

Auf dem Höhepunkt der globalen Finanzkrise im Jahr 2010 inszenierte Matthew Barney in einem stillgelegten Stahlwerk einen industriell anmutenden Eisenguss, dessen Pathos sich auch der Betrachter der fotografischen Dokumentation kaum entziehen kann (Abb. 1). Er ließ bei Dunkelheit, umringt von Arbeitern in metallisch glänzenden Schutzanzügen, rotglühendes Eisen über eine industrielle Brache schütten, um auf diese Weise Skulpturen herzustellen. Als Produktionsort wählte er Detroit, den Sitz der drei großen US-amerikanischen Automobilhersteller. Die *motor city* ist seit dem Niedergang der Industrie für ihre Ruinen und die stillgelegten Fabriken bekannt, von denen zumindest eine im Zuge von Barneys Aktion mit neuer Produktivität belebt zu werden schien, so als könne im «Informationszeitalter» die künstlerische Produktion vielleicht die industrielle sanieren.¹

Barneys Ausstellung *River of Fundament*, die 2014 im Haus der Kunst in München, im darauffolgenden Jahr im tasmanischen Museum of Old and New Art und im Museum of Contemporary Art in Los Angeles zu sehen war, versammelte eine Reihe von Skulpturen enormer Größe. Im Unterschied zu den Arbeiten des *Cremaster Cycle* bestehen sie nicht aus thermoplastischen Kunststoffen, Materialien für Prothesen oder Vaseline, sondern aus Kupfer, Messing, Zink, Bronze, Blei, Silber, Gold und Eisen – Materialien, die Barney aufgrund ihrer langen Kultur- und Kunstgeschichte bisher vermieden hat.² Der als «Meister der Schmiere» bekannte Künstler ersetzte seine formlosen, weichen «signature materials» durch organische Materialien wie Holz, Salz oder Schwefel und traditionelle, künstlerisch oder industriell verwendete Metalle.³ Inmitten der auf Hochglanz polierten Skulpturen, die größtenteils in der auf monumentale Arbeiten spezialisierten Walla Walla Foundry in Washington gegossen worden sind, fällt wegen ihrer derben Oberflächen die dreiteilige Arbeit *Djed* von 2009–2011 ins Auge (Abb. 2). Sie besteht aus Gusseisen, einer Legierung des unedlen, rostenden Metalls Eisen. Die drei Stücke, die trotz ihres Gewichts von mehreren Tonnen knapp über dem Boden zu schweben scheinen, muten aufgrund des Materials, dessen massenhafte Herstellung als eine der Innovationen der industriellen Revolution gilt, ihrer matten, unbearbeiteten Oberflächen und ihrer flächigen Horizontalität wie archäologische Überreste der Schwerindustrie an.⁴ Der kleinste der drei Teile erinnert vage an einen geschmolzenen, im Fluss erkalteten Amboss. Zwei weitere Eisenzuflüsse speisten dem Anschein nach einen anderen Teil von *Djed*, eine mehrere Meter lange ovale Lache (Abb. 3). Ihre poröse Oberfläche ist von Rissen gezeichnet und ihr Kontur an einigen Stellen ausgefranst, als habe beim Gießen des flüssigen Metalls die zufällige Beschaffenheit einer Mulde im Boden die Form ergeben. Der titelgebende dritte Teil sieht aus wie der Unterboden eines Automobils, das in die Form eines Djetpfeilers gebracht wurde. Die altägyptische Hieroglyphe für «Unvergänglichkeit durch unwandelbare Fortdauer»,

Abbildung wurde aus urheberrechtlichen Gründen entfernt.

1 Matthew Barney u. Jonathan Bepler, *River of Fundament: Khu*, 2014, production still, Foto: Hugo Glendinning

Abbildung wurde aus urheberrechtlichen Gründen entfernt.

2 Matthew Barney, *Djed*, 2009–2011, Gusseisen, Graphitblöcke, 50,2 x 1031,2 x 1013,5 cm

die im Neuen Reich als Wirbelsäule von Osiris, dem Gott des Jenseits und der Wiedergeburt, umgedeutet wurde, war sowohl als Amulett als auch als monumentaler Kultgegenstand verbreitet, wie sie in Tasmanien und Los Angeles tatsächlich neben Barneys Arbeiten ausgestellt wurden.⁵

Die mit Sand behafteten Oberflächen und erstarrten Eisenströme der Arbeit *Djed*, die Barney als «narrative Skulptur» charakterisiert, sind Spuren von deren Fertigung,

die als Teil des Werks zu verstehen ist.⁶ Die Herstellung von *Djed* fand 2010 im Rahmen der Performance *Khu* statt, deren Aufnahmen Barney und der Komponist Jonathan Bepler in ihre etwa sechsstündige Filmoper *River of Fundament* integrierten, die ebenfalls im Zusammenhang mit den Ausstellungen gezeigt wurde. Die Filmoper lehnt sich an Norman Mailers Roman *Ancient Evenings* von 1983 an, der von dem Versuch der Figur Menenhetets I. handelt, drei Mal wiedergeboren zu werden. Sie versetzt die Handlung in die heutigen USA und kreist um den Tod und die Wiedergeburt Norman Mailers und um Automobile der *big three*, der drei großen US-amerikanischen Hersteller General Motors, Ford und Chrysler, genauer, um die Reinkarnation eines grünen Chrysler Crown Imperial, Baujahr 1967. Die einst in Detroit produzierte Luxuslimousine, die das *demolition derby* im Film *Cremaster 3* gewann, obwohl sie aufgrund ihrer Stabilität von solchen Rennen oftmals ausgeschlossen ist, wurde zunächst im Rahmen einer Performance in Los Angeles mithilfe von Fräsmaschinen verschrottet.⁷ Sie kehrte dann als goldfarbener Pontiac Firebird Trans Am, Baujahr 1979, ein *muscle car* von General Motors, und später als der aufgrund seiner Zuverlässigkeit bei Taxiunternehmen und der Polizei gleichermaßen verbreitete Ford Crown Victoria Police Interceptor, Baujahr 2001, wieder. Während der Performance *Khu* wurde das

Abbildung wurde aus urheberrechtlichen Gründen entfernt.

3 Matthew Barney,
Djed, 2009–2011,
Gusseisen, Gra-
phitblöcke, 50,2 x
1031,2 x 1013,5 cm

Chryslerwrack aus dem Fluss geborgen, in den sich zuvor der Pontiac gestürzt hatte, und von einem FBI-Team obduziert, als wären es menschliche Überreste. Eine der Ermittlerinnen, bei der es sich dem Programmheft zufolge um Isis handelte, ließ ihre Hosen herunter und beschlief, dem ägyptischen Mythos folgend, ihren Bruder und Gatten Osiris in Gestalt des Wracks. Anschließend wurden die Autotrümmer von Arbeitern zerlegt und vor den Augen des Publikums dem flüssigen Eisen hinzugefügt, so dass sie in die Skulptur eingingen, die wie eine Symbiose aus intaktem Chrysler, altägyptischem Kultobjekt und Gusskanälen aussieht. In *Djed* verschmelzen Maschinenästhetik, Schwerindustrie und US-amerikanischer Autokult mit dem alten Ägypten, als reichten sie nun ebenso weit zurück in die Vergangenheit.

«Je gereinigt von den Spuren ihrer Herstellung die industriellen Produkte auf dem Markt erscheinen, desto mehr zieht sich alles materiell als Kunst Vorhandene ins Machen zurück.»⁸ So charakterisierte der Architekturtheoretiker Dieter Hoffmann-Axtelm das Verhältnis von künstlerischer und industrieller Produktion in seiner 1974 publizierten *Theorie der künstlerischen Arbeit*, in der er letztere als «Reflex der gesellschaftlichen Produktionsbedingungen» diskutierte.⁹ Seine Beschreibungen scheinen auch noch auf Barneys Arbeit zuzutreffen.¹⁰ In Zeiten «immaterieller Arbeit», deren spätkapitalistische Flexibilisierung und Entgrenzung von ihren Theoretikern, der Wirtschaftswissenschaftlerin Ève Chiapello und dem Soziologen Luc Boltanski, auf das Vorbild künstlerischer Arbeit zurückgeführt werden, inszenierte Barney den künstlerischen Schaffensprozess als industrielle Produktion, wie sie in den westlichen Industrienationen kaum noch zu finden ist, seitdem die Fabriken in Niedriglohnländer ausgelagert wurden.¹¹ Anstelle von «Sport als künstlerischer Arbeit», mit der Barney in seiner Performancefolge *Drawing Restraint* seinen Körper wie im Fitnessstudio modellierte, führte er in der Performance *Khu* die Kreation als industrielle Schwerarbeit vor.¹²

Barneys Flirt mit der Schwerindustrie erinnert an avantgardistische Forderungen, die «Kunst in die Produktion» zu schicken, um Kunst und Alltag zu verbinden und «durch die Verlagerung des künstlerischen Schaffensprozesses in die Fabriken» die «Transformation von künstlerischer und gesellschaftlicher Produktion» einzuleiten.¹³ Sein Vorgehen unterscheidet sich jedoch grundlegend. Barney suchte mit seiner «Skulpturproduktionsmaschine», der Performance beziehungsweise dem Film, zwar eine Fabrik auf, ähnlich wie Richard Serra, den er in *Cremaster 3* ein *Vaseline-splashing* ausführen ließ.¹⁴ Doch während Serra, der im Lauf seines Studiums selbst in Stahlwerken gearbeitet hat, bis heute nahezu sämtliche Skulpturen in den noch produzierenden Hütten, zum Beispiel im Ruhrgebiet und im Saarland, in Auftrag gibt, wählte Barney eine stillgelegte Anlage.¹⁵ Nach gescheiterten Verhandlungen in Polen und Mexiko sowie mit den russischen Betreibern der ehemaligen Ford Motor Company Rouge Plant fiel die Wahl auf die am Detroit River gelegene geschlossene McLouth Steel Mill.¹⁶ Als einer der größten US-amerikanischen Stahlproduzenten lieferte sie von 1949 bis in die 1980er Jahre das Material für die in der Umgebung angesiedelten Automobilhersteller, vor allem für General Motors.¹⁷ Anstelle der Industrie nutzte Barney deren Überreste. Ähnlich wie Robert Smithson, der solche Brachen seit den 1960er Jahren aufsuchte, wandte er sich den Sedimenten zu und hielt deren Verteilung im Erdboden ebenso in Zeichnungen fest wie die Lage der Detroitter Salzminen und Rohstoffvorkommen, die einst den Ausschlag für die Niederlassung der Schwerindustrie gaben.¹⁸ Das industrielle Brachland betrachtete er als durchtränkt von Kultur- und Naturgeschichte und siedelte dort den altägyptischen Mythos von Aufstieg und Verfall an. Das Gemenge aus industriellen

Resten und Rohstoffen scheint heutzutage in den USA die andauernde mythische Erneuerung wie im alten Ägypten zu versprechen.

Anders als Serra produzierte Barney seine Skulpturen nicht mit Hilfe von Facharbeitern und unter Einsatz von industriellen Produktionsanlagen, sondern nutzte letztere als Kulisse für sein gigantisches Bühnenbild. Er ließ auf den Industrieruinen zu Füßen der fünf Schächte der alten Hochöfen fünf kleinere, etwa zwölf Meter hohe Öfen errichten, deren Form und Funktion an Hochöfen erinnern, die aber weder deren Größe noch Temperatur erreichen (Abb. 4).¹⁹ Sie wurden mit weißem Material umhüllt, als handele es sich um Termitenhügel oder archaische Lehmöfen. Zu ihren Füßen führte im abschüssigen Boden jeweils eine Rinne durch das industrielle Geröll zu einem Becken, in dem sich die große Lache von *Djed* bildete (Abb. 5). Das flüssige Eisen, das wie glühende Lava aussieht, lief von dort in zwei Kanälen zur Mulde des vom Unterboden des Chrysler abgeformten und dem Djetpfeiler nachempfundenen Gussteils, von wo aus es in eine kleinere Senke abfließen konnte. Anstelle von modernen industriellen Techniken nutzte Barney das, wie er es charakterisiert, mittelalterliche Verfahren, das Eisen in offene, in den sandigen Grund gepresste Formen zu gießen.²⁰ Und obwohl sie in ihrer aluminiumbeschichteten Schutzkleidung aussahen wie Detroits mittlerweile arbeitslose Stahlkocher, wurde der Guss nicht von Stahlarbeitern betrieben, sondern von einem internationalen Team aus gusseisenbegeisterten Laien, Künstlern und wenigen Künstlerinnen, die üblicherweise mit selbstgebauten Öfen in sehr viel kleinerem Maßstab arbeiten.²¹ Produziert wurde mit diesen anachronistisch anmutenden Anlagen, die Barney als «DIY»-Öfen beschreibt, in der Industrieruine trotz der verwendeten 25 Tonnen Eisen denn auch nicht in Serie.²² Anstelle der Massenfertigung, für die Detroit berühmt war, wurde nur dieser eine Guss hergestellt, bei dem es sich Barney zufolge, der damit die Wettbewerbsrhetorik vergangener Weltausstellungen aufnimmt, allerdings um den größten jemals hergestellten nicht industriellen

Abbildung wurde aus urheberrechtlichen Gründen entfernt.

4 Matthew Barney u. Jonathan Bepler, *River of Fundament: Khu*, 2014, production still, Foto: Hugo Glendinning

Abbildung wurde aus urheberrechtlichen Gründen entfernt.

5 Matthew Barney
u. Jonathan Bepler,
*River of Fundament:
Khu*, 2014, producti-
on still, Foto: Hugo
Glendinning

Eisenguss handeln soll.²³ Zur Einstimmung auf dieses megalomane Unterfangen wurden die zur Performance geladenen Zuschauer im Detrouiter Institute of Arts empfangen. Dort betrachteten sie zunächst Diego Riveras Fresken *Detroit Industry*, die 1932–1933 auf dem Höhepunkt der Großen Depression realisiert wurden und in denen die Ford'schen Hochöfen trotz der damaligen Weltwirtschaftskrise mit der Naturgewalt von Vulkanen assoziiert sind.²⁴ Am Abend, kurz bevor sie wegen Explosionsgefahr evakuiert werden mussten, als Barney die in Detroit längst nicht mehr verarbeiteten Eisenströme wie Lava über die Geröllhalde fließen ließ, wurden sie Zeugen einer artifiziellen Wiederbelebung dieser Industrie.

Das Schmelzen und Gießen von Metall trat in der Performance *Khu* an die Stelle der in Mailers Roman geschilderten Wiedergeburten aus dem «Fluss, gefüllt mit Exkrementen».²⁵ Den ägyptischen Mythos der Seelenwanderung durch Tod und Wiedergeburt hat Barney durch die industrielle Produktion ersetzt, die in Detroit mittlerweile so fern und vergangen anmuten mag wie das alte Ägypten. Der Vermengung von ägyptischem Mythos, US-amerikanischer Kultur- und Naturgeschichte und Autokult begegneten die Eisengusslaien mit einer realen Verschmelzung

und fügten dem verwendeten Alteisen die zerlegten Überreste des Chrysler hinzu.²⁶ Dieses Recycling versteht Barney als Anknüpfen an skandinavische Riten um Schwerter, für deren Herstellung die Leichname gefallener Krieger verfeuert worden sein sollen, weil deren Kräfte in die neuen Waffen überzugehen schienen.²⁷ «And thus the car is reincarnated. Norman is reborn.»²⁸ Die Filmoper, die voll «anale[r] Phantasien» und «so etwas wie «Gebärneid» steckt, inszeniert die Industrie als «zweite Schöpfung».²⁹ Sie kommt dabei nahezu ohne Frauen aus und feiert mit der «schweißgetriebenen, Testosteron-geladenen Ikonographie» der Schwerindustrie, die Arbeiterinnen in der Regel nur in Kriegszeiten beschäftigte, die männlichen Helden der Arbeit und Produktion.³⁰ Entsprechend bestehen viele der im Kontext von *River of Fundament* entstandenen Skulpturen, im Unterschied zu denen des *Cremaster Cycle*, deren formlosen Kunststoffen eine heterogene Materialität, Hybridität und «sexuelle Mutabilität» attestiert werden, aus harten, schweren, beständigen Metallen, die alte Zuschreibungen der Virilität von Eisen, Stahl und monumentaler Bronze aktualisieren.³¹ Das «hypermasculine» Autofossil ist auch ein Fossil überkommener Vorstellungen von männlich konnotierter Arbeit.³²

Barney, der, wie es heißt, «am liebsten funktionelle Arbeitskleidung» trägt und sein Atelier mit «einer kleinen Fabrik» vergleicht, reaktivierte die Vorstellung vom Künstler als Schwerarbeiter vor einer authentischen Kulisse mit fiktiver Industrie.³³ Seine Skulpturen wurden am Schauplatz, aber nicht unter den Produktionsbedingungen der Schwer- und Automobilindustrie hergestellt. Der Bezugsrahmen für diese künstlerische Aneignung industrieller Verfahren ist nicht im Verhältnis von Kunst, Arbeit und Industrie im 21. Jahrhundert oder in den gesellschaftlichen «Produktionsverhältnissen» zu suchen, sondern in der Geschichte der Kunst, in Arbeiten, die sich vor vierzig Jahren mit industrieller Produktion auseinandersetzen.³⁴ Als in den westlichen Industrienationen der wirtschaftliche Niedergang der Schwerindustrie begann, versprach die Konversion von künstlerischer und industrieller Produktion beiden neues Potenzial. Während die künstlerische Produktion mithilfe der Industrie die veraltete handwerkliche Herstellung im Atelier hinter sich lassen sollte, um anstelle von formalen Neuerungen auf dem neuesten Stand der Technik zu arbeiten, versprach der künstlerische Gang in die Fabriken letzteren die Verschmelzung von nicht-entfremdeter mit industrieller Arbeit, die dadurch erträglicher zu werden schien.³⁵ Barney arbeitete jenseits dieser fortschrittsorientierten Utopien der 1960er und 1970er Jahre, als er das alte Ägypten durch die Industrieruine Detroit ersetzte und deren Wiederbelebung als bloße Fiktion inszenierte. In der «postindustriellen Gesellschaft» von heute stellt das *reenactment* von Kunst, Arbeit und Industrie anno 1970 keine Rettung in Aussicht, sondern treibt die Fiktionalisierung seiner Arbeiten und seiner Person als Teil der Kunstgeschichte voran.³⁶

Anmerkungen

- 1 Manuel Castells, *Das Informationszeitalter. Wirtschaft, Gesellschaft, Kultur. Teil 1: Der Aufstieg der Netzwerkgesellschaft*, Opladen 2003 (engl. 1996), S. 231–237.
- 2 Vgl. Randy Kennedy, «A Most Punishing Tour», in: *The New York Times*, 20. September 2015, S. AR1, AR19–20, hier S. AR19.
- 3 Linda Yablonsky, «Artifacts: Matthew Barney», in: *New York Times Style Magazine*, 26. September 2011, S. 2; Hans Ulrich Obrist, «Bull with Jonathan Bepler, 2007», in: Ders., *Matthew Barney. The Conversation Series Bd. 27*, Köln 2012, S. 55–90, hier S. 79; Eva Wruck, «Hybride Selbstmodellierung in Matthew Barneys *The Cremaster Cycle* (1994–2002)», in: *kritische berichte*, 2013, Heft 1, S. 127–141, hier S. 129–131.
- 4 Vgl. Arnold Toynbee, *Lectures on the Industrial Revolution of the Eighteenth Century in England. Popular Addresses, Notes, and Other Fragments*, 3. Aufl., London/New York/Bombay/Calcutta 1913, S. 194.
- 5 Vgl. Jan Assmann, *Steinzeit und Sternzeit. Altägyptische Zeitkonzepte*, München 2011, S. 16; John Gwyn Griffith, *The Origins of Osiris and His Cult*, Leiden 1980, S. 41.
- 6 Hans Ulrich Obrist, «After the Storm. Mint Hotel Room, Manchester, July 2011», in: Obrist 2012 (wie Anm. 3), S. 123–160, hier S. 128.
- 7 Vgl. Nancy Spector, «Nur die perverse Phantasie kann uns noch retten», in: *Matthew Barney. The Cremaster Cycle*, hg. v. dies., Ostfildern-Ruit 2002, Ausst.-Kat., Köln, Museum Ludwig, 2002, S. 3–91, hier S. 46.
- 8 Dieter Hoffmann-Axthelm, *Theorie der künstlerischen Arbeit*, Frankfurt am Main 1974, S. 11.
- 9 Ebd., S. 14.
- 10 Vgl. zu Produktionsspuren und «production values» im Kunst- und Ausstellungsbetrieb Glenn Adamson u. Julia Bryan-Wilson, *Art in the Making. Artists and Their Materials from the Studio to Crowdsourcing*, London 2016, S. 158.
- 11 Maurizio Lazzarato, «Immaterielle Arbeit. Gesellschaftliche Tätigkeit unter den Bedingungen des Postfordismus», in: *Umherschweifende Produzenten. Immaterielle Arbeit und Subversion*, hg. v. Toni Negri, Maurizio Lazzarato u. Paolo Virno, Berlin 1998, S. 39–52; Luc Boltanski u. Ève Chiapello, *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz 2003, S. 215–220, 262–269.
- 12 Julia Gelschorn, «The Making of the Artist. Das Atelier als Ort männlicher Selbsterschaffung», in: *Topos Atelier. Werkstatt und Wissensform*, hg. v. Michael Diers u. Monika Wagner, Berlin 2010 (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte, Bd. 7), S. 93–110, hier S. 96. Vgl. auch Spector 2002 (wie Anm. 7), S. 4; Giovanna Zapperi, «Matthew Barney: Systèmes de production», in: *Pratiques: Revue de réflexions sur l'art*, 2006, Heft 17, S. 53–66, hier S. 55–59.
- 13 «Kunst in die Produktion!». *Sowjetische Kunst während der Phase der Kollektivierung und Industrialisierung 1927–1933*, Ausst.-Kat., Berlin (West), Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 1977; Dietmar Rübel, «Fabriken als Erkenntnisorte. Richard Serra und der Gang in die Produktion», in: Diers/Wagner 2010 (wie Anm. 12), S. 111–135, hier S. 111, 114. Vgl. auch Maria Gough: *The Artist as Producer. Russian Constructivism in Revolution*, Berkeley/Los Angeles/London 2005, S. 151–190, und hingegen Ildikó Szántó, «Die Fabrik im Museum. Perspektiven auf den Fordismus im Kunstfeld seit 1990», in: *kritische berichte*, 2015, Heft 3, S. 31–42.
- 14 «Roundtable. Barney im Abspann. Eine Gesprächsrunde mit Tom Holert, Gertrud Koch, Jutta Koether, Sebastian Schipper und Tom Tykwer», in: *Texte zur Kunst*, 2003, Heft 51, S. 104–177, hier S. 108. Vgl. zum Verhältnis von Skulptur und Film Alexandra Keller u. Frazer Ward, «Matthew Barney and the Paradox of the Neo-Avant-Garde Blockbuster», in: *Cinema Journal*, 2006, Bd. 45, Heft 2, S. 3–16, hier S. 4–5, 8.
- 15 Vgl. Rübel 2010 (wie Anm. 13), S. 116.
- 16 Vgl. Hans Ulrich Obrist: «In the Studio, Long Island City, with Julia Peyton-Jones, 2010», in: Obrist 2012 (wie Anm. 3), S. 105–122, hier S. 117.
- 17 Vgl. Steven Greenhouse, «McLouth Steel Bounces Back», in: *The New York Times*, 10. Dezember 1983, <http://www.nytimes.com/1983/12/10/business/mclouth-steel-bounces-back.html>, Zugriff am 29. August 2016.
- 18 Vgl. Robert Smithson, «A Sedimentation of the Mind: Earth Projects (1968)», in: Ders., *The Collected Writings*, hg. v. Jack Flam, Berkeley/Los Angeles/London 1996, S. 100–113, hier S. 101, 106; *Matthew Barney. River of Fundament*, hg. v. Louise Neri, New York 2014, Ausst.-Kat., München, Haus der Kunst, 2014, S. 108. Vgl. auch Tobias Haberl, «Sind Sie besessen? – Sicher. Interview», in: *Süddeutsche Zeitung Magazin*, 2014, Heft 9, S. 36–41, hier S. 40; Isabelle Derivaux, «From Residual Remarks to Drawing as Meditation. An Interview with Matthew Barney», in: *Subliming Vessel – The Drawings of Matthew Barney*, New York 2013, Ausst.-Kat., New York, The Morgan Library & Museum, 2013, S. 53–60, hier S. 57.
- 19 Vgl. Yablonsky 2011 (wie Anm. 3), S. 2; Dies., «Sexy Beast», in: *The New York Times Style Magazine*, 16. Februar 2014, S. 184–187, hier S. 186.
- 20 «These Weary Territories: A Conversation Between Matthew Barney and Okwui Enwe-

zor», in: *Modern Painters*, April 2014, S. 64–73, hier S. 69.

21 Vgl. ebd.; «Be Obsessed», in: *Esquire*, Bd. 161, Nr. 4, 2014, S. 96.

22 Vgl. zu «DIY»-Öfen Obrist 2012 (wie Anm. 6), S. 141.

23 Vgl. Barney/Enwezor 2014 (wie Anm. 20), S. 69.

24 Vgl. Linda Bank Downs, *Diego Rivera. The Detroit Industry Murals*, New York, London 1999, S. 104.

25 Norman Mailer, *Frühe Nächte*, München, Berlin 1983, S. 90.

26 Vgl. Rebecca R. Hart, «Matthew Barney, Alchemist», in: *Canvas Detroit*, hg. v. Julie Pincus u. Nichole Christian, Detroit 2014, S. 22–27, hier S. 24.

27 Vgl. Okwui Enwezor, «Portals and Processions: Matthew Barney's *River of Fundament*», in: *Matthew Barney. River of Fundament 2014*, (wie Anm. 18), S. 232–253, hier S. 248; Haberl 2014 (wie Anm. 18), S. 39.

28 Vgl. «Be Obsessed» 2014 (wie Anm. 21), S. 96.

29 Julia Voss, «Eure Wiedergeburt geht nach hinten los», in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18. März 2014, Nr. 65, S. 9. Vgl. dazu Ulrich Pfisterer, *Kunst-Geburten. Kreativität, Erotik, Körper in der Frühen Neuzeit*, Berlin 2014, S. 63–76; *Die zweite Schöpfung. Bilder der industriellen Welt vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart*, hg. v. Sabine Beneke u. Hans Ottomeyer, Berlin 2002, Ausst.-Kat., Berlin, Deutsches Historisches Museum, Martin-Gropius-Bau, 2002.

30 Spector 2002 (wie Anm. 7), S. 14. Vgl. Mary Margaret Fonow, *Union Women. Forging Feminism in the United Steelworkers of America*, University of Minnesota, Minneapolis, London 2003 (Social Movements, Protest, and Contention, Bd. 17), S. 28–44.

31 Spector 2002 (wie Anm. 7), S. 14. Vgl. zu den Materialien Wruck 2013 (wie Anm. 3), S. 131, und *Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*, hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner u. Vera Wolff, Berlin 2005, S. 299–300. Barney erklärt die Verwendung der traditionellen Materialien mit ägyptischer Metallurgie und Mythologie. Vgl. Joshua Reiman, «The Drama of Proportion: A Conversation with Matthew Barney», in: *Sculpture*, Bd. 33, Nr. 4, 2014, in: http://www.sculpture.org/documents/scmag14/May_14/fullfeature.shtml, Zugriff am 2. August 2016.

32 A. Will Brown, «Matthew Barney: River of Fundament», in: *Studio International*, 16.12.2015, in: <http://www.studiointernational.com/index.php/matthew-barney-river-of-fundament-review-geffen-museum-contemporary-art-los-angeles>, Zugriff am 2. August 2016.

33 Haberl 2014 (wie Anm. 18), S. 36, 41. Vgl. zu Barney als Arbeiter auch Stephen Tumino, «Barneyworld: The Cultural Imaginary of the Global Factory», in: *Textual Practice*, Bd. 26, Nr. 3, 2012, S. 489–518, hier S. 511.

34 Karl Marx, «Zur Kritik der Politischen Ökonomie (1859)», in: Ders. u. Friedrich Engels, *Werke*, hg. v. Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, 7. Aufl., Berlin 1971, Bd. 13, S. 9. Vgl. auch André Rottmann, «Reflexive Bezugssysteme. Annäherungen an den (Referenzialismus) in der Gegenwartskunst», in: *Texte zur Kunst*, 2008, Heft 71, S. 79–94, hier S. 83.

35 Vgl. Smithson 1996 (wie Anm. 18), S. 105–106; Caroline A. Jones, *Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist*, Chicago 1996, S. 350–362, und zum Verhältnis künstlerischer und allgemeiner Produktion Klaus Herding u. Hans-Ernst Mittag: «Ästhetik im Spätkapitalismus. Zum Stand der ästhetischen Theorie, zugleich eine Erwiderung auf Hans Heinz Holz' «Kritische Theorie des ästhetischen Zeichens» im Katalog der documenta 5», in: *kritische berichte*, Bd. 1, Heft 3, 1973, S. 51–170, S. 120–122.

36 Alain Touraine, *Die postindustrielle Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1972 (frz. 1969), S. 7.