



Installation

End-Ergebnisse

Zu Prozessualität und Produktion in
Matthew Barneys *River of Fundament*

Matthew Barney im Haus der Kunst: 2014 war in München sein *River of Fundament* zu sehen – ein komplexes Werk aus Film, Performances, Skulpturen, Zeichnungen, Fotografien und Storyboards. Eine besondere Rolle spielte in diesem Zyklus um Tod, Wiedergeburt, Transformation und Transzendenz die Frage nach Prozessen und Produkten in der Kunst.

Produktion der Skulptur *DJED*.
Matthew Barney und Jonathan
Bepler: *River of Fundament*,
2014 (Standbild).

... something that cannot be repeated cannot be reversed
 ... Somehow that's been important to me.
 The car can only be cut into pieces and melted once ...

(MATTHEW BARNEY)

VON JULIA STENZEL

IM LETZTEN RAUM der Ausstellung im Haus der Kunst, in der vorletzten einer Reihe von Vitrinen mit Storyboards zur Film-Oper *River of Fundament*, liegt das Skelett eines Schweins. Das Fleisch des Tieres wird in der Oper rituell zubereitet und verzehrt, die Überreste werden der Verwesung preisgegeben und fungieren als eine Art Messinstrument für die vergehende Zeit. Die Vitrine wird bevölkert von einer Handvoll schwarzer Käferchen, die den museal ausgestellten Tod zugleich bestätigen und zerstören – die Prozesse der Zersetzung sind in vollem Gange.

Boat of Ra. Matthew Barney, River of Fundament. Installation im Haus der Kunst, München, 2014.

Betritt der Besucher den größten, zentralen Ausstellungsraum, steht er vor der dreieckigen Schmalseite eines auf der Spitze stehenden Trapezoids, das an das Skelett eines Bootes oder an einen umgedrehten Dachstuhl erinnert: *Boat of Ra*. Als ein Hochwasser am New Yorker East River Barneys Atelier überflutete, gelang es Barney und seinem Team, die in seinem Atelier befindlichen Exponate vor der Zerstörung zu bewahren. Einzig *Boat of Ra* wurde dem Wasser preisgegeben. So will es eine Anekdote (und im Lancieren von Anekdoten ist Barney Meister). Die Wasserstandslinien jedenfalls sind am Material deutlich abzulesen. Das Exponat scheint aus großen Treibholzstücken gefertigt. Auf den zweiten Blick jedoch erweisen sich die Spuren von Erosion durch Salz, Sand und Wasser als Bearbeitungsspuren, und auch die Materialität scheint nicht mehr eindeutig: Handelt es sich tatsächlich um den Naturstoff Holz oder nicht vielmehr um eine Abformung aus Kunststoff?

River of Fundament

Matthew Barney ist einer der meistdiskutierten (und teuersten) Künstler seiner Generation. Seine jüngste Arbeit ist in Zusammenarbeit mit dem Komponisten Jonathan Bepler entstanden. Sie umkreist die Handlung von Norman Mailers Roman *Ancient Evenings* (1983), der – von der Kritik ob seines Hangs zum Exzessiven ganz überwiegend irritiert aufgenommen – von den Leben des ägyptischen Edelmanns Menenhetet I berichtet. Dessen Versuch, dreimal als Sohn seiner Frau wiedergeboren zu werden, zielt auf die Transformation vom Edelmann zum Pharaon und wird als Geschichte von anarchischer Sexualität, physischem Schmerz und metaphysischer Angst erzählt. Bei der dritten Geburt bleibt Menenhetet im Uterus stecken und scheidet aus dem Zyklus von Tod, sexueller Vereinigung und Wiedergeburt.





Der Künstler als Alchemist

Nahe bei vier scheinbar zufällig drapierten Tauen, die ausgehend von *Boat of Ra* auf die steinernen Bodenfliesen des Hauses der Kunst zu liegen kommen, krabbelt von Zeit zu Zeit ein verrirter Käfer. „Wir befürchten ständig, dass die Käfer ins Holz gehen“, so eine Mitarbeiterin. Und das wäre überhaupt nicht in Barneys Sinne. Zwar sind chemische, biologische und biochemische Prozesse als Themen und als Akteure in sein Werk eingebunden, aber in den ausgestellten Objekten sind diese Prozesse sistiert: Reaktive Materialien sind mit Vaseline oder Kunststoff überzogen; sie symbolisieren die an ihnen stattgehabten Prozesse zwar, erlauben aber nicht deren Fortsetzung. Ausgestellt ist ein vom Künstler bestimmter Punkt im Kontinuum von Zerstörung, Zersetzung und Transformation. Auch die von *Boat of Ra* ausgehenden Tauen sind in ihrer Drapierung fixiert – das verrät eine Video-Aufzeichnung vom Aufbau der Ausstellung.

In *River of Fundament* wird der Künstler zu einem Auslöser chemisch-organischer Prozesse, in denen Metalle mit menschlichen Körperflüssigkeiten, mit Kunst- und Naturstoffen, mit anderen Metallen zur Reaktion gebracht werden: Die Geschichte der Wiedergeburten wird erzählt als Zerstörung und Transformation der Automobile, der Autor Norman Mailer wird mit seinem Protagonisten und Matthew Barney selbst überblendet, der zugleich als Protagonist und als Schöpfer des Film-Kosmos in *River of Fundament* auftritt. Im Hintergrund steht die ambivalente Geschichte von Überschreitung und Hybris, die den Menschen als den Organismus auszeichnet, der seine Umwelt fundamental und unwiderruflich transformiert, sich in sie einschreibt, um – ob konkret oder metaphorisch – Unsterblichkeit zu erlangen. Der Künstler als Auslöser komplexer chemischer Prozesse gibt mit dem Beginn der Reaktion das Heft aus der Hand und unterwirft sich deren nur bedingter Vorherseh- und Planbarkeit (Menenhetet III bleibt im Mutterleib stecken, Mailers Roman wird als pornographisch missverstanden und gnadenlos verrissen). Wenn Kunst ganz fundamental als Produktion von Gegenständen begriffen wird, die nicht Natur sind – dann wird Künstlerschaft zur Metapher für den Prozess der Scheidung eines „ursprünglichen“, vor aller Bedeutung liegenden Chaos in Chaos und Kosmos, für die Generierung eines Innerhalb und eines Außerhalb, für den Akt der Scheidung von Mensch und Natur, der allen weiteren Unterscheidungen vorausgeht. Doch die Anekdoten vom Wasser und von den Käfern scheinen die hermeneutischen Aporien dieses Künstler-Konzepts geradezu zu inszenieren.

Barney greift diesen narrativen Kern auf und übersetzt ihn in einen modernen Mythos von Künstlerschaft als einer Form industrieller Alchemie. An die Stelle Menenhetets tritt Mailer selbst, die drei Existenzen des Ägypters verkörpern amerikanische Automobile aus drei Generationen: ein Chrysler Crown Imperial (1967), ein Pontiac Firebird Trans Am (1979) und ein Ford Crown Victoria (2001). Die Film-Oper verkoppelt in einem detailgetreuen Nachbau von Mailers Wohnung aufgezeichnete Handlungssequenzen mit Aufnahmen dreier Live-Performances (*REN*, 2008; *KHU*, 2010; *BA*, 2013), in deren Zentrum jeweils die Transformation eines Autos stand. Der Titel *River of Fundament* spielt auf mehrere Flüsse an, darunter der Nil, der River Rouge in Detroit, an dem Henry Ford sein Automobilwerk errichtete, und der East River in New York.

Das größte Exponat befindet sich gegenüber dem Eingang zur Ausstellung in einem provisorischen Anbau des Hauses der Kunst. Durch dessen Wände dringt Straßenlärm; die von Abgasen und großstädtischer Luftverschmutzung geschwärzte Außenwand des Museums korrespondiert mit dem dort ausgestellten Teil der dreiteiligen Skulptur: *DJED*, der Abguss der Bodenplatte eines Chrysler Imperial, ist der größte nicht-industrielle Eisenguss der Geschichte, und im Anbau liegt der erstarrte Inhalt des Schmelzofen-Reservoirs als schwarz-metallenes, flaches Oval.

Sistierung. Matthew Barney:
River of Fundament, Secret Name, 2008–2011. Polycaprolacton-Guss, Blei, Kupfer und Zink. Installation im Haus der Kunst, München, 2014.

Prozess und Produkt

Es ist nicht ohne Bedeutung, dass *River of Fundament* im Haus der Kunst präsentiert wurde – einem Gebäude, das 1937 als „Haus der deutschen Kunst“ eröffnet worden war und neoklassizistische Formensprache in monomanischer Überbietung zitiert, nach 1945 dann ein amerikanisches Offizierscasino beherbergte, um sukzessive zum Ort moderner und gegenwärtiger Kunst zu werden, als der es sich heute noch versteht. Dieser historisch aufgeladene Ort gründet die den Film und die Exponate prägenden Narrative: In der Ausstellungssituation erscheint das Werk als ein medial hybrides Konstrukt aus Filmen, Objekten, Fotos und Zeichnungen; neben Storyboards, Entwürfen für Filmszenen, -requisiten oder -figuren kommen Fragmente der Szenenbilder, Fotos vom Dreh und in den Performances entstandene Objekte zu stehen, die gleichermaßen Relikte (oder Reliquien?), Beweisstücke (oder Zeugen?) wie eigenständige Objekte sind. Was ist das (konzeptionell) Primäre: Der Prozess des Entstehens (also: die Performances, die filmisch repräsentiert werden) oder sein Produkt (der Film und die in der Ausstellung präsentierten Objekte)? Diese Frage wirft Barney immer wieder auf – nicht erst in *River of Fundament*, sondern, in anderer Wendung, auch in früheren Arbeiten, wie der un abgeschlossenen *Drawing Restraint*-Reihe und dem *CREMASTER Cycle*. Und diese Frage ist eine Kernfrage der Theaterwissenschaft, aus deren Perspektive ich Barneys Werk betrachte. Theaterwissenschaft ist Wissenschaft von bewegten Körpern in Raum und Zeit. Sie geht zwangsläufig (sowohl in der konkreten Analyse wie in der Theorie, ja schon



in der Definition ihres Gegenstandes) immer mit der Flüchtigkeit der Aufführung und der prinzipiellen Differenz von deren medialen (Re-)Präsentationen um. Schon hier liegt die fundamentale Frage nach dem Verhältnis von Prozess und Produkt begründet, aber auch die nach Tun, Tat und Täter (nicht allein im ästhetischen Sinne) sowie die Frage danach, wie historische Räume, Körper und Objekte in Formen aktueller Nutzung, Re- und Umfunktionalisierung ihre Schatten auf die Gegenwart und ihre ästhetischen Formen werfen. So ist die Theaterwissenschaft immer auch eine Mediologie, die nach dem *metaxy*, dem *medium*, dem Dazwischen fragt, sei es als Ort der Relationierung oder als deren (materiellem) Träger.

Das Haus der Kunst als Wirtsorganismus

Die Ausstellung *River of Fundament* erobert und modifiziert den Raum, den das Haus der Kunst ihr bietet. Sie schreibt sich in die Geschichte des Gebäudes ebenso ein, wie das Haus selbst die Präsentation der Objekte gründet: Die monumentale Architektursprache des Nationalsozialismus mit ihren ideologischen Implikationen wirft einen semantischen Schatten auf die Narration eines Kampfes zwischen Zyklizität und Teleologie, die *River of Fundament* (einmal mehr) ausagiert: Die Objekte erzählen von Unumkehrbarkeit (niemand steigt zweimal in denselben Fluss) ebenso wie von der ewigen Wiederkehr des Unausweichlichen – der Begrenztheit menschlicher Biographie und Individualität und der glei-

DIE AUTORIN

Prof. Dr. Julia Stenzel ist Juniorprofessorin am Institut für Film-, Theater- und empirische Kulturwissenschaft an der Universität Mainz. Sie studierte Dramaturgie, Komparatistik und Neuere deutsche Literatur, wurde 2007 promoviert und habilitiert sich zurzeit an der LMU München. Seit 2011 ist sie Mitglied im Jungen Kolleg der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Kulturwissenschaft und Cognitive Science, Kultur-, Theater- und Medientheorie, Theater der Antike und des Mittelalters, Kultur der Weimarer Republik und Verhandlungen des Attischen Dramas in Theater und Literatur des 19. Jahrhunderts.



cinematischen *setting* sowie auf Bildschirmen in der Ausstellung gezeigt wurden, fand die Uraufführung von *River of Fundament* im März 2014 in der Bayerischen Staatsoper im Nationaltheater statt: am Ort zahlreicher Wagner-Uraufführungen. *CREMASTER 5* jedoch spielt in der Ungarischen Staatsoper; die Figuren sind Akteure und Zuschauer, Erzähler und Gegenstände einer lyrischen Opernhandlung, die sich um Hybris, um Sexualität und Tod und – auch ganz konkret – um Aufstieg und Fall zentriert: Eine von Barney verkörperte Figur umklettert den Proseniumsbogen der Bühne, die Grenze zwischen Schau- und Spielraum, um tödlich abzustürzen, kurz bevor sie ihren Weg vollendet hat.

Man könnte *River of Fundament* als Transformation von *CREMASTER 5* lesen: Nicht die fiktionale Handlung ereignet sich hier in einem Opernhaus, sondern die Aufführung eines Films, dessen Bezeichnung als Oper vor allem aus dem Ort seiner

chermaßen naiven wie monströsen modernen Relektüren des Entwurfs von Mensch und Übermensch in der Kunst der Avantgarden und in den totalitären Nationalismen des 20. Jahrhunderts. Das Haus der Kunst wird zum Wirtsorganismus, sein historischer Gehalt parasitär besetzt und einer Transformation unterzogen. Vielleicht liegt im Dystopischen von Barneys jüngstem Werk ex negativo auch ein utopisches Moment.



Der US-amerikanische Künstler Matthew Barney mit dem Kaiserring der Stadt Goslar, 2007.

Der CREMASTER Cycle

River of Fundament ist nicht der erste mediale Hybrid in Barneys Schaffen: Wer sich mit der Arbeit des Künstlers befasst, kommt nicht umhin, das aktuelle Projekt neben den in den Jahren 1994 bis 2002 entstandenen *CREMASTER Cycle* zu stellen, der neben Zeichnungen, Skulpturen, Fotografien auch einen aus fünf Teilen bestehenden Filmzyklus beinhaltet. Hierzu wäre viel zu sagen: Auch der *CREMASTER* verkoppelt fiktionale Texte mit mythischen und autobiographischen Kontexten; auch hier werden amerikanische Automobile transformiert. Ich beschränke mich darauf, eine Linie zu ziehen zwischen *CREMASTER 5* und der Präsentationsform von *River of Fundament*: Während die *CREMASTER*-Filme im

Uraufführung seine Berechtigung bezieht. Und dieser Ort als einer der Wirtsorganismen von *River of Fundament* wirft wie das Haus der Kunst einen historischen Schatten: Barneys Film-Oper erzählt auch die Geschichte eines Projekts der Moderne. Sie ist nicht die Realisierung des Gesamtkunstwerks, wie immer wieder zu lesen. Sie erzählt vom produktiven Scheitern synthetischer Visionen. ■

Literatur

Chr. Hille, J. Stenzel (Hrsg.), *CREMASTER ANATOMIES*. Beiträge zu Matthew Barneys *CREMASTER Cycle* aus den Wissenschaften von Kunst, Theater und Literatur, Bielefeld 2014.