartner verbindet offensichtlich die Bewunderung für den Magier Houdini (über den [Phillips ein Buch](#) geschrieben hat). Im Übrigen ist auffallend, wie wenig sie auf einander eingehen. Jeder spricht in erster Linie für und über sich. Phillips, der Analytiker, stellt hin und wieder eine Frage – erwartungsgemäss ohne die Antworten interpretierend weiter zu verwenden.

Gleichwohl sind einige der Anekdoten zum Verständnis von Barneys Denken hilfreich – aber leider ohne dass sie sein Kunstschaffen aus dem Gehäuse reiner Selbstbezogenheit befreien könnten. Immer wieder kommen der Künstler und der Analytiker, meist von Houdini ausgehend, auf Körperlichkeit und Sexualität zu sprechen.

Barney erwähnt zum Beispiel an einer Stelle, dass die Vorstellungen Houdinis «sexuell aufgeladen» gewesen seien, «weil er kein Hemd trug», worauf Phillips ergänzt: «Mit den Din-

gen, die er tat, wirkt er heute wie ein Vorläufer vieler Schwulenpornos» – was Barney wiederum an Sodomasochismus erinnert.

Vollends von angelsächsischer Verklemmtheit bestimmt ist Barneys Beschreibung eines Auftritts auf dem Karnveal von Bahia in Brasilien. Auf dem Wagen den er und seine Leute dort gestalteten, sollte oben, für das Publikum sichtbar, eine Figur im Geäst eines Baumes sitzen, der in den Klauen eines riesigen, für die Holzernte ausgerüsteten Traktors steckte. Unsichtbar für die Zuschauer lebte unter dem Traktor ein schlammbedeckter Mann, der mit Hilfe der Antriebswelle unentwegt masturbierte.

(O heilige Einfalt! Wie viel geistreicher hat Harald Szeemann 1975 – zuerst in Bern und anschliessend in ganz Europa – seine «Junggesellenmaschinen» inszeniert, und dabei Lust und Gewalt klug zur Balance gebracht.)²

Mit grossem Amüsement berichtet Barney wie schwierig es war, jemanden für die Rolle des Wixsers zu finden. Schliesslich habe der Taxichauffeur, der die Bewerber jeweils zum (immer erfolglosen) Casting gefahren hatte, den Part selbst übernommen – nolens volens, um ihm aus der Patsche zu helfen.

Darf, muss, soll man diese Art von Selbstheilungsversuch als grosse Kunst ernst nehmen? Und was, wenn man es nicht täte? Kunst, wir erinnern uns an den klugen Satz Deborah Solomons, entzieht sich ihrem Wesen nach der Erläuterung.

Wenn dieser Satz richtig ist, beliebt die Frage unbeantwortet, weshalb Kuratoren wie Neville Wakefield einen so gewaltigen Aufwand treiben und ihre Ansichten mit unendlich verschlungenen Wortgirlanden behängen müssen. Klar: Ihr Ziel ist es, bei den Betrachtenden aufdämmernde Zweifel am nachhaltigen Wert dieser extrem selbstbezüglichen Werke im Keim zu ersticken.

Darüber hinaus belegen sie, dass Barneys Versuch, seine künstlerischen Bemühungen, seine Angstlust vor dem Scheitern – und damit die existenzielle Angst angesichts der Vergänglichkeit – in einem Archiv zu sichern, vergeblich sein muss. Ohne ihn, ohne den gefesselten Protagonisten, der zeichnend und sich selbst filmend die eigene Befreiung inszeniert, dürften seine Werke ihre Kraft verlieren.

Boshaft könnte man vermuten, dass die Anreicherung der Drawing restraint-Serie mit Renaissance-Werken in der Schaulager-Ausstellung dazu dient, eine solche Entwicklung zu verzögern. Haben Urs Graf und Lukas Cranach, Hans Baldung, Martin Schongauer und ihresgleichen lediglich die Krücken geliefert, die ein lahmes Performance-Konzept noch einmal mobil machen sollen?

Übrigens: Deborah Solomon, Kunstkritikerin der New York Times, legte sich seinerzeit ihren Satz über die Kunst, die sich ihrem Wesen nach der Erläuterung entzieht, im Hinblick auf Matthew Barney zurecht. Eine Freundin hatte sie ratlos um eine Interpretation gebeten ...

© Jürg Bürgi 2010 (Text, Bild Seite 3). Bilder Seite 2 aus dem Katalog.

Abdruck oder andere Publikationsform honorarpflichtig.

<http://www.juerg-buergi.ch>

² Die Ausstellung ist ausführlich dokumentiert in Bezzola, T. und Kurzmeyer, R.: Harald Szeemann – with by through because towards despite. Catalogue of all exhibitions 1957 - 2005. Zürich 2007 (Edition Voldemeer). Besprechung in: [DER SPIEGEL](http://www.der-spiegel.de), 14.7.1975