

Schriftliche Zulassungsarbeit
1. Staatsexamen Kunst, LA Gymnasium
von: Florian Baumgartner, Matr.Nr.:3757
bei: Prof. Stephan Dilleuth
AdbK München, Ws 06/07

Kann uns die perverse Fantasie noch retten ?

Florian Baumgartner

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung

- 1.1. allgemeine Projektbeschreibung
- 1.2. drei Bilder eines Künstlertyps

2. Definitionen der "Perversion"

- 2.1. Der Begriff der Perversion im Alltagsverständnis
 - 2.1.1. Perversion und Paraphilie
 - 2.1.2. Der Begriff der Perversion im Wandel der Werte

2.2. Der Begriff der Perversion in der Psychoanalyse

- 2.2.1. Die Perversion aus der Sicht der Psychoanalyse
- 2.2.2. Der Fetisch
- 2.2.3. Das Verhältnis zwischen der Perversion und dem Schöpferischen

2.3. Perversion als Kunstbegriff

3. Drei Repräsentanten eines Perversionsbegriffs in der Kunst

- 3.1. Matthew Barney
- 3.2. Paul McCarthy/ Mike Kelley
- 3.3. Jeff Koons

Bibliographie

Index

Um in Erfahrung zu bringen was der Begriff der Perversion bedeutet, in welchem Zusammenhang er verwendet wird, und welche Eigenschaften ihm zugesprochen werden, ist es hilfreich sich zuallererst mit einer allgemeingültigen Definition zu beschäftigen.

Eine eher populärwissenschaftliche Definition bietet uns in diesem Fall wikipedia¹.

Dort wird der Begriff der Perversion vom lateinischen *perversio* zum deutschen Verkehren oder Umkehrung übersetzt.

Meistens wird dabei ein abweichendes Verhalten, vor allem in sexueller Hinsicht, heute meist mit dem Begriff Paraphilie übersetzt, beschrieben. Genauer meint man eine entgegen der allgemein vorherrschenden Moralvorstellungen abweichende Handlung. Der Begriff Perversion wird oftmals im gegenwärtigen Sprachgebrauch als Schimpfwort missbraucht.

In der Psychologie steht der Begriff für eine Struktur sexueller Bedürfnisse und die daraus hervorgehenden Verhaltensweisen. Im Geschlechtsleben weichen diese gewöhnlich von denen als normal bezeichneten ab. Dabei werden keine partnerschaftlichen Bindungen angestrebt sondern nur die Befriedigung des Sexualtriebs, der sich oftmals auch nicht auf den körperlichen Akt bezieht sondern in anderen Handlungen ausgelebt wird. Als

“pervers” geltende Personen sind beispielsweise Menschen die Kinder, Alte, Kranke, Tiere oder Gegenstände begehren. Mit dieser allgemeinen Definition von Perversion beginnt diese Arbeit. Hier soll nicht versucht werden ein deutliches Bild eines Perversionsbegriffes vor allem im Kontext zur Kunst zu schaffen sondern aufgespürt werden, welchen Standpunkt die Perversion im aktuellen Kunstkontext bezieht, welche Künstler sich eingehend mit dem Begriff der Perversion beschäftigen und in welcher Weise sich die Perversion in der Kunst manifestiert.

Da der Perversionsbegriff einen äußerst schwammigen und meist falsch verwendeten Begriff im populären Gebrauch darstellt, wird sich der erste Teil der Arbeit vor allem mit der psychoanalytischen Verwendung auseinandersetzen.

Grundlage zu diesem Teil der Arbeit ist vor allem das Werk von Janine Chasseguet-Smirgel, *Kreativität und Perversion*. Dieses Werk arbeitet mit dem Vermächtnis von Sigmund Freud und bietet Ansätze, die sich bis in den Kontext der Kunst ziehen.

Auf dem Umschlag des Buches findet man drei Abbildungen, die einen Kopf darstellen, zuerst hinter einer Fläche, dann in einer Fläche und schliesslich vor einer Fläche.

Diese Abbildungen könnten sinnbildlich für die unterschiedliche Arbeitsweise von Künstlern betrachtet werden.

In der ersten Arbeitsweise steht der Künstler hinter seinem Kunstwerk, das dem Rezipienten gezeigt wird. Das Kunstwerk ist klar von der Person des Künstlers getrennt und nicht miteinander in Beziehung zu setzen. Sollte das Kunstwerk einen Perversen Charakter besitzen, so fällt dieser nicht auf den Produzenten des Kunstwerkes zurück.

Im zweiten Fall könnte man den Künstler als Kunstwerk betrachten. Diese Art von Kunst, die beispielsweise in der Performancekunst und ihrer Körperdarstellung gezeigt wird, lässt den Künstler und seine perverse Natur ungedeckt in Erscheinung treten.

Der dritte Fall wäre der des Perversen, der sich zu seinem eigenen Schutz ein Mäntelchen der Kunst überwirft, um gesellschaftlich nicht geächtet zu werden.

Die beiden ersten Fälle sind häufig in der Kunst anzutreffen. Der letztere Fall lässt sich schwer zuweisen und vor allem beweisen. Genauso leicht wie es ist jemanden als “perversen” abzustempeln, genauso schwer ist es diese Zuweisung profundiert zu begründen.

Auch mit Hilfe der Psychoanalyse lassen sich meistens keine beispielhaften Fälle finden.

Der zweite Teil der Arbeit beleuchtet deshalb fragmentarisch die Arbeiten dreier Künstler, die sich entweder intensiv mit dem Begriff der Perversion auseinandergesetzt haben oder zumindest nach populärwissenschaftlicher Begründung Ansätze ihrer eigenen Perversion in ihrer Kunst ausleben.

Letztendlich soll keineswegs eine neue Definition des Begriffs der Perversion im Kunstkontext stattfinden sondern gedankliche Überlegungen, die ich mir zu diesem Thema gemacht habe entweder bestätigt werden oder neuen Nährboden finden.

Dies soll auch gleich unterstreichen, dass die gewählten Beispiele von Künstlern nicht als allgemeingültige Beispiele in Beziehung zu diesem Thema sondern nur als freizügige Quelle gelten und somit reichlich Material für diese Arbeit liefern.

Der Versuch eine gewisse Neutralität dem Begriff der Perversion gegenüber zu wahren, kann sicherlich nicht überall gewährleistet werden. Dennoch hoffe ich, eine verständliche und klare Beziehung zwischen dem Begriff der Perversion und der Kunst herstellen zu können.

¹ <http://de.wikipedia.org/wiki/Perversion>

Definitionen der “Perversion”

In der Einleitung haben wir bereits erfahren, dass der Begriff der Perversion umgangssprachlich mit verdrehtem oder abweichendem Verhalten umschrieben wird. In der Psychologie spricht man eher vom Begriff der Paraphilie.

Die Paraphilie beschreibt ein abweichendes sexuelles Verhalten, das über den als normal angesehenen Geschlechtsverkehr und den dazugehörigen Koitus hinausgeht.

Meistens sind diese paraphilen Handlungen mit einem fetisch Verbunden, also z.B. der Verehrung von Objekten, die als Reizquelle dienen oder auch das Begehren von Kindern, Kranken, Tieren und Gegenständen.

Die Psychologie nennt folgende Begriffe: Pädophilie, Gerontophilie, Fetischismus, Exhibitionismus, Sadismus, Sodomie, Nekrophilie, Masochismus, Saliromanie, Voyeurismus u.a..

Der Ursprung einer perversen Handlung bleibt oftmals unklar, weil sie auch bei ansonsten völlig intakten Persönlichkeiten auftritt.

Die Psychoanalyse bietet zur Klärung der Symptome zwar interpretative Lösungen die sich jedoch von Fall zu Fall wandeln und somit kein einheitliches Schema bieten.

Schon sehr früh bestätigte beispielsweise der Kinsey Report² dass die Meinung der breiten Öffentlichkeit und der Wissenschaft sehr weit auseinander gehen. Dieser Report besteht aus einer Studie über das Sexualverhalten und deckte auf, dass öffentlich nicht akzeptierte Sexualpraktiken (auf die amerikanische Gesellschaft bezogen) b.z.w. Wünsche bei Männern und Frauen sehr weit verbreitet sind.

Als Paraphilien gelten dabei schon z.B. Neigungen, die auf hochhackige Schuhe, Männer mit Hut, Die Locke der Partnerin u.s.w. zurückgehen.

Für die Entstehung von Paraphilien werden aus psychoanalytischer Sicht frühe Störungen, vor allem in der Beziehung der Mutter-Tochter b.z.w. Mutter-Sohn Beziehung als Ursache benannt. Als sehr bildhaftes Beispiel der Paraphilie gilt der Sado-masochismus, der von anfänglicher gesellschaftlicher Ausgrenzung zu einer allgemeinen Tolerierung wechselte.

² Die **Kinsey-Reports** bezeichnen zwei kontroverse Bücher des US-amerikanischen Zoologen und

Sexualforschers Dr. Alfred Charles Kinsey über das menschliche Sexualverhalten: *Sexual Behavior in the Human Male* (1948; deutsch: *Das sexuelle Verhalten des Mannes*, 1955) und *Sexual Behavior in the Human Female* (14. September 1953; deutsch: *Das sexuelle Verhalten der Frau*, 1954). Die englischen Originaltitel stammen demonstrativ aus der biologischen Tradition und heißen wörtlich übersetzt: *Sexualverhalten beim menschlichen Männchen* und *Sexualverhalten beim menschlichen Weibchen*.

Paraphilie belegt am Beispiel des Sadismus und des Masochismus

Unter Sadismus versteht man kurzgefasst die Neigung, anderen Menschen Schmerzen oder Erniedrigung zuzufügen. Der Begriff wurde 1886 von R.v. Krafft-Ebing eingeführt und geht auf den Marquis de Sade und dessen Aufzeichnungen zurück. Im engerem Sinne beschreibt es ein Sexualverhalten, das eine unter Paraphilie eingeordnete abweichende Form des Lustgewinns widerspiegelt. Dieser Lustgewinn wird überwiegend durch dominantes Verhalten, dem Zufügen von Schmerzen oder Erniedrigung erreicht.

Als Ursachen für die Entstehung solcher Neigungen werden z.B. Frustration, Versagensängste, Enttäuschungen im Kindesalter oder später auch Bestrafungswünsche genannt.

Nicht selten bezieht sich dieser Drang auch auf nicht einwilligungsfähige Opfer. Die Formen des Sadismus sind sehr unterschiedlich ausgeprägt und reichen von drangsalierendem Verhalten bis hin zur Tötung.

Dies lässt sich jedoch nicht vereinheitlichen.

Der Entstehungszeitraum wird vor dem Eintreten der Pubertät vermutet und geht laut Psychoanalyse und Freud auf den nach aussen gerichteten Todestriebes oder als libidinös besetzter Bestrafungswunsch zurück.

Freud beschreibt dies zusätzlich als eine Abwehr von Kastrationsängsten, dessen Befürchtungen an anderen aktiv ausgelebt werden.

Auf diesen Zusammenhang wird später noch näher eingegangen.

Die Wertung dieser Paraphilie hängt stark vom Kulturkreis ab.

Heute stoßen sadomasochistische Phänomene zwar auf gesellschaftliches Unverständnis jedoch nicht mehr auf Diskriminierung. Die Auswirkungen einer sexuellen Handlung hängen mit der Einvernehmlichkeit der beiden Sexualpartner ab. Diese Form der Einvernehmlichkeit beruht auf der Einnahme von

unterschiedlichen Rollen, die oft auch gewechselt werden. Sadomasochismus setzt sich dabei zusammen aus der gebenden Rolle des Sadisten und der nehmenden, unterwerfenden Rolle des Masochisten, der die Stimulation durch Schmerz gerne erleidet. Sigmund Freud beschrieb 1905 den Sadismus im Rahmen seiner Triebtheorie als Vorstufe und Teil der reifen, genitalen Sexualität. Für ihn gehörte der Sadismus zur ursprünglichen Triebausstattung des Menschen.

Im Rahmen der Triebtheorie ist der Bemächtigungstrieb und die zerstörerische Aggression mit dem Sexualtrieb verbunden.

In der sadomasochistischen Täter-Opfer-Konstellation lässt der sadistische Partner sein eigenes Leid um eine nichterfüllte Liebe nun den masochistischen Partner erleben. Zugleich hat er die Möglichkeit, seine Aggressionen gegenüber diesem (als dem versagenden Objekt) auszuleben.

Bei vielen Männern ist die sadomasochistische Inszenierung in einem Ritual in kontrollierter Weise verwirklicht, was zumindest ermöglicht, die verkapselten Gefühle erlebbar zu machen und somit aus anderen sozialen Netzwerken herauszuhalten.

Der Namengeber des Sadismus ist Maquis de Sade, der mit seinem ausschweifenden und zügellosem Leben und vor allem mit seiner veröffentlichten Literatur die Grundlage zu diesem Begriff lieferte.

Sein Charakter wurde als unbeherrscht, wüst, übermütig, jähzornig, leichtfertig, zügellos und mit einem grenzenlos frönendem Genusssinn beschrieben.

Gerüchten zufolge war er Urheber verschiedener Orgien und sexueller Freizügigkeit.

Eine davon war beispielsweise die so genannte „Rose Keller-Affäre“, die nach ihrer Aussage gewaltsam entkleidet, gefesselt und extrem hart ausgepeitscht wurde, bevor ihr die Flucht gelang. Eine weitere Geschichte die ihm nachgesagt wurde, betraf seinen Diener und vier Prostituierte, denen er Pralinen mit einem Aphrodisiakum verabreichte und schliesslich auspeitschte, sich selber mit einem Reisigbesen schlagen liess, gegenseitige Onanie sowie Analverkehr praktizierte.

Als dies durch eine der Prostituierte aufkam, mussten De Sade Diener vor einem Lynchmob nach Italien fliehen (in den Straßen hingen brennende Bilder der Flüchtenden) und wurde in Abwesenheit zum Tode verurteilt.

De Sade war Verfasser einiger Werke, die sich für diese Zeit weitschweifig mit sexuellen Eskapaden und Perversen Fantasien auseinandersetzen. Die Titel der Werke DeSades sind z.B. *Die 120 Tage von Sodom, Juliette oder die Wonnen des Lasters*.

De Sade gilt als Erotomane in seiner erschreckendsten Art. Alles was die wahnsinnigste Fantasie an Makaberem und Widerwärtigem erdenken kann, hat Marquis De Sade erdacht und geschrieben.

Das Vorwort zum Buch Marquis de Sade, ein Sammelband mit den wichtigsten

Beiträgen (Parkland Verlag, Köln 2003) herausgegeben von Abraham Melzer lautet folgendermassen:

„War es der Einfluss seiner Wollust, dem er unterlag, oder riss ihn eine dämonische Gewalt wider Willen hin, der er sich vergeblich mit seiner ganzen Kraft entgegenstemmte? Letzteres würde ihn in unseren Augen eher bemitleidenswert als verdammungswürdig erscheinen lassen.

Den Gegenpaar zu DeSade stellt Leopold Ritter von Sacher-Masoch, der seinerseits für den Begriff des Masochismus erhalten musste. Durch seinen Roman *Venus im Pelz* (Bei der sich der Haupt-Akteur freiwillig der Sklaverei einer gnadenlosen Frau unterwirft) angeregt, besetzte der Psychatrie-Professor und Sexualwissenschaftler Richard, Freiherr von Kraft-Ebing („*Psychopathia Sexualis*, Stuttgart 1886) den Begriff des Masochismus zur Beschreibung freiwilliger, erotische besetzter Demütigungen und Sexueller Unterwerfungen.

Der Sadismus wurde von ihm als Perversion beschrieben, als sexuelle Empfindung, das sich mit dem Wunsch, Schmerz zu verursachen oder Gewalt anzuwenden verbindet.

De Sade aus der Sicht der Psychoanalyse

Die Psychoanalytikerin Janine Chasseguet Smirgel, sieht in de Sade ebenfalls ein sehr gutes Beispiel um die Anomalien des Menschen zu beschreiben.

Sie fasst die Werke de Sades zu einer Welt zusammen, in der die Wirklichkeit zerstört und eine neue Welt geschaffen wird. Alles was tabu, verboten oder heilig ist, wird ins Chaos aufgelöst.

Chasseguet beschreibt dieses Chaos mit einem Mahlwerk. In

diesem werden, wie in einem Verdauungstrakt die Elemente zerkleinert und in ihre Moleküle zerlegt.

Es geschieht eine Angleichung der Gesellschaft. In dieser neuen Welt werden Begriffe wie "Kinder", "Eltern" als Kategorie eliminiert ebenfalls die Geschlechterrollen vermischt. In 120 Tage von Sodom, das als gutes Beispiel für die Schriften de Sades funktioniert, handelt es sich um sexuelle Gruppenaktivitäten, in denen sich komplizierte Stellungen bilden und neue Formen entwickeln. Es wird vermischt, Inzest betrieben, getauscht, Ehebruch und Sodomie begangen. Die erogenen Zonen werden dabei in ihrer Funktion austauschbar gemacht.

Chasseguet sieht darin de Sades Wunsch die Welt zu Fäkalien zu machen, die Welt der Unterschiede zu vernichten und an ihre Stelle die Anale Welt zu setzen, in der alle Bestandteile gleich und austauschbar sind.

Perversion aus der Sicht der Psychoanalyse

Janine Chasseguet Smirgel betrachtet die Perversion lediglich als "Abweichung", die in der menschlichen Psyche als weitere Dimension existiert und somit als Grundbaustein bei jedem vorhanden ist. Daraus folgert sie, dass die Perversion als Werkzeug benutzt wird um die Barrieren des Möglichen zu überwinden und die Realität zu erschüttern.

Die Wirklichkeit besteht aus der Verschiedenheit der Geschlechter und aus der Generationenfolge. In der "ödipalen-Phase" der Entwicklung, entdeckt das Kind den Unterschied dieser

Gegebenheiten. Wird dieser Unterschied nicht erkannt, so wird bei dem Kind der Wunsch nach Angleichung geweckt. Die Einebnung dieses Unterschiedes ist das Ziel des Perversen.

Nach dem „Vater der Psychoanalyse“ Professor Dr. Sigmund Freud handelt es sich um Gefühle von Liebe und Hass, die ein Kind seinen Eltern gegenüber empfindet. In Analogie zur antiken Ödipus-Sage kommt es zu Inzest-Wünschen gegenüber dem gegengeschlechtlichen Elternteil, während sich dem gleichgeschlechtlichen Elternteil gegenüber Hass- und Eifersuchtsgefühle entwickeln. Normalerweise gelingt die Verdrängung dieser Wünsche und der damit zusammenhängenden (Kastrations-)Ängste. Die ödipale Entwicklung ist somit beendet. In der Pubertät kann es noch einmal zu einer Wiederbelebung der Kastrationsängste kommen, doch auch das läuft normalerweise folgenlos aus. Die Folgen einer unzureichenden Bewältigung entwickeln sich laut Freud zu einer Neurose.

Der Ödipuskomplex und die Entthronung des Körpers

Vor allem der Vater soll enttrohnt werden. Der Neid des Kindes auf die Rolle des Vaters gegenüber der Mutter. Die Entthronung des Vaters und somit der Befreiung von jeglichen Zwängen kommt im religiösen Sinne einer Entthronung des Schöpfers gleich. So versucht der Perverse die Stellung des Schöpfers einzunehmen um sich seine eigene Welt zu schaffen. Saint Fond, einer der Helden Marquis de Sades sagt dazu „Ja, wir sind Götter“.

Wie vorher schon beschrieben entdeckt Chasseguet-Smirgel bei de Sade immer wieder diese Elemente. Das Reich des Chaos, das die natürliche Welt in ihre Elemente aufspaltet. Dieser Prozess wird mit dem Begriff „Analsadismus“ beschrieben. Gewaltsam wird die bestehende Welt homogenisiert und in Unordnung gebracht. Dies geschieht ebenfalls im menschlichen Verdauungstrakt. Das Opfer wird im Rektum festgehalten, bewegungsunfähig gemacht, schliesslich manipuliert, vernichtet und ausgestossen (Der sadistische Prozess).

Die gegenteilige Welt wäre die der Logik, die Vaterwelt, die der genitalen Dimension der Psychosexualität. Freud sieht in dieser Umwandlung und später in der Form des Kotballens einen Geburtsprozess b.z.w. den ersten Penis des Kindes. Das empfinden der Lust ist dabei an die erogenen Zonen und das

Potential des Kindes angepasst. Diesen Prozess beschreibt Freud mit Proto-oder Pseudogenitalität. Die tägliche Trennung vom Kotballen wird dabei zur Kastration, der Kot im Rektum stellt den Geschlechtsverkehr dar.

Narzismus und Perversion

Chasseguet Smirgel untersucht weiter die Beziehung zwischen Perversion und Narzismus. Der Perverse leugnet die Natur der menschlichen Bestimmung bis hin zu einem Realitätsverlust. Laut Freud ist der Begriff des Narzismus in Verbindung mit dem Ich-Ideal zu setzen. Der Narzismus wird gleichgesetzt mit der Einheit von Mutter und Kind, dessen Verknüpfung erhalten werden soll. In "eine Theorie der Genitalität" (1924) beschreibt Ferenczi, den genitalen Koitus, Gipfel der sexuellen Entwicklung, als Wunsch zur Rückkehr in den Mutterleib. Dort hat die Spaltung zwischen Ich und Umwelt noch nicht stattgefunden.

Dies würde auch den ödipalen Wunsch des Kindes erklären, mit seiner Mutter Geschlechtsverkehr haben zu wollen.

Das Ich-Ideal wird dabei auf die Eltern projiziert. Und somit der Wunsch gross zu sein ausgelöst. Die Mutter kann dabei, entweder durch Vernachlässigung der narzistischen- oder objekt-Befriedigung oder durch Übermass an Befriedigung das Kind in die Irre führen.

Der Perverse, dem zuviel Aufmerksamkeit geschenkt wurde und der somit der Illusion untersteht, er sei ein ebenbürdiger Geschlechtspartner im Vergleich zu seinem Vater, wird ab diesem Zeitpunkt in seiner Sexualentwicklung gestoppt. Er gibt sich also der Illusion hin, nicht bis zum Abschluss seiner sexuellen Entwicklung warten zu müssen um sich wieder mit seiner Mutter zu vereinigen. Seine Sexualität bezieht sich also nicht auf seine Genitalien sondern auf eine Illusion eines Ideals seiner Genitalien also Beispielsweise eines Fetischs.

Eine weitere Rolle spielt dabei der Kastrationskomplex. Die Psychoanalyse nimmt an, das ein männliches Kind sobald es ein weibliches nacktes Kind sieht, das nicht mit einem Penis ausgestattet ist, von der Angst verfolgt wird, seinen eigenen Penis ebenfalls zu verlieren.

Die entsprechende Phobie beim Mädchen tritt durch den Penisneid auf.

Eine weitere Unterbrechung der Sexualentwicklung stellt laut

Freud die Verführung des Kindes durch eine ältere Person dar. Sie unterbricht die Folge der libidinösen (normal-sexuellen Entwicklung die auf den genitalen Verkehr abzielt) Entwicklung. Ein weiterer wichtiger Aspekt wäre die Stellung des "Über-Ich's", die Freud mit dem Ich-Ideal gleichsetzt. Viele Leute erlangen kein echtes "moralisches Gewissen", kein "Schuldgefühl". Sie besitzen kein Über-Ich, sondern lediglich soziale Angst. Die Furcht vor Entdeckung und deren Konsequenzen veranlasst sie nichts Böses zu tun.

Glanz und Gloria oder der Fetisch

Die Bestimmung des Fetischs wurde in der Psychoanalyse dazu benutzt um abweichende Sexualverhaltensweisen thematisieren und erörtern zu können.

In seinem Hauptaufsatz *Fetischismus* (1927) sieht Freud das Phänomen in enger Verbindung zur Kastrationsangst (Die Kastrationsangst rührt daher, das das Kind keinen Geschlechter-Unterschied kennt sondern das weibliche Geschlecht als kastriertes männliches Geschlecht ansieht), woraus er dann die Notwendigkeit ableitet, die Fetischbildung als Abwehrreaktionshandlung aufzufassen.

Der Fetisch entsteht gleichsam aus einer Panikerfahrung heraus, denn das Fehlen des Penis der Mutter oder einer anderen weiblichen Person, ruft in der Kinderseele die Angst hervor, selbst einer Kastrationsgefahr ausgesetzt zu sein.

Die Bildung des Fetischs steht dabei zwischen den Polen der Abwehrung der Kastrationsdrohung und der Einbildung dem weiblichen Geschlecht einen Phallus im Geiste andichten zu müssen.

Phänomene wie der Schuh-, Fuß- oder Wäschefetischismus können nach Freud einer Erklärung zugeführt werden wenn man zwei Umstände in Betracht zieht

Einerseits richtet sich die Neugierde des Kindes auf die weiblichen Genitalien von unten her und zum zweiten eignen sich die Wäschestücke zum Fetisch, weil sie den Moment der Entkleidung festhalten, den letzten, in dem man die Frau noch für phallisch halten darf.

Für Freud besteht der Balanceakt der Fetischbildung aus einer

gewissen schöpferischen Kraft. Der Fetischist wählt den einzigen möglichen Kompromiss zwischen vollständiger Triebunterdrückung (Neurose) und vollständiger Triebenthemmung (Psychose). Dabei können die wunschgerechte und die realitätsgerechte Einstellung nebeneinander bestehen.

Nach Freud liegt in jeder Fetischbildung eine Verschiebungstätigkeit. Im Rahmen der Ich-Entwicklung, die ja durch einen Konflikt zwischen Triebbefriedigung und realitätsgerechtem Handeln gekennzeichnet ist, nimmt Fetischismus die Form eines Ausweichmanövers an. Einerseits weist es mit Hilfe bestimmter Mechanismen die Realität ab, andererseits aber erkennt es die Gefahr (Kastrationsgefahr) an, die der Realitätsbezug für seine Wunscherfüllung bedeutet. Beim Fetisch entsteht eine Wertverschiebung, die den Penis auf ein anderes Objekt oder Körperteil überträgt. Alle Formen des Fetischismus sind Ausformungen desselben Vorgangs einer Verehrung der weiblichen Körperteile als Objekte der ursprünglichen Verehrung des vermuteten Gliedes der Mutter. Zusammenfassend lässt sich folgendes sagen. Der Fetisch dient als Abwehr der Kastrationsangst, der Verleugnung der weiblichen Kastration, eine Identität für das "Selbst" zu schaffen, einem Beweis für die eigene Sexuelle Ortung b.z.w. den Wunsch nach sexueller Triebbefriedigung zu zeigen.

Joyce McDougall kam in die *Urszene und sexuelle Perversion* (1976) der Lösung des Rätsels näher. Sie hob hervor, dass der Aufbau des Fetichs, nicht nur mit der Notwendigkeit, das Fehlen des Penis, das Kastrationsängste schürt, zu verleugnen, zu tun hat, sondern auch mit der Notwendigkeit, die mütterliche Körperöffnung, die Beweis für die sexuelle Beziehung der Eltern ist- Beweis der Urszene- zu verleugnen. Der Fetisch ist bei McDougall eine Imitation des genitalen Penis. und die Imitation hängt mit der Analität zusammen. Perversion und Fetischismus sind deshalb eng verknüpft mit Heuchelei, Betrugerei, Täuschung, Unehrllichkeit, also mit der Welt des Scheins.

Béla Grunberger hat die Auffassung vertreten, der Fetisch sei das Denkmal der Erinnerung an den intensiven analen Austausch

zwischen Mutter und Sohn (Diese Annahme wird beispielsweise durch Fälle von Fetischismus unterstützt, in denen sich die Mutter in der frühen Kindheit stark für die analen Ausscheidungen ihres Kindes interessiert hat. Also sich um die Konsistenz und die Regelmässigkeit des Stuhlgangs übertriebene Sorgen gemacht hat). Diese beiden Thesen werden unter dem Vorzug betrachtet, dass sie die Erschaffung des Fetischs mit der Verneinung der Kräfte des genitalen Penis des Vaters verbinden, wobei die Existenz des Fetischs den Ausschluss des Vaters und des Penis kennzeichnen und aufrechterhalten.

Zum Abschluss dieses Teils füge ich noch einen Teil eines Briefes von Sigmund Freud an seinen Freund Abraham (14.02.1909) bei:

„Der Fetisch kommt so zustande: er resultiert aus einer besonderen Art der Verdrängung, die man als partielle bezeichnen könnte, bei welcher ein Stück des Komplexes verdrängt, ein anderes, zugehöriges zur Entschädigung idealisiert wird. (Historische Parallele: Das Mittelalter mit seiner Verachtung des Weibes und Erhöhung der Jungfrau Maria). In unserem Falle handelt es sich um eine ursprüngliche Riechlust am übelriechenden Fuß, (den der Perverse stets dem gereinigten vorzieht). Diese Riechlust wird vertrieben, dafür der Fuss, der einstige Spender des Genusses, zum Fetisch erhoben. Von seinem Geruch ist dann nicht mehr die Rede.“

Das Rätsel zwischen der Beziehung der Perversion und dem Schöpferischen

Im Kapitel *Ästhezismus, das Schöpferische und Perversion* beschäftigt sich Janine Chasseguet-Smirgel mit der Frage der Beziehung des Perversen zur Kunst und dessen Idealisierungszwang, der nach ihrer Meinung für die Aufrechterhaltung seines Selbstwertgefühls und , sein prägenitales

Ich und dessen Charakter zu verbergen entspricht.
Die Grundlage dafür sieht Smirgel in der Unterscheidung zwischen "wahr und "falsch" und die Neigung des Perversen sich der Falschheit zu verschreiben.
Das "Falsche" definiert Chasseguet-Smirgel als ausserhalb jeder natürlichen Entwicklung stehende, obwohl es uns glauben mache, dass es das Glied einer natürlichen Kette sei.
Chasseguet-Smirgel bezieht die Lücken in der Identifizierung darauf, dass der einzelne nicht in der Lage war, sein Ich-Ideal auf den Vater und seinen Penis zu projizieren. Um sich jedoch seine fehlende Identität zu beweisen, weicht er auf eine andere Möglichkeit aus. Z.B.einer Schöpferischen.
Sein so geschaffenes Werk symbolisiert den Phallus, die Identitätslücke, die mit einer Kastration vergleichbar ist. Die Identität wird ihm durch sein Werk verliehen. Die Kraft die ihn dazu verleitet, ist nach Freud die Sublimierung der Libido. Also die Umlenkung und gezielte Nutzung der sexuellen Kräfte.
Von ihrem Standpunkt aus gesehen ist es das Ziel des Perversen die genitalen Fähigkeiten des Vaters zu leugnen und die Wirklichkeit Umzugestalten indem er in die undifferenzierte Dimension des Analsadismus (siehe oben: Die gewaltsame Homogenisierung der Umwelt) abtaucht.Diese neue Dimension wird idealisiert und als überlegen über die Vaterwelt proklamiert.

Wie schon angedeutet, sucht sich der schöpferische Prozess Zuflucht in der Sublimierung (Ein von Freud verwendeter Begriff, der die Umlenkung der sexuellen Triebe auf andere Handlungsformen meint). Wobei die Sublimierung Ausdruck dessen ist, was sich normalerweise in einem direkten, pervers-sexuellen Akt entlädt. Diese beiden sind Fälle von prägenitaler Libido. Diese durch die Libido ausgelösten Triebe entladen sich im schöpferischen Prozess. Aus Freuds Aufsatz *Bruchstücke einer Hysterie-Analyse* (1905)

"Die Perversionen sind weder Bestialitäten noch Entartungen im pathetischen Sinne des Wortes. Es sind Entwicklungen von Keimen, die sämtlich in der indifferenzierten sexuellen Anlage des Kindes vorhanden sind, deren Unterdrückung oder Wendung auf höhere, asexuelle Ziele- deren Sublimierung- Die Kräfte für eine gute Anzahl unserer Kulturleistungen abzugeben bestimmt ist." (S.120).

Glover beschreibt in seinem Aufsatz *Sublimierung, Substitution*

und Sozialangst von 1931 Sublimierung als den effekt, der entsteht wenn nicht zugelassene Wünsche und Bedürfnisse in Leistungen umgewandelt werden, die von der Gesellschaft erwünscht werden oder von Vorteil sind. Nach psychoanalytischer Ansicht ist die Entstehung der gesamten menschlichen Kultur ein Ergebnis von Sublimierung.

Chasseguet folgert daraus die These, dass der Anteil der "Perversen" im Bereich der Kunstschaffenden wesentlich höher ist als dies im Anteil in der Bevölkerung entspricht. Weiter folgert sie, dass sich der Perverse zur Welt der Kunst hingezogen fühlt. Dies ist auch Ausdruck des Zwangs der Idealisierung, die sich darauf zurückführen lässt, dass der Perverse versucht seine Prägenitalität gegenüber der Genitalität zu behaupten und dadurch zu idealisieren. Er macht sich also ständig ein Idealbild seiner Sexualität aus einem Zwang heraus. Dieser Zwang ist nach der Meinung Chasseguet-Smirgels auch verantwortlich für die Ästhetik und dem Interesse des Perversen an Kunst und Schönheit. Entweder wird diese Energie somit direkt im perversen Prozess freigesetzt oder in einen schöpferischen Prozess umgesetzt. Smirgel beschreibt diesen Prozess wie folgt: "Alles was das Ich umgibt, ist wie ein Spiegel, in dem es sich sehen kann. Dieser Spiegel muss raffiniert und von exquisitem Geschmack sein, weil er die Analität verbergen muss, indem er sie mit tausenden von Juwelen bedeckt."

Die Kunst wird also als Modell für das Leben und als Spiegel des gewünschten Lebens entwickelt. Eine Schein- oder Wunschwelt. Chasseguet beschreibt die Idealisierung (Erfüllung dieser Welt) als einen Selektionsprozess, der sich mit analen Vorstellungen befasst. Dies vergleicht sie mit Verneinungen (auch die Verneinung der real existierenden Welt), die eine teilweise Aufhebung der Verdrängung der Kastrationsangst erlauben und ebenso die Zulassung von Verdrängten Vorstellungen in das "Ich".

"Oft scheint es mir, als verberge die kunst den Künstler weit mehr als sie ihn jemals offenbart"

Oscar Wilde, Das Bildnis des Dorian Gray

Die Kunst wird zu einer Art "Mahagonny", zu einer Enklave, wie Bertholt Brecht formuliert, "in der man alles dürfen darf, weil man sonst nicht viel dürfen darf". Bertholt Brecht und Kurt Weill reizen

diesen Tatbestand in ihrer Oper Mahagonny grosszügig aus. Mahagonny als eine Stadt, in der alles erlaubt ist ausser kein Geld zu haben. Die Stadt lebt von der leiblichen und seelischen Befriedigung seiner Bewohner. Das Motto ist alles zu dürfen. Letzendlich versinkt Mahagonny im Chaos.

Genau in diesem Szenario liegt die Freiheit der Kunst. Etwas durchspielen zu können, bis an die Grenzen also beispielsweise dem absoluten Chaos und dieses ohne Rechenschaft ablegen zu müssen. Zumindest so lange, wie sich die Kunst als eigenständiges Feld parallel zur Wirklichkeit bewegt. Also als imaginärer Freiheitsraum innerhalb der verwalteten Welt, der sich über die Wiederholung und Ausreizung der Sehnsüchte der Gesellschaft definiert.

Janine Chasseguet-Smirgel schreibt im ersten Kapitel Ihres Buches Kreativität und Perversion: "Der Mensch hat immer die engen Grenzen seines Seins zu überschreiten gesucht. Nach meiner Auffassung benutzt er die Perversion als ein geeignetes Werkzeug, die Barrieren des Möglichen zu überwinden und die Realität zu erschüttern."

Sie sieht die Perversion dabei nicht rein als Abweichung vom Sexualverhalten sondern als Abweichung schlechthin.

Die Perversion als der Versuch des Menschen, seiner Natur zu trotzen. "Ja wir sind Götter", sagt einer der Helden des Marquis de Sade (Saint Fond).

Matthew Barney

Der Amerikaner Matthew Barney bedient sich von Anfang an einer Darstellungsweise, die einerseits seinen Körper in seine Arbeiten mit einbezieht und sich ganz offensichtlich aus Themen der Psychoanalyse bedient.

In seinen früheren Werken um 1990 der *Drawing Restraint*, spielt er beispielsweise mit dem Begriff des Fetischs.

Ein Zitat Barneys beschreibt diese Arbeiten hervorragend. „Die erste und wohl grundlegendste Spielregel besagt, dass die Form nur dann Gestalt annehmen oder mutieren kann, wenn sie gegen einen Widerstand ankämpft.“

Aus seinen Interviews wird ersichtlich, dass er sich schon sehr früh mit Psychologie und Psychoanalyse auseinandergesetzt hat und immer wieder in seinen Arbeiten darauf Bezug nimmt. Mit den Texten von Janine Chasseguet-Smirgel beispielsweise die auch einen Grossteil des Materials dieser Arbeit geliefert haben, ist der Künstler bestens vertraut.

Bevor sich Matthew Barney der Kunst zuwandte, nahm er Einblick in ein Medizinstudium, interessierte sich sehr für Sport und übte auch verschiedene Sportarten aus, wie z.B. Football. Nebenher arbeitete er als „Dressman“ (Vorfürher für Herrenbekleidungsmode).

Diese Grundlage, die ihm das Wissen über seinen Körper und dessen Eigenschaften vermittelte, nahm er zum Anlass für seine künstlerischen Werke.

Ausgangsmaterial der *Drawing Restraint*, ist beispielsweise die Unterdrückung der Triebe durch die Vernachlässigung der Libido und dem Aufbau des Körpers bis an die Grenzen des Möglichen. Sexualität, Sozialisierung und andere Bedürfnisse werden vernachlässigt um den Körper in Topform zu bringen. Körperideal, Konkurrenz, Strapazen und Schweiß vermischen sich mit maskulinem Herdenkult, Exhibitionismus und Identitätssuche. Dabei nimmt Matthew Barney Bezug auf den entstehenden Körperkult der späten 80er, der Phase von Aerobic und Fitnessstudios.

Umgesetzt werden die Arbeiten durch Aufbauten, die an einen Krafraum und SM fetisch Club erinnern. Dort klettert Barney auf Rampen und pendelt an Ringen, zieht an Seilen um die Linien eines Selbstporträts oder eines Diagramms nachzuzeichnen. Er ist dabei gleichzeitig Akrobat, Opfer seiner Maskulinität und Schaubild einer kulturellen Bewegung, die einen Kult und Fetisch

aus der Überformung ihrer Körper betreibt.

In seiner Arbeit *Mile High Threshold: Flight with the Anal Sadistic Warrior* (Anspielung auf den Analsadismus der Psychoanalyse) setzt er u.a. Sportgeräte (z.B. Trampolin, Hantel) und medizinische Apparatur (z.B. chirurgische Plastikschläuche) ein, um innerhalb dieser Installationen seine eigenen Darstellungs- und Bewegungsmöglichkeiten positionieren, steigern und diese gleichzeitig erschweren zu können.

Von 1994 bis 2002 entsteht sein bisher bestimmtestes Werk, der *Cremaster*-Zyklus, ein insgesamt achtstündiges, fünfteiliges Filmwerk (Nr. 4, 1, 5, 2, 3), das alle seine künstlerischen Gestaltungsweisen einschließt. Es entwickelt sich eine mythologische Erzählung durch eine Vielzahl aneinandergereihter Geschichten und bizarrer Fantasien.

Anspielungen auf Revue-Shows, Kitsch, Science-Fiction, Sport, Medizin und Körperlichkeit mischen sich zu einem Bild.

Es beginnt mit dem Namen für die Filmreihe *Cremaster*, die medizinischen Bezeichnung für die Muskelfasern, die den Samenstrang umgeben und die Hoden je nach Außenreizen heben oder senken b.z.w. sie bei Kälte und Ängsten zum Inneren des Körpers ziehen. Matthew Barney verwendet diesen Titel um den Charakter seines Zyklus zu beschreiben.

Der Mensch wird zum Hoden, die Gestalt zum Geschlechtsorgan. Dem Künstler geht es primär nicht um das Finale der männlichen Entwicklung, also dem Hinabgleiten der Hoden des Embryos in den Hodensack und somit der Vervollständigung der männlichen Fruchtbarkeitsorgane sondern um den zurückgelegten Weg des Aufstiegs (weiblich) und des Abstiegs (männlich) und all den möglichen Um- und Abwegen dazwischen.

Zitat aus Amy Porter "Fluid Talk: A Conversation with Matthew Barney." Circa22 (Sommer 2000) S.30-31.

"Es hat mich fasziniert zu sehen wie der Cremaster-Muskel auf Temperaturänderung und Angst reagiert. Zur selben Zeit habe ich Arbeiten gemacht, die sich mit Temperatur beschäftigten.

Vaselineabgüsse wurden in Kühlschränke gestellt um die Form zu wahren. Ich habe damals viel mehr über die Geschichte nachgedacht, die beinahe im Körper stattfindet, über die Actionfilme, die in einem Körper oder einem abstrahierten Körper ablaufen."

In der gewaltigen Kosmologie des Cremaster Zyklus werden die Gesetze des Unterschiedes neu geschrieben. Begriffe wie

“menschlich”, “Architektur”, “Landschaft”, “Fahrzeug” oder “Tier” benennen keine Größen sondern Zonen der wechselseitigen Durchdringung. Personen multiplizieren sich, Autos bringen Ritualofer, Inseln enthalten Innereien, Gebäude haben ein Zwerchfell, Bienen bestäuben den Menschen und Spielfelder entwickeln Fortpflanzungsorgane.

In *Cremaster 4* (1994) dem eigentlich ersten Film, steht der Titel für eine Szenerie auf der Isle of Man und deren jährliches Motorrad-Spektakel.

Neben der Austragung dieses Rennens, werden Szenen gezeigt, in denen Maskulinität in übertriebener Pose, androgynität, Mythenbildung und Folklore vermischt werden.

Dieser Teil hält sich enger als seine Nachfolger an das biologische Programm des Projekts. Sie dokumentiert, wie der Organismus trotz seines hartnäckigen Widerstandes gegen die Teilung und trotz seiner Panikreaktion auf dieses Dilemma dem Abstieg entgegeneilt. Das Dreieck Bewegung/ Selbstbezwingung/ Empfindung wiederholt sich im dreiteiligen Aufbau der Erzählung.

Cremaster 1 (1995) ist Barney's Beschreibung der Zielsetzung eines Starlets “Goodyear”, das zwei Zeppeline über einem Sportfeld in einer bestimmten Position hält.

Dieses Starlet wird immer wieder von Revuegirls umtanzt, die bestimmte, symbolische Formationen einnehmen. Die zwei Zeppeline stehen wieder als Symbol der Genitalien.

Laut Nancy Spector besteht *Cremaster 1* aus reiner Utopie, ein narzistisches Paradies der absoluten Indifferenz. Lustprinzip in Reinkultur. Der dargestellte Organismus – eine Synthese aus “Goodyear” und ihren Zeppelinen, Stewardessen und Revuegirls – treibt in einem tautologischen Zustand der Selbstidentifikation. Der ersten Embryonalphase. Das Geschlecht des Embryos ist noch nicht definiert, das zweite X b.z.w. Y Chromosom ist noch nicht herausgebildet.

Der Zweite Zyklus (*Cremaster 2*) besteht dem entsprechend aus der zweiten Embryonalphase. Den ersten Regungen des Differenzierungstriebes im bisexuellen Urzustand. u.s.w.

Cremaster 5 (1997) spielt im Budapest früherer durch griechisch-römische, slawische und barocke Einflüsse geprägter Jahrhunderte. In diesem Teil werden Szenen aus einer Oper mit

Szenen, die in einem Badehaus gespielt werden vermischt. Den Höhepunkt stellt der Sprung des Helden (von Barney gespielt) von der Brücke dar, eine Szene die Barney vom Zauberkünstler Houdini übernommen hat, der auch in den anderen Teilen immer wieder vorkommt.

Cremaster 2 (1999) greift vor dem Hintergrund der kanadischen Rocky Mountains und der Salzebenen Utahs die Geschichte eines Raubmörders auf, schließlich entsteht 2002 mit *Cremaster 3* das längste Opus in und um das New Yorker Chrysler-Building mit der Auseinandersetzung eines (von Richard Serra gespielten) Architekten und seinem neuen Lehrling (Barney).

Eine nähere und ausführlichere Beschreibung der Filme findet man unter

<http://www.museenkoeln.de/ausstellungen/mlu%5F0209%5Fbarney>

Die Filme haben mit der Struktur eines üblichen Spielfilms nicht viel gemeinsam, weil ihnen logisch geschlossene Handlungsabläufe weitgehend fehlen. Es handelt sich vielmehr um einen endlosen Aufmarsch aneinander gefügter fantastischer Bilder und Szenen begleitet durch pathetische Musik, die exotisches, makabres und überraschendes Zeigen.

Einer dieser fantastischen Erscheinungen ist z.B. *Her Giant* aus *Cremaster 5*. Eine Mischung aus Mensch und Tier (Barney selbst ist der "Gigant"). Barney greift hierbei auf den Pan-Mythos zurück, in dem die Eigenschaften des bocksbeinigen Ziegengottes überliefert werden: der unentwegte Drang nach Nymphen und das Verbreiten panischen, (biblisch-)teuflischen Schreckens durch sein Schreien. Weitere Kunstfiguren wie Untote, Satyren, Zwitter oder überzogene Typen wie der Footballer Jim Otto, der Entfesselungskünstler Harvey Houdini oder der weibliche Transvestit Jim Blind betreten die Bühne, verwickelt in Zerstörungs- und Schöpfungsprozesse. Das Sexuell-Erotische steht dabei immer im Vordergrund.

Diese werden einerseits durch die dominanten "Machobilder", muskelbepackte Frauen, übertriebene Männerposen, andererseits spielt Barney mit Reizanhäufungen, die sich sehr oft im sexuellen Rahmen bewegen. Dabei dringt eine künstlerische Selbstdarstellung durch, die sich immer wieder ekstatisch in überwuchernden, barocken Fantasiewelten bewegt. Nach Tom Holert ist Barneys Ansatz der „einer forcierten Autonomie“, die Barney selbst „autoerotisch“ nennt, die also einen Lustgewinn

ohne Partner, das heißt ohne Sozialbezug, erreicht. Holert zitiert in diesem Zusammenhang Barney weiter: „Mein System ist in sich geschlossen. Die verschiedenen Figuren, die da auftauchen, sind letztlich eine einzige Person.“

In *Cremaster 3* bestätigt sich nicht nur der lose Handlungszusammenhang, sein Rückgriff auf kultische Rituale, auf Bezüge zu Katastrophen- und Schöpfungsprozesse antiker Mythen und deren treibenden sexuellen Kräfte und Obsessionen sondern auch die symbolische Kraft der verwendeten Utensilien.

Das Geschehen läuft in dem im Bau befindlichen New Yorker Chrysler-Building ab und berichtet von der Auseinandersetzung zwischen dem Architekten, seinem Lehrling und dem selbst als handelnde Person auftretenden Gebäude. Dabei steht sowohl die Freimaurer-Legende um König Salomo und dessen Tempelbau Pate als auch die Initiationsriten der Freimaurer, nach denen der Lehrling zur Erlangung höherer Grade mehrere Bewährungsstufen durchlaufen muss, um den Meistergrad zu erwerben. Dieser Ansatz wird besonders deutlich gegen Ende des Opus, wo die Handlung vom Chrysler-Wolkenkratzer zum Guggenheim-Museum schwenkt und der Lehrling dort zur Erlangung der Weihe auf jeder Etage der inneren Gebäude-Rotunde Hindernisse bewältigt. Danach werden wir wieder zum Chrysler-Building geführt, auf dessen Spitze der Lehrling den Architekten umbringt, um danach selbst vom lebendigen Turm ermordet zu werden.

Aus dem Gespräch Barneys mit C. Doswald und dessen Bemerkungen zu *Cremaster 1* lassen sich durchaus psychosexuelle Bezüge der Protagonisten herstellen.

Der Architekt wird zum Vater, der Lehrling zum Sohn und die Mutter zum Turm.

Die Handlung folgt dem rituellen Vaternord aus der ödipalen Phase der Entwicklung und der anschließenden Tötung des Sohnes durch den Turm b.z.w. der Mutter als Ablehnungsprozess. Was die Verwendung von Körperanalogem Material wie z.B. Vaseline oder Petroleum-Gel angeht, die nicht nur im Haushalt der homosexuellen Praxis ihre Bedeutung findet sondern auch mit der Beysschen Verwendung von Fett und Filz in Beziehung gesetzt werden können, kreiert Barney einen persönlichen Mythos. Hier könnte man ihm einen Ego Bezug unterstellen, der sich mit einem unerschütterlichen Selbstbezug am Schöpfungsmythos vergreift.

Mark Van Proyen stellt sich dabei die Frage, ob „the psychic temperature of postmodern identity has gone too low for the survival of anything except a highly perverse and over-objectified maleness?“ . Barneys Mythos spiegelt für ihn die Dekoration der Selbstdekoration, die zutiefst narzisstische Position eines Dandys wieder.

Manchmal tritt der Dandy auch als clowniger Narr auf, der hinter seinem grotesken Gehabe eine andere Schicht andeutet. Keith Seward gibt Barney diese Chance, indem er das Heldentum seiner Figuren mit der Nazi-Kunst und deren Rückgriff auf mythologische Gegebenheiten ritueller Abläufe und Körperkultur vergleicht. Barneys Helden sind in diesem Zusammenhang buchstäblich Anti-Helden, Nullen, wie etwa Jim Otto (Doppel-Null im Trikot), die in Kräftefeldern operieren, die ihnen nur Zustände permanenter Verwandlung und ständigen Schwebens zugestehen.

Nur die perverse Fantasie kann uns noch retten

An dieser Stelle möchte ich auf den Titel des Essays Nancy Sectors im Buch über Matthew Barney's Cremaster Cycle hinweisen.

Diese Zitat geht auf Johann Wolfgang Goethe zurück, das Rosemary Jackson in ihrem Buch Fantasy: The Literature of Subversion verwendet. Weiterhin taucht dieser Satz in Bryant Frazers Rezension über den deutschen Regisseur Jörg Buttgereits und dessen Filme Nekromantik (1987) und Nekromantik (1981) auf.

In einem Gespräch zwischen Nancy Spector und Matthew Barney Bestätigt dieser, dass es sich bei diesen zwei Filmen um seine bevorzugten Zombiefilme handelt.

Leider wird im Verlauf des Essays jedoch nicht geklärt warum und mit welchem Bezug Nancy Spector diesen Titel verwendet.

Sie schreibt folgendes “ sein Bezug zu Barneys Kunst wird, so hoffe ich auf den folgenden Seiten verständlich werden.”

In verschiedenen Artikeln zeigt sich, dass die Inspirationsquellen Barneys aus verschiedenen Filmes des HorrorGenres herrühren. Filme wie Tanz der Teufel, Freitag der 13.,der weisse Hai, das Omen, der Exorzist, shining und die schon genannten Nekromantik1 und 2 zählen zu seinen Bevorzugten.

Im Aufsatz Nancy Spector's über Matthew Barney wird ein Zitat Barney's um die Beziehung zwischen Konflikt und sexuellem Genusses zu erläutern aufgeführt: "Nichts hält die Ausschweifung zurück, und die rechte Art, seine Begierden auszudehnen und zu vermehren, ist die, ihr Grenzen auferlegen zu wollen.". Dieses Zitat steht im Zusammenhang mit Matthew Barneys früheren Arbeiten. Seine sportlichen Ambitionen und somit die Auslebung eines Körpergefühls und damit einhergehender Genussbefriedigung löst in den Gedanken des Betrachters ein Gefühl der Bekenntnis Barney's aus. Der athletische Wille zur Macht, diesem Zwang das menschlich unmögliche innerhalb der allzu menschlichen Grenzen des Körpers zu realisieren. Barney stellt sich den Grenzen seiner Körperlichkeit, versucht jedoch immer wieder diese zu überwinden und einen neuen Mythos zu erschaffen. Das vermehrte Streben nach Allmacht. Die Psychoanalyse würde ihm dabei einen psychotischen Charakter beweisen, der alzu deutlich aus seinen Arbeiten spricht.

Nach den Worten des Künstlers: "Mit einer bestimmten Art von Horror kannst du dir wirklich den Kopf in den Arsch stecken. Dein Interesse kehrt sich nach Aussen wie eine ausgeweidete Landschaft, wo du den Dämonen nachjagen kannst."

Nancy Spector betont die Narrativität von Matthew Barney's Kunst. Sie probt Prozesse, anstatt sie zu vollenden, und konfrontiert die inneren Konflikte, die ein Organismus auf der Suche nach psychischer und physiologischer Transzendenz durchlebt. Einzelne Aspekte dieser schwer fassbaren Triebe werden in Barneys Werk personifiziert.

Barney wird im Zusammenhang mit seiner Arbeit einmal als polymorph-perversen Master der Zeremonie genannt. Dieses beinhaltet einen Narzismus, Fantasie und die Neigung als Sammler und Jäger immer wieder auf Geschichten und die Geschichte zu stossen und diese in seinem Werk zu integrieren.

Exkremente und Ausscheidungen in der Arbeit Paul McCarthy's

In ihrer Einführung zu *Paul McCarthy's theater of the body* beschreibt Lisan Phillips McCarthy als den Mann, vor dessen

Werk, sollte man nicht mit ihm vertraut sein, man mit Angst und Schrecken begegnen würde. Die Ausdrucksstärke von McCarthys Arbeiten wurde oft missverständlich interpretiert, weil viele Betrachter McCarthy in die gleiche Schublade steckten, wie die Charaktere, die er in seinen Performances und Installationen entwickelt hatte.

McCarthy verbindet in ihnen verschiedene Anschauungen und Rollen um Mythen und Stereotypen der amerikanischen Gesellschaft aufzudecken.

Seine Interessen richten sich Richtung Hollywood und Themenparks wie beispielsweise Disneyland. Er versucht dies mit den täglichen Ereignissen in amerikanischen Haushalten, vor allem den dunklen Seiten der Gesellschaft, wie z.B. Kindesmissbrauch, Inzucht, Vergewaltigung, Pornografie und Gewaltsame Übergriffe in Verbindung zu setzen.

Als Ausgangsquelle und Paradigma benutzt er seine Heimatstadt, die voller Gegensätze steckt. Die Dinge sind nie wie sie äusserlich erscheinen. In dieser Hauptsatdt der Unterhaltungsindustrie, werden Träume verkauft, die Bedürfnisse des Mittelstandes befriedigt, perfekte und glamouröse Bilder verkauft. Und dies neben anderen charakteristischen Seiten LA's wie z.B: „Mass murders, cults, Gang warfare, freeway shootings“.

In seinen ersten Arbeiten in den 70er Jahren, die er als Performances aufführte, lag eine gewaltige Spannung zwischen dem Besucher und dem Künstler. Darin benutzte er Gummimasken, Spielzeug, Lebensmittel, um ein rituelles Tableau entstehen zu lassen, von dem der Betrachter keinen Abstand halten konnte.

Die Bilder waren makaber, gewaltvoll und bitter-komisch. Hauptbestandteil McCarthy's Theater bildete der menschliche Körper, meistens durch den Künstler selber repräsentiert. Dieser Körper stellte nicht nur objektiv einen Körper dar sondern erhielt auch die Funktion des sozialen Körpers.

Dieser, der Selbstkasteiung, Gewalthandlungen und Beschmutzungen ausgelieferte, zeigt die Grenzen, die den Charakter der Arbeiten prägen.

Andere Arbeiten zeigen eine weitere Form der perspektivischen Betrachtung b.z.w.der Umformung von Raum. z.B. Inverted Hallway (1970) oder Inverted Room (1970) zeigen auf den kopfgestellte Räume. Oder die Box und Tunnelstruktur von Pinocchio Pipenose Household dilemma (1994). Wo Türen,

Fenster , Wände und Dach nicht an ihrer Stelle sind so dass der Betrachter seine Betrachtungsweise vollkommen umdenken muss. Die Verbindung zwischen Körper und Raum setzt er z.B. in der Arbeit *Plaster Your Head and One Arm into the Wall* um, in der er sich selbst in die Wand einmauerte.

In späteren Arbeiten ist der Performer und der Besucher dazu gezwungen durch Kanäle zu kriechen und sich durch Gänge zu winden, in denen er krabbeln und robben muss.

Als Metapher für die Grundbedürfnisse des Lebens benutzt er Materialien wie Blut, Urin, Kot, Sperma, Milch und Süßigkeiten. Diese Substanzen ersetzen die Grenzen zwischen innerem und äusserem Körper.

Später benutzt er um das amerikanische Familienlebensidyll auszudrücken: Hamburger, Hotdogs, Senf, Mayonnaise, Ketchup und Schokolade.

Diese Dinge drücken Penetration, Geburt, Kastration, Elimination, und eine grosse Anzahl von primären Bedürfnissen und Horrorvorstellungen aus.

Seine Arbeitsweise wäre mit dem Begriff der Postadoleszenz zu beschreiben. Was bewegt einen Künstler in fortgeschrittenem Alter mit schmutzigen und verpönten Dingen zu spielen.

Dan Cameron vergleicht McCarthy ,1945 in Salt Lake City geboren, als idealistisches Kind der 60er. Interessiert an der bürgerlichen ,Kultur und Literatur, nicht zuletzt an psychedelischen Drogen, verkörperte McCarthy die Rolle einer „semi-mystical figure“.

Penis Brush Painting (1974) war die erste arbeit, in der er seine Genitalien frei zur schau stellte. Und zwar als Quelle maskuliner Bevormundung.

Dan Cameron betonte dass wir in McCarthys Kunst Berührung mit den äussersten Grenzen unseres Planeten bekommen. Noch sind wir auf dem Weg sektirerische Gewalt, Vorurteile, Intoleranz und Ignoranz zu erhöhen.

McCarthy zeigt uns die Welt, die auf der anderen Seite des Spiegels liegt ohne dabei auf seine eigenen Person Rücksicht zu nehmen.

Einer seiner Schlüsselemente ist die Anzweiflung und Zerrüttung der Fassade des guten Benehmens und der Harmonie, bevor wir selbst eine Version unseres Daseins, wie wir wirklich sind formulieren können.

Dietmar Rübel bezeichnet McCartheys Arbeiten als zotig-pubertär inszeniertem „toilet-humor“. Dabei bezieht er sich hauptsächlich auf die Arbeit McCarthys zur Weltausstellung 2000 in Hannover. Die dort gezeigte Arbeit stellte eine monumentale, aufblasbare Skulptur aus braunem Vinyl dar. Diese erinnerte mit ihrer langen zylindrischen Nase an eine Abbildung von Pinocchio. Im inneren der Figur befand sich ein Shop, in dem man diese Zylindrischen Nasen in kleiner Form aus Schokolade erwerben konnte. *Paul McCarthys Chocolate Nose Bar*. Dieser etwa 23 cm lange Schokoriegel bot einem einerseits die Lügennase Pinocchios, andererseits hielt man symbolisch auch die exkreme der Riesenpuppe in der Hand. Diese Überlegung wurde durch die Tatsache gestützt, das man sich zwar in der Figur befand, diese jedoch aus zwei Teilen bestand. Einerseits der Figur selber, andererseits aus einer riesigen Toilettenschüssel, in der sich die Figur entleerte.

Bereits in einer seiner ersten Performances benutzte er Elemente, die nicht auf grosse Nächstenliebe der Betrachter stiessen. Hauptinstrument war dabei wie gewohnt sein Körper. Mit einer platinblonden Langhaarperücke bekleidet und mit blauem Liedschatten geschminkt, rekelte er sich Nackt auf einem Bett. Nachdem er sich mit schwarzen Dessous bekleidet hat, schminkt er seinen Penis und sein Gesäss mit rotem Make-up. Weiter steckt er sich ein Würstchen in den Analbereich, hantiert mit Ketchup, penetriert die Matratze, die er zuvor mit Fleisch behäuft hat. Ein Armkrückenteil kommt zum einsatz, das er als Dildo benutzt und in Mayonnaise eintaucht. Durch das Quietschen des Bettes und Stöhnlaute rhythmisiert McCarthy die Gewalt seiner Aktionen und steuert motorisch auf einen Höhepunkt zu. In *Sailor's Meat* versucht McCarthy zwei Geschlechter zu verkörpern: den Matrosen, der <sein> Fleisch will, es ableckt, verfeinert, verschlingt und penetriert. Zugleich stellt er die Inkarnation des Objekts der Begierde dar, das mit Schminke, Slip und Perücke für das männliche Blickregime posieren muss. Das wirklich Skandalöse dieser Performance aber ist die Infragestellung der kultureller Grenzen. Deren Verwischen – oder gar Auflösung – scheint undenkbar, da es doch traditioneller Weise gerade die Aufgabe der Kultur war, Konturen zu

verfestigen. Wenn McCarthy eigene Ausscheidungen mit typisch amerikanischen Produkten, wie Ketchup, Mayonnaise, Körpercreme oder Hot dogs zu einer abscheulichen Soße vermischt, attackiert er damit die Reinlichkeitsvorstellungen der Gesellschaft. Das Ausmaß der Verunreinigung ist deshalb so mächtig, weil es an Lebensmitteln vorgenommen wird, die im Rahmen der industriellen Produktion einem strengen Lebensmittelschutzgesetz unterliegen und im Alltag massenweise verzehrt werden. In der Aktion aber werden sie zu ekelerregenden Substanzen des Körpers verwandelt.

Durch die Verlegung des Umgangs mit Nahrung vom Körperinneren an dessen Oberfläche, wird demonstrativ eine kulturgeschichtliche Regression vollzogen, die von der Umgebung als gewaltsame Transgression erlebt wird. Körper, Gegenstände und Raum existieren so nicht mehr nebeneinander, sondern werden verklebt, verschmiert, verwischt. Sobald alles gleichermaßen befleckt ist, kommt es zu einer Interaktion aller Teile untereinander. Das Ketchup wird vom Boden und der Matratze ebenso abgegeben wie von dem Kunststoff oder dem Körper McCarthys. Auch wenn die Bewegungen des Körpers von einer Videokamera aufgezeichnet wurden, das eigentliche Medium der Aufzeichnung stellen die verwendeten Gegenstände dar. So dokumentieren die in den Performances beschmutzten Dinge und Objekte (die sogenannten *Props*) mit ihren Gebrauchsspuren und verklebten Oberflächen die eigentliche Intensität der Aktionen.

Dietmar Rübel «American Food» k 3/2002 - 2

McCarthy provoziert und löst bewusst ein Ekelgefühl beim Betrachter aus, das weit über die Grenzen des Gewohnten hinaus geht.

Die Körpersubstanzen werden vermischt und die Ein- und Ausgänge des Körpers zu Variablen verändert. Die Substanzen lösen sich aus dem gewohnten Gebrauchsfeld und nehmen symbolisch die Überreste der menschlichen Kultur an.

McCarthy entfesselt dabei vermeintlich unkontrollierbare Kräfte, die die Ordnung und somit die "Welt der Werte" aus ihren Bahnen zu werfen droht.

Einerseits werden die Grenzen von Subjekt und Objekt vermischt, da durch die Verschmutzung beide ineinander übergehen und gleichzeitig wird das makelose Subjekt aus seiner erhöhten Stellung entthront.

In *Bossy Burger* von 1991 trägt McCarthy ein Chefkochkostüm, eine Alfred E. Neuman Maske und übergroße Clownschuhe. Er bewegt sich in einer alten Filmkulissenwohnung (der *Hogan Family*), agiert hauptsächlich in der Küche, rast aber auch durch die übrigen Räume der Dreizimmerwohnung. Neben der Latexmaske, den Schuhen und der Spezialkleidung trägt er zusätzlich noch Gummihandschuhe. Dadurch ist die ganze Körperoberfläche bedeckt. Nachdem die Figur das Haus erkundet hat, in autistischen Bewegungen die Türen hin und her bewegt, mit monotonem Singsang die Kochutensilien geordnet und die Kamera mit seinem erstarrten Grinsen begrüßt hat, beginnt das Kochstudioprogramm. Zuerst öffnet McCarthy in seiner Körpermaske verschiedene Saucenpackungen, Ketchup, Mayonnaise und Milch, um dann seine gummibedeckten Finger, sein Gesicht, sein Kostüm und seinen Aktionsbereich mit dieser Pampe zu überziehen. McCarthy spielt sozusagen Fernsehen nach. In seinen Arbeiten übernimmt er dessen Rolle und mediale Assimilation.

Der «reale» Körper scheint in seiner Latexhülle gefangen. Dies verhindert einerseits das Eindringen von Flüssigkeiten andererseits aber auch das Ausdringen von körpereigenen Flüssigkeiten.

Der Körper droht zu ersticken oder sich selbst zu verschmutzen. Die Körperlichkeit wird hinter der Hülle aus Latex versteckt und somit vom organischen in einen anorganischen Körper verwandelt. Diese Neuschöpfung der künstlichen Körperlichkeit, die keinerlei Ausscheidungen nach aussen dringen lässt, und resistent gegenüber der Verschmutzung bleibt, stellt das Ideal einer Schöpfung dar.

Stephanie Rosenthal beschreibt in ihrer Rezension über die Arbeiten Paul McCarthy, diese als gut durchbluteten Körper. Und setzt diesen ähnlich wie Freuds Traumdeutungen mit einem Haus in Beziehung.

Die immer wiederkehrenden Tunnelsysteme werden zum Verdauungstrakt, die sich mit den immer wieder auftauchenden Flüssigkeiten in seinen Arbeiten hervorragend ergänzen.

Die Frage die dabei immer wieder auftaucht, ist die Frage nach dem Körper.

Auch in seiner neuen Arbeit, dem

In seinen neuen arbeiten, dem Pirate Project geht er vor allem auf die Situationen ein, die ein Seemannsleben in sich birgt. Vor allem den Exzessen, die sich Männer, unter sich und ihren eigenen Regeln folgend, leisten.

Ein weiteres Beispiel seiner Arbeiten ist das zu Caribbean Pirates entsandene Video Pirate Party 2005.

Die Handlung ist eine banale Geschichte aus dem Film „Piraten der Karibik“ von Walt Disney frei nachgestellt. Die Geschichte handelt von einer Piraten Crew, die einen Überfall auf ein Dorf planen.

Teil der Verschwörung ist Captain Morgen, ein überdimensionaler mechanischer Kopf, der auf eine leblose Puppe montiert ist.

McCarthy schwelgt in einer Welt zwischen Faszination und Ekel. Einerseits empfindet er diese für seine Vorlagen aus Hollywood Filmen und Disneyland, andererseits besitzen seine eigenen Werke die selbe Wirkung auf die Betrachter.

Übergänge, Durchgänge, Grenzen, Grenzüberwindungen, Sehen, Nicht-Sehen sind bestandteile dieser Arbeiten.

Mc Carthy macht in seinen Arbeiten deutlich, dass in den Performances unbewusste Dinge passieren, die er selbst nicht zu entschlüsseln versucht:

Das, was in meinen Werken als Gewalt erscheinen mag, ist für mich nicht nur eine kulturell- mediale Verhöhnung, von Film und Fernsehen sondern auch eine Art symbolischer Ausdruck meiner eigenen Ängste und Erinnerungen, die sowohl bewusst als auch unbewusst sind. Ich glaube in meinem Werk geht es um Traumata, um meine Erfahrung des Traums Physisches/n und geistiges/n Trauma Missbrauch.¹

Das dieses Themen weitgehend vom Unterbewusstsein geprägt sind, leuchtet jedem Betrachter ein.

Der Betrachter sieht sich konfrontiert mit verstümmelten Körpern, Amputationen und Operationen. *Pirate Party 2005*. Die rituellen Handlungen und Prozesse, die sich immer wieder in den Performances wiederholen, wecken das Gefühl des Ekels.

Erklärt man Ekel als eine Schutzfunktion des Körpers, so lässt sie einem abstand von diesem Halten. Ekel baut eine Barriere auf, die im Falle McCarthys dafür sorgt, die Arbeiten auf Distanz zu halten. Im Fall der Arbeit Caribean Party wäre die wiederholte Amputation des Beines, die auf hoher See häufig vorkam um bei einer Verletzung des Beines, das Leben desjenigen zu verlängern, vergleichbar mit einer Kastration.

Der Bezug zu McCarthys eigenem Körper und darüber hinaus zu seiner eigenen Körpererfahrung, die er anfänglich in seinen Performances immer wieder zum Thema gemacht hat z.B. in der Arbeit *Glass* oder *Penis Dip Painting*, werden in späteren arbeiten bildhauerisch umgesetzt. Eine Arbeit die diesen Vorgang sehr eindeutig widerspiegelt, ist die Abformung McCarthys Körpers *Dreaming* (2005) zu einem detailgetreuen Abguss seiner selbst. Elisabeth Bronfen formulierte die Filmwelt als virtuelle Bühne, der ihre Konzeption, Gestaltung Produktion und Rezeption miteinander verbindet, ähnlich dem reifen Ich, das die Psychoanalyse als das Ergebnis eines Wechselspiels zwischen Bewussten und unbewussten Kräften begreift, die auf dem Feld des psychischen Apparats zum Einsatz kommen.

Filme produzieren alternative Wirklichkeiten. Während die Filmmaschinerie Wunschwelten erzeugt, die ein verfälschtes oder idealisierendes Bild der Realität wiedergeben, wird dieses als real bedeutend akzeptiert.

Wenn Träume, Freud zufolge, immer im Sinn einer Wunscherfüllung zu deuten sind, dann steht die Befriedigung, die sie uns verschaffen, in einem Zusammenhang mit verbotenen Begierden und Affekten.

Hinter dieser Maskerade steckt immer ein Funken Wirklichkeit zwar auf obszöne Weise übertrieben jedoch inhaltlich bewusst gesetzt. Triebe und Affekte stehen dabei auf der Grenze zwischen dem Spielerischen und der Zerstörung.

Mit den Ausdrücken Explizit Exzessiv, bewusst stereotyp und vorsätzlich artifiziell lassen sich McCarthys Arbeiten hervorragend zusammenfassen.

¹Stiles 1996 pp.22,26.

Der Fetischismus und seine Funktion in der Arbeit Jeff Koons

Idealisierung und die Schaffung des Fetischs werden in der Psychoanalyse nicht getrennt. Wenn man auf die grundlegende

Bedeutung von „Schminken“ zurückgreift, bedeutet dieses Wort gleichzeitig „färben“, „verkleiden“ und „maskieren“.

Der französische Ausdruck „maquilar“ besitzt die gleiche ethymologische Bedeutung wie das Englische „to make“ also ein herstellendes Machen. Also wird der Vorgang des Schminkens mit der Erschaffung eines künstlichen Objektes verglichen.

Ein ideales Objekt wird generell mit den Attributen glänzend, leuchtend, strahlend versehen. Vor allem die Oberfläche wird dabei in einen makellosen Zustand versetzt.

Beim sexuellen Fetischismus spielen diese grundsätzlichen Vorgaben eine Grosse Rolle. Dabei sind auch die Beschaffenheit, Form und Aussehen von wichtigem Interesse. Ein Schuhfetischist beispielsweise, unterscheidet dabei nach Farbe, Form, Grösse und oberflächlicher Beschaffenheit des Schuhs und nur wenn alle Merkmale seiner Vorstellung entsprechen, wird dies ihm seine erwünschte Erregung versichern.

E.Glover beispielsweise führt im Zusammenhang mit „narzißtischem Fetischismus“ den Fall eines Klavierfetischisten an, der sich am Anblick eines neuen und glänzenden Klaviers erregte. Ein Tabubruch war dabei ein zerschrammtes oder zerkratztes Klavier, das seinen glanz verloren hatte.

Stekel fasst einige Punkte als charakteristische Merkmale eines Fetischisten zusammen. Der Fetisch ersetzt den sexuellen Partner und leidet unter einer Form der psychosexuellen Infantilität, die er in seinen Onanierfantasien ausdrückt.

Die persönliche Neigung, das verbotene, kindliche Vergnügen zu wiederholen, reizt ihn alle Möglichkeiten auszuschöpfen.

Fetischisten sind vagrants, Kleptomane, Exhibitionisten, etc.

Im Fetisch bündelt sich jegliche sexuelle Energie des Individuums. Die Realität zerfließt dabei zu einem Tagtraum, den sich der Fetischist selber schafft.

Nun scheint der glanz b.z.w. die Perfektheit in der oberflächlichen Beschaffenheit ein Indiz für den Fetischismus darzustellen.

Würde man diese charakteristik auf die Werke Jeff Koons anwenden, liesse es sich nicht vermeiden den Schluss zu ziehen, bei dieser Art von Kunst handele sich es um grenzenlosen Fetischismus.

Was jedoch noch nicht den Beweis erbringt, das es sich bei Jeff Koons um die Art von Fetischisten handelt, der seiner Vorsellung von Fetischismus in der Kunst ein Aussehen verleiht.

In der Veröffentlichung von Thomas Zaunschirm, *Kunst als Sündenfall – Die Tabuverletzungen des Jeff Koons* (1998) wird dieser Zusammenhang aufgeklärt.

Eine ziemlich charakteristische Szene aus Jeff Koons Leben stellt sich mit der Veröffentlichung der Arbeit „Made in Heaven“ 1989 heraus. Diese Arbeit zeigt ein Liebespaar, in posierlicher Pose auf einer Schlange liegend. Im Hintergrund befinden sich ebenfalls grossformatige Fotos desselben Falls. Bei den darstellenden Personen handelt es sich um Jeff Koons selber und die italienische Pornodarstellerin „Cicciolina“, bürgerlich Ilona Staller. Die Darstellung bezieht sich auf den Sündenfall.

Dieser ersten Serie von Darstellungen, die noch ziemlich harmlos einem soft-Porno Idyll entsprungen waren, folgten nach der Heirat des Paares 1991 weitere Arbeiten, die sich eher an das Sujet einer hardcore Porno Inszenierung anschlossen.

Geplant war ebenso ein Film mit dem selben Titel, in dem jegliche Arten des Geschlechtsverkehrs gezeigt werden sollen und dies in einer den Fotos ähnlichen aufgehübschten, an Paradiesvorstellungen angeknüpften Atmosphäre. In Zusammenhang mit der Planung dieses Films existiert ein Interview zwischen Jeff Koons und Andrew Renton, das in Flash-Art erschienen ist. Dieses könnte sehr missverständlich ausgelegt werden.

Jeff Koons stellt in diesem Gespräch dar, dass er keine Pronografie zeigen will sondern nur sein Verlangen nach Ilona. Dies möchte er der Welt als Vorbild näherbringen. Weiter führt er aus, dass die Darstellerin eine derartige Ewigkeit, etwas Metaphysisches besässe die sie zur reinen Jungfrau machen würde. Diese Ewigkeit würde auch von ihm Besitz ergreifen. Er beschreibt sich selbst als Adam und Cicciolina als Eva, die sich in der göttlichen Schöpfung vereinen. Grosspurig behauptet er, dass die beiden sogar die Schöpfer sind, und bekräftigt dies mit dem Satz: „You Know, we are god“. Weiter: „Zusammen können Ilona und ich diese Ideen vermitteln. Wir haben eine sexuelle, spirituelle, intellektuelle Beziehung. Andrew (damit meint er seinen Interview Partner), das ist eine vollendete Beziehung. Dies ist im Himmel entstanden.“

Entweder meint er dies alles ironisch, da er nicht von Symboliken sondern während des ganzen Gesprächs von Sachverhalten spricht eventuell um sich einen Platz im Kunstmythos zu sichern oder aber er neigt zu der Tendenz einer ausgeprägten Psychose.

Der Autor Thomas Zaunschirm betrachtet die Äusserungen Koons als krankhafte oder verquere egomanische Fantasien und somit als eine private Mythologie wie andere künstlerische Weltanschauungen b.z.w. Betrachtungen auch.

Anlass zu dieser Äusserung gibt es genug. Jeff Koons unterliegt der Einbildung, seine Kunst sei ein Mythos, der der Gesellschaft zu dessen Erlösung gereicht werden soll. Er schliesst eine pornografische Darstellung in seinem Werk vollständig aus, obwohl alle Merkmale mit diesem Genre verglichen werden können und bezeichnet seine Frau als ewige Jungfrau, obwohl dies natürlich nicht sein kann.

Jeff Koons stellt sich auf die Ebene des Schöpfergottes um sich an dessen Stelle um ein neues durch seine Kunst verändertes Weltbild zu bemühen. Und dies durch eine Kunst, die er als Ideal betrachtet. Also einem fetisch, der seinen Idealvorstellungen entspricht.

Bei einem Versuch die Serie weiter Psychoanalytisch aufzudröseln, würde man sicher folgendes annehmen. Jeff Koons will einerseits der Welt zeigen, dass er Zeugungsfähig und daher zu einer Neuschöpfung fähig ist. Er zeugt auch im „richtigen“ Leben einen Sohn mit Cicciolina, nennt diesen jedoch eine biologische Skulptur. Dadurch muss man natürlich annehmen, dass er die Welt seiner Kunst mit der richtigen Welt verwechselt. In der realen Welt zeugt er Skulpturen, in der „Scheinwelt“ seiner Kunst allerdings einen Mythos.

In seiner „Scheinwelt“ übernimmt er die Attribute Cicciolinas, die er als vollkommen rein und ewig, als Jungfrau, die sich, da sie keine Schuldgefühle und keine Scham verspürt völlig dem Werk hingeben kann. Dies würde man unter völliger Selbstaufgabe einschätzen, um seinen Schöpfungsmythos fertig zu stellen. Im richtigen Leben hält die Ehe zwischen Koons und Ilona nicht besonders lange, er bezeichnet sie als „Teufel“ und kämpft über Jahre hinweg um seinen Sohn. Die mythologische Bedeutung, die seine Frau in seiner Kunst darzustellen vermochte, konnte nicht in sein reales Leben eindringen, zumindest nicht über einen längeren Zeitraum.

Ein weiterer Satz seines Interviews scheint ebenfalls wichtig. Koons behauptet gegenüber seines Interviewpartners, dass er von Tag zu Tag immer jünger und jünger würde und die Ewigkeit schon in ihn eingepflanzt sei.

Ein völlig derangiertes Eigenbild, das mit einer tendenz zum Grössenwahn verbunden ist. Die Sprengung der weltlichen Grenzen und die Verneinung des Todes und die Erlösung der Menschheit.

Dass seine Kunst bei weitem keinen Schöpfungsmythos darstellten, bewies seine rezeption durch Kritiker und kunstpublikum, die eher wenig zu beeindrucken waren und selbst durch seine hardcore Darstellungen nicht zu erschrecken waren. Walter Grasscamp in seinem Buch, *Der lange Marsch durch die Illusionen, Über Kunst und Politik*, im Kapitel *Kulturrevolution von oben, auf Kaffefahrt mit Jeff Koons* (1995) bezeichnet die Darstellungen als „Sexualturnen“ oder „in Sacharin geschnitzte Kopulationsstudie“, Koons brillierte „mit der erotischen Ausstrahlung eines Papiertaschentuches“.

Schon in seinen früheren Arbeit wird sein Wunsch nach Reinheit gezeigt. Beispielsweise spricht er später von seiner Werkgruppe „the Pre-New“ von 1979, „Wichtig war, dass diese Arbeiten mich von meiner Sexualität befreien. Ich verlagerte meine Kunst in den Bereich der Objektivitäten“. Freud würde dies als klassische Sublimierung betrachten. Der Prozess der Reinheit wird auch doppelt in seiner 1980 entstandenen Leuchtröhren. Einerseits in ihrer Funktionsweise für die Reinlichkeit, andererseits verweist Koons angesichts der hergestellten Ordnung auf die Unsterblichkeit dieser anthropomorphen Gestalten.

Nicht zu vergessen sind z.b. seine Skulpturen aus Edelstahl, wie z.b. das „Häschen“, einer Abformung eines aufblasbaren Hasen aus Woolworth. Von Albig als eine „präzisiöse Mumie“ bezeichnet. Koons „Die Oberfläche meiner Edelstahl Arbeiten ist reiner Sex und gibt dem Objekt eine maskuline und eine feminine Seite: Das Gewicht des Stahls verbindet sich mit der Weiblichkeit der Oberfläche.“

Seine Made in Heaven arbeiten drücken viele Aspekte aus, die sich vorher in Ansätzen entwickelt haben. Zum einen, besitzt er nun die Möglichkeit sich selber darzustellen, zum anderen, nimmt sein Privatleben Platz in der Kunst. Sein Missionswunsch wird gestillt und die ästhetische Aussagekraft, die auch in den Filmen von Cicciolina verherrscht und die Ideale Welt der 80er widerspiegelt, ordnet das oberflächliche Erscheinungsbild der Fotografien.

Der Wunsch Koons nach einem Tabubruch konnte in dieser hinsicht niemals gestillt werden. Ausser den Tabubruch aus unserer heutigen Sicht, des schlechten Geschmacks. Tabus stellen immer die Grenzen der Triebregungen dar. Diese jedoch werden in „Made in Heaven“ grenzenlos ausgelebt. Das zeigen seiner eigenen privaten Sexualität wird im Kontext der Kunst nicht mehr mit deem Mantel des Tabus bedeckt. Den Vorwurf Jeff Koons sei egoman, währt dieser mit folgendem Satz ab: „Ich bin alles andere als egoman. Meine Grenzen sind mir sehr bewusst. Dennoch muss ich in aller Bescheidenheit sagen: Ich finde, ich bin der stärkste Künstler meiner Generation“.

Literaturverzeichnis

Gorer, G.: Marquis de Sade. Schicksale und Gedanken. Limes-Verlag,
Wiesbaden 1959

Marquis de Sade-Pathographien.doc

- 25 -

Hoffmann, A.: Lexikon des Sadomasochismus. Lexikon Imprint Verlag,
Berlin 2001 (dort auch weitere Literaturhinweise)

Hoffmann, A.: Das Lexikon der Tabubrüche. Verlag Schwarzkopf &
Schwarzkopf, Berlin 2003 (dort auch weitere Literaturhinweise)

Krafft-Ebing, R. Freiherr von: Psychopathia Sexualis. Reprint der Ausgabe
von 1912 mit weiteren Beiträgen. Matthes und Seitz-Verlag,
München 1984

Lange-Eichbaum, W., W. Kurth: Genie, Irrsinn und Ruhm.
Bd.5/2: Die
Dichter und Schriftsteller. Ernst Reinhardt-Verlag, München-Basel
1887 (dort
auch weitere Literaturhinweise)

Melzer, A (Hrsg.): Marquis de Sade (Die 120 Tage von Sodom – Die Philosophie im Boudoir – Justine – oder die Leiden der Tugend – Juliette – oder die Wonnen des Lasters). Parkland Verlag, Köln 2003

Peters, U. H.: Wörterbuch der Psychiatrie, Psychotherapie und Medizinischen

Psychologie. Verlag Urban & Schwarzenberg, München-Wien 1999

Sigusch, V. (Hrsg.): Sexualmedizin. Grundlagen und Praxis.

Verlag Urban &

Fischer, München-Jena 2001

Sigusch, V. (Hrsg.): Sexuelle Störungen und ihre Behandlung.

Thieme-

Verlag, Stuttgart-New York 2001

Vgl. Dorey, Psychoanalytische Beiträge zur Untersuchung des Fetischismus, S. 37ff.

4 Zum Schuhfetischismus als klinischem Fall medizinisch-psychologischer Betrachtung siehe die

geradezu klassischen Fallstudien von Richard von Krafft-Ebing, in denen er zu einer prototypischen

Definition des Fetischismus als Verselbständigung eines Teileindrucks vom Gesamtbilde der Person

des anderen Geschlechts zum ausschließlichen Fixierpunkt erotisch interessenvollen Wohlgefallens

gelangt. Vgl. ders., Psychopathia sexualis, S. 203-209.

6 Vgl. Freud, Die Ichspaltung im Abwehrvorgang, GW. XVII, S. 59.

240 Barney, Matthew: Der Körper als Instrument, ein Gespräch von Christoph Doswald. In: Kunstforum

International, Bd. 135, a.a.O., S. 312 – 321, hier: S. 318.

158

241 M. Barney It. <http://kunsthallewien.t0.or.at/german/barney.html>

http://www.stadtrevue.de/index_archiv.php3?tid=207&bid=2

243 Eine ausführliche Beschreibung aller Filme des Zyklus s. bei:

Spector, Nancy: Matthew Barney, The

Cremaster Cycle, Museum Ludwig Köln, Cantz, Ostfildern-Ruit

2002, S. 2 – 91.

244 S.: <http://www.eserver.org/bs/38/vanproyen.html>

245 S. Parkett Nr. 45/1995: Matthew Barney. Zürich, New York, Frankfurt/M., S. 64.

McCarthy: Schmutz und Ekel aus Disneyland, in: Kunst + Unterricht, Nr.

258 (Dezember 2001), S. 51-54

Dietmar Rübel «American Food» k 3/2002 - 5

New York 2000, *McCarthy*

New York, New Museum of Contemporary Art, *Paul McCarthy,*

Ostfildern 2000.
Rübel/Wagner 2002, *Material*
Dietmar Rübel / Monika Wagner (Hrsg.), *Material in Kunst und Alltag*
(Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte Bd. 1), Berlin 2002.
Rugoff 1996, *McCarthy*
Ralph Rugoff u.a. (Hg.), *Paul McCarthy*, London 1996.
San Diego 1992, *Food*
San Diego, Museum of Contemporary Art, *American Food*, hg. v. Julie Bozzi, San Diego 1992.
Schröder 1995, *McCarthy*
Johannes Lothar Schröder, *Paul McCarthy – Alpträume Alpräume*, in: *Kunstforum International*, Nr. 129 (1995), S. 191-203.
Wagner 2001, *Material*
Monika Wagner, *Das Material der Kunst – Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001.
Dietmar Rübel «American Food» k 3/2002 – 6

Ich versichere, dass ich diese Arbeit selbstständig ohne die Hilfe eines zweiten angefertigt und dabei nur die von mir angegebenen Hilfsmittel verwendeten habe.
München, den 03.April.2007
Florian Baumgartner

