

Inhalt

**Anatomien des *CREMASTER Cycle* –
Skulpturzyklus, Filmzyklus, Ausstellungszyklus**

Christiane Hille und Julia Stenzel | 7

**Matthew Barney – *vir heroicus sublimis*:
Einleitung zum Begriff einer künstlerischen Athletik**

Christiane Hille | 17

**Linie, Kreis, Polygon:
Matthew Barneys *CREMASTER Cycle* aus narratologischer Sicht**

Miriam Drewes | 57

**Matthew Barneys und Elizabeth Peytons
Gemeinschaftsperformance *Blood of Two* –
eine Rhetorik des Mythos oder »wahre Mythologie«?**

Birgit Kulmer | 79

**»A sculpture that is made up of moving images,
object systems, and still images« –
skulpturale Dimensionen des *CREMASTER Cycle***

Eva Wruck | 105

**Unleashing of the Imaginary and a Search for the Perfect Form:
The Significance of Masonic References in Matthew Barney's
*CREMASTER 3 (2002)***

Kristiane Hasselmann | 131

**Das Innere nach außen kehren –
zur physiologischen Bildmetaphorik in Matthew Barneys *CREMASTER Cycle***

Stephanie Syring | 155

**Im Zeichen der Assoziation –
zur Genese und Wirkmacht von Matthew Barneys Feldzeichen**
Josef Bairlein | 177

Matthew Barney, or the body as machine
Giovanna Zapperi | 191

Queer Time & Space* in Matthew Barneys *CREMASTER Cycle
Sascha Pöhlmann | 205

**Stoffwechsel. Mimesis als Prinzip der Überschreitung
in Matthew Barneys *CREMASTER Cycle***
Julia Stenzel | 223

Autorinnen und Autoren | 251

Bildnachweis | 253

Anatomien des *CREMASTER Cycle* – Skulpturzyklus, Filmzyklus, Ausstellungszyklus

CHRISTIANE HILLE / JULIA STENZEL

[It is the] melting of two things: one a consistent sculptural body that needed a host body, and those locations provided this host, and in doing that they created aspects of this narrative.

Matthew Barney

Matthew Barneys *CREMASTER Cycle* bildet einen ästhetischen Komplex, der gleichermaßen als skulptural wie filmisch, als narrativ wie performativ, als Erfahrungs- wie als Bedeutungsraum gesehen werden kann und gesehen worden ist. Der Künstler selbst, der sich als Bildhauer versteht, hat das komplexe Ineinander nicht nur der medialen, sondern auch der möglichen interpretativen Ebenen als Kalkül seiner Arbeit benannt: Das hier als Motto vorangestellte Zitat beschreibt einen Skulptur-Körper, der gleich einem parasitären Organismus Ort und Form seiner Erscheinung in Symbiose mit den je spezifischen Darstellungsdispositiven immer anderer Medien findet, die ihm als Wirtskörper dienen. Betroffen ist die Gesamtheit des künstlerischen Medien- und Materialkataloges, in dessen Aneignung der *CREMASTER*-Zyklus sich in der Morphologie von Installation, Kinofilm, Performance oder Bildatlas präsentiert. Diese plurimediale Prozessualität kann in der Wahrnehmung einen paradoxalen konzeptuellen Umschlag erfahren, in dem der Fluss des Arbeitsprozesses unter dem Signum des Skulpturalen zugleich still und auf Dauer gestellt wird. So positioniert sich die vom Künstler selbst immer wieder als Thema des Zyklus benannte – und als solche in der Literatur lakonisch wiederholte – Entwicklung einer

Idee in der Statik des vom Künstler lancierten Gattungsbegriffs der Plastik. Barneys ›Entwicklung einer Idee‹ versteht sich als Allegorie der Formwerdung, welche dem Filmzyklus – in Analogie zur physiologischen Funktion des *musculus CREMASTER* (Hodenheber) – das Konnotat eines von Bildungskraft belebten Organismus einschreibt, welcher zur Selbsterhaltung, Fortpflanzung und Entwicklung fähig ist.

Die von Barney betriebene Naturalisierung des Werkbegriffs und dessen metaphorische Fassung als Organismus, der als korporales Prinzip die Vorstellung eines funktional gegliederten Ganzen aufruft, korrespondiert mit der verschiedensten Medien und Materialien integrierenden Arbeitsweise des Künstlers. Lässt man sich auf den Bildgehalt der Metapher ein, wird auch die in Barneys zahlreichen Interviews als Leitgedanke seines künstlerischen Tuns benannte Methode der Hypertrophie – der Biosynthese von Nerven- und Muskelfasern, sichtbar als Wachstum des Muskelgewebes – als metaphorischer Systembegriff sinnfällig; in dessen Herleitung aus der kybernetisch überformten Biologie des 20. Jahrhunderts aktualisiert sich der für den künstlerischen Werkbegriff seit der Moderne immer wieder in Frage gestellte Organismus-Begriff noch einmal. Derart zum Sinnbild transformatorischer Potenz überhöht, bleibt das Motiv des *CREMASTER* das statisch-plastische Element, welches sich im Wechsel seines jeweiligen medialen Habitats dynamisiert.

In der Analyse erweist sich das Nebeneinander der verschiedenen medialen Ebenen des *CREMASTER Cycle* nicht einfach als ein Phänomen der Überlagerung oder Schichtung, sondern vielmehr als nicht-hierarchisches Geflecht medial je spezifischer Kontexte. Die strukturell dynamische Medialität der fünf, numerisch nicht der chronologischen Reihenfolge ihrer Entstehung folgenden Teile des Film-Zyklus¹ wird erst in der Perception des Rezipienten in einem Verhältnis von Kern versus Akzidens, Oberfläche versus Tiefenstruktur, Objekt versus Hintergrund konzeptualisiert. Denn die Teil-Filme des Zyklus werden sowohl im Raum der Kunstaussstellung, im cinematischen Raum des Filmfests, als auch im virtuellen Raum des Internet präsentiert

1 | *CREMASTER 4* ist mit dem Entstehungsjahr 1994 der älteste Film; es folgten *CREMASTER 1* (1995), *5* (1997), *2* (1999) und *3* (2002). Allerdings bestand das Konzept für alle Filme im Grundsatz schon vor der Entstehung von *CREMASTER 4*. Vgl. Spector, Nancy: »Nur die perverse Phantasie kann uns noch retten«, in: Nancy Spector (Hg.), Matthew Barney: *The CREMASTER Cycle*, Ausst.-Kat., Ostfildern-Ruit: 2002, S. 2–91.

und entsprechend – je nach Ort und Umständen der Präsentation – immer wieder aufs Neue mit ihren Entstehungs- und Rezeptionsbedingungen konfrontiert. Während im cinematischen *setting* Narration und Ästhetik des Films im Zentrum stehen, erweist sich der CREMASTER-Zyklus in der Ausstellungssituation als ein medial hybrides Konstrukt aus Filmen, Objekten, Fotos und Zeichnungen; neben Entwürfen für Filmszenen, -requisiten oder -figuren kommen Fragmente der Szenenbilder, Fotos vom Dreh und nach-, neu- oder umgebaute Objekte zu stehen. Die Filme selbst werden nebeneinander auf mehreren, wie die übrigen Exponate der Ausstellung präsentierten Bildschirmen gezeigt, während die ihnen zugehörigen *production shots*, wie jüngst in der Ausstellung *Subliming Vessel: The Drawings of Matthew Barney* (Morgen Library & Museum, Mai bis September 2013) in Collage mit Zeichnungen des Künstlers, Newspaperclippings, aber auch historischen Drucken und Zeichnungen der Renaissance präsentiert werden. Erst im Wandern des Blicks zwischen der Diachronie der synchron präsentierten Film-Narration und der – sich in der Wahrnehmung des Besuchers in die Diachronie auffaltenden – Synchronie der Ausstellungssituationen entsteht der *Cycle*; der Zuschauer-Betrachter-Besucher vollendet das Werk mit seinem Weg durch die Ausstellung als einem performativen Akt immer neu, und das heißt unter kontingenten Umständen immer anders. Der CREMASTER Cycle bleibt auch dadurch *work in progress*.

Kunst- und filmwissenschaftliche, aber auch die wenigen theaterwissenschaftlichen Arbeiten zum CREMASTER haben sich bislang zumeist auf die Interpretation der Filme und möglicher (zu einem guten Teil von Barney selbst nahe gelegter) mythisch aufgeladener, oft psychoanalytisch grundierter Substrate oder aber auf die der Objekte, Fotografien und Zeichnungen konzentriert.² Auch

2 | Vgl. etwa die ausführlichen Einlassungen der Kuratorin Nancy Spector im Katalog der Ausstellung im New Yorker Guggenheim Museum (siehe Anm. 1). Zudem die bildwissenschaftlich geprägte Monografie von Bürgel, Deborah: *Typologie des Hybriden: Eine Perspektive auf Matthew Barneys CREMASTER Cycle*, Saarbrücken: 2005. Aus theaterwissenschaftlicher Perspektive nähert sich vor allem Jörg von Bricken den Arbeiten Barneys; den theoretischen Hintergrund bilden dabei die poststrukturalistische Theorie nach Gilles Deleuze und Ansätze zum Phänomenbereich des Synaisthetischen (in erster Linie zum haptischen Sehen). Vgl. etwa Brincken, Jörg von: »Bilder, die das Auge berührt. Zum Verhältnis von Film und Körperkunst bei Matthew Barney«, in: Henry Schoenmakers et al. (Hg.), *Theater und Medien. Theatre and the Media. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*, Bielefeld: 2008, S. 171–178. Einen Zugang, der

wenn die meisten Studien zum *CREMASTER* den Primat der Filme voraussetzen (auch implizit, indem sie die Narration der Filme als Organisationsprinzip für ihre eigenen Interpretationen respektive Lektüren nutzen), ist seine mediale Varianz als ein In-, Über- oder auch ein Nebeneinander verschiedener medialer Dispositive, mithin als Herausforderung für die Wahrnehmungsgewohnheiten des Kino- wie auch des Ausstellungsbesuchers durchaus gesehen worden. Entsprechend sind die Attribute, mit denen der zwischen 1994 und 2002 entstandene *CREMASTER Cycle* belegt wird, ebenso heterogen wie vielfältig: semibegriffliche Bezeichnungen wie »Gesamtkunstwerk«³ oder »Crossmedia«⁴, Adjektive

sich dem Verhältnis des Skulpturalen und des Narrativen bei Barney widmet, verspricht der parallel zu diesem erscheinende Band von Wruck, Eva: Matthew Barneys *CREMASTER Cycle*. Narration – Landschaft – Skulptur, Berlin: 2014.

3 | In diesem Zusammenhang wird etwa der Begriff des Gesamtkunstwerks, der an die Theaterutopien Wagners und Versuche zu ihrer Umsetzung in der Klassischen Moderne (Adolphe Appia, Edward Gordon Craig und andere) denken lässt, ebenso gern wie unzureichend reflektiert verwendet. So setzt ihn etwa Miriam Dagan, die zudem einen für Barney wenig einleuchtenden Werkbegriff vertritt, ohne jede Problematisierung gleich mit medialer Vielfalt. In der in mancher Hinsicht verdienstvollen Arbeit von Deborah Bürgel wird er gar völlig undiskutiert zum Synonym für »Zyklus«. Vgl. Dagan, Miriam: Matthew Barneys *CREMASTER Cycle*. Verhältnis zwischen Werk und der Außenwelt des Kulturbetriebs, Saarbrücken: 2008; D. Bürgel: Typologie des Hybriden. Der Gesamtkunstwerk-Gedanke nach Wagner impliziert aber nicht die additive Zusammenführung verschiedener »Künste«, erst recht nicht ein kontrastreiches Miteinander, sondern ein auf Harmonie ausgerichtetes Ineinander, das letztlich auf eine Entsprechung von Form und Inhalt hinausläuft: »Das große Gesamtkunstwerk, das alle Gattungen der Kunst zu umfassen hat, um jede einzelne dieser Gattungen als Mittel gewissermaßen zu verbrauchen, zu vernichten zu Gunsten der Erreichung des Gesamtzweckes aller, nämlich der unbedingten, unmittelbaren Darstellung der vollendeten menschlichen Natur, – dieses große Gesamtkunstwerk erkennt er nicht als die willkürlich mögliche That des Einzelnen, sondern als das nothwendig denkbare gemeinsame Werk der Menschen der Zukunft.« (Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, 1849, Kap. 5) Damit steht es einem – für einen Zugang zu Barneys Arbeit sicherlich weniger geeigneten – Konzept der medialen Komplementarität nahe, wie es im Kontext der Medien- und Filmwissenschaft vorgeschlagen wurde.

4 | So etwa schon 1999 im *New York Times Magazine*: <http://partners.nytimes.com/library/magazine/home/19991010mag-barney-film.html> (3.3.2014). Der

wie »intermedial«⁵ oder gar »monumental«⁶. In den seltensten Fällen sind die entsprechenden Termini theoretisch fundiert oder methodologisch begründet, und noch seltener werden sie analytisch fruchtbar gemacht oder in ihrer konkreten Anwendung methodisch eingebunden. Wie in der Installation der Raum des Objekts und der Raum des Betrachters zusammenfallen und Eindruckspareparameter wie Nähe und Distanz zu expressiven Variablen der Erfahrung werden lassen, so aktualisiert sich das Sinnpotenzial des *CREMASTER*-Zyklus im jeweiligen Zusammenspiel von dessen medialer Erscheinung und der Medien- erfahrung des Betrachters. Eine analytische Auseinandersetzung mit diesem in Barneys Skulpturbegriff angelegten Zusammenspiel ist bislang Desiderat. Die in diesem Band versammelten kunst-, theater-, film- und literaturwissen- schaftlichen Beiträge wagen aus ihrer jeweiligen disziplinären Perspektive den Blick auf Wege der Wahrnehmung, wie sie in Barneys Arbeiten begegnen. Im Zentrum des Bandes stehen entsprechend die Prozesse der mändern- den Wahrnehmung, wie sie der Zuschauer-Betrachter-Besucher des *CREMASTER Cycle* erleben kann. Dabei bildet der Zyklus in seiner medialen Heterogenität

Begriff ›Crossmedia‹ wurde vor allem von einer auf die journalistische und/oder kommerzielle Umsetzung orientierten Publizistik/Medienwissenschaft geprägt; viele praktische Anleitungen und Lehrbücher zum Thema Werbung und Öffent- lichkeitsarbeit tragen ihn im Titel (vgl. exemplarisch Schultz, Stefan: Brücken über den Medienbruch. Crossmediale Strategien zeitgenössischer Printmedi- en, Münster: 2007; Drew Davidson et al. (Hg.), Cross-Media Communications. An Introduction to the Art of Creating Integrated Media Experiences, Breinigsville, PA: 2010). Entsprechend ist er ganz wesentlich produktions-/produzentenorientiert und setzt einen recht rudimentären Begriff ›der‹ Medien als Massenmedien voraus.

5 | Vgl. etwa der entsprechende Beitrag in der in erster Linie an Studierende gerichteten Überblicksdarstellung von Jones, Amelia (Hg.), *A Companion to Con- temporary Art since 1945*, Malden u.a.: 2006, S. 121: »Perhaps no work more embodies the intermedia impulse of this era (i.e. die 1990er und frühen 2000er Jahre, die Hg.) than Matthew Barney's *CREMASTER Cycle* [...].« Zum Konzept der Intermedialität vgl. grundlegend Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*, Tübingen: 2002; aus theaterwissenschaftlicher Perspektive Christopher Balme/Markus Mo- ninger (Hg.), *Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien*, München: 2004. Eleganterweise greift Balme im Titel des Sammelbands das (zu Beginn der 2000er Jahre ubiquitäre) Schlagwort der Crossmedialität auf, um es dann auf ein theaterwissenschaftlich perspektiviertes Konzept von Intermedialität hin zu spezifizieren.

6 | Vgl. etwa <http://kultur-online.net/node/20443> (3.3.2014).

den Ausgangspunkt, ohne ausschließlicher Gegenstand zu sein; Beiträge zu anderen Arbeiten und zu Performances von Matthew Barney bieten – etwa im Aufsatz von Birgit Kulmer – Ausblicke auf weitere Aspekte seiner Ästhetik.

Dem Verständnis des *CREMASTER Cycle* als eines organischen Anschauungsanzugens folgend, haben wir im Winter 2010 eine Reihe von Kolleginnen und Kollegen aus Kunstgeschichte, Theater-, Film- und Literaturwissenschaft eingeladen, im Rahmen eines fünftägigen Kollegs eine erste Anatomie dieses über alle medialen Grenzziehungen hinweg als Einheit zu begreifenden Corpus vorzunehmen. Die gemeinsam entwickelten Fragestellungen führten im Durchgang durch die den unterschiedlichen Disziplinen je eigenen Begrifflichkeiten und Diskurstraditionen zu einem Kaleidoskop möglicher Zugriffe auf Barneys *CREMASTER Cycle*, von welchen der vorliegende Band nun einige versammelt.

Der Beitrag von Christiane Hille stellt den *CREMASTER Cycle* in den Kontext eines der amerikanischen Kunstgeschichte spezifischen Diskurses über die Anschauung des künstlerischen Feldes als Arena. In der medialen Aktualisierung der wahrnehmungstheoretischen Implikationen dieses Raumbegriffs in den Arbeiten Barneys zeigt sich die Arena als symbolische Epochen-Form, die das skopische Regime der perspektivischen Weltauffassung in eine Zirkelbewegung des Blicks überführt, in dessen Rund die Figur des Künstlers einer Ökonomie der Athletik und das Gebot der Kunst erneut den Prinzipien von Übung und Meisterschaft unterstellt wird.

Ausgehend von einem Konzept von Narrativierung als Organisation einer Reihe von Ereignissen beleuchtet Miriam Drewes die über Strukturen des Raumes gezogenen Verbindungen zwischen Darstellungsmustern und einzelnen Erzählschichten des Zyklus. Barney knüpfe mit dem gattungstranszendierenden Filmzyklus und dessen Erweiterung in den Rezeptionsraum des Internet ein ›filmisches Möbiusband‹, das sich Erwartungen von Linearität, Gerichtetheit oder Teleologie entzieht. Während Versuche, den Zyklus als einsinnige Narration zu rekonstruieren, zum Scheitern verurteilt sind, lässt sich dennoch eine filmische Tektonik von vier innerwerklichen Bezugssystemen – biologisch, objekt-/körperbezogen, (landschafts-)architektonisch und ästhetisch/narrativ – identifizieren, die im Aufscheinen räumlich konstituierter Erzählkontexte erkennbar werden. Ihre Ausbreitung in den offenen Rezeptionskreislauf des weltweiten Netzes bilde das medienstrukturelle Äquivalent des gattungstranszendierenden Universums des *Cycle*.

Birgit Kulmer stellt in ihrem Beitrag die Frage, ob sich Barneys exzessiver Rückgriff auf mythologische Topoi als ›Rhetorik des Mythos‹ oder ›wahre Mythologie‹ verstehen lässt. Eine Verschiebung mythischer oder mythoider Themen durch ihre Rekonstruktion unter in erster Linie ästhetischen Vorzeichen kann in diesem Sinne nicht mehr ausschließlich als Deutung archaischer Narrative, sondern muss vielmehr als Erneuerung und Reformulierung der mythologischen Erkenntnispraxis selbst verstanden werden. Dabei vollzieht Barneys künstlerische Aneignung, wie Kulmer zeigt, zuweilen einen so weit über ikonografisch etablierte Horizonte hinausreichenden Umbau des eingeführten Mythenbestands, dass sich eine Verrätselung der Bildinhalte einstellt. Sie fordert einen hermeneutischen Zugriff heraus, ja scheint nach einem solchen geradezu zu verlangen. Die sich in diesem Sinne verändernden Darstellungsbedingungen mythischer Erfahrung sowie Barneys damit verbundene Reflexion der künstlerischen Mittel wie auch des Künstlersubjekts selbst erschließt neue Quellen ästhetischer Erkenntnis und generiert neue Konzepte künstlerischer Aussage, die schließlich selbst Züge annehmen, die man mit Roland Barthes als mythopoetisch bezeichnen kann.

Auch Eva Wruck beschäftigt sich in ihrem Beitrag mit den ästhetischen Strategien, welchen Barney die Gestaltung von Raum im *CREMASTER*-Zyklus unterwirft. Wruck setzt sie als analytische Parameter für ihre Befragung der skulpturalen Aspekte an, die sie im Werkkörper des Zyklus ausmacht: seiner Materialästhetik, seiner Ortsspezifität und seiner Verlebendigung im Medium des Films. Wruck versteht, der vom Künstler selbst behaupteten Affinität des *CREMASTER Cycle* zum Skulpturalen folgend, den Werkkörper als Zyklus plastischer Objekte, deren Produktions- und Rezeptionsbedingungen Barney im filmischen Medium untersucht. Dabei generiert diese über kinematografische Stilmittel erzeugte Befragung auf der Seite des Rezipienten zum einen eine vorstrukturierte Wahrnehmung, erlaubt dem Betrachter aber zugleich erst die Fülle der materialästhetischen und ortsspezifischen Bezüge der für die Filme wie für ihre Ausstellung jeweils separat gefertigten plastischen Objekte zu gewahren.

Kristiane Hasselmann untersucht in ihrem Beitrag die ikonologischen Bezüge in *CREMASTER 3* und der daraus als DVD ausgekoppelten Filmsequenz *The Order* zur Symbolsprache der Freimaurer. Barney bildet die ritualisierte, beständige Arbeit an der Vervollkommnung des eigenen Selbst als Hinderisparcours im Inneren des New Yorker Chrysler Buildings ab, in welchem er den Prozess des »self-sculpturing in the socio-political context of societal structures« entlang eigener Assoziationen und motivischer Interventio-

nen als Machtspiel zwischen Lehrling und Meister befragt. Hasselmann rekurriert auf die in der Forschung bislang wenig zitierte psychoanalytische Kategorie des radikalen Imaginären (Cornelius Castoriadis), um die im Verlauf dieses Prozesses durch die von Barney freigesetzte, deutungsoffene Bilderflut als emanzipatorische Befragung des künstlerischen Selbst im Spannungsfeld von archaischer und gesellschaftlich bedingter Produktivität aufzuzeigen.

Der Beitrag von Stephanie Syring untersucht exemplarisch biologische Bildmetaphern in *The Order*. Hierbei wird eine Klassifizierung zwischen rein bildhaften, räumlichen und prozessualen Bildmetaphern vorgenommen: Erstere beziehen sich auf Bilder, die in der Zweidimensionalität verbleiben, während die räumlichen Bildmetaphern sich darüber hinaus auf Architektur oder Landschaft erweitern lassen und letztere sich auf Prozesse oder Bewegungen beziehen. Die Betrachtung ausgewählter Bildmetaphern dient der Untersuchung der Bedeutungspotenziale des *CREMASTER Cycle* und ergründet dessen Körperbild, welches in einer paradoxen Dichotomie zwischen willenlosem Objekt und auktorialem Subjekt oszilliert. In diesem Zusammenhang kommt auch die angesprochene Analogie zwischen physiologischen und künstlerischen Prozessen in den Blick.

Das im Gesamtwerk Barneys immer wieder emblematisch in Erscheinung tretende Feldzeichen lässt sich, wie Josef Bairlein zeigt, als Form einer *agency* verstehen, die die Vielzahl der im *CREMASTER Cycle* angebotenen Bilder, Assoziationen und Verweise gleich einem Gurt umspannt. In Rückgriff auf Alfred Gell und insbesondere auf Bruno Latours Actor Network Theory interpretiert Bairlein den *CREMASTER Cycle* als distribuierte Entität und das mit einem Balken durchzogene Feldzeichen als einen (auf narrativ-inhaltlicher wie auf struktureller Ebene) eigene Handlungsmacht ausübenden Akteur, über dessen Symbolkraft Barneys Werk in ständigem autoreferentiell Verweis mit sich selbst kurzgeschlossen ist.

Giovanna Zapperi befragt das Personal des *CREMASTER Cycle* vor der Folie von Mary Shelleys *Frankenstein* bis hin zu Francis Picabias *Fille Née Sans Mère* hinsichtlich in ihm konkretisierter Körperbilder und bezieht ihre Analysen auf das Arbeitsprinzip, entlang dessen Barney sein Aushandeln von Künstlerschaft betreibt. Barneys Arbeit zielt nicht auf das Schaffen von Einzelwerken, sondern vielmehr auf das prozesshafte Vorstoßen zu einem Gesamtwerk, das auf ein komplexes Sinnbild künstlerischer Tätigkeit zielt. Barneys prothetische Erweiterung des menschlichen Körpers verlängert das in der Renaissance zum Topos gewordene Streben nach dem/des perfekten

Kunstkörper/s in das Zeitalter von Gentechnik und Robotik. Der Geniebegriff, wie er in den Künstlerlegenden der Renaissance ausformuliert wurde, wird hier auf sein Verhältnis zum Mechanischen und zu den künstlerischen Mitteln befragt. So könnten Barneys Arbeiten als exemplarisch für künstlerische Imaginationen des menschlichen Körpers in einer ›post-humanen‹ Zukunft gelten.

Dass die damit verbundene Frage nach der im Zyklus ausdifferenzierten Form von Geschlechtlichkeit, wie sie oft als leitmotivisch für die Folge der fünf Filme gesehen und unmittelbar an den gegenwärtigen Diskurs der Biotechnologie angeschlossen wird, dabei nicht auf die schlichte Binarität eines männlichen oder eines weiblichen Geschlechts, ebenso wenig aber auf ein Konzept von Transgender zurückgeführt werden kann, ist die Ausgangsthese des Beitrags von Sascha Pöhlmann. Über diese Reduktion von Geschlecht auf eine biologische und soziale Idealisierung hinausweisend, stellt Pöhlmann heraus, dass die ästhetische Verunsicherung, die der *CREMASTER*-Zyklus auf Seiten des Betrachters produziert, weniger eine Frage von *gender trouble* betrifft, als eine *gequeerte* Verfasstheit von Raum und Zeit zu behaupten und zugleich zu problematisieren, die die normativen Konzepte von Linearität und Ortsdifferenz unterläuft. ›Queer‹ wird so bei Pöhlmann abstrahiert im Sinne einer Figur der Überschreitung binärer Codierungen von Welt überhaupt.

Anhand der Inszenierung von Blickverhältnissen in *CREMASTER 5* thematisiert Julia Stenzel die komplexe Relation je medial spezifischer Wahrnehmungsdispositive, wie sie dieser Teil von Barneys *Cycle* insbesondere in seinem filmischen Aspekt verhandelt. Stenzel skizziert ein Modell von Mimesis als aneignende Wiederholung und bezieht sie auf die Aktualisierung des theatralen Dispositivs in *CREMASTER 5*. Sie analysiert, wie der Blick der Kamera im fünften *CREMASTER*-Film, der unter anderem im neobarocken Opernhaus von Budapest und in den Gellért-Bädern spielt, den Blick des Theaterzuschauers mimetisch nachvollzieht und in einem zweiten Schritt diesen Nachvollzug selbst zum Gegenstand der Präsentation macht, indem er innerdiegetisch sowohl das Schauen als auch das Angeschaut-Werden zeigt.

Bis ein Buch in den Druck gehen kann, geht es bekanntlich durch viele Hände, und auch am Zustandekommen dieses Bandes sind zahlreiche Personen und Institutionen beteiligt. Danken möchten wir den Studierenden des Departments Kunstwissenschaften der LMU, die durch rege Diskussion und hartnäckiges Nachfragen während des Winterkollegs *CREMASTER*

Anatomies 2010 den ersten Anstoß gegeben haben zu einer Publikation, die dezidiert interdisziplinär sein will und programmatisch Beiträge aus den Wissenschaften von Kunst und Theater, von Film und Literatur versammelt; ebenso den Autoren, die sich auf das Thema und unsere Frageperspektiven eingelassen haben. Der Sammlung Goetz, die uns für die Dauer des Kollegs die CREMASTER-Filme großzügig für ein internes Screening zur Verfügung stellte, verdanken wir die Möglichkeit zu intensiver, gegenstandsnaher Diskussion. Das Department Kunstwissenschaften der LMU München hat den Band mit einer großzügigen finanziellen Unterstützung allererst möglich gemacht; dafür gebührt ihm, namentlich Regina Wohlfarth, ein herzlicher Dank. Für kritische Lektüre danken wir Dr. Jan Mohr und Sabrina Eisele, die zudem für ein sachlich informiertes Lektorat sowie die Korrespondenz mit den Autoren eine unverzichtbare Partnerin war. Matthias Stenzel danken wir für sein kritisches Auge auf die finale Textgestalt und für den professionellen Satz. Dem Lektorat des Transcript-Verlages, namentlich Christine Jüchter, die den Band bis Mai 2013 betreute, und Anke Poppen, die seinen Abschluss begleitete, danken wir für ihre unermüdliche Unterstützung und ihre Geduld.