

Eva Wruck

MATTHEW BARNEYS *CREMASTER CYCLE*
Narration – Landschaft – Skulptur

REIMER

Von der Fakultät für Geschichtswissenschaft der Ruhr-Universität Bochum als
Dissertation angenommen im Jahr 2012

Veröffentlicht mit Genehmigung der Fakultät für Geschichtswissenschaft der
Ruhr-Universität Bochum

Gedruckt mit Unterstützung des Förderungs- und Beihilfefonds Wissenschaft
der VG WORT

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Layout und Umschlaggestaltung: Nicola Willam, Berlin
Umschlagabbildung: Ausstellungsansicht Matthew Barney: The Cremaster Cycle 2003,
Solomon R. Guggenheim Museum, New York.
Foto: David Heald © The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York.
Druck: Hubert & Co, Göttingen
© 2014 by Dietrich Reimer Verlag GmbH, Berlin
www.reimer-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISBN 978-3-496-01493-5

Inhalt

Einleitung	9
Synopsisen der <i>Cremaster</i> -Filme	10
Vorgehen und Fragestellungen	13
„I-don't-get-it Aesthetic“ – Zum Forschungsstand	17
<i>The Path</i> und Formbildung durch Widerstandsüberwindung: Künstlerische Konzepte	27
Antagonismen des Körpers	28
Modell 1: Formbildung durch Widerstandsüberwindung	30
Die Ursprünge der Body Art und Barneys Revision der Körperkunst	33
Von den frühen Werken zum <i>Cremaster Cycle</i>	47
Modell 2: <i>The Path</i>	48
Produktionsästhetik und Narration des <i>Cremaster Cycle</i>	53
Zur Produktionsästhetik	53
Leerstellen – Filminhalte und Narrationsstrukturen	62
<i>Cremaster 1</i>	66
<i>Cremaster 2</i>	74
<i>Cremaster 3</i>	87
<i>Cremaster 4</i>	100
<i>Cremaster 5</i>	106
Verbindungen: Filmische Mittel und Themen	111
Filmische Narration im <i>Cremaster Cycle</i>	125

Fracturing the Site – Landschaft im <i>Cremaster Cycle</i>	133
Begriffsdefinition ‚Landschaft‘	137
Landschaft als tatsächlicher Ort	143
Bildspender	143
Landschaft und Körper	145
Exkurs: Romantik	151
Mythologische Landschaft	157
Landschaft als Konzept: Die ästhetische Kategorie des Pittoresken	164
Das Pittoreske im 18. Jahrhundert	168
Das Pittoreske im 19. Jahrhundert	176
„Manifest Destiny“: Die kulturgeschichtliche Bedeutung der Landschaft in Nordamerika	178
Die amerikanische Adaption des Pittoresken	190
Exkurs: Zeit bei Robert Smithson und Gilles Deleuze	198
Strukturelle Dimensionen des Pittoresken	201
<i>The Cremaster Cycle</i> , gelesen unter Vorzeichen des Pittoresken	204
Erosion of Difference – Skulpturale Dimensionen des <i>Cremaster Cycle</i>	215
Die Skulpturen des <i>Cremaster Cycle</i>	218
Rekurs: Postminimalismus	218
Exkurs: Joseph Beuys	222
Typologie	224
Vaseline-Skulpturen – Entropie	225
Kunststoff-Skulpturen – Narrativierung	228
Site – Nonsite	236
Filmästhetische Inszenierung	241
„Barneyworld“ – Zur musealen Inszenierung des <i>Cremaster Cycle</i>	246
Die Werkschau im Guggenheim Museum New York 2003	246
Gattungstechnische Einordnung und Vermarktungsstrategien	256
Zusammenfassung	267
Abbildungen	273
Literaturverzeichnis	289
Anhang	301
Abbildungsnachweise	307
Dank	309

Einleitung

„Rather than reading the Cremaster, we are encouraged to consume it as high-end eye candy [...]: meaning that is, is no longer a necessary comportment to art production or reception.“⁴

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit dem Werk *The Cremaster Cycle*, das zwischen 1994 und 2002 vom US-amerikanischen Künstler Matthew Barney produziert wurde. Der Zyklus – dessen Titel Bezug auf den Musculus cremaster nimmt, der für das Heben und Senken der Hoden zuständig ist – umfasst fünf Filme von annähernd sechs Stunden Dauer, Skulpturen, Fotografien, Zeichnungen und Ausstellungskataloge sowie die Werkausstellung selbst.

Mit seiner Graduierung 1989 in Yale wurde Matthew Barney gleichsam sofortiger Erfolg zuteil: 1991 war er aufgrund des großen Erfolgs seiner ersten Einzelausstellung in der Stuart Regen Gallery (Los Angeles) bereits auf dem Cover des Artforum Magazine zu sehen, das San Francisco Museum of Modern Art zeigte im selben Jahr Barneys „New Work“ und Barbara Gladstones Galerie repräsentiert ihn seither. Die Ausstellung von Werken des Künstlers im Oktober 1991 in ihrer New Yorker Galerie „was an art world event“², wie Calvin Tomkins festhält und stieß auf eine entsprechend breite Resonanz. 1992 nahm Barney an der documenta IX in Kassel teil (das dort gezeigte Werk *OTTOshaff* kaufte die Tate Modern London an³), im Folgejahr war er auf der Biennale in Venedig sowie auf der Whitney Biennale in New York vertreten. Mit der Präsentation des erstproduzierten Films des *Cremaster Cycle*, *Cremaster 4*, in der Pariser Fondation Cartier pour L’Art Contemporain bot das Guggenheim Museum New York bereits 1994 dem Künstler eine Werkschau anlässlich der Komplettierung des Zyklus an, die 2003 stattfand. Entsprechend ihres langen Planungsvorlaufs und der Reputation Barneys als „art star“, war diese Werkschau im Jahr 2002/03 in Köln, Paris und New York eine von der Kunstwelt mit Spannung erwartete Veranstaltung: „It is far and away the most anticipated show by anyone to have come to the scene in a decade or more. It arrives via Cologne and Paris, where it was a hit especially among young fans, who get Mr. Barney instantly, and predictably mystified innumerable other people uninitiated into the Barney mythos. No doubt it will have

1 Keller, Alexandra/Ward, Frazer: Matthew Barney and the Paradox of the Neo-Avantgarde Blockbuster, in: Cinema Journal, 45, no. 2, Winter 2006, S. 3–16, hier S. 13.

2 Tomkins, Calvin: Lives of the Artist. New York 2007, S. 115–139, hier S. 124.

3 Vgl. ebd., S. 127.

a similar reception here.“⁴⁴ So war dann auch die erste Auflage des *Cremaster*-Katalogs⁵ in New York bereits vor der Eröffnung vergriffen.⁶ Über das übliche Kunstpublikum hinausgehend fand die Ausstellung des *Cremaster Cycle* auch bei einem jungen Publikum Anklang, das sonst nicht zum üblichen Museumsklientel zählt.⁷ Der Kunstkritiker Michael Kimmelman legte daher in der *New York Times* einen Vergleich mit Jasper Johns nahe: „Probably not since Jasper Johns made his debut 40 years ago has a young American artist received so much attention so fast.“⁸ Kimmelman bezeichnet Barney als „paradigm of the American art star in the 90’s. He shows little and says less, which enhances his allure.“⁹

Den *Cremaster Cycle* zeichnet eine in sich geschlossene, stark chiffrierte und nahezu märchenhafte Bildwelt aus. Achronologisch vorgehend, begann Barney 1994 die Arbeit mit *Cremaster 4*, ein Jahr später folgte *Cremaster 1*, darauf 1997 *Cremaster 5*, 1999 *Cremaster 2* und abschließend im Jahr 2002 *Cremaster 3*. Geografisch betrachtet folgt die Erzählung einer Bewegungsrichtung von Westen nach Osten: Beginnend in Idaho mit *Cremaster 1*, geht es im zweiten *Cremaster* in die Ausläufer der Rocky Mountains (Columbia Icefield, Alberta/Kanada, und Bonneville Salt Flats, Utah/USA), dann im dritten Film nach New York und Irland, im vierten Film zur Isle of Man und schließlich nach Budapest, dem Schauplatz des fünften *Cremaster*.

Synopsen der *Cremaster*-Filme

Cremaster 1, 1995 (40 min.)

Im Bronco-Footballstadion (Boise, Idaho/USA) schweben über dem blauen Astroturf-Bodenbelag des Spielfeldes zwei Zeppeline. In ihren Kabinen befinden sich je vier Stewardessen und eine Blondine namens Goodyear, die gleichsam als ‚Doppelwesen‘ in beiden Zeppelinen simultan anwesend ist. Mittig in beiden Zeppelinkabinen steht je ein Tisch, auf dem grüne, respektive blaue Trauben angehäuft sind sowie eine Skulptur aus Vaseline in Form der weiblichen Adnexe¹⁰. Goodyear befindet sich unter diesem Tisch und wird durch eine weiße Tischdecke vom restlichen Kabinenraum abgeschirmt. Sie setzt die folgende Handlung in Gang, indem sie durch ein Loch in der Tischdecke Traubenrispen zu sich nach unten zieht. Mit den Trauben, die sie durch einen Trichter an ihrer Schuhsohle wieder ausscheidet, gestaltet sie die Choreografie von Tänzerinnen, die unten auf dem Spielfeld zu orchestraler Revuemusik einlaufen.

Der Film wird visuell bestimmt durch das Blau des Spielfeldes sowie durch die weiß-orange farbigen Kostüme der Tänzerinnen. Akustisch dominiert der Kontrast von Revuemusik im

4 Kimmelman, Michael: Free To Play And Be Goopy, in: *The New York Times*, 21.02.2003, o. P. Im Folgenden Kimmelman (I).

5 Kat.-Ausst.: Matthew Barney: *The Cremaster Cycle*. Köln, Paris, New York 2002/03. Ostfilbern 2002. Im Folgenden Kat.-Ausst.: *Cremaster*.

6 Vgl. Madoff, Steven Henry: Bewildering, Bewitching, Above All Strange, in: *The New York Times*, 16.02.2003.

7 Vgl. u. a. Rockwell, John: Man vs. *Cremaster*: The 10-Hour Test, in: *The New York Times*, 23.03.2003.

8 Kimmelman, Michael: The Importance of Matthew Barney, in: *The New York Times*, 10.10.1999, o.P. Im Folgenden zitiert als Kimmelman (II).

9 Ebd.

10 Eileiter und Eierstöcke werden unter dem Terminus Adnexe zusammengefasst. Vgl. Aumüller, Gerhard/Aust, Gabriele u. a.: *Anatomie*. Stuttgart 2010, S. 715.

Stile der dreißiger Jahre und monotonen Motorengeräuschen der Zeppeline. Durch die stark symmetrisch choreografierte Struktur des Films und den Einsatz der Musik vermittelt sich – trotz aller Inszeniertheit und Gesteuertheit – der Eindruck von Harmonie, (kontrollierter) Ausgelassenheit und Schwerelosigkeit.

Cremaster 2, 1999 (79 min.)

In *Cremaster 2* findet sich erstmals in Barneys Werk ein komplexerer narrativer Plot, der auf Norman Mailers Roman *The Executioner's Song* basiert. Das kanadische Columbia Icefield, die Weltausstellung in Chicago 1893 sowie die Salzebene in Utah stellen die Schauplätze des Films. Erzählt wird die Geschichte des Mörders Gary Gilmore, der 1977 einen Tankwart umbringt und dafür zum Tode verurteilt wird. Barney veranschaulicht jedoch nicht nur Mord, Verurteilung und Hinrichtung Gilmores, sowie die Liebesbeziehung zu seiner Freundin Nicole Baker. In Rückblenden werden darüber hinaus Gilmores Zeugung und die Geschichte seiner Vorfahren thematisiert.

Die Ästhetik des zweiten *Cremaster* wird vor allem dominiert von Bildern, die der amerikanischen Kultur entnommen sind (beispielsweise die Cowboy-Kleidung einzelner Figuren, die amerikanische Flagge und die Weite der Landschaft). Das spezifisch Amerikanische der Bilder und Bezüge des Films manifestiert sich nicht zuletzt auch auf der musikalischen Ebene in weiblichem Country-Gesang, der an bestimmten Stellen die Szene begleitet. Weiterhin trägt die motivische und metaphorische Verwendung der Bilder von Bienen und Bienenwaben zur filmischen Ästhetik bei, da Biene und Bienenkorb als Wahrzeichen Utahs sowie der Mormonen lokale Charakteristika darstellen. Die durch Inhalt und Inszenierung erreichte bedrückende Atmosphäre wird insbesondere durch das weitgehende Fehlen von Dialogen unterstrichen. An Stanley Kubricks *2001 – A Space Odyssey*¹¹ erinnernd, zeichnen sich lange Passagen durch eine intensive Stille aus, die nur gelegentlich von überdeutlichen Geräuschen oder Musik unterbrochen wird.

Cremaster 3, 2002 (182 min.)

Der dritte Film lässt sich in vier Teile gliedern: einsetzend mit einem Präludium an der irischen Küste, das die keltische Sage von Fionn MacCumhail erzählt, wird die Handlung für den anschließenden Hauptteil in das New Yorker Chrysler Building in die Zeit um 1930 verlagert. Bevor der Film für den Epilog wieder zurück an die Irische See geht, findet ein Interludium in der Rotunde des New Yorker Guggenheim Museum statt.

Die Handlung im Chrysler Building spielt sich auf mehreren Ebenen ab: In der Lobby rammen fünf Wagen der Serie Chrysler Crown Imperial einen Chrysler Imperial New Yorker zu Schrott. In der Bar des Cloud Club spielen sich slapstickartige Szenen zwischen einem Bartender und seiner Bar ab, während sich in einer der Barnischen drei gangstergleiche Freimaurer aufhalten und eine Figur namens The Entered Novitiate im Nebenzimmer Kartoffeln zu Trapezen stantzt. Im obersten Geschoss sieht man den Architect/Hiram Abiff an Plänen zur Vollendung des Chrysler Buildings arbeiten. Zum Architect/Hiram Abiff gesellt sich der Protagonist des Films: The Entered Apprentice. Dieser arbeitet sich im Laufe des Films von unten nach oben durch das Gebäude und scheint den Bau des Gebäudes beispielsweise durch das Einzementieren eines Fahrstuhls sabotieren zu wollen. Am Ende ermordet er den Archi-

11 1968, Farbe, 141 Min., Regie: Stanley Kubrick.

tect/Hiram Abiff, wird jedoch im direkten Anschluss daran durch die noch nicht aufgesetzte Turmspitze selber getötet.

Das Interludium *The Order* stellt in der Rotunde des New Yorker Guggenheim Museums metaphorisch den fünfstufigen Initiationsritus der Freimaurer nach, den The Entered Apprentice zu dezent treibender Musik durchläuft. Gleichzeitig werden hier die zentralen Motive aller *Cremaster*-Filme in den fünf Stationen aufgegriffen.

Der Film kommt ohne ein gesprochenes Wort aus und wird lediglich punktuell von keltisch-traditionell klingendem Gesang sowie (oft disharmonischen) Harfen-, Geigen- und Dudelsackklängen begleitet. Hervorgerufen durch die aufgrund sparsamer Verwendung von Licht dunklen Bilder der Art Déco-Innenräume des Chrysler Building, herrscht in diesem Film eine gedämpfte, ruhige Stimmung. Den Kontrast hierzu bildet *The Order* in der hell ausgeleuchteten Rotunde des Museums mit einer dezent treibenden Musik und schnellen Handlungsabläufen.

Cremaster 4, 1994 (42 min.)

Der kürzeste der fünf Filme nimmt die *Tourist Trophy*, das traditionelle Motorradrennen auf der britischen Isle of Man, zum Rahmen für die Erzählung. Ein blaues und ein gelbes Rennspann fahren in entgegengesetzter Richtung den Inseleparcours ab. Währenddessen versucht der Protagonist namens Loughton Candidate, ein rothaariger Satyr in weißem Anzug, der sich zu Beginn des Filmes durch den Fußboden eines Pierhauses gesteppt hat und daraufhin ins Meer unter ihm gefallen ist, in einem Tunnel aus Vaseline das Innere der Insel zu durchqueren und an die Erdoberfläche zu gelangen. Dort sieht man feengleiche Wesen spielerisch miteinander agieren. Diese drei Handlungsfelder laufen parallel zueinander und werden durch Bildmontage und Tonbrücken miteinander verbunden. Auch in diesem Film wird nicht gesprochen, die Atmosphäre wird bestimmt durch Motorengeräusche, Trommelrhythmen und Dudelsacktöne.

Cremaster 5, 1997 (45 min.)

Kettenbrücke, Opernhaus, Gellért-Therme und ein verschneiter Wald bilden die vier Stationen in Budapest, die im fünften *Cremaster* aufgesucht werden. Die melancholische, elegische Stimmung des Films manifestiert sich sowohl in der Tragik evozierenden Musik als auch in der bläulich-dunklen Farbigekeit der einzelnen Bilder und schließlich in der Erzählung selbst. Die Figur der Queen of Chain schildert in einer Arie in ungarischer Sprache die Geschichte ihres Abschieds von einer an den Entfesselungskünstler Harry Houdini angelehnten Figur, die in drei Charaktere aufgespalten im Film auftritt: Her Magician, Her Giant und Her Diva. Der leere dunkle Innenraum des Opernhauses, an dessen Proszenium Her Diva hochklettert und von dort in den Tod stürzt, stellt die Bühne für diese Erzählung. Sie wird in Einblendungen des verschneiten Waldes, in dem die Queen of Chain von Her Magician Abschied nimmt, und der Kettenbrücke, von der er sich in die Donau stürzt, visualisiert. Neben dem Opernhaus bildet die Gellért-Therme den zweiten Hauptschauplatz. Dort sieht man Her Giant im Wasserbecken stehen und nymphenartige Wesen unter Wasser spielen. Der Film endet mit dem Tod der Queen of Chain, Bildern des leblosen Her Magician auf dem Grund der Donau, umgeben von weißen Blüten und schließlich dem Bild von zwei Speicheltropfen der Queen of Chain, die auf der Oberfläche des Thermenbeckens zwei Wasserkreise bilden.

Vorgehen und Fragestellungen

Die Versprachlichung der Komplexität und Kompliziertheit der Filme aufgrund ihrer unkonventionellen Handlung sowie der medialen Bedingungen der bewegten Bilder stellt eine Herausforderung dar, die in der Formulierung der Synopsen bereits aufscheint. Sie eröffnet jedoch die Möglichkeit der Herausarbeitung inhaltlicher Schwerpunkte, formaler Charakteristika sowie der ästhetischen Struktur des Zyklus. So zeigt sich unter anderem, dass sich die Themen des *Cremaster Cycle* maßgeblich in den Bereichen von Transformation und Formwerdungs- bzw. Formzerstörungsprozessen manifestieren. Um diese abstrakten Themenfelder visuell zu artikulieren, schöpft Barney aus einem Fundus zahlreicher Motivbereiche: Amerika, Freimaurertum, Sport (Tanz, Football, Motorsport) und die Glaubensgemeinschaft der Mormonen sind nur einige Felder, die als bildspendendes Material verwendet werden. Dabei manifestiert sich zwar ein bewusster Umgang mit diesen Motivbereichen, der jedoch nicht zwingend in einer impliziten oder expliziten werkinhärenten Reflexion des Materials mündet. Die angeschlossenen Diskurse und Hintergründe werden nicht kritisch weiterentwickelt, sondern dienen als Basis für die künstlerische Erschaffung von Barneys fabelhafter, in sich geschlossener Kunstwelt des *Cremaster Cycle*.

Ausgehend von der genauen Anschauung des filmischen und plastischen Materials wird die ästhetische Struktur und Funktionsweise des *Cremaster Cycle* in vier thematisch gegliederten Kapiteln herausgearbeitet. Dabei stehen folgende Themenbereiche im Zentrum: erstens die filmnarrativen Strukturen, zweitens die Relevanz der Landschaft für Ikonografie und Narration der Filme und drittens die unterschiedlichen Aspekte des Skulpturalen im *Cremaster Cycle* sowie die kunsthistorische Verortung Barneys. Da der Körper in Barneys Frühwerk und auch im *Cremaster Cycle* als Motiv gesteigerten Einsatz findet, wird jedoch zunächst das Frühwerk skizziert sowie die künstlerische Beziehung Barneys zur Body Art der späten sechziger und siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts befragt. Hier steht die These im Vordergrund, dass der Körper selbst nicht künstlerisch diskursiviert wird, sondern dass er vielmehr ein Vehikel zur Vermittlung anderer Themen darstellt. In dieser kunsthistorischen Verortung sowie in der Entfaltung der inhaltlichen Schwerpunkte der Narration, der Landschaft und des Skulpturalen wird sich zeigen, dass Barney sich nicht programmatisch mit Fragen der Geschlechtlichkeit und der Gender-Debatte auseinandersetzt. Vielmehr verwendet er die von der Body Art der sechziger und siebziger Jahre erarbeiteten künstlerischen Standpunkte, ohne sie explizit zu thematisieren oder reflektierend weiterzuentwickeln. Sie dienen ihm stattdessen als Basis für die Kunstwelt des *Cremaster Cycle*, die mit dem Körper vor allem auf der motivischen Ebene operiert.

Für die inhaltliche Diskussion des *Cremaster Cycle* werden im Anschluss an die Kontextualisierung mit der Body Art die narrativen Strukturen, die Themen und ihre formalästhetische Umsetzung im Medium des Films detailliert herausgearbeitet. Diese Untersuchung der fünf Filme erfolgt im Sinne einer kunsthistorisch orientierten Einzelwerkanalyse, die vom Material ausgehend nach den filmspezifischen Konstitutionsweisen von Inhalt fragt. Die Ausführlichkeit der Schilderungen liegt in der Tatsache begründet, dass einzig die genaue Untersuchung der Filme und die sprachliche Formulierung des Visuellen Einsicht in methodische, formalästhetische und inhaltliche Aspekte des künstlerischen Vorgehens Barneys ermöglicht.

In der Einzelfilmuntersuchung steht zunächst die technische Umsetzung der Filme unter Berücksichtigung der medialer Aspekte im Zentrum, um anschließend die filmischen Erzählstrukturen zu fokussieren. Die Frage nach der Konstituierung der Handlung, das Verhältnis

von filmischen Mitteln und Handlung, bildet den Schwerpunkt dieses Teils der Werkanalyse. Die *Cremaster*-Filme zeichnen sich nicht durch lineare Erzählungsstrukturen aus, sondern entspinnen ein Netz aus Verweisen ikonografischer und thematischer Art, die Nancy Spector als visuelle Narrativität bezeichnet: „The narrative is almost purely imaginistic; it progresses from one scene to another through a network of signifiers that connect on a purely poetic level, with grapes becoming dancers, a car becoming dentures, a tire becoming testicles, and so on.“¹² Inhalt und Sinn konstituieren sich in den Filmen wesentlich in rezeptionsästhetischen Vorgängen, die mit Mechanismen der Leerstelle operieren, deren kunsthistorische sowie filmwissenschaftliche Ausprägung das zentrale Analysesinstrument in diesem Kapitel liefert. Die Einzeluntersuchungen abschließend kann eine filmterminologische Klassifikation des *Cremaster Cycle* vorgenommen werden, die sich im Spannungsfeld von Surrealismus und Hollywood-Kino bewegt.

In der Analyse der *Cremaster*-Filme kristallisieren sich zwei zentrale, die fünf Filme miteinander verbindenden Aspekte als wesentlich für Konzeption und Verständnis des Werks heraus: die Landschaft in ihren unterschiedlichen Funktionen und verschiedene Facetten des Skulpturalen.

Die Landschaft als Ausgangspunkt für die narrative und ikonografische Entwicklung der Filme wird zuerst mit der Untersuchung der unterschiedlichen Funktionen der Landschaft im *Cremaster Cycle* in den Blick genommen: Landschaft wird sowohl in ihrer Funktion eines Bildspenders als auch in ihrer konzeptuellen Verwendung erläutert. Dabei rückt bezüglich der konzeptuellen Funktion der Landschaft zunächst der Mythos in verschiedener Hinsicht in den Mittelpunkt. Roland Barthes Mythos-Konzept wird an entsprechender Stelle von Interesse sein, um die Verwendung des Mythos im *Cremaster Cycle* zu konturieren. Daran anschließend gelangt sodann das Pittoreske als strukturelle produktions- und rezeptionsästhetische Kategorie in den Mittelpunkt des Interesses, da es die ästhetische Struktur des Zyklus zu veranschaulichen vermag. In der Entfaltung der Geschichte des Pittoresken von den britischen Ursprüngen im 18. Jahrhundert über seine Adaption im Nordamerika des 19. Jahrhunderts und seine Revitalisierung durch die amerikanische Land Art der sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts werden die strukturellen Merkmale dieser Kategorie ästhetischer Erfahrung herausgearbeitet, um sie im Anschluss für die Beschreibung der ästhetischen Struktur des *Cremaster Cycle* fruchtbar zu machen. In diesem Kontext werden im Sinne einer weiteren kunsthistorischen Verortung Barneys die konzeptuellen Verbindungen zum Land Art-Künstler Robert Smithson erörtert, die sich im Umgang mit der Landschaft sowie in ihrer grundsätzlichen künstlerischen Vorgehensweise einander annähern.

Insbesondere die das Pittoreske auszeichnende Betonung des Verhältnisses von Teil und Ganzem sowie die Verwandtschaft des Barneyschen Skulpturkonzepts mit jenem Robert Smithsons leiten sodann zum letzten Untersuchungskapitel über, das sich den skulpturalen Dimensionen des Zyklus widmet. Dabei werden zunächst die Skulpturen und räumlichen Installationen in ihrer medialen Spezifik erörtert. In diesem Rahmen sind Aspekte der Materialästhetik und die narrative Funktion der Skulpturen von Interesse, so dass die Objekte in zwei typologische Gruppen eingeteilt werden können: Vaseline-Skulpturen einerseits und Kunststoffskulpturen andererseits. In der in diesem Rahmen vorgenommenen dritten kunsthistorischen Kontextualisierung des Barneyschen Werks werden die unterschiedlichen

12 Spector, Nancy: Only the perverse phantasy can still save us, in: Kat.-Ausst.: *Cremaster*, S. 3–91, hier S. 82.

objektkünstlerischen Referenzen offen gelegt: New Sculpture, Anti Form und erneut die Land Art (vor allem Robert Morris, Robert Smithson sowie Richard Serra) sind hier als maßgebliche Referenzen zu nennen.

Barneys künstlerisches Interesse an der plastischen Gestaltung von Räumlichkeit und der Inszenierung von Materialität richtet die Aufmerksamkeit schließlich nochmals auf die filmische Gestaltung. Ergänzend zu der Einzelfilmuntersuchung werden an dieser Stelle Fragen des Skulpturalen in der filmischen Inszenierung erörtert. Da die Kunststoffskulpturen narrativ aufgeladen sind, indem sie wichtige Motive und Themen der Filme materiell-motivisch kompilieren, ist das Wechselverhältnis zwischen Filmen und Skulpturen zu erörtern, das in den unterschiedlichen musealen Präsentationsformen des *Cremaster Cycle* zum Tragen kommt. Die Darlegung dieser musealen Inszenierungsmodi geht einher mit der Frage nach den inhaltlichen Implikationen und möglichen Verschiebungen, die die verschiedenen Präsentationen mit sich bringen. In diesem Kontext musealer Inszenierung formaler und inhaltlicher Sinnzusammenhänge ist insbesondere die New Yorker Station der ersten Werkschau von 2002/03 im Guggenheim Museum von zentralem Interesse, denn die Museumspräsentation muss aus mehreren Gründen als den Zyklus abschließender Bestandteil des Werks gelten. Diesbezüglich lässt sich der in den Rezensionen der Werkschau immer wieder fallende Begriff des Gesamtkunstwerks auch mit Blick auf die Vermarktungsstrategien des Werks an dieser Stelle kritisch hinterfragen.

Die kunsthistorisch orientierte Untersuchung der Produktions- und Rezeptionsästhetik des *Cremaster Cycle* wird punktuell um filmwissenschaftliche Analyseinstrumente sowie Theorien zur Konstitution filmischer Handlung und Narration ergänzt. Darüber hinaus werden die kunstgeschichtlichen Rekurse und geistesgeschichtlichen Kontexte des Werks erörtert und in die Untersuchung eingebunden, so dass damit die werkexternen Bezüge des *Cremaster Cycle* offengelegt werden können.

Um die forschungsgeschichtliche Ausgangssituation dieser Arbeit zu skizzieren, schließt sich zunächst ein Überblick zum Stand der kunst-, film- und theaterwissenschaftlichen Forschung zu Barneys *Cremaster Cycle* an, die sich hauptsächlich durch die Untersuchung körper- und genderbasierter Fragestellungen auszeichnet.